





# Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,  
con Gian Mario Anselmi  
ed Emilio Pasquini*



# Ecdotica

21  
(2024)

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

 **Carocci editore**

### *Comitato direttivo*

Bárbara Bordalejo (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Andrea Severi (Università di Bologna)

### *Comitato scientifico*

Edoardo Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore), Francesco Bausi (Università della Calabria), Dario Brancato (Concordia University), Pedro M. Cátedra (Universitat Autònoma de Barcelona), Roger Chartier (College de France), Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid), Domenico Fiorimonte (Università di Roma Tre), Francesca Florimbii (Università di Bologna), Hans-Walter Gabler (Ludwig-Maximilians-Universität München), Neil Harris (Università di Udine), Lotte Hellinga (British Library), Mario Mancini (Università di Bologna), Marco Presotto (Università di Trento), Roland Reuß (Universität Heidelberg), Peter Robinson (University of Saskatchewan), Antonio Sorella (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza), Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna), Paolo Tinti (Università di Bologna), Paolo Trovato (Università di Ferrara), Marco Veglia (Università di Bologna)

### *Responsabili di redazione*

Roberta Priore (Università di Bologna)  
Giacomo Ventura (Università di Bologna)

### *Redazione*

Veronica Bernardi (Università di Bologna), Ilaria Burattini (Università di Pavia), Federico Della Corte (Università Ecampus), Marcello Dani (Università di Bologna), Sara Fazion (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Alessandra Mantovani (Università di Bologna), Beatrice Nava (Università di Vienna), Jacopo Pesaresi (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Padova)

### *Redazione web*

Dante Antonelli (Università di Bologna)

*Ecdotica* is a Peer reviewed Journal

Anvur: A

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

Online: <https://site.unibo.it/ecdotica/it>



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DEPARTMENT  
OF CLASSICAL PHILOLOGY  
AND ITALIAN STUDIES

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[filclit.ecdotica@unibo.it](mailto:filclit.ecdotica@unibo.it)

Iniziativa dipartimenti di Eccellenza MUR (2023-2027)



Carocci editore · Viale di Villa Massimo, 47 00161 Roma · tel. 06.42818417

## INDICE

LOREDANA CHINES, PAOLA ITALIA, «Rigore e audacia» di un maestro. <i>Francisco Rico a Bologna</i>	9
BARBARA BORDALEJO, <i>A humble account and little homage for Paco</i>	24
<b>Saggi / Essays.</b> Filologia italiana e digital culture. A cura di Igor Candido / <i>Italian philology and digital culture. Edited by Igor Candido.</i>	
IGOR CANDIDO, <i>Rethinking Italian Philology: Textual Criticism and Digital Practice</i>	27
NADIA CANNATA, <i>Memory and loss: digital tools and the writing of history. A few considerations</i>	37
ATTILIO CICHELLA, <i>Browsing through the search engines and digital archives of Accademia della Crusca: chapters of the history of indirect tradition</i>	51
GAIA TOMAZZOLI, <i>Digital resources for Dante studies: a critical survey</i>	77
IGOR CANDIDO, <i>Notes Serving the Critical Edition of Petrarch's De vita solitaria</i>	113
ISABELLA MAGNI, <i>From Codex to &lt;Code&gt;: Digital Perspectives in the Study of the Materiality of Medieval Texts</i>	159
WAYNE STOREY, <i>The Bifolium, the Fascicle, Petrarch's «Rerum Vulgarium Fragmenta» and the «Petrarchive»'s Fascicler</i>	187
BRENDAN O'CONNELL, <i>The Afterlives of Adam Scriveyn: Chaucer's Scribe in Dantes's Inferno</i>	231
<b>Foro / Meeting.</b> Postille d'autore. Tipologie e criteri di edizione / <i>Authorial annotations. Types and editorial criteria.</i>	
MAURIZIO FIORILLA, <i>Il sistema di annotazione di Boccaccio: tipologie di glosse e questioni ecdotiche (con una proposta per il Decameron) / On Boccaccio's marginalia: glossing procedures and ecdotic issues (with a proposal for the Decameron)</i>	247
ERMINIA ARDISSINO, <i>Le postille del Tasso a Plotino: tipologia e struttura / Tasso's annotations to Plotinus: types and structure</i>	269

CHRISTIAN DEL VENTO, Per una tassonomia delle postille: il caso di Alfieri / *For a taxonomy of authorial annotations: the case of Alfieri* 299

PAOLO D'IORIO, L'edizione della biblioteca e delle letture di Nietzsche / *The edition of Nietzsche's library and readings* 336

### Questioni / Issues

BEATRICE NAVA, Edizioni a sistema? Il percorso editoriale dei *Promessi sposi* dal progetto di Isella all'orizzonte digitale / *Editions as a System? The Editorial Journey of I Promessi Sposi from Isella's Project to the Digital Horizon* 363

### Rassegne / Reviews

Elena Gatti, *Francesco Zambrini tra filologia e bibliografia* (A. ANTONELLI), p. 383 · Robert Darnton, *Editori e pirati* (F. FORMIGARI), p. 387 · Maria Gioia Tavoni, «Libri all'antica». *Le Edizioni dell'Elefante nel panorama dell'editoria italiana (1964-2011)* (M. ZACCARELLO), p. 397 · Pasquale Stoppelli, *L'arte del filologo* (V. BRIGATTI), p. 402 · Alberto Cadioli, *Il testo in tipografia. Lo studio filologico delle edizioni a stampa* (P. STOPPELLI), p. 410 · Anne Baillot, *From Handwriting to Footprinting. Text and Heritage in the Age of Climate Crisis* (R. PRIORE), p. 412 · Dirk Van Hulle & Mark Nixon (ed.), *Write, cut, rewrite. The cutting-room Floor of Modern Literature* (P. ITALIA), p. 420 · Ilaria Burattini, *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la «Storia d'Italia»* (M. FANTACCI), p. 428 · Dirk Van Hulle (ed.), *Genetic Narratology: Analysing Narrative across Versions* (E. SPADINI), p. 434 · Nathalie Ferrand, *Dans l'atelier de Jean-Jacques Rousseau. Genèse et interprétation* (M. MORSELLI), p. 437

### Cronache / Chronicles

JESSICA TASSELLI, Textkritik, Metrik, und Paläographie im Leben und Werk von Paul Maas (Georg-August-Universität Göttingen, 19 novembre 2024) 441

FILIPPO PELACCI, Genesis Bologna 2024: Costants and Variants in Genetic Criticism (University of Bologna-Ariosteia Library, Ferrara, 9-11 May 2024) 444

LUCIA GIAGNOLINI, MARIANGELA GIGLIO, Il Futuro della Memoria: Dove, Come, Cosa Salvare (Milano, 5 novembre 2024) 458

«RIGORE E AUDACIA» DI UN MAESTRO.  
FRANCISCO RICO A BOLOGNA \*

LOREDANA CHINES - PAOLA ITALIA

1. *Da Petrarca al «Sogno dell'umanesimo»*

Un ricordo di un grande studioso e di un grande amico richiede uno sforzo immenso perché deve avere la forza di una voce a un tempo individuale e corale, tenere insieme le ragioni del cuore e quelle del segno indelebile che un intellettuale come Rico ha lasciato. Alla mia voce si potrebbero unire quella di altri amici che hanno incrociato e accompagnato Paco nella sua traiettoria di hidalgo errante, che tornano con la memoria alle mille occasioni in cui, tra un gin tonic e le spire di fumo di una “Nobel”, Paco ha dialogato con noi col suo timbro grave della voce, sfiorando le pagine di un libro. Tutti noi siamo travolti dall'onda emotiva dei ricordi e a fatica ripercorriamo i decenni di una meravigliosa frequentazione umana e intellettuale, in cui – per uno di quei fortunatissimi capricci del destino – abbiamo avuto il privilegio di conoscere l'inarrivabile magistero dello studioso, la straordinaria generosità del maestro, l'affettività intensa e autentica dell'amico. Del resto non è semplice tratteggiare la figura di Francisco Rico, del critico, del filologo, dell'uomo e del personaggio sospeso fra realtà storica e finzione letteraria, preceduto da un'aneddotica quasi mitica di gesti e parole, ben nota ai colleghi, agli allievi, agli amici, che hanno avuto la fortuna di conoscerlo e di frequentarlo. I tratti dell'uomo non si possono scindere da quelli dello studioso e la sua vita non può prescindere dalla sua traiettoria letteraria, entrambe animate dalla medesima passione, dal medesimo senso della

\* Pur nella comune ideazione del saggio, il Capitolo 1 è stato scritto da Loredana Chines, il Capitolo 2 da Paola Italia.

sfida intellettuale, da un'irriducibile vocazione al dubbio e alla complessità che nell'Ateneo bolognese lo ha fatto dialogare con grandi maestri come Ezio Raimondi e Umberto Eco.

Allievo di José Manuel Blecu e Martín de Riquer, Rico si è ben presto accostato al magistero filologico di Guido Martellotti, Giuseppe Billanovich e Gianfranco Contini, che insieme alle voci di Vittorio Rossi, Remigio Sabbadini e Pierre de Nolhac, hanno rappresentato una stagione di irripetibile fecondità per gli studi petrarcheschi e di filologia medievale e umanistica.

Come ha detto Javier Cercas, la figura di Francisco Rico è difficilmente collocabile, è un'altra cosa rispetto ad altri pur esimi studiosi, per il suo essere al tempo stesso "eccentrico" e "centrale", per il suo saper aprire di continuo nuovi orizzonti nel panorama della cultura e della conoscenza spesso dalla particolare specola, come il Petrarca di Valchiusa, della «solitudo iocundissima» della sua periferica dimora di Sant Cugat. Il senso della sfida intellettuale, dunque, e la vocazione al dubbio e alla complessità sono il motore della ricerca e della prospettiva critica di Rico, sempre sorretto, come è stato detto, dal felice binomio di «rigore e audacia».

Fu quel senso di sfida a muovere le prime ricerche di Rico sul Petrarca latino – a cui lo aveva avviato il suo maestro Martín de Riquer – dopo l'uscita della seconda edizione della monografia *Francesco Petrarca* di Umberto Bosco (1961). Bosco si avvedeva, con qualche rassegnazione, di come nella produzione del Petrarca (tanto volgare quanto latina) fosse impossibile scorgere una linea evolutiva, tracciare con chiarezza uno sviluppo cronologico, per i giochi di specchi, di false tracce, di simulazioni che il Petrarca mette costantemente in atto nella volontà precisa di lasciare un ritratto esemplare di sé. È questo il motore che anima il serratissimo lavoro filologico e critico che approda al volume sul *Secretum* (1974) e sulla vita e l'opera del Petrarca che ha cambiato la prospettiva degli studi petrarcheschi.

Tratteggiando, poi, sempre quadri di ampio respiro della civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento italiano ed europeo, Rico riesce a far dialogare armonicamente due prospettive critiche a lungo in contrapposizione dialettica tra di loro, vale a dire quella filologica di Kristeller e Billanovich con quella filosofica di Eugenio Garin, in una scrittura sagistica dove lo spirito filologico e critico si coniuga con l'anima della creazione romanzesca: si pensi solo al titolo stesso del suo celeberrimo volume *Il sogno dell'umanesimo*, in cui la prosa di Rico, come è stato detto (J. Cercas), ha «la durezza, la trasparenza e l'esattezza del cristallo». E proprio questo volume, dal sottotitolo eloquente *Da Petrarca ad Erasmo* ha permesso di leggere e interpretare in modo nuovo l'uma-

nesimo grazie a una penna che ha la precisione del cesello del filologo e il respiro trascinate del romanziere.

Che si addentri negli intricati problemi filologici del *Chisciotte*, del *Lazarillo*, della *Celestina* e della novella picaresca o nelle questioni interpretative del Petrarca e dell'umanesimo, la forza della prospettiva critica di Rico è nel suo rifiuto di un metodo costituito "a priori", ma che sa calarsi nella storia unica e irripetibile di ogni singola opera e di ogni singolo testo e di ogni sua, anche minima, peculiarità materiale; un metodo, per così dire, che non si configura mai come sistema se non dinamico, in cui il rigore della filologia si abbevera sempre alla fonte della teoria letteraria e del contesto.

È proprio, del resto, del metodo asistemático di Rico questo aprirsi della filologia alle ragioni del contesto, alla forza dell'interpretazione, al ruolo del lettore e del valore aggiunto che questi conferisce all'opera. Le edizioni curate da Rico, per il "Centro para la Edición de los Clásicos Españoles" e i numerosissimi contributi critici sul *Chisciotte*, sul *Lazarillo de Tormes*, sulla *Celestina*, sulla novella picaresca e sull'umanesimo italiano ed europeo, sono stati pubblicati e tradotti in tutto il mondo. Come editore di classici Rico ha saputo mettere in primo piano, accanto ai diritti del testo e a quelli dell'autore, i diritti del lettore. Ormai classica è diventata, ad esempio, la sua provocatoria proposta di *lectio fertilior*, nei casi di indecidibilità tra due lezioni adiafore: la *lectio fertilior* è la lezione che comporta una maggior implicazione del lettore.

Ma chi ha conosciuto Rico editore sa anche dell'attenzione quasi ossessiva e della cura quasi maniacale che egli ha dedicato al particolare più minuto del libro (dal formato, alla carta, al carattere, ecc.), come fa chi non disdegna di ricorrere, da lettore, all'e-book, ma si assume, da editore, la profonda responsabilità etica e intellettuale di un'operazione estetica e culturale. Persino la veste grafica e la punteggiatura da lui scelte per il capostipite di tutti i romanzi moderni contribuiscono in maniera significativa a restituirci la semplicità della scrittura di Cervantes, il suo procedere in un flusso continuo, in una lingua che pare assecondare la veloce disponibilità di un narrare affidato alla voce.

D'altra parte, Rico è stato anche il filologo e il critico che per mezzo secolo ha saputo rileggere creativamente la letteratura del passato per intervenire sul presente. Come è stato detto, Rico è «un caso raro di studioso al quale l'erudizione non ha affievolito il gusto letterario, di un critico che sa che la buona critica serve alla creazione e non si serve di quella, uno specialista del medioevo e del *Siglo de Oro* con la passione per la letteratura contemporanea». Sono, queste ultime, parole del Premio

Nobel per la Letteratura Mario Vargas Llosa, che ha tracciato, in un articolo comparso su “El País” nell’aprile del 1996, un ritratto suggestivo dello studioso: «con puntualità astrale – scrive Vargas Llosa – mi arriva fra le mani un saggio sul *Lazzarillo*, o su *Quijote*, o sull’umanesimo o su Petrarca del mio caro amico Francisco Rico. E me lo immagino, allora, magro e instancabile, nella sua casetta di Sant Cugat del Vallès, tra montagne di libri, con gli occhi affaticati nella lettura di libri antichi, intento a scarabocchiare carte con la sua grafia a tela di ragno».

In virtù del suo indiscusso magistero scientifico, della sua costante partecipazione ai dibattiti culturali e civili di respiro europeo, e del suo singolare carisma umano, Rico è stato infatti un personaggio e come tale appare nei romanzi di Javier Marias (che Rico chiamava “il giovane Marias”, per distinguerlo dal padre, il filosofo spagnolo Julián Mariás a cui lo aveva legato una profonda amicizia) e di altri scrittori spagnoli. Javier Cercas, che è stato suo allievo all’università di Barcellona, ricorda come gli studenti guardassero Rico con «panico e devozione» creando intorno alla sua figura di “Pico della Mirandola spagnolo” una ricca e proverbiale aneddotica, letteralmente sopraffatti dalla fascinazione con cui sapeva squadernare l’intera cultura occidentale, esaminando un solo verso del *Libro de Buen Amor*.

Con la fondazione, nel 2003 (ma il primo numero avrebbe recato la data di stampa del 2004), della rivista *Ecdotica*, come «luogo di incontro di autori, testi e lettori» e con altre iniziative – come l’elegante collana “Arezzo e Certaldo” pubblicata da Antenore – spesso decise fra un gin tonic e una cena nei ristoranti bolognesi, Rico ha consacrato, con generosità e amicizia veramente straordinarie, il suo sodalizio con Bologna, vivificando un’antica e fertile consuetudine culturale della città e del nostro Ateneo con gli studiosi spagnoli. Aveva avuto nella sua carriera innumerevoli riconoscimenti accademici, premi e onoreficenze, ma teneva in particolar modo alla laurea *honoris causa* che l’Alma Mater Studiorum gli conferì nel 2016 (FIG. 1), mostrando sul volto e nella voce, in quell’occasione, la sua emozione, la stessa che lasciava trapelare di rado, solo quando parlava degli affetti più cari.

Grazie alle pagine di *Ecdotica* e alle voci che vi si sono intrecciate e susseguite la filologia italiana dialoga con la bibliografia testuale di scuola anglosassone, affrontando questioni di cruciale importanza: dalla bibliografia testuale al diritto d’autore, dal commento ai testi alle Digital Humanities, apprendo orizzonti sempre nuovi, e coniugando, nel metodo, l’irriducibile individualità di ogni dato e problema testuale con la necessità di una visione pluriprospettica. Molto altro ancora si potrebbe dire

dello studioso, dell'uomo, dell'amico, della figura di questo eccentrico e centrale hidalgo della critica spagnola che sembra talvolta confondere i propri contorni con quelli del personaggio del romanzo che il suo sguardo penetrante di filologo e di lettore ha saputo restituirci a tutto tondo.

FIGURA 1



Non sappiamo se la fama del Professor Rico, come vuole una battuta di Javier Marías, nel romanzo *Nera schiena del tempo* (Einaudi, 1998), sarà destinata a durare più per il suo essere personaggio romanzesco che per la sua impareggiabile lezione di critico e di filologo; ma, in fondo, è un falso problema, inscindibili come sono stati nell'amico e maestro Paco Rico, biografia e bibliografia, *Vida u obra*. Nella seconda edizione corretta e aumentata dei saggi dedicati ad alcune opere pittoriche *Figuras con paisaje* uscita nel 2009 (FIG. 2) e che contiene saggi e contributi tra il 1976 e il 2009, Rico sceglieva come immagine per la copertina un quadro di Velazquez, *Il geografo*, dipinto tra il 1628 e il '29, e oggi conservato a Rouen. E accompagnava l'immagine con un frammento di Borges, tratto dalla raccolta *El hacedor*, del 1960, pubblicata da Adelphi nel 1999 con il titolo *l'Artefice*, credo proprio per intercessione di Paco legato a Roberto Calasso da una profonda amicizia.

Ecco il frammento di Borges:

Un uomo si propone di disegnare il mondo. Nel corso degli anni popola uno spazio con immagini di province, regni, montagne, baie, navi, isole, pesci, stanze, strumenti, stelle, cavalli e persone. Poco prima di morire, scopre che questo paziente labirinto di linee traccia l'immagine del suo volto.

FIGURA 2



Paco ha tracciato l'immagine del suo volto, o, per dirla con Petrarca, la sua *animi effigies* nelle pagine che la sua straordinaria statura di studioso ci ha lasciato e nella memoria viva della sua voce, dei suoi gesti, del suo sorriso ironico e sornione, che ci accompagnano come un talismano. Così ci piace ricordarlo, fra l'ombra e la luce, come l'ho ritratto in una foto scattata nel collegio di Spagna in occasione della sua *Laurea ad honorem* bolognese (FIG. 3).

FIGURA 3



2. *Vent'anni di Ecdotica. Tra bibliografia testuale  
e filologia editoriale*

Le foto che ritraggono il quarto Foro di Ecdotica, tenuto nel maggio del 2006 presso la Biblioteca Ezio Raimondi del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna (FIG. 4), mostrano un *parterre* d'eccezione: a sinistra di un poco più che sessantenne Francisco Rico: Peter Robinson; a sua destra, nell'ordine, Gian Mario Anselmi, Peter Shillingsburg, Umberto Eco. In prima fila, accanto a Emilio Pasquini, italianista e dantista, Dino Buzzetti, fondatore a Bologna delle Digital Humanities. In un'altra foto compare, sullo sfondo, il classicista Ivano Dionigi, che cinque anni dopo sarebbe diventato Rettore dell'Alma Mater.

FIGURA 4



Tanto basterebbe a significare l'eccezionalità dell'atto di fondazione di una rivista che ha avuto in Francisco Rico uno dei padri fondatori – insieme allo stesso Anselmi, italianista eclettico, capace di svariare da Dante a Machiavelli, da Alfieri a *Game of Thrones*, e a Emilio Pasquini, tra i più celebri dantisti del Novecento – una rivista che ha stimolato una nuova idea di *φιλολογία* “interesse per la parola”, proprio nell'Università di Bologna in cui alla tradizione carducciana di una filologia inner-

vata dalla storia e messa a servizio del patrimonio linguistico nazionale, nella storica *Commissione per i Testi di Lingua*, si univa la scuola di Raffaele Spongano, già fondatore, nel 1970, della rivista “Studi e problema di Critica Testuale” (entrambe poi dirette dallo stesso Pasquini), e un’attenzione particolare per le forme testuali della comunicazione, che vedeva in Umberto Eco un esponente di portata internazionale, non solo come semiologo, ma anche – da squisito bibliomane quale era – come studioso della storia del libro e delle sue ricadute culturali e comunicative. Con tali “maggior sui”, *Ecdotica* nasceva con tutte le premesse per rappresentare, nel ricco panorama italiano delle riviste di italianistica e filologia, qualcosa di davvero peculiare. Una disciplina che non si riduceva alla critica testuale, non la racchiudeva come una parte importante, ma limitata, estendendosi invece

fino a comprendere tutti gli elementi che segnano l’intero cammino di un testo dall’autore ai lettori (o fruitori), sempre che tali elementi vengano contemplati nella prospettiva di un’edizione, antica o moderna, indirizzata allo studio o alla lettura, tipografica, informatica o sotto l’aspetto di un qualsiasi *tertium quid* (*Ecdotica*, 1, 2004, p. 5, FIG. 5).

Basterebbe sfogliare – come ora è possibile fare nel sito della rivista <https://site.unibo.it/ecdotica/it> – i venti numeri pubblicati dal 2004 al 2024, per avere il senso di un’operazione a un tempo accademica e militante, a cominciare dalla presenza costante, nella sezione *Saggi* (<https://site.unibo.it/ecdotica/it/sezioni/saggi>), di autori stranieri, specialisti nell’ambito della critica del testo più rigorosamente “continentale”, ma anche della *Textual Bibliography* americana, sulla scorta di un volume seminale come la *Filologia dei testi a stampa*, curato da Pasquale Stoppelli e pubblicato dal Mulino nel 1987, che per la prima volta riuniva e faceva conoscere ai lettori italiani, degli specialisti come Greg e Gaskell, Tanselle e Bowers, e presentava, spesso in anteprima rispetto alla pubblicazione nei rispettivi paesi, originali contributi su una “teoria del testo” scarsamente praticata in Italia, dove una tradizione filologica secolare, che risaliva a Petrarca e all’Umanesimo, si era sempre esplicita più in “atti ecdotici” che in riflessioni teoriche, sviluppando una scuola filologica d’eccellenza, ma più incline alle edizioni che alle teorie, quando non incurante o addirittura sospettosa di tutto ciò che non fosse nato nell’alveo della robusta tradizione storicistica nazionale; una filologia eccellente, ma confinata in uno splendido isolamento, e del tutto ignota al di fuori dei confini patrii. Francisco Rico rompe i confini, contamina i metodi, fa entrare in Italia, grazie all’apertura internazionale

da sempre garantita dall'Università di Bologna, e ai suoi personali rapporti con i migliori esponenti della *Textual Bibliography* e della *Textual Theory* europea e americana, nuovi metodi e nuove prospettive.

Dal 2004, per un ventennio, su Ecdotica scriveranno – solo per citare gli autori non italiani della sezione dei *Saggi* – Roger Chartier, Neil Harris e Cristina Urchueguia (2004), Peter Shillingsburg e Paul Eggert (2005), Gunter Martens, Roland Reuss e David Greetham (2006), David Parker e Daniel Ferrer (2007), Alberto Lloret e Antonio Miranda (2008), Conor Fahy e Shane Butler (2011), Peter Robinson e Dolores Troncoso (2012), David Greetham e Mark Byron (2014), Hans Walter Gabler, John K. Young e Joris J. Van Zundert (2018), Elisa Cugliana, Ester Camilla Peric e Marta Werner, nel numero tutto al femminile del 2019; Adam Vazquez e Polly Duxfield nel 2022; Jaume Torró e Albert Lloret nel 2023. Per non parlare degli storici numeri monografici: quello del 2009, curato da Paul Eggert e Peter Shillingsburg, dedicato all'*Anglo-American Scholarly Editing, 1980-2005*, e quello del 2013, curato da Barbara Bordalejo, su *Work and Document*, con interventi di Robinson, Gabler, Eggert, Shillingsburg e della stessa Bordalejo: una lezione di metodo che, a più di dieci anni dalla pubblicazione, non ha perso la sua attualità.

Non meno importante l'attenzione che Francisco Rico ha dato alla storia della filologia, accogliendo, anno dopo anno, nella sezione *Testi*, saggi fondamentali, ma poco noti, che Ecdotica rimette in circolazione, come il celebre *Institucion, y origen del arte de la Imprenta, y reglas generales para los componedores* di Alonso Víctor de Paredes, curato dallo stesso Rico con Pablo Álvarez nel 2011 e tradotto in inglese (*Setting by Formes. The Explanation of Alonso Víctor de Paredes, 1680*); o il *Discorso sull'arte ovvero sul metodo di correggere gli autori antichi* di Robortello, riedito da Matteo Venier nel 2012; oppure ancora un raro saggio di Gianfranco Contini, *L'abbondanza di libri (Petrarca, De remediis, I 43)*, pubblicato e annotato da Francesco Bausi nel 2013 o la *Testologia* di Dmitrij S. Lichačev, curato da Giorgio Ziffer e Luca Baroni nel 2016, e – sempre a cura di Ziffer – due inediti di Paul Maas nel 2020 (un autore che incarnava in sé il rigore e la trasversalità di un'ecdotica innervata nella storia dell'Europa). Altre volte, invece, la sezione accoglie mini antologie dedicate ai principali maestri della filologia italiana ed europea, a partire dal primo numero, nel 2004, dedicato ad Augusto Campana, per seguire, nel 2010, con una raccolta di saggi dei maestri dei “primordi dell'ecdotica romanza”, da Gaston Paris a Paul Meyer, da Wendelin Foerster a Ugo Angelo Cannello e Joseph Bédier, curata da Lino Leonardi; un'antologia di Cesare Segre, curata da Luciano Formisano nel 2014; di Alberto

Varvaro, a cura di Giovanni Palumbo nel 2015; di Dante Isella, a cura di Stefano Carrai e di chi scrive nel 2018; di Franca Brambilla Ageno, a cura di Andrea Canova e Alice Ferrari nel 2021; di Silvia Rizzo, a cura di Monica Berté nel 2022, e di Raffaele Spongano, a cura di Paola Vecchi Galli nel 2023.

Ma le sezioni che avevano le sue più assidue cure, e per cui Rico svolgeva un inesausto lavoro di “scouting”, erano le *Questioni* e le recensioni, raccolte nelle *Rassegne*. Nelle prime amava riunire discussioni sui temi filologici che sentiva più attuali, a volte sollecitando direttamente interventi o chiedendoci di interpellare direttamente autori che potessero suscitare vivaci dibattiti, come nel 2010, quando Giorgio Inglese e Francesco Bausi intervengono a proposito della necessità o meno di emendare i testi sacri (Giorgio Inglese, *Ecdotica e Apologetica*; Francesco Bausi, *Ecdotica e tolleranza*); oppure accogliendo recensioni che per ampiezza di analisi e profondità di valutazione diventavano dei veri e propri *article review*, affrontando temi letterari e culturali in cui la filologia era il punto di partenza di una riflessione culturale più ampia, storica, sociale e anche politica. Come l’analisi che gli proposi nel 2020, e accolse con caloroso incoraggiamento, del caso di studio, intricatissimo e affascinante, dell’edizione critica del *Memoriale* di Aldo Moro, pubblicata per le edizioni dell’Archivio Centrale dello Stato a cura di Michele Di Sivo (*Ecdotica del manoscritto moderno. Il caso del Memoriale di Aldo Moro*, 17, 2020, pp. 186-217). Nelle recensioni, che non dovevano essere meno di una decina per numero, voleva che potesse essere rappresentata una certa idea di filologia in chiave europea, a partire dalle lingue in cui sollecitava i contributi: oltre all’italiano, il francese, l’inglese, lo spagnolo e il tedesco, e sui temi più vari: dalla storia della tipografia alla paleografia, dalla critica del testo alla stemmatica, dalla storia del commercio librario alla cladistica, dalla critica genetica alla storia della lettura; tutto ciò che, intorno al testo, fosse ritenuto – come avrebbe detto Roberto Calasso dei libri delle collane Adelphi – una “vasta parte dell’essenziale”.

Nella seconda metà degli anni Dieci, con grande lungimiranza, Rico inizia ad accogliere, nonostante alcune perplessità, anche contributi di filologia digitale, fino a ospitare gli atti di un convegno organizzato nel 2018 da Paola Moreno all’Università di Liegi, dedicato proprio all’*Ecdotica digitale*; con una attenta curiosità per le nuove tecnologie, ma fedele alla linea originaria della rivista, a quella riflessione che, partendo da singoli casi di studio, anche piccolissimi, ricavava linee-guida sui criteri di edizione dei testi, quando non teorizzazioni generali. Tali sono i suoi due ultimi interventi, del 2020, in cui pubblica una *Nota sobre las falsas correc-*

*ciones de autor*, e del 2021, con un articolo, solo apparentemente tecnico, dedicato a *Il primo resoconto e alcuni aspetti della composizione per forme*.

Alla sezione delle recensioni devo il mio primo contatto con Rico, e il mio coinvolgimento in *Ecdotica*. Incuriosito da due saggi che avevo dedicato al concetto, a lui molto caro, della crisi dell'“ultima volontà dell'autore”, attraverso un'analisi dei diversi criteri di edizione dei classici italiani del Novecento (uno studio sulle “virgole”, come ironicamente chiamava quelli che sarebbero diventati due capitoli di *Editing Novecento*, Salerno, 2013), aveva voluto incontrarmi a Firenze, dove avremmo preso l'abitudine di vederci quando passava dall'Italia, al bar Paskowski o alla *Cantinetta* di via Tornabuoni, dove alloggiava, immancabilmente, all'Hotel De La Ville. Incuriosito da una filologia che, non senza varie resistenze, portava un metodo, tradizionalmente applicato per i secoli alti, nella modernità più avanzata, fino alla contemporaneità dei Gadda, dei Savinio, dei Bassani, a ogni numero mi faceva recapitare gli studi dei principali esponenti della *Textual theory* americana, che, a partire dal 2007, avrei cominciato a recensire: da Shillingsburg a Eggert, da Robinson a Tanselle. Accoglievo le sue proposte come un personale corso di aggiornamento, imparando dal suo metodo inconfondibile – il “metodo Rico” lo avremmo chiamato, noi dello “Studio 22” dove materialmente si progettava la rivista, Loredana Chines, Andrea Severi, e gli amici Maurizio Fiorilla e Luca Marcozzi dell'Università di Roma 3, con cui ci si trovava quando Rico transitava da Roma – quel combinato disposto di curiosità e rigore, che rinnovava per me l'eclettismo della scuola pavese che mi aveva formato: storicismo e strutturalismo, dove la filologia si contaminava con la semiotica, la linguistica, il formalismo russo. Un metodo singolare e unico, quello di Rico, che ci suscitava sempre reazioni di gratitudine e riconoscenza, per la ricchezza di stimoli culturali cui sottoponeva l'interlocutore, la generosità intellettuale e l'insuperabile vivacità della conversazione. Credo avesse in simpatia anche la mia militanza editoriale presso Adelphi, la casa editrice dove avevo lavorato per molti anni, prima come redattrice, poi come consulente, infine come curatrice di classici del Novecento.

Fu quando accolse, nel numero del 2008 di *Ecdotica*, uno *specimen* dell'edizione critica della versione originaria di *Eros e Priapo* di Gadda, cui avevo iniziato a lavorare due anni prima con Giorgio Pinotti, filologo, traduttore, ed *editor in chief* di Adelphi (ne avremmo pubblicato l'edizione completa dieci anni dopo, nel 2016), che venne naturale coniare la definizione di “filologia editoriale”, una declinazione della filologia dedicata alla storia delle forme dei testi nella loro trasmissione editoriale e tipografica, definizione che decise di riprendere quando, nel

2013, volle invitare a Bologna Roberto Calasso, il fondatore della casa editrice Adelphi più attenta alle forme del testo e a quella che Calasso stesso aveva chiamato, nel suo libro più “filologico”: *L'impronta dell'editore*. Le parole da lui usate per presentarlo, nella gremita sala dell'Archiginnasio, potrebbero essere dedicate a Rico stesso: la sua sprezzatura, la passione per i libri “impeccabili”, la squisita eleganza della scrittura, l'unicità del suo gusto:

Questo carattere aristocratico, di rango, «alto» (come in Italia si scrive) delle lettere italiane ha giocato a favore dei nostri milanesi anche sotto altri aspetti. I libri di Adelphi sono impeccabili per la carta, la stampa e la tipografia. Non è da meno l'accuratezza negli aspetti del contenuto, che altrove purtroppo si trascurano. Sospetto che Calasso sarebbe disposto a tagliarsi un dito piuttosto che permettere che un termine sanscrito o il nome di Leoš Janáček venisse stampato senza ognuno dei suoi segni diacritici. Ma se per andare a braccetto con Aldo Manuzio ha pubblicato la fantasmagorica *Hypnerotomachia Poliphili*, non si è limitato a presentare un facsimile e una traduzione: ha fatto aggiungere i prologhi e note esaustive. Le avventure di Marco Polo non le ha recuperate in un leggero paperback, ma nell'edizione critica di Valeria Bertolucci. Ha divulgato Nietzsche più di qualsiasi altro, ma con uno straordinario apparato erudito, per non dire che in *Cadmo e Armonia* o in *Ka* il rigore della filologia non si arrende all'incanto della mitologia. Per questi e molti altri aspetti, l'esigenza di Calasso è stata assoluta tanto quanto il suo ideale di letteratura, e il pubblico italiano lo ha accettato sommessamente (come i prezzi conseguenti) perché era preparato da secoli di letteratura «alta». Ancor più, spesso è stata proprio questa esigenza estrema a portarlo a valutare senz'altro i prodotti con l'etichetta Adelphi. I risvolti di copertina di Calasso non sono riassunti, né slogan, né recensioni, ma pagine assolute, con entità propria e di lettura piacevole e istruttiva. Il fatto che nelle *Cento lettere a uno sconosciuto* manchino alcuni titoli e gli autori più rappresentativi di Adelphi, implica che i cento testi scelti non pretendono di dare un'immagine compendiata del catalogo. Questo milanese di Firenze non si è accontentato di coltivare «l'editoria» come genere letterario: ha voluto e saputo impadronirsi di tutti i libri altrui che pubblicava e li ha fusi con i propri in un unico libro. Le *Cento lettere* sono solo un capitolo di questo libro inesauribile e di questa smisurata ambizione (Ecdotica, 10, 2013, pp. 181-82).

Anche Rico, in un certo senso, si è impadronito dei libri altrui e li ha fusi con i propri, in una idea *totale* della filologia, l'ecdotica appunto, in cui, un intellettuale come Roberto Calasso, notoriamente non appassionato di filologia, si poteva rispecchiare. Ed è proprio nel dialogo con Calasso che emerge l'idea di una filologia che comprenda, negli aspetti

materiali del testo, nelle vicende, spesso avventurose, della sua trasmissione, dall'autore, alla tipografia, al lettore, anche le ragioni della propria interpretazione:

Editare un testo è, deve essere, un'operazione organica che tenga conto di tutti i fattori e le tappe dell'intero percorso, cercando l'adeguato equilibrio tra le esigenze dell'autore, dell'opera e del destinatario. Non ci sono, ad esempio, dati del contenuto che non vadano coniugati con i dati della forma. Dei caratteri grafici inappropriati o una carta troppo traslucida possono mandare in fumo un eccellente lavoro filologico o scoraggiare il lettore che cerca solamente di godersi un libro. Per facilitare la possibilità di saltare dal testo alla nota e di ritornare sul testo senza quasi rendersene conto, converrà che le note a pie' di pagina, necessariamente brevi, siano composte su due colonne, poiché le righe brevi rendono più agile la lettura. (Ivi, p. 182).

Nonostante dal 2020, Francisco Rico avesse voluto passare – anticipatamente – il testimone della direzione della rivista a Barbara Bordalejo, Loredana Chines, Pasquale Stoppelli e a chi scrive, *Ecdotica* restava in tutto e per tutto una sua “creatura”. Come tale l'aveva progettata, realizzata, diretta, grazie anche alla collaborazione di un editore storico come Carocci e di un direttore editoriale illuminato come Gianluca Mori, dopo lunghe trattative su ogni minimo particolare: la carta, la filigrana, i caratteri, la copertina, per creare un oggetto tipografico che non fosse inferiore a quelli che il filologo Rico aveva studiato e il bibliofilo Rico apprezzato anche esteticamente.

Un direttore editoriale che – caso unico nel panorama dell'editoria degli anni Duemila – non disdegnava di partecipare, direttamente o attraverso i suoi collaboratori (Anna Casalino e Gabriele Sabatini), agli annuali “Fori”, uno dei momenti più significativi per la rivista e per il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica che li ospitava. Perché *Ecdotica* non era stata pensata da Rico solo come una rivista, destinata ad accogliere contributi di studi testuali in tutte le lingue europee, fatto già di per sé del tutto unico e isolato nel panorama italiano, ma anche come un luogo di dibattito culturale, che ogni anno si concretizzava in un “Foro”, dove un tema veniva affrontato da specialisti di portata internazionale, invitati da Rico e convenuti a Bologna, come a un crocevia di esperienze didattiche, pratiche filologiche e riflessioni culturali. Un'occasione intellettuale, ma anche conviviale e amicale, per chi aveva fatto, anche dell'amicizia, una “vasta parte dell'essenziale”.

Se si volesse avere un panorama di ciò che sono stati gli studi testuali del Novecento, basterebbe ripercorrere i temi affrontati nei “Fori” dell'U-

niversità di Bologna: dai concetti di “forma” e “sostanza” che scaturivano dall’edizione critica del *Cortegiano* curata da Amedeo Quondam (2004), alle Collane di Classici (2005), in cui si affrontavano storia e metodi ecdotici della “Pleiade”, la “Library of America”, gli “Scrittori d’Italia”, la collana “BUR” Rizzoli e i “Classici” di Einaudi; dall’autore in tipografia (2006), che metteva l’accento sull’arbitrarietà di fenomeni testuali demandati, non solo all’inizio della stampa, a figure e metodologie di squisita specializzazione tecnica, alle prime riflessioni sulle esperienze filologiche nella rete (2007), dalle linee-guida per pubblicare un’“edizione autorevole”, ricavate dall’edizione critica di Montaigne nella Pleiade (2008) al tema, tuttora di stringente attualità, del diritto d’autore delle edizioni critiche (2009), e poi ancora: *Gli studi testuali nel mondo anglofono* (2010) e *Le volontà dell’autore* (2011), *l’Ecdotica dell’errore* (2012), la *Filologia digitale*, celebrata a dieci anni dalla fondazione della rivista (2014), *l’Edizione perfetta tra studio e lettura* (2015), le *Pause del testo: interpunzione e para-grafatura* (2016), le *Teorie letterarie* (2017), i *Manuali di filologia* (romanza e italiana 2018), *Il testimone unico* (2019), il rapporto tra *Ecdotica e censura* (2020), due “Fori” paralleli dedicati a *Editare i classici italiani* (2021) e *Editare i testi teatrali* (2022) e gli ultimi due: *L’edizione critica tra filologo, editore e lettore* (2023), dove Rico, che vi aveva partecipato – per la prima volta – in collegamento virtuale, aveva ricordato come il lettore fosse sempre al centro dell’atto filologico ed editoriale, e l’ultimo, *Postille d’autore. Tipologie e criteri di edizione*, svoltosi l’8 maggio 2024, a poche settimane dalla sua scomparsa e a lui dedicato.

L’antologia da lui curata nel 2020: *Gli orizzonti dell’Ecdotica* (Roma, Carocci, 2020), raccogliendo gli interventi più originali pubblicati in vent’anni di militanza bolognese di filologia, celebrava, con un atto editoriale, la storia della rivista, ricordando, con le parole di un grande maestro di filologia come Aurelio Roncaglia, come la nozione di *ecdotica* si dovesse intendere come «più estesa della critica testuale, includendo in sé tutti gli aspetti della tecnica editoriale: anche quelli meno essenziali, concernenti, di là dall’assetto interno del testo, anche l’assetto esterno dell’edizione (modi di messa in pagina, disposizione, titolazione, uso differenziato dei caratteri grafici, corredo d’illustrazioni e d’indici, ecc.)», perché solo tale prospettiva corrispondeva a una idea di letteratura come «luogo di incontro di autori, testi e lettori» (ivi, p. 11).

È proprio in questa idea di letteratura che ci sembra che la lezione di Rico sia più feconda, per un’ecdotica che non sia solo una tecnica, ma che riconosca nella tecnica quella collaborazione, intorno al testo, di figure, competenze, lingue ed esperienze diverse che concorrono alla

realizzazione di un'edizione critica. Un'edizione critica che, come scriveva in *“Lectio fertilior” tra la critica testuale e l'ecdotica*, con grande lungimiranza e apertura alla nuova dimensione digitale, «senza le costrizioni tipografiche che fissarono quella fisionomia che ci è familiare, con gli strumenti dei nuovi tempi, [...] si fa [...] ancora meno 'definitiva' e più 'aperta'». Una edizione critica che sia il luogo di quel fecondo scambio tra autore, editore e lettore, vero destinatario dell'atto ecdotico, a cui dovrebbe essere sempre concessa “l'ultima parola”:

Oggi [...] sarebbe assurdo (e probabilmente immorale) giocare gli sforzi personali ed economici (con frequenza pubblici) che una edizione critica comporta sull'unica carta della pubblicazione a stampa e delle eventuali ristampe: si vuole mantenere l'impegno vivo e fecondo associando l'impresso ad una pagina WWW (o eredi) in perpetuo processo di aggiornamento e in continuo dialogo con altri studiosi (*“Lectio fertilior” tra la critica testuale e l'ecdotica*, in *Ecdotica*, 2 (2005), p. 40).



## A HUMBLE ACCOUNT AND LITTLE HOMAGE FOR PACO

BARBARA BORDALEJO

After reading the exquisite piece written by Loredana Chines and Paola Italia, I feel rather inadequate writing to commemorate the man who brought us together as co-editors of *Ecdotica*. Although anything I could conjure might be better written by others, I still have the impulse to leave a note to honour and remember him.



My first encounter with Francisco Rico was in 1988, during my first day as a student at the Universidad Católica Andrés Bello in Caracas. Eduardo Siverino, a former student of Menéndez Pidal, recommended the *Historia y crítica de la literatura española* as the best place to start our studies. The massive collection was a visionary resource to which the top Hispanists had contributed. Francisco Rico was the general editor and introduced every volume. He also contributed articles to different volumes in the collection.

It was hard to find books in Caracas at the time. The struggling economy made the currency very weak, and the prices of imported books were prohibitive. I was fortunate that my parents, both artists, were supportive and understood my work. I managed to acquire the first volume of the collection. It was within the pages of that volume that I found the rich prose, suffused with detailed knowledge, which I would come to recognize as Rico's work.

I didn't know, as a seventeen-year-old first-year literature student, that one day, I would have the privilege of collaborating with Paco. I use the word collaboration here in a very loose sense. It might be more accurate to say that he gave me opportunities to help him with his different enterprises. I was always happy to assist him in any way I could. It was a privilege for me to organize, convene, write, and commission



anything Paco decided was worth doing. Thanks to him, I got involved in *Ecdotica* and met Loredana, Paola, and Andrea (Severi). Thanks to him, I was able to attend symposia in Italy and Spain, and once, I had the honour of having lunch at the Real Academia Española. Paco organized a dinner with Umberto Eco, during which I had the opportunity to inquire about the relationship between Borges' poem "The Golem" and the name of Eco's most famous novel. I had a theory Eco tried to dismiss, but Paco liked it no less because it was something that irritated his friend.

I could never be sure how Paco truly felt about me. Did he respect my work, although he very publicly stated that the Digital Humanities and, particularly, digital editions, were gimmicky? Did he think I was clever but wasting my time with ephemeral approaches to textual matters? With Paco, one could never be completely sure. It is true that he trusted me to edit sections for *Ecdotica* and that, eventually, he would ask me to be one of the co-editors of the journal. Despite that, he never told me in words that he thought highly of my work. The fact that he could have chosen any other person for those roles indicates that he saw something in me. At least, this is what I want to believe.

Paco's erudition made conversations with him memorable occasions. There was always an intellectual challenge, a lively exchange of ideas, a probe to every argument. His wealth of knowledge about intellectual and political matters was almost overwhelming.



# Saggi

## FILOLOGIA ITALIANA E DIGITAL CULTURE

A CURA DI IGOR CANDIDO

*Rethinking Italian Philology: Textual Criticism and Digital Practice*

### ABSTRACT

In Italy the word ‘philology’ identifies a research method that is broad and specific at the same time, in a cultural context in which the academic philological tradition is alive and thriving. This special issue aims to examine current theories of Italian philology in light of the new digital practice. Editors of medieval Italian texts, whose expertise includes history, visual arts, philosophy, history of ideas, and palaeography, are invited to share innovative ideas which can bridge old and new techniques of textual criticism. If one of the major changes digital humanities brought about is undoubtedly a much easier access to manuscripts located in libraries worldwide, its impact on textual criticism needs to be explored theoretically. Today’s philology shows a new research potential but requires new scholarly skills and techniques to express it. One of the key questions explored in the volume is how all scholars today can study medieval authors reading them exactly “as they used to.” This is a major contribution through which digital culture can help fulfill the philologist’s tasks. Another relevant aspect is to investigate whether digital editions can provide a better understanding of medieval manuscripts as cultural artifacts as well as of the joint practice of reading and writing in medieval culture. Lines of inquiry, among many others, through which the volume aims to shed light on the contemporary and future identity of Italian philology. Given the long, strong and conservative Italian philological tradition, nowhere else the transition between old and new methods and techniques of textual criticism looks more interesting and is more worth examining.

In Italy the word ‘philology’ identifies a historical discipline and a research method that are both broad and specific, employed within a cultural context in which the academic philological tradition is still alive and thriving. Given the long, strong and conservative Italian philological legacy, nowhere else – I believe – does the transition between old

and new methods and techniques of textual criticism appear more interesting and worthy of examination. Therefore, Italian philology, which is well known for its vitality, represents a unique standpoint for understanding how the digital revolution may change the work of philologists, both in terms of training, methodologies, and finally the objectives which scholars now set for themselves as they rely on new tools made available by pioneering knowledge and technological advances. With these new aspects contributing to changes in the discipline of philology, a theoretical perspective may be of use: some aspects, such as easier access to the manuscript tradition through the digitisation of specific textual witnesses, are an inherent element of the current shift to digital culture; others, including ecdotal methods, require a somewhat different approach to ensure that historical philology's hard-won capital of knowledge is not forever lost. Today's philology (without adjectives) offers great research potential but requires new scholarly skills and techniques to make full use of this potential. One of the key questions explored in this special issue is, in fact, quite old, one that touches the very core of the discipline itself: how can today's scholars study medieval authors by reading their texts exactly "as those authors used to do", or in other words as they wished their future readers to do? I believe that digital culture can help solve this long-standing and evergreen philological conundrum, while also fulfilling the philologist's new goals. Another relevant query is whether born-digital editions allow for a better understanding of medieval manuscripts as cultural artifacts, and enable a more seamless investigation of the joint practice of reading and writing in medieval culture. Last but not least, it will be important for philologists to establish with certainty whether digitalised works can provide equally or perhaps even more faithful editions of premodern texts. As I note in my chapter contribution here, preliminary evidence shows that a digital edition indeed possesses the same features as a premodern edition as conceived from antiquity up to the invention of the printing press. Still in late medieval and early modern world, the writer kept the handwritten original for himself and continued to elaborate upon it, so that when asked for a copy, this original could be transcribed, edited, or partially rewritten. The clear distinction between published and unpublished texts did not exist in the premodern world, but developed gradually over a long period of time, until the invention of the printing press made it absolute. Thanks to born-digital editions, the philologist can now fully account for all of the changes that authors made to their texts.

These are only some examples of the ways which this special issue will shed light on the contemporary and future identity of Italian philology. This volume aims to examine current theories and textual criticism in light of new digital practices. Philologists and editors of medieval Italian texts, whose expertise comprises history, philosophy, philology, history of ideas, palaeography, literary criticism, and the visual arts, have been invited to share their innovative ideas here, as a means to bridge the intellectual gap between old and new methods and techniques of textual criticism.

The first two essays collected here take a more theoretical approach and serve as a general introduction to current research being conducted in Italy. Interestingly enough, in both it is the key notion of history – without which the notion of philology would be unthinkable – that comes to the fore. The following five essays also contain both theoretical and methodological reflections, with more specific case studies dedicated to great authors of the Italian literary canon and beyond (Dante, Petrarch, Chaucer).

In Nadia Cannata's *Memory and loss: digital tools and the writing of history. A few considerations*, the author addresses the question of what historical narrative can be told through the wealth of data which the digital revolution has to offer historians with its new methods and wider corpus of texts. It is a difficult question indeed, as Cannata points out, due to issues relating to the technical and economical sustainability of the digital means through which such knowledge circulates, and because of the kind of enquiries which digital publications allow. What historical narrative is currently being written? What facts emerge or indeed remain hidden or lost? Cannata explores the nature, role, and use of a number of gigantic digital portals funded by public institutions in the US and Europe: are «any of these new portals which present themselves as digital archives, indeed, a gigantic historical archive? Hardly [...]. However they can and they do add a new and extraordinary philological 4th dimension, as it were, to the task of preserving historical records and disseminating knowledge relating to, or issuing from, them» (p. 48). While the advantages of this additional resource are undoubtedly clear, the most troubling concern for both institutions and scholars is that most digital publications have a life expectancy of a decade or less. The question of money indeed looms over all of these mammoth projects into which enormous amounts of public funding have already been poured. The answer that institutions might offer will define the historical narrative being written today for tomorrow's gener-

ation: «Once that money dries out what is going to happen? And, more to the point, beyond our lifespan, in 20, 30, 50, 100 years what will become of the enormous amount of work poured into such supposed archives? This is the challenge that we must address, and it is upon us to ensure that this exciting revolution does not result in the implosion of memory and the loss of the very history it should supposedly help preserve» (p. 49).

Another contribution focused on theory, this time stemming from a specific case study, is Attilio Cicchella's *Browsing Through the Search Engines and Digital Archives of Accademia della Crusca: Chapters of the History of Indirect Tradition*. The Accademia della Crusca has, in recent years, opened its archives to scholars thanks to the launch of two new tools: the digitalisation of the five editions of the *Vocabolario della Crusca* and the creation of a searchable database. These online resources allow researchers to analyse over thirty "allegazioni" (quotations) of the *Actus Apostolorum*, which the preacher friar Domenico Cavalca from Vicopisano translated into the vernacular around 1330 and included in the first edition of the *Vocabolario* (1612). Only one of these quotations refers directly to the official translation by Cavalca, whereas the remaining are excerpts from a lost manuscript which would appear to be the friar's oldest translation, most likely copied down during his lifetime. Other excerpts of this manuscript do not appear in the *Vocabolario*, but can be found in the so-called *Quaderno Riccardiano* – a collection of texts heavily cited in the first edition of the *Vocabolario* – and in Pier Francesco Cambi's anthology. In the second part of his essay, Cicchella examines a number of quotations taken from a lost commentary on the *Evangelii* written by the first secretary of the Accademia della Crusca and one of its founders, Bastiano de' Rossi, also known as 'Inferigno'. The quotations from Cavalca's translation of the *Actus Apostolorum* contained in de' Rossi's commentary and attached to entries in the *Vocabolario*, may themselves be quotations from another source. The digital resources of the Accademia della Crusca reveal the existence of a secondary, indirect tradition within the official, indirect tradition. Moreover, in the 1490 edition of the comments to the *Evangelii* digitized by Google Books, the excerpts of the *Actus Apostolorum* appear to be identical to those in Cavalca's work. Cicchella's demonstration and comparative study required in-depth knowledge of Domenico Cavalca's text as well as the Latin model from which he translated; in other words, they required the careful work of an experienced philologist able to parse these newly available digital resources.

Another privileged standpoint from which to observe the evolution of digital philology is the field of Dante studies. Gaia Tomazzoli's *Digital resources for Dante studies: a critical survey* provides a comprehensive perspective on the multifaceted world of Dante digital resources. Due to the complexity of Dante's *Commedia*, from its language and manifold textual interpretations to its rich and varied manuscript tradition with more than eight hundred witnesses, even from the earliest stages of print culture Dante scholarship has developed various reading tools designed for a more organized and complete understanding of the poem. It is therefore no surprise that Dante studies offer an opportunity to test the full potential of digital philology, and Dante scholars have quickly become pioneers in the field of digital humanities. Interestingly enough, the complexity of Dante's poem has also proved to be a stumbling block for digital philology. As Tomazzoli points out, if «the most advanced digital tools for Dante studies achieve complex representations and models of data, which would not have been otherwise possible, [...] it is very hard, by contrast, to reproduce the complexity of a poetic text or of its exegesis within a formal representation. It is hoped that latest and future developments of the Semantic Web will pave the way to more layered, multifaceted, and nuanced descriptions of Dante's meanings» (p. 79). It is therefore no coincidence that most of the digital resources developed by Dante scholars provide a wide array of perspectives to account for such complexity. While their hermeneutical aim aligns with tradition, their means of achieving it is quite innovative. «Paratexts and collateral resources have always accompanied Dante's text. Moreover, as it was recently written by Celotto and Mazzucchi, online texts share with medieval manuscript traditions several crucial features, such as their instability, openness towards multimediality, and problematic authoriality.<sup>97</sup> Such similarities are stimulating and need to be acknowledged in order to go beyond the fast revolution and appreciate how the digital environment is offering unprecedented possibilities, both in the traditional field of philology and textual studies, and for an interdisciplinary approach involving anthropology, art and book history, history of music, and gender studies» (pp. 111-112).

Next the volume offers three essays focused on the theory and practice of editing Petrarch. In preparation for a new edition of Petrarch's *De vita solitaria* (Toronto UP), my *Notes Serving the Critical Edition of Petrarch's "De vita solitaria"* aims to reconsider what classical philology can teach us when we edit medieval texts written in Latin with the intent to publish born-digital editions. I argue that only a digital edition can

fully account for and restore the textual complexity of Petrarch's treatise, which is a unique case study for evaluating different philological approaches. Petrarch laboured on his text for more than twenty years, making changes and introducing new content to his now-lost autograph copy of the work. Only a digital edition can enable the reader to visualize Petrarch's various interventions occurring over time, while providing the opportunity to see such changes in the two most important witnesses of the manuscript tradition. As noted above, a born-digital edition possesses the same features as a premodern edition. The authorial process of writing, transcribing, editing and rewriting continued unchanged from antiquity, through the Middle Ages, and up to the Renaissance. Digital publishing has now ushered in a return to the same conditions at play before the invention of the printing press, conditions whereby the distinction between published and unpublished writing was quite ambivalent before it became absolute with the advent of printed editions.

A study of the material aspects of autographs and other witnesses of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* offers the chance to compare the notion and function of the medieval codex with those of digital code in Isabella Magni's *From Codex to <Code>: Digital Perspectives in the Study of the Materiality of Medieval Texts*. Even if they might be understood like complete opposites, the hand-written manuscript and the segment of digital code have remarkable interconnections. Indeed, if we often refer to "code" both in terms of material production (*codex*) and of the series of alphanumeric instructions used to represent a text on the web (<code>), material philology and digital encoding share the basic task of representing texts, both on a theoretical and a pragmatic level. Magni's essay investigates digital-philological trends and gives concrete examples that reveal how such trends allow editors not only to set medieval texts in their original visual contexts, but also to re-think the way we interpret them today. Encoding a manuscript enables to translate and display textual components including scribal errors, erasures, marginalia and palimpsests, along with material and visual components such as *mise en page*, space and visual dynamics of the *charte*, at a micro- and a macro-text level. By doing so, today's editors are able to discover features which their predecessors have traditionally overlooked as well as search for information regarding the textual conditions of medieval works that could not otherwise be retrieved. The case of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* is representative due to the strict connection existing between the textual-material features of the handwritten

manuscripts and its digital encoding which go far beyond the mere task of reproducing Petrarch's text: only the combination of the tenets of material philology with the benefits of digital code allows to explore the critical and editorial accretions of Petrarch's *Fragmenta* over time, as well as the layered representation of a text previously stripped down by the long centuries of cultural transmission.

Wayne Storey offers a closer analysis of the codicological aspects of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* in *The Bifolium, the Gathering and the Petrarchive's 'Fascicler'*. If the folding of a single sheet of parchment or paper in two *chartae* (four modern "pages") is the fundamental building block of medieval and early modern manuscripts, the construction of often highly complex literary structures – as Storey maintains – often involves the manipulation of gatherings of bifolia at the core of a literary product. Storey's essay studies the problems and the solutions of assembly of gatherings of a single work – Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* – in multiple scribal products, and the literary, historical and cultural implications at the core of their construction in a number of diverse manuscripts such as Laurenziano 41.17 (ca. 1375?), Vaticano Latino 3195 (holograph of the work, unbound at the time of Petrarch's death in 1374), British Library Kings 321 (completed in 1400), and Cornell MS 4648n22 [and 22A] (produced around 1470). The four manuscripts reveal the unique constructions of the work as well as its key structural and authorial strategies as they change in time. By relying on the precious information that the arrangement of bifolia and gatherings can provide about Petrarch's *Fragmenta*, one of the goals of the Petrarchive editions (<http://petrarchive.org>) has been to develop a digital representation and teaching tool capable of communicating the link between concept and material execution of the literary form embedded in the structures of bifolia and their gatherings. A formula typically found in manuscript descriptions and intended solely for specialists (for example, 1<sup>8</sup>, 2<sup>8</sup>, 3<sup>8</sup>, 4<sup>8</sup>, 5<sup>8</sup>, 6<sup>8</sup>, 7<sup>4</sup>, 8<sup>8</sup>, 9<sup>4</sup>, 10<sup>4</sup>, 11<sup>4</sup>, representing the fascicles of Petrarch's partial holograph Vatican Latino 3195) is incapable of capturing the architectural and conceptual complexities of a text's gatherings. Petrarchive attempts to address this complexity by linking the construction of fascicles to the contents of the individual *chartae*. After taking this first step, Storey and his collaborators felt the tool as such was of limited value and decided to build the more visually oriented "fascicler" ([http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/visindex\\_fascicles.php](http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/visindex_fascicles.php)), which could more accurately contextualize individual *chartae* within their *bifolia* and tie them to the texts they contain, visually explaining their

functions within the gathering and construction of the macrotext itself. The final part of the essay examines and analyses the development of the Petrarchive “fascicler” as a digital tool meant to reclaim the materiality of early works such as Petrarch’s *Rerum vulgarium fragmenta*.

The volume’s final essay, Brendan O’Connell’s *The Afterlives of Adam Sciveyn: Chaucer’s Scribe in Dante’s “Inferno”*, takes us to fifteenth-century England where the nascent cult of Dante inspires the harsh infernal punishment for a negligent scribe. In *Adam Sciveyn*, Geoffrey Chaucer curses a negligent scribe with an itchy skin disease, a fitting punishment for a copyist whose many mistakes forced the author to constantly ‘rub and scrape’ his valuable parchment. That this *contrapasso* is indeed Dantean is suggested by a number of details drawn from *Inferno* XXX, the canto of the falsifiers, where two alchemists experience itchy skin diseases quite similar to the punishment that Chaucer inflicts on his scribe. Chaucer’s short poem speaks to several core concerns of philology and it has therefore received renewed attention from textual scholars: not only because of the apparent identification of Adam Pynkhurst as the historical scribe addressed in the poem, but also – and perhaps contradictorily – because other scholars have provided lexical and metrical evidence to assert that the poem cannot be attributed to Chaucer. In this essay, O’Connell draws on digital copies of the *Commedia* and the sole witness of *Adam Sciveyn* to reconstruct Chaucer’s experience of reading Dante’s manuscripts and to consider how it may have shaped his poem about the scribal practice. By exploring the poem in this way O’Connell raises questions that are key to this special issue of *Ecdotica*. While traditional textual criticism remains an invaluable method for any intertextual study, new digital technologies – and our ability to compare many different witnesses simultaneously – allow us to ask different and in some cases more focused questions: how is the experience of reading *Adam Sciveyn* altered when we encounter it in a printed edition, the sole surviving – paper – manuscript, or, for that matter, in its digital copy? What did Chaucer learn from reading his copy of the *Commedia* about the value of good writing practice that would ensure the accurate preservation and dissemination of the author’s works? The case of an early fourteenth-century manuscript of the *Commedia*, BL Egerton MS 943, seems to provide an answer to this question: the partial effacement of an image of the alchemists from parchment turns the visual element of the manuscript into a gloss on the allegory of the falsifiers to which Dante’s earliest readers, including Chaucer, could respond. As this suggests, Chaucer’s brief poem speaks to several core concerns of philol-

ogy and raises important questions about textual criticism offering new insights for assessing the impact of digital scholarship on the field of medieval studies broadly conceived.

In conclusion, the seven different contributions gathered together in this special issue of *Ecdotica* provide a representative image of new approaches and the new frontiers, offers new glimpses into the still uncharted territories beyond the current field of Italian philology, a discipline whose authoritative and influential past and enduring identity inside and outside academia make the intellectual experience of Italy's digital shift an unique case study from which the whole community of scholars can draw invaluable lessons.



# MEMORY AND LOSS: DIGITAL TOOLS AND THE WRITING OF HISTORY. A FEW CONSIDERATIONS

NADIA CANNATA

## ABSTRACT

It has become almost a truism to state that digital tools constitute a groundbreaking innovation in the methods of textual analysis as well as a great improvement in terms of circulation of knowledge and therefore also preservation of memory. It is unquestionable that the sheer wealth of data available for analysis thanks to digital publication has widened very significantly the corpus of texts known to scholars and currently available for linguistic and philological analysis. Whether such wealth of data can become part of an historical narration and what kind of narration it might be, however, is a rather different matter, both because of issues relating to the sustainability – technical and economical – of the digital means through which such knowledge circulates and is preserved, and because of the kind of enquiry that digital publication allows. We have come to consider that a series of events, facts or documents, are part of a history only when such series belongs to a recognizable context, reveals a pattern and therefore constitutes a narration, or better, a narrative. What kind of narrative is currently being written, to what extent is it determined by the delusion of omniscience fostered by our perception of virtual archives and libraries, and what facts emerge or indeed remain hidden or lost?

## *Keywords*

Digital Humanities, Romance languages, vernacular epigraphy, Italian medieval vernaculars, Digital philology.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

nadia.cannata@uniroma1.it

Sapienza - Università di Roma

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

Piazzale Aldo Moro, 5 00185 Roma

Two books dealing with digital philology and textual studies have recently come to scholars' attention.<sup>1</sup> One is devoted to issues of textual culture and editorial theory relating to the digital text,<sup>2</sup> the other illustrates the practice of digital publication and the issues it involves in the field of epigraphy, the only major sector in the humanities which can boast having most of its body of primary documentation entirely digitized and having over thirty years of experience in digital publication.<sup>3</sup> I should like to first discuss some of the issues Zaccarello's book addresses and later – since I am directly involved in a major project in digital epigraphy – I shall also make some remarks on the topic, by way of conclusion.

Michelangelo Zaccarello's reader aims at offering an overview of textual scholarship relating to the digital text. Zaccarello is an editor and the European Coordinator of the Society for Textual Scholarship, an international society which constitutes an important forum for scholarly discussions on editorial theory, electronic textualities, and textual culture in general and on how they shape the understanding of texts. In this capacity he sets out to illustrate the Society's activity and the scholarship issued from it.<sup>4</sup>

The book starts off with a passage taken from the mission of the Society which asserts its dedication «to exploring how the various cultures of textual production shape the creation, reception, dissemination, and understanding of texts».<sup>5</sup> Most of the articles included are devoted to the issue of how to establish control over the widely circulating electronic texts and how to guarantee their reliability, as well as how to ensure that the digital reproduction of 'correct' texts is accurate and lasting in time.<sup>6</sup> At the same time, the book devotes appropriate attention to the changed nature of the electronic text if compared to the traditional transmission in book format, and the challenge that poses to editors. A further field of enquiry relates to the potential for text interrogation unleashed by the possibility of marking up texts: what techniques are available, what

<sup>1</sup> This contribution had originally been written in 2019. I believe that the gist of the argument has not changed significantly in the past few years and have limited my intervention on the text to just a few bibliographical updates.

<sup>2</sup> *Teoria e forme del testo digitale*, a cura di M. Zaccarello, Roma, Carocci, 2019.

<sup>3</sup> *Crossing Experiences in Digital Epigraphy. From Practice to Discipline*, edited by A. De Santis, I. Rossi, Berlin, De Gruyter, 2018.

<sup>4</sup> See the society's homepage: <https://textualsociety.org> [accessed 31<sup>st</sup> December 2024].

<sup>5</sup> *Teoria e forme del testo digitale*, p. 11, quoting from the homepage of the Society (<https://textualsociety.org> [accessed 31<sup>st</sup> December 2024]).

<sup>6</sup> See *Teoria e forme del testo digitale*, chapters 8 and 9.

is their history and what can be expected from this new type of textual analysis that only electronic publication can afford.

The relationship that the text bears with its means of transmission is of course no new territory for textual studies. It sits at the core of any historical discipline and certainly at the very core of philology and textual criticism in the various meanings that ‘philology’, ‘textual criticism’, and ‘textual studies’ have acquired from the second half of the 19<sup>th</sup> century to the present day in mainstream scholarship across Europe and beyond.

Zaccarello puts his work in direct filiation with textual bibliography and the revolution it brought to traditional ways of textual criticism applied to the printed text – especially on the continent of Europe where such methodology had to be imported from Anglo-American scholarship.

Long before the so called ‘digital revolution’ took place, book historians and paleographers have dealt with the study of written and print culture in its interrelation with textual studies, an approach which yielded exceptional insight into both fields; and I further believe that their work could and should be carefully reconsidered in the context of any discourse on ‘textual revolutions’.

I am thinking, primarily, of Armando Petrucci and Donald F. McKenzie, both giants in their understanding of the link between the text and its material form of transmission. Petrucci was a paleographer, an epigraphist, but most of all an historian of European written culture in all its forms and across ancient, medieval and modern times; Don McKenzie is in my opinion the greatest historian of the printed book to date, as he seemed to have been able to combine – much in the same way as Petrucci – a formidable knowledge in his field (both historical and technical) with an exceptional and unusual sensitivity for the sociology of the text as can be described and understood through the study of the material forms of textual transmission.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> For a general overview of Petrucci’s work see M. Palma, *Bibliografia degli scritti di Armando Petrucci*, Roma, Viella, 2002: most notable in this context are A. Petrucci, *La scrittura: ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986; Idem, «Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVII)», in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. Asor Rosa, II. *L’età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-1292; Idem, *Scritti civili*, a cura di A. Bartoli Langelì, A. Ciaralli, M. Palma, Roma, Viella, 2019; Idem, *Scrittura, documentazione, memoria. Dieci scritti e un inedito (1963-2009)*, Roma, Edizioni Anai, 2019. On Don McKenzie see D. McKitterick, «Donald Francis McKenzie (1931-1999)», *Proceedings of the British Academy*, 115 (2002), pp. 297-31; N. Cannata, «L’eredità intellettuale di D.F. McKenzie (1931-1999). La bibliografia come sociologia dei testi», in *Recensioni e biografie. Libri e maestri*, Centro Studi filologici sardi. Atti del II

Their insights in the field of textual studies are still very useful and can be fruitfully interrogated further when addressing a series of complex questions with which the birth of the digital text and its geometric diffusion have challenged us. Some are relevant for both the digital text and more traditional forms of textual transmission, in manuscript and in print, some are completely new. All seem rather crucial.

Scholarship on the digital text has concentrated so far primarily on a series of broad 'social' issues mostly arising from the astounding multiplication of texts currently made available,<sup>8</sup> which entails a *de facto* alteration of the traditional perception of the text and its function. Such a wealth of textual materials newly circulating has prompted a discussion of the related issue of how to ensure the correctness of the transmitted text, and what 'correctness' actually means in such a changed context. Furthermore, the increasingly refined techniques of textual interrogation (XML, TEI, EpiDoc and suchlike) have unleashed unknown possibilities for the scholar to classify languages and styles, contextualise uses and record, compare, and contrast historical documents with each other – geographically, synchronically, and diachronically –, as well as decide upon questions of authorship.<sup>9</sup>

A second, major field of discussion relates to copyright and intellectual property – Google books and virtual libraries, the shift from public ownership of libraries to the virtual assignment to multinational corporations of the task of handling (and storing) huge quantities of textual data;<sup>10</sup> and, though to a lesser extent, on the issue that I believe to be the most burning of all: to what extent can the preservation and durability of the digital text be ensured and what are the serious implications of its dramatically shortened life expectancy.<sup>11</sup>

seminario (Alghero, 19-20 maggio 2006), a cura di P. Maninchedda, Cagliari, CUEB, 2007, pp. 165-188.

<sup>8</sup> P. Robinson, «Social editions, social editing, social texts», *Digital Studies/le Champ Numérique*, 6 (2016), online (available at <https://www.digitalstudies.org/articles/10.16995/dscn.6/>).

<sup>9</sup> See, for example, P. Canettieri, «Le impronte digitali dell'autore. Un metodo di attribuzione automatizzata per i testi delle letterature romanze», *Le forme e la storia*, n.s., 6 (2013), pp. 229-243, also available in English as «The author's fingerprints: a computerised attribution method», *Archeologia e calcolatori*, suppl. 6 (2014), pp. 191-202. See also, more recently, F. Cupelloni, «Metodi non tradizionali di filologia attributiva. Bilanci e prospettive di ricerca», *Ecdotica*, 18 (2021), pp. 81-102.

<sup>10</sup> See *Teoria e forme del testo digitale*, chapters 8 and 9.

<sup>11</sup> This is the topic of the latter part of this article.

It has become almost a truism to state that digital tools constitute a ground-breaking innovation in the methods of textual analysis as well as a great improvement in terms of the circulation of knowledge, and therefore also the preservation of memory. It is unquestionable that the sheer wealth of data available for analysis thanks to digital publication has widened very significantly the corpus of texts known to scholars and currently available for linguistic and philological analysis.

In this context, the boundaries between edition and archive have begun somewhat to blur. This is a question that any digital editor faces, whether they choose to discuss it explicitly or just to leave it hovering in the background: what relation does a digital edition bear with a digital archive? According to Leonardi, digital editions constitute mostly archives, a welcome repository of texts which will help ensure their preservation.<sup>12</sup> He is not alone in this conviction. We are frequently led to believe that digital archives are the future of preservation, since modern technology allows the storage of an immense amount of data at comparatively little expense, and it also guarantees a circulation that paper could never allow. But does it really?

Let us start with the definition of archive. An archive to be considered such must be an institution – either private or public – holding a systematic and ordered collection of records: such records have been traditionally legal papers written to offer a testimony that a legal action has taken place and a change in rights and obligations has consequently occurred. Such documents may be public (issued by a chancery or any other state institution) or private.<sup>13</sup> Any archive should aim at the preservation of its records and be open to consultation.<sup>14</sup> The institutional element is essential. Failing that, an archive provides no guarantee that its responsibility of safekeeping, preservation, and resulting dissemination of knowledge is going to be fulfilled. The chain of memory relies on them, and institutional continuity is an essential part of it.

The biggest public archives are generally funded and controlled by the state. Important examples of such institutions in the United States are the National Archives in Washington D.C., which hold permanent

<sup>12</sup> L. Leonardi, «Filologia elettronica fra conservazione e restauro», in *Digital Philology and Medieval Texts*, edited by A. Ciulia, F. Stella, Pisa, Pacini, 2007, pp. 65-75.

<sup>13</sup> A library is, in a sense, an archive, but does not fall into this category since its records traditionally were books and books alone. Nowadays it also holds audio-visual and digital materials. More on this later.

<sup>14</sup> See A. Petrucci, *Medioevo da leggere. Guida allo studio delle testimonianze scritte del Medioevo italiano*, Torino, Einaudi, 1992, p. 67.

records created by the U.S. Congress, the U.S. Supreme Court, the Federal District Courts in the District of Columbia, and selected Federal Agencies. This is where the so-called Charters of Freedom (Declaration of Independence, Constitution, Bill of Rights), along with records of U.S. military history, are preserved. Similarly, the U.K. National Archives hold millions of records which were created and collected by U.K. central government departments and courts of law: as they detail on their website, such records may be letters, reports, minutes, registers, map, photographs and films, digital files, sound recordings, etc.<sup>15</sup>

Public historical archives in Italy are way more numerous, as their number seems to reflect the role local history has played in Italian history. The most recent list of them that I know of was compiled by Petrucci in his precious little booklet *Medioevo da leggere*, published in 1992, which lists around 120 of them.<sup>16</sup> It looks like a large a number if compared to the U.K. and the U.S., but if we were to start counting the number of digital archives available on the internet on themes of relevance for the Medieval and the Renaissance scholar in textual studies alone, we would hit a figure of at least five times that provided by Petrucci.

Jerome McGann's seminal work, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*,<sup>17</sup> indicates indirectly, but in my opinion very clearly, one way of ensuring that the enormous combined effort which is delivering this enormous quantity of data in digital form is not lost in the chaos and numerosity of the available tools. He suggests creating a new institutional system of cultural memory, by organizing such memory in digital form and consider grouping a series of archives to create a library, as a digital repository of historical data. This would both enable the consultation of a greater number of archives communicating with one another, and ensure a critical mass which in itself will guarantee continuity and stability to the enterprise. The volatility of digital preservation encourages to preserve the immaterial memory of material records by hosting in the same ideal space items which would traditionally belong to different institutions.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> See Archives.org (Washington D.C.) and <https://www.nationalarchives.gov.uk> (Kew, Surrey, U.K.) [both accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

<sup>16</sup> Petrucci, *Medioevo da leggere*, p. 67.

<sup>17</sup> J. McGann, *A New Republic of Letters. Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*, Cambridge (MS), Harvard University Press, 2014.

<sup>18</sup> Hence the request to guarantee FAIR data, that is to say data that are Findable, Accessible, Interoperable, and Reusable.

There are examples of such libraries on both sides of the Atlantic. The University of Virginia hosts the DPLA (Digital Public Library of America), which boasts, to date, 51.835.659 records (images, texts, videos and sounds) held within America's libraries, archives, museums, and other cultural heritage institutions. All its records – of whichever type of document (be it photographs, books, maps, news footage, oral histories, personal letters, museum objects, artwork, government documents), are immediately available in digital format.<sup>19</sup> This side of the Atlantic, the principal Digital Service Infrastructure for cultural heritage of the European Union is *Europeana*, which has the aim of making available digitised versions of artifacts, books, films and music from European archives, museums, galleries and libraries. Items are completed with introductions and explanations (metadata) so that, in the creators' intentions, the general public across Europe can access and appreciate our shared cultural heritage made available in all the languages of the Union. The site contained, on 8<sup>th</sup> December 2019, 57.704.325 records. It has now stopped counting.<sup>20</sup>

How does one navigate such a wealth of materials? And is such digital technology able to replace or embrace the textual form in its materiality, as well as the physical element of fine arts, to ensure the preservation of heritage? The sheer size of this virtual world, combined with the heterogeneity of materials it claims to preserve, does unfortunately defy any form of cataloguing, thus challenging (if not jeopardizing) the very idea of preservation, a concept which is, indeed, based on the idea that the items recorded and preserved should occupy an order that makes them easily retrievable.

The archives that we are used to frequent are not Pandora's boxes for all manners of records: in the real (as opposed to digital) world different types of institutions take care of different forms of historical documentation. Digital archives, therefore, archives are not. But they may be something very valuable all the same.

Let us now have a look at the vast array of available epigraphic databases, also grouped in a wide overreaching network, or portal, or library, called EAGLE, which stands for *The European Network of Ancient Greek and Latin Epigraphy*, a best-practice network co-funded by the European Commission, under its Information and Communication Technologies Policy Support Programme.

<sup>19</sup> <https://dp.la/> [last accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

<sup>20</sup> See <https://www.europeana.eu>, and, for a more detailed explanation of the project, <https://pro.europeana.eu/> [both accessed 31<sup>st</sup> December 2024].

The network was originally designed (as its title betrays) as a repository for research and documentation on Greek and Latin epigraphy; however, EAGLE provides now a single user-friendly portal to the inscriptions of the Ancient World, a massive resource for both a generally cultivated (but not specialized) public and for the scholarly, and it links several archives containing databases of epigraphy in various declinations: Roman epigraphy, Latin epigraphy in Italy and in the Roman provinces, Greek inscriptions, inscriptions produced in Sicily 7<sup>th</sup> c. B.C.-7<sup>th</sup> A.D., Herculaneum graffiti, Roman inscriptions in Spain, Pre-Islamic Arabic inscriptions, and more.

I have been recently involved in setting up a new epigraphic database, *EDV (Epigraphic Database in the Vernacular)*, available at [www.edv.seai.uniroma1.it](http://www.edv.seai.uniroma1.it), which records the corpus of all vernacular inscriptions that were produced in Italy from the middle of the 9<sup>th</sup> century to the year 1500 AD. The database hosts any inscription produced in Italy in a language other than Latin, provided it was meant to be displayed publicly and is still extant. The aim of the study – which has been progressing since 2011 – is to collect documentary evidence of the uses of language(s) other than Latin in public script in late Medieval and Early Modern Italy, and to constitute a virtual archive (or digital collection) of Italian Late Medieval and Early Renaissance inscriptions, a research tool to study their languages, to help navigate their forms, functions, scripts, who had them executed and for what reasons, where, on what surface, and so on. As I write, EDV contains over 560 items, and new entries are constantly being added (albeit at a slowing pace now).<sup>21</sup>

The EAGLE portal, and the single databases contained therein, fulfil basically three concurring purposes:

- to preserve and disseminate in the scholarly community the results of advanced research;
- to provide the critical edition of the texts and make it available through the portal;
- to provide the scholarly community with a series of critical tools which traditional publication cannot afford. The project uses TEI-XML mark-up, according to the EpiDoc scheme;<sup>22</sup> bibliographies are avail-

<sup>21</sup> N. Cannata, «Scrivere per tutti. Il volgare esposto in Italia (secc. IX-XV)», *Critica del testo*, 21/1 (2018), pp. 43-76. See also, most recently, N. Cannata, «New Solutions for Old Problems: Digital Publication, the Linguistic Study of Medieval Vernacular Texts, and the EDV Project», in *New Technologies and Renaissance Studies IV. The Changing Shape of Digital Early Modern Studies*, edited by R. El Khatib and C. Winter, Chicago, University of Chicago Press, 2024, (in print).

<sup>22</sup> EpiDoc is an international, collaborative encoding initiative originally developed for the representation of epigraphic texts in digital form and for the publication of dig-

able in Zotero, places are linked to Pleiades records;<sup>23</sup> several categories of metadata are aligned with the new EAGLE vocabularies; records are given unique identifiers in Trismegistos.<sup>24</sup>

A world wide web indeed, making the portal a very powerful editing tool. Texts can therefore be interrogated under different headings (languages, material, function, authors etc) and cross-referenced accordingly, as appropriate or as needed; bibliographies are indexed; items are geolocalised through appropriate programmes.

The website allows one to

- Search and browse the set of data made available by the so-called content providers (scholars and the websites they maintain) by using either a free text search or a more advanced interface, including faceted browsing through controlled vocabularies;
- Carry out similarity searches through the image recognition algorithm that has been integrated in the EAGLE Portal;
- Identify any duplication;
- Access peer-reviewed translations of the epigraphic texts, in several European languages;
- Export to the user own PC the EpiDoc document of an object for further analysis and processing;
- Link to the original data source (i.e. the database which is the source of the record);
- There are applications (storytelling, virtual museum) intended to entice the general public into the study and appreciation of epigraphy.

The availability of such tools makes EAGLE more than an archive and, also, something quite different from a critical edition.

The project had been originally designed to make freely available online the complete corpus of inscriptions falling into EAGLE's chosen field. It started as a revamping of the CIL (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) and CIG (*Corpus inscriptionum Graecarum*),<sup>25</sup> but it now includes texts

ital editions of ancient inscriptions. It addresses not only the transcription and editorial treatment of texts themselves, but also the history and materiality of the objects on which the texts appear (i.e., manuscripts, monuments, tablets, papyri, and other text-bearing objects). See <https://sourceforge.net/p/epidoc/wiki/Home/> [accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

<sup>23</sup> <https://pleiades.stoa.org/> [accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

<sup>24</sup> <https://www.trismegistos.org/index.php> [accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

<sup>25</sup> *Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL)*, consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae editum, Berlin, Akademie der Wissenschaft, 1862-; A. Boeckh, *Corpus inscriptionum graecarum*, 4 vols, Berlin, Akademie der Wissenschaft, 1828-1877. See for CIL also <https://cil.bbaw.de/> [accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

in a vast array of languages and in a time range spanning across over 1000 years.

Each of the above-mentioned functions of the database is supported by digital tools which enable the scholar to see in an extended gaze through time and space the forms and functions of public script across Europe and the ancient world. This probably facilitates a look through history which is more far-reaching than what traditional tools may allow, and this seems to be one of the added values of digital publication.

It has to be said that EAGLE originated to provide a digital edition of great classics of Latin epigraphy and gradually expanded into embracing also 'epigraphy at the borders', i.e. anything diverging from that canon, EDV included. In this way scholars seem to have at their disposal a comprehensive tool which enables them to look at epigraphy as a unit, and comprehensively at a whole genre, in this case practical texts designed for public exposure and communication within a community. Such possibility seems to me to have two important consequences in scholarly terms:

- the possibility of considering epigraphy in all its manifestations as ONE discipline whose objective is to study how, by whom, in which languages and in which scripts or forms of writing public script was produced by communities in the history of Europe – and no longer as a by-product of classical philology or medieval and Renaissance studies;
- on a grander scale, it enables a significant advancement in the studies of social history, linguistic history and suchlike through in effect the foundation of a new discipline.

The way we look at a discipline determines and defines, to an extent, the discipline itself. The possibility of creating a portal containing the nearly one million public inscriptions produced in Europe since the beginning of times fosters the idea that they form, indeed, a corpus, and one that is worth looking at as a unit, for all its variety and diversity. A narrative which would not have been possible to define and disseminate were it not for the breadth of scope that only digital publication allows.

One could, for example (and one perhaps should) argue that vernacular epigraphy as such does not and should not exist as a separate discipline, since the production of public inscriptions in languages different from Latin was a fact across antiquity, and public inscriptions in Latin continued to be produced and displayed way into the modern and indeed also the contemporary era. But nobody is going to argue against the existence of modern languages deriving from Latin and our defining them as '*vulgares*' or 'vernaculars', referring to languages spoken and also

written in the centuries before we can confidently term them as Italian, French, Spanish, etc. There is in Italy (and also elsewhere in Europe) a sub-group of inscriptions which were written not in Latin or Greek, but in a language closer to whatever those communities spoke. However this group of inscriptions must be kept in the general context of public script produced in their relative community, place, and date – in this case in Italy across several centuries and languages.<sup>26</sup>

It is a known fact to sociolinguistics that any sociolinguistic investigation depends upon the ability to engage with a comprehensive dataset, and to contextualize whatever the linguistic document under scrutiny is into the wider picture of usage, or, as I prefer to term it, the linguistic culture into which it falls. In order to do this, digital tools are most precious, since once the texts of the inscriptions are edited and marked up they can be extracted and interrogated by linguists at their leisure, as well as considered in the wider context of other bodies of practical texts which may be made available through the net. Context, in sociolinguistics – and in particular in historical sociolinguistics – is paramount.

Public script usually records the language dominant in a community at any given time. It constitutes one among the noblest forms of writing, because of its formal nature, which is usually appropriate to the dignity and importance of the message conveyed (be it the commemoration of the dead, of an event, or the issuing of a law).<sup>27</sup> Public script also documents the relationship between orality and written records, i.e. the language(s) in use in speech and in written documentation. They do not necessarily coincide, and literature often uses a language that may be very different, or a different language altogether, from the spoken language, especially in medieval Europe, and Italy in particular. Inscriptions tend, however, to document a language that approaches more closely what was in use in the community. Inscriptions were produced to convey messages addressed to an entire group, and – in order to be effective and to fulfil their function – they should

<sup>26</sup> If Latin palaeography does have a history as a discipline looking at scripts according to their function, in epigraphy for far too long we have imagined that, since the predominant language in public texts has been Latin across Europe and across millennia, we should be concluding that it was the only language in use in antiquity, and moreover that it had no varieties, in a sense no sociolinguistics. Somebody termed this as the “epigraphic habit”.

<sup>27</sup> *Visibile parlare: le scritture espone nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992), a cura di C. Ciociola, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997.

have been written in a language understood by most, if not all. Often, since they were preserved to this day, they appear to have been valued by that community across the centuries as monuments to a shared past and shared identity.<sup>28</sup>

Is EAGLE, or indeed any of the new and ever-growing portals which present themselves as digital archives, a gigantic historical archive? Hardly, for the reasons detailed above. However, they can and they do add something that amounts to a new and extraordinary philological fourth dimension to the task of preserving historical records and disseminating knowledge relating to, or issuing from, them.

Archivists are not charged with the obligation to provide a critical edition of the documents they preserve, but they are nonetheless responsible for the label that gets attached to the preserved documents. Including or excluding an item in a database is in itself a critical action.

Providing a critical edition means establishing a text which is as close as possible to the original version as intended by its author, and at the same time as comprehensible as possible to the modern reader. In order to achieve that, the philologist or critical editor needs to investigate and provide historically well-grounded answers to an array of questions, relating to who, how, when, for whom, and why a certain text was written. Digital publication may help enormously with these tasks.

However, there is a last and most worrying implication which needs to be faced: at the time of writing most of these wonderful and extra-sophisticated tools have a life expectancy which cannot be set beyond the decade. This brings us to the all-important issue of durability and sustainability, possibly the real Achilles' heel of the digital revolution.

Let us bring some examples. The first implementation of I.Sicily, the research project mentioned above on Sicilian inscriptions 7<sup>th</sup> B.C. – 7<sup>th</sup> A.D.,<sup>29</sup> cost – for around 2500 records alone – about £80,000, and this does not include the number of hours invested by academics and students, mostly largely unpaid, to enable the site to take off.

The Oxford website dedicated to inscriptions on statues dating after the end of the 3<sup>rd</sup> c. (<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>) declares that they do not have the funding to be updated continuously and therefore is

<sup>28</sup> L. Cacchioli, N. Cannata, A. Tiburzi, «EDV – Italian Medieval Epigraphy in the Vernacular (IX-XV c.). A New Database», in *Off the Beaten Track: Epigraphy at the Borders*. Proceedings of 6<sup>th</sup> EAGLE International Event (24-25 September 2015, Bari, Italy), edited by A.E. Felle, A. Ruocco, Oxford, Archaeopress, 2016, pp. 91-129; Cannata, «Scrivere per tutti».

<sup>29</sup> <https://isicily.org/> and <http://sicily.classics.ox.ac.uk/> [accessed 4<sup>th</sup> February 2025].

maintained for the time being, but no longer open. Recently also the Epigraphic Database in Heidelberg (EDH) – the greatest epigraphic digital archive to date – has closed down for the very same reasons.

EAGLE is generously supported and co-funded by the ICT (Information and Communication Technology Policy) Support Programme of the European Commission (80%) and EAGLE's former partners (20%), contributions gone towards it now counting in millions of euros. To ensure the sustainability of the project in 2016 a private association has been set up, named IDEA – International Digital Epigraphy Association –, thanks to which we, their members, pay a contribution to see that our data are looked after and maintained visible and usable on the EAGLE portal.<sup>30</sup>

The amount of money that gets poured into these enterprises is enormous, and outweighs by far any expense which may be incurred in a lavishly engineered paper edition of the same material.

Once that money dries out what is going to happen? And, more to the point, beyond our lifespan, in 20, 30, 50, 100 years, what will become of the enormous amount of work poured into such new conception of archive?

This is the challenge that we must address, and it is upon us to ensure that this exciting revolution does not result in the implosion of memory and the loss of the very history it should supposedly help preserve.

<sup>30</sup> <https://www.eagle-network.eu/category/idea-association/> [last accessed 31<sup>st</sup> December 2024].



# BROWSING THROUGH THE SEARCH ENGINES AND DIGITAL ARCHIVES OF ACCADEMIA DELLA CRUSCA: CHAPTERS OF THE HISTORY OF INDIRECT TRADITION

ATTILIO CICCHELLA

## ABSTRACT

In recent years, the Accademia della Crusca has made its archives accessible to the scientific community through a digitalization project and the creation of searchable databases. This study examines over thirty *allegazioni* (quotations) of the *Actus Apostolorum*, translated into the vernacular around 1330 by the preacher Domenico Cavalca and included in the first edition of the *Vocabolario* (1612). While only one quotation explicitly references the known tradition of Cavalca's work, the rest come from a lost manuscript, believed to be the earliest version of his translation. Additional excerpts, absent from the *Vocabolario*, appear in the *Quaderno Riccardiano* and Pier Francesco Cambi's anthology.

The second part of the article explores quotations from a lost commentary on the *Evangelii* by the Crusca's first secretary, Bastiano de' Rossi (Inferigno). These citations of the known tradition of Cavalca's work may themselves be indirect references, suggesting a layered textual tradition. Though de' Rossi's manuscript is difficult to locate, a 1490 edition of his *Evangelii* commentary, digitized in *Google Books*, contains *Actus Apostolorum* excerpts identical to those in Cavalca's text.

## Keywords

Domenico Cavalca, Accademia della Crusca, Actus Apostolorum, vernacular translations.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

attilio.cicchella@unito.it

Università di Torino

Dipartimento di Studi umanistici

Via Sant'Ottavio 20 (Palazzo Nuovo), Torino

In textual criticism, the indirect tradition of a literary work comprises its translations, its partial re-elaborations, and the integration of its parts in a context different from their original one. These excerpts, especially when reflecting now lost witnesses, whether in manuscript or print, can be extremely valuable: in broader terms, at a cultural level – which is crucial to reconstructing the history of the transmission of a text –, but also for the editorial process. In fact, they are also useful for emendation or to fill textual *lacunae*, otherwise unsolvable, present in all the extant witnesses comprising the so-called direct tradition. Direct tradition includes all the witnesses explicitly preserving a given work, which often appears to the philologist heavily reduced compared to its original size.<sup>1</sup>

The literary texts by mainly fourteenth-century authors included as examples in the entries of the five editions of the *Vocabolario degli Accademici della Crusca* – henceforth identified respectively as V<sub>1</sub> (1612), V<sub>2</sub> (1623), V<sub>3</sub> (1691), V<sub>4</sub> (1729-1738) e V<sub>5</sub> (1863-1923) – fall in the indirect tradition.<sup>2</sup> Nevertheless, the *Tavole delle abbreviature degli autori e dei testi citati* – tables appended to each edition and listing in abbreviated form the authors and works used by lexicographers to compile the single entries – tend to simplify a much more complex and stratified reality. In fact, they do not report the sources actually used in what «in seventeenth- and eighteenth-century Europe was considered, for its theoretical framework, method of compilation, and technical innovations, a model for the great dictionaries of other national languages».<sup>3</sup> Thanks to the digitization of the twenty-two volumes of the five impressions of the *Vocabolario* and the complete transcription of the first four, summarized in the database *Lessicografia della Crusca in rete* (from now on: LCr), active since 2006 and improved over the years, it is now possible to interrogate the whole corpus electronically with an increasing degree of

<sup>1</sup> Broadly speaking, the unavailability of ancient witnesses, whether in manuscript or printed form, may be due to their destruction following the consequences of catastrophes caused by human negligence, or by natural causes. Hence the importance of digitizing literary and non-literary texts that are on paper. For the translation, I relied on the help of Francesco Caruso, whom I would like to thank also for suggesting improvements.

<sup>2</sup> V<sub>5</sub> has not been yet digitized in the LCr; also, it stops at letter «o», (the last entry is «ozono»). Therefore, for the scope of our paper, we shall not take V<sub>5</sub> into account.

<sup>3</sup> M. Fanfani, M. Biffi, «La Lessicografia della Crusca in Rete», in *Atti del XII Congresso Internazionale di Lessicografia, (Proceedings XII Euralex International Congress, Torino, September 6th-9th, 2006)*, ed. by E. Corino, C. Marellò, C. Onesti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 409-416.

precision.<sup>4</sup> The search engine thus created, the extended name of which is *Cruscle*,<sup>5</sup> is both a digital archive of images and an electronic dictionary where the resources can be integrated, offering the possibility of targeted and systematic investigations «on a lexical and lexicographic database of paramount importance for the Italian language and its history».<sup>6</sup>

Now, scholars can verify the diachronic semantic evolution of the recorded entries, which also come with an etymological note and a definition.<sup>7</sup> Also, besides explaining a headword, the attached quotations from ancient authors could offer the Italian writers of the seventeenth and eighteenth centuries a linguistic model based on fourteenth-century Florentine language, as theorized by Lionardo Salviati in *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone*, published in several volumes between 1584 and 1586.<sup>8</sup>

In what follows, we shall test the potential and limits of LCr by examining a case study centered on the figure of Domenico Cavalca da Vicopisano (1260-1341), who, around 1330, translated from Latin into Pisan

<sup>4</sup> The LCr can be accessed at <http://www.lessicografia.it/>. The project is described in detail by its editors in Biffi and Fanfani (Ivi, p. 409).

<sup>5</sup> The sound of the Italian pronunciation of *Cruscle* clearly evokes one of the most widely used search engine. The potential of the advanced search option has been technically illustrated in T. Alisi, G. Becchi, N. Becchi, M. Biffi, G. D'amico, A. Evangelisti, M. Fanfani, N. Maraschio, *Advanced search facilities for accessing Crusca Academy of Italian Language*, in *Electronic Imaging & the Visual Arts EVA 2006 Florence Proceedings*. Atti del Convegno (Firenze, 3-7 aprile 2006), ed. by V. Cappellini, J. Hemsley, Bologna, Pitagora Editrice, 2006, pp. 164-169.

<sup>6</sup> M. Biffi, «Le Biblioteche della Crusca in rete. Una grande risorsa per la lingua italiana», in *L'editoria italiana nell'era digitale. Tradizione e attualità*, ed. by C. Marazzini, Firenze, Accademia della Crusca, 2014, pp. 185-227: 189.

<sup>7</sup> Of course, the language that the lexicographers use in the definition of the single entries, can in turn become object of study.

<sup>8</sup> L. Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone. Volume primo del Cavalier Lionardo Salviati diviso in tre libri*, Venezia, presso Domenico, & Gio. Battista Guerra, 1584 and *Del secondo volume degli Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone. Libri due del cavalier Lionardo Salviati*, Firenze, Giunti, 1586. LCr also allows to trace back etymologies, loanwords, proverbs, and other sources to their Greek and Latin antecedents. As is well known, in Italy, the quest for linguistic unity – which especially developed in the sixteenth century, when several theories about the so-called 'questione della lingua' ('language question') were formulated – preceded by many years the quest for political unity, which took place only in 1861. On this historical-linguistic period, crucial to the development of the Italian language, see C. Marazzini, s.v. «Questione della lingua», in *Enciclopedia dell'italiano*, ed. by R. Simone, G. Berruto, P. D'Achille, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, online (see [https://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)).

dialect a book of the *New Testament*, namely the *Acts of the Apostles* (*Actus Apostolorum*) variously used by the academics of the Crusca in a ‘Florentinized’ version.<sup>9</sup> The translation by the Dominican friar, who was active in the important Pisan *Studium* of the convent of St. Catherine of Alexandria, built around 1272, probably on behest of Thomas Aquinas, is part of a broader program of devotional literary production in the vernacular aimed at curbing and contrasting the many heretical trends that had spread throughout Europe since year 1000. The following list comprises the seventeen manuscripts known to us which have transmitted Cavalca’s translation (the MS preceded by an asterisk once belonged to Piero del Nero and is now lost):

A = Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 435, (XIV cent.)

B = Vatican City, Bibl. Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4011, (XV cent.)

M = Florence, Bibl. Marucelliana C.339 + Roma, Bibl. Angelica, 2034, (XV cent.)

F = Florence, Bibl. Nazionale Centrale, Capponi 109, (XIV cent. *ex*)

F<sup>1</sup> = Florence, Bibl. Nazionale Centrale, II IV 56, (1376 or 1390)

F<sup>2</sup> = Florence, Bibl. Nazionale Centrale, II IV 115, (1441)

R = Florence, Bibl. Riccardiana, 1250, (XV cent.)

R<sup>1</sup> = Florence, Bibl. Riccardiana, 1271, (XV cent.)

R<sup>2</sup> = Florence, Bibl. Riccardiana, 1272, (XIV cent.)

R<sup>3</sup> = Florence, Bibl. Riccardiana, 1762, (XIV cent.)

R<sup>4</sup> = Florence, Bibl. Riccardiana, 1767, (XV cent.)

<sup>9</sup> For the Dominican convent of St. Catherine of Alexandria and the importance of its *Studium* see E. Barbieri, «Domenico Cavalca volgarizzatore degli Actus apostolorum», in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento – La Bible italienne au Moyen Âge et à la Renaissance*. Atti del convegno internazionale (Firenze, Certosa del Galluzzo, 8-9 novembre 1996), ed. by L. Leonardi, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 291-328: 294-297, to be integrated, also for the previous literature, with O. Banti, «La biblioteca e il Convento di S. Caterina in Pisa tra il XII e il XIII secolo attraverso la testimonianza della *Chronica antiqua*», *Bollettino Storico Pisano*, 86 (2005), pp. 539-546. For the work of Cavalca, see my critical edition (D. Cavalca, *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli*, ed. by A. Cicchella, Firenze, Accademia della Crusca, 2019), as well as A. Cicchella, «“Volendo a pitizione e per devotione...” Gli ‘Atti degli Apostoli’ volgarizzati da Domenico Cavalca: storia e stile», *Rivista di Letteratura Italiana*, 32 (2014), pp. 9-29 and Idem, «Gli “Atti degli Apostoli” nell’editio princeps della “Bibbia” in volgare italiano», *Filologia&Critica*, 44 (2019), pp. 32-75. For a biography of the Dominican friar, see E. Salvadori, «Fra Domenico Cavalca nelle fonti documentarie pisane del secolo XIV», *Memorie Domenicane*, 35 (2004), pp. 101-135. For a general overview of the biblical translations into old Italian and the vast bibliography on this topic, see the various contributions contained in *La Bibbia in italiano tra Medioevo e Rinascimento*.

R<sup>5</sup> = Florence, Bibl. Riccardiana, 2619 (XIV cent.)

P<sup>2</sup> = Paris, Bibl. Nationale de France, it. 2, (XV cent.)

P<sup>4</sup> = Paris, Bibl. Nationale de France, it. 4, (1466-1472)

Pl = Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, Pluteo XXVII.6, (XIV cent. *ex*)

Re = Florence, Bibl. Medicea Laurenziana, Redi 127, (1460-1462)

\*PN = Florence, Bibl. Riccardiana 2197, belonged to Piero Del Nero (1330-1340?)<sup>10</sup>

PN is described in c.129*va* of MS 2197 (Florence, Biblioteca Riccardiana), that is, in the so-called *Quaderno Riccardiano* (henceforth QR), a collection attributed to Bastiano de' Rossi, which contains over one-hundred-forty texts dating from the fourteenth century. These texts are listed in order of importance and degree of 'Florentinity', an order roughly following that described by Lionardo Salviati in *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone* in preparation for V.<sup>11</sup> In particular, PN is referred to and described in the second part of QR, drafted around 1591:

[131] Book owned by Pier Del Nero, containing various works. They are: *Meditations on the Life of Jesus Christ*; *Acts of the Apostles* by Cavalca; Treatise on the *Hail Mary*; Descriptions of some miracles occurred in 1331; works of St. Bonaventure; the *Legend of Saints Onofrio and Panuzio*; St. Patrick's *Purgatory*; *Of the Devout Way of Reciting Hail Mary*; Fr. Jerome's sermons; some sermons by Fr. Jordan; *Collatio* by abbot Moisé; *Treatise* by Giovanni Marignolli.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> The *editio princeps* of the *Actus Apostolorum* translated into the Italian vernacular by Domenico Cavalca can be identified with the *Italian Bible* edited by Niccolò Malerbi and printed in Venice by Vindelino da Spira on 1 August 1471 (henceforth indicated as B71). Although the publisher firmly claims the authorship of the translation, the friar's work on the *New Testament* is so unique that we shall illustrate it for each book. In fact, Cavalca realized a collage of fifteenth-century *volgarizzamenti* that with the help of some collaborators were partially rechecked and adapted to facilitate their inclusion in a unified editorial project. To quote Cavalca's version of the *Acts of the Apostles*, the academics of the Crusca used the manuscript and not Malerbi's printed edition, which was also available to them (on the subject see Cicchella, «Gli "Atti degli Apostoli" nell'editio princeps della "Bibbia"»). On Piero Del Nero, see L. Gregori, «I codici di Piero Del Nero negli spogli lessicali della Crusca», *Aevum*, 64 (1990), pp. 375-385. For the description of the manuscripts transmitting Domenico Cavalca's translation, see the entries contained in the recent catalogue *Le traduzioni italiane della Bibbia nel Medioevo*.

<sup>11</sup> QR critical edition is in G. Stanchina, «Nella fabbrica del primo Vocabolario della Crusca: Salviati e il "Quaderno" riccardiano», *Studi di Lessicografia Italiana*, 26 (2009), pp. 157-202.

<sup>12</sup> The Italian original reads: «Libro di Pier Del Nero di diverse opere. Ciò sono: Meditationi nella vita di Iesu Cristo; Atti degli apostoli del Cavalca; Trattato sopra l'Ave

The succinct description of the codex is followed by three excerpts progressively numbered and taken from Cavalca's translation. They correspond respectively to Acts 7,1, Acts 9,36 and Acts 24,5-6 of the Latin version of the *Acts of the Apostles*.<sup>13</sup> In general, the witnesses described in QR were examined by an authority and, if deemed appropriate, accompanied by the annotation «approved», usually «written in the margin, sometimes with a pen and handwriting different from those used in the main text».<sup>14</sup> This 'seal of approval' is absent in PN and, consistently with this, the quotations from the *Acts of the Apostles* mentioned in QR were not attached to any entry of the *Vocabolario*, that is, to any entry resulting from the lemmatization of the different words that make up the excerpts. However, are those mentioned in QR the only extant traces of PN? Also, is it really true that the lexicographers never used PN to compile any of the entries?

In 2001, when V<sub>1</sub> was first digitized in what was called the 'rovesciamento' of the *Vocabolario*, Fabio Romanini found that Domenico Cavalca was cited about 1,550 times out of almost 27,000 occurrences of fourteenth-century writers.<sup>15</sup> Despite the large number of attestations,

Maria; Narrazione di alcuni miracoli del 1331; opera di san Buonaventura; Leggenda di santo Onofrio e Panuzio; Narrazione del Purgatorio di san Patrizio; Del modo di dire devotamente l'Ave Maria; Prediche di fra Giordano, alcune; Collazione dell'abate Moisé; Trattato di fra Giovanni Marignolli». [131] refers to the numbering of the texts as in the Stanchina's edition.

<sup>13</sup> In his translation of the *Actus Apostolorum*, Domenico Cavalca divided the text into thirty-two chapters preceded by a Prologue, whereas the current subdivision of this book of the *New Testament* is into twenty-eight narrative units. Here we provide an overview of the differences between the two systems of subdivision, indicating Cavalca's with lowercase Roman numerals, and the seriation now in use with uppercase Roman numerals in round brackets: Prologue; i (I, 1-1); ii (I, 12-26); iii (II, 1-46); iv (III, 1-26); v (IV, 1-31); vi (IV, 32-35; V, 1-16); vii (V, 17-42); viii (VI, 1-15; VII, 1); ix (VII, 2-50); x (VII, 51-59; VIII, 1-4); xi (VIII, 5-40); xii (IX, 1-31); xiii (IX, 32-42); xiv (IX, 43; X, 1-48; XI, 1); xv (XII, 2-30); xvi (XII, 1-24); xvii (XII, 25; XIII, 1-52); xviii (XIV, 1-23); xix (XV, 1-41); xx (XVI, 1-38); xxi (XVII, 1-15); xxii (XVII, 16-34); xxiii (XVIII, 1-27); xxiv (XIX, 1-20); xxv (XIX, 21-40; XX, 1-6); xxvi (XX, 7-38); xxvii (XXI, 1-40); xxviii (XXII, 1-30); xxix (XXIII, 1-35); xxx (XXIV, 1-26); xxxi (XXIV, 27; XXV, 1-26; XXVI, 1-32); xxxii (XXVII, 1-42; XXVIII, 1-31). Besides my aforementioned critical edition published in 2019, it is also possible to consult and download free of charge in the Google Play store the digitized nineteenth century edition (Cavalca 1837).

<sup>14</sup> G. Stanchina, G. Vaccaro, «Verso il Vocabolario della Crusca. Il Quaderno riccardiano e altri spogli lessicografici tra Vincenzio Borghini e Leonardo Salviani», in *La Crusca e i testi. Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al "Vocabolario" del 1612*, ed. by G. Belloni, P. Trovato, Limena, libreriauniversitaria.it, 2018, pp. 167-298: 180n.

<sup>15</sup> See F. Romanini, «I numeri della prima Crusca», in *La Crusca e i testi, Lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al "Vocabolario" del 1612*, ed. by

also confirmed by LCr, it is striking that Cavalca's translation of the *Acts of the Apostles* occurs only once in the whole corpus. The reason is probably to be found in some provisions of the Council of Trent, summarized in the *Index of Prohibited Books*, with which the Catholic Church prohibited in Italy, and in the rest of Europe, to produce, possess, and even read biblical translations, full or partial, at least until 1758.<sup>16</sup> According to the *Tavola dei Citati* of V<sub>1</sub>, available online in the digitized version, despite the papal interdiction, the translation was still used, abbreviated with the wording «Lib. oper. diver. att. appost.,» that is, *Acts of the Apostles* contained in a *Libro d'Opere diverse* [i.e., miscellaneous book], a subset of a larger group of texts transmitted by a miscellaneous manuscript PN.<sup>17</sup> While the paper version of the database does not provide a system of correspondence between the *Tavola dei Citati* and the quotations attached to the single entries in V<sub>1</sub>, in the electronic version, the function «Search for cited works»<sup>18</sup> enables us to trace back the lemmatized entry starting from the wordings, which, in turn, are listed in electronic entries that offer valuable information when consulted.<sup>19</sup>

G. Belloni, P. Trovato, Limena, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it), 2018, pp. 353-381. The 'rovesciamento' is an online resource created by the Academia della Crusca in collaboration with the Scuola Normale Superiore di Pisa, and available at <http://vocabolario.sns.it/html/index.html>, which preceded by a few years the creation of the more articulated LCr. Its online publication was anticipated in several contributions by M. Sessa, «Il "rovesciamento" del Vocabolario della Crusca», *Bollettino d'informazioni del Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico artistici della Scuola Normale Superiore di Pisa*, I/1 (1980), pp. 41-51; Eadem, «Aggiunte al tracciato per il "rovesciamento" del Vocabolario della Crusca», *Bollettino d'informazioni del Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico artistici della Scuola Normale Superiore di Pisa*, II/1 (1981), pp. 175-179; Eadem, «Saggio di "rovesciamento" del primo Vocabolario della Crusca», *Studi di Lessicografia Italiana*, 4 (1982), pp. 269-333; Eadem, «Il "rovesciamento" del primo Vocabolario della Crusca (1612)», *La Crusca per voi*, 22 (2001), pp. 3-18.

<sup>16</sup> This prohibition remained valid until 1758, when Pope Benedict XIV published a new, less restrictive Index. On the subject, see C. Marazzini, *Il secondo Cinquecento e il Seicento*, Bologna, il Mulino, 1993, esp. Chapter 3 on the translation of the Bible; R. Librandi, *La lingua della Chiesa*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, ed. by P. Trifone, Roma, Carocci, 2009, pp. 159-188: 162-163; G. Fragnito *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, il Mulino, 1997 and Eadem, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

<sup>17</sup> <http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=1&vol=1&pag=21&tipo=0>

<sup>18</sup> See <http://www.lessicografia.it/reflist.jsp?cmd=resetall>. From here it is sufficient to insert the abbreviations that, in turn, refer to the *lemmata* to which they are linked.

<sup>19</sup> Biffi, «Le Biblioteche della Crusca in rete. Una grande risorsa per la lingua italiana», pp. 185-227.

So, if we perform a search using the wording «Lib. oper. diver. att. appost.», we find out that the only result yielded is the headword «cultrice», that is, a female noun indicating a ‘believer’ or ‘worshipper of pagan deities’, to which is attached Cavalca’s translation of *Acts* 19, 34, where it is remembered that because it was a *cultrice* of the goddess Diana, the city of Ephesus was committed to paganism. It should be noted that from this one example emerges – difficult to say whether randomly or intentionally – what seems to be a pungent and ironic dissent on the part of academics towards the papal veto: how can we otherwise define the use of a prohibited biblical translation to describe a heretical practice?

Through a hyperlink connected with the headword *cultrice*, it is possible to trace back the entry with the source of the quotation, that is, «Lib. oper. diver. att. appost.» In addition to the digitized page containing the *Tavola dei Citati*, we can also find the transcription of its content, which is reported more clearly than in the paper version:<sup>20</sup>

INFORMATION CONTAINED IN THE TAVOLA DEI CITATI	
Abbreviation Used in the Tavola dei Citati	Lib. Oper. Diver.
Indication Used in the Tavola dei Citati	<i>Libro d’Opere diverse</i>
Title	<i>Volgarizzamento of the Acts of the Apostles (work contained in Libro d’Opere diverse)</i>
Classification	Ancient literary work
Description	Various works collected in a manu- script book drafted by Pier del Nero

The editors of LCr have also added a second grid which complements the paper version with additional information:

<sup>20</sup> See <http://www.lessicografia.it/refview.jsp?key=234>

NORMALIZED INFORMATION	
Abbreviation Used in the <i>Tavola dei Citati</i>	Various authors
Identified Author	
Identified <i>Volgarizzatore</i>	Domenico Cavalca
Abbreviation Used in the List of Headwords	Lib. oper. diver. Att. Appost.
Datation	

The most relevant piece of information provided is undoubtedly the identity of the *volgarizzatore*, which the editor of the electronic entry affirms to have retrieved from the *Tavola dei Citati* of  $V_3$  and  $V_4$ , where the same work is explicitly attributed to Domenico Cavalca da Vicopisano.<sup>21</sup>

Now, if we interrogate LCr by entering the headword *cultrice*, we find that it is present in each of the five editions of the *Vocabolario*. However, from  $V_3$  on, although the excerpt provided is precisely the same one drawn from Cavalca's text, the source appended to the headword is identified by a different abbreviation: instead of «Lib. oper. diver. att. appost.», we now have «Lib. Op. Div.», that is, 'Libro di Opere Diverse'. This wording refers, broadly, both to Pietro Del Nero's manuscript and, for what concerns more specifically the headword *cultrice*, to Cavalca's translation, which from  $V_3$  on ceases to be explicitly referred to, except for the *Tavola dei Citati*. In addition to reporting all the works transmitted by PN, the academics of the Crusca affirm that this manuscript was no longer in their possession, for it had been purchased, probably after the publication of  $V_2$ , and before that of  $V_3$ , for the Florentine library of the Guadagni family.<sup>22</sup> Finally, starting from  $V_3$ , the editors

<sup>21</sup> Consistent with this indication, it is possible to repeat this search in LCr by entering, this time, the name of the author: Domenico Cavalca. In this case, the results yielded are less precise: of all the works referable to the Dominican friar, the editors of the electronic entry have reported the translation of the *Acts of the Apostles* as a text used by lexicographers only for  $V_2$  and  $V_4$ , with the exclusion of  $V_3$  and, rather strangely,  $V_1$ ; in fact, we have seen that  $V_1$  contains at least one headword from the work of Cavalca: *cultrice*, precisely.

<sup>22</sup> In the *Tavola dei Citati*, in the subset of the 'opere diverse' transmitted by Piero Del Nero, the wording describing the work of the Dominican friar is «Lib. Op. div. Att.

of the electronic entries have listed all the abbreviations and wordings with which the «Libro di Opere Diverse» was generally indicated in the various editions of the *Vocabolario*: «Lib. Op. div.»; «Lib. Op. Div.»; «Lib. op. div.»; «Lib. Op. div. P. N.»; «Lib. op. div. P. N.»; «Lib. Oper. Div.»; «Lib. oper. Div»; «Op. div.» It goes without saying that the differences between the various wordings, although minimal, are of paramount importance for performing an accurate electronic search. The search by abbreviation – the limits of which shall be discussed later and which is now limited to the first three editions of the *Vocabolario* – enables us to identify other quotations from the works of the Dominican friar as transmitted by PN:<sup>23</sup>

ABBREVIATION	EDITION OF THE «VOCABOLARIO»	HEADWORD	PASSAGE(S) QUOTED
lib. op. div.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub>	<i>accapigliare</i> 'brawling and pulling hair'	Acts 7, 26
Lib. op. div.	V <sub>3</sub>	<i>accapigliato</i> 'adjective from <i>accapigliare</i> '	Acts 7, 26
Lib. oper. div. Lib. op. div.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>allapidare</i> 'to stone'	Acts 7, 58
Lib. oper. div. Lib. oper. div.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub>	<i>allapidatore</i> 'a male person who pelts with stones'	Acts 7, 58
Lib. opere diver. Lib. oper. div.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>ammantare</i> 'to cover oneself with a cloak'	Acts 12, 8

*App.*», which is slightly different from what we found in V<sub>1</sub> and V<sub>2</sub>, namely, «Lib. Op. diver. Att. *Appost.*» (our emphasis). That same wording, however, cannot be found in any entry of any edition of the *Vocabolario*. As Fabio Romanini has signaled in many other instances, there are inconsistencies between the wording reported in the *Tavola dei Citati* and those actually used throughout the *Vocabolario*. Unfortunately, LCr inherited these inconsistencies from its on-paper version.

<sup>23</sup> We shall later explain how the quotations from Cavalca's translation of the *Acts of the Apostles* have been identified among the many appended to each headword.

Lib. Op. div. Lib. oper. diver.	$V_1, V_3$ $V_2$	<i>argentaio</i> ‘silversmith’	Acts 19, 24
Lib. opere diver. Lib. Op. div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>auditorio</i> ‘audience’	Acts 25, 23
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>ciottato</i> ‘beaten up, mauled’	Acts 5, 40-41
Lib. oper. diver. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>cittadinatico</i> ‘privilege of citizenship in ancient Rome’	Acts 22, 28
lib. oper. diver. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>civiltà</i>	Acts 22, 28
Lib. oper. diver. att. appost. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>cultrice</i>	Acts 29, 35
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>dimentare</i> ‘to drive somebody crazy’	Acts 8, 11
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>discepolo</i> ‘disciple’	Acts 9, 36
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>esterminare</i> ‘destroy, exterminate’	Acts 6, 45
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$v$ $V_3$	<i>impastoiare</i> ‘to fetter’	Acts 21, 11
lib. oper. div. Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1$ $V_2$ $V_3$	<i>letticciuolo</i> ‘small bed’	Acts 9, 33
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>ringraziamento</i> ‘thanksgiving’	Acts 24, 3
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>scafa</i> ‘boat’	Acts 27, 16
Lib. oper. div. Lib. Oper. Div.	$V_1, V_2$ $V_3$	<i>scannello</i> ‘stool’	Acts 7, 49

Lib. Op. div. Lib. oper. diver. Lib. Op. Div.	V <sub>1</sub> V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>scialbato</i> 'whited'	Acts 23, 3
Lib. op. diver. lib. op. diver. Lib. Op. Div.	V <sub>1</sub> V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>sedizioso</i> said of 'somebody who is rebellious or seditious'	Acts 24, 5
Lib. oper. div. Lib. Op. Div.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>superstizioso</i> 'superstitious'	Acts 17, 22
Lib. oper. div. Lib. Oper. Div.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>testimonia</i> 'testimony'	Acts 5, 32
Libr. Op. div. Lib. oper. diver. Lib. Op. Div.	V <sub>1</sub> V <sub>2</sub> V <sub>3</sub>	<i>timorato</i> 'God-fearing person'	Acts 8, 2

Thanks to the possibility of comparing the different editions of the *Vocabolario*, if we follow the clues offered by the entry *cultrice*, from V<sub>4</sub> we find out that the abbreviation that identifies the quotations from Cavalca's translation of the *Acts of the Apostles* is «Libr. Op. div. And.» and is described as follows:

INFORMATION CONTAINED IN THE TAVOLA DEI CITATI	
abbreviations Used in the Tavola dei Citati	Vend. Crist. Vend. Crist. G. S. Vend. Crist. A. Vend. Crist. Op. div. A.
Indications Used in the Tavola dei Citati	Vendetta di Cristo
Title	History of Christ's Revenge (translation of an apocryphal Latin text entitled <i>Vindicta Salvatoris</i> )
Classification	Ancient literary work included among works by "uncertain or unknown author"

Description	History of Christ's Revenge [...] manuscript once belonged to Giovambattista Strozzi. For this edition, we also used a manuscript once owned by Abbot Pierandrea Andreini, now part of the collection of MSS of the Libreria del Convento della Nunziata [...].
Normalized Information	
Indications Used in the Tavola dei Citati	
Identified Author	
Identified Volgarizzatore	
Identified Work	
Abbreviation in the List of Headwords	Libr. op. div. A. Libr. Op. div. A. Libr. Op. Div. A. Libr. Op. div. And. Libr. Op. div. Andr. Vend. Crist. A. Vend. Crist. And. Vend. Crist. Andr. Vend. Crist. Op. div. Andr.
Datation	1300

A note by the compilers of  $V_4$  lists all the works transmitted by the codex we have just described, which matches exactly the sequence of texts carried down to us by the miscellaneous manuscript indicated as  $F^1$ . This manuscript once belonged to the Andreini family, whose genealogy Abbot Pier Andrea Andreini reports in a quintern inserted between cc. 205 $r$  and 213 $v$  of the manuscript. As can be inferred from an ancient annotation at c. 11 $r$ ,  $F^1$  was acquired by the Florentine convent of the Annunziata to eventually reappear in 1809, in what later became Florence Biblioteca Nazionale Centrale.

Now, if we repeat the same search by interrogating the database with the abbreviations that identify the Andreini codex, it is possible to isolate the entries that include the quotations from Cavalca's version of the *Acts of the Apostles* drawn from  $F^1$  and not present in the previous three edi-

tions of the *Vocabolario*. An asterisk precedes those entries that include quotations that, although already attested in  $V_1$ ,  $V_2$ , and  $V_3$  according to their PN version, are reported in their  $F^1$  version:

ABBREVIATION IN $V_4$	HEADWORD	PASSAGE(S) QUOTED
lib. op. div.	* <i>accapigliato</i>	Acts 7, 26
Libr. Op. div.	* <i>allapidare</i>	Acts 7, 58
Libr. Op. div.	* <i>allapidatore</i>	Acts 7, 58
Libr. Op. div.	* <i>ammantare</i>	Acts 12, 8
Libr. Op. div.	* <i>argentaio</i>	Acts 19, 24
Libr. Op. div.	* <i>auditorio</i>	Acts 25, 23
Vend. Crist.	<i>capitolare</i> 'divide a work into chapters'	Acts 1, 1
Vend. Crist.	<i>centurione</i> 'centurion; officer of 100 soldiers'	Acts 10, 1
Libr. Op. div.	* <i>ciottato</i>	Acts 5, 40-41
Libr. Op. div.	* <i>cittadinatico</i>	Acts 22, 28
Libr. Op. div.	<i>cogitare</i> 'to think'	Acts 21, 38
Vend. Crist.	<i>cubicolario</i> 'server'	Acts 12, 20
Libr. Op. div. And.	* <i>cultrice</i>	Acts 29, 35
Vend. Crist. Andr.	<i>dementare</i> 'to drive somebody crazy'	Acts 8, 11
Libr. Op. div.	* <i>discepolo</i>	Acts 9, 36
Vend. Crist.	<i>dispartito</i> 'divided'	Acts 2, 1
Libr. Op. div.	* <i>esterminare</i>	Acts 6, 45
Libr. Op. div.	* <i>impastoiare</i>	Acts 21, 11
Vend. Crist.	<i>innumerare</i> 'enumerate'	Acts 5, 37

Libr. Op. div.	* <i>letticiuolo</i>	Acts 9, 33
Vend. Crist.	<i>parletico</i> ‘paralytic’	Acts 8, 7
Vend. Crist.	<i>piuivamente</i> ‘publicly’	Acts 13, 49
Vend. Crist.	<i>recare</i> in the phrase ‘ <i>recare in volgare</i> ,’ where it means ‘to translate’	<i>Prologo</i> by translator Domenico Cavalca
Libr. Op. div.	* <i>ringraziamento</i>	Acts 24, 3
Vend. Crist.	<i>riputare</i> ‘reputare’	Acts 7, 60
Vend. Crist.	<i>rubro</i> ‘bramble’ and ‘brier’	Acts 7, 31
Libr. Op. div.	* <i>scafa</i>	Acts 27, 16
Libr. Op. div.	* <i>scannello</i>	Acts 7, 49
Libr. Op. div.	* <i>scialbato</i>	Acts 23, 3
Vend. Crist. Andr.	<i>sedere</i> in the Latin phrase ‘ <i>sedere pro tribunali</i> ,’ where it means ‘to sit as a judge in a trial’	Acts 25, 6
Libr. Op. div.	* <i>sedizioso</i>	Acts 24, 5
Vend. Crist. Op. div. Andr.	<i>segregare</i> ‘to separate’	Acts 12, 2
Libr. Op. div. Andr.	* <i>superstizioso</i>	Acts 17, 22
Libr. Op. div.	* <i>testimonia</i>	Acts 5, 32
Libr. Op. div.	* <i>timorato</i>	Acts 8, 2
Libr. Op. div.	<i>vampore</i> ‘steam, heat’	Acts 2, 19
Vend. Crist.	<i>verità</i> ‘really’	Acts 12, 9
Libr. Op. div.	<i>vessato</i> ‘vexed’	Acts 8, 2

Although starting from  $V_4$  for Cavalca’s text of the *Acts of the Apostles* the lexicographers preferred  $F^1$  over PN, the codex once belonged to Piero Del Nero was still used to draw quotations from other texts it transmitted, examples attached to thirty-three *lemmata*. Besides providing us with this

information, one last search limited to  $V_4$  and performed by entering the abbreviations «Lib. Op. div.»; «Lib. Op. Div.»; «Lib. op. div.»; «Lib. Op. div. P. N.»; «Lib. op. div. P. N.»; «Lib. Oper. Div.»; «Lib. oper. Div.»; «Op. div.» offers some valuable insights, opening a new avenue of research.

In a note by the lexicographers, reported by the compilers of the electronic entry, it was pointed out that in the Archivio dell'Accademia della Crusca, among the papers of Pier Francesco Cambi, called 'lo Stritolato', who had been an academic since 1586, was preserved the *spoglio* of the *Acts of the Apostles* translated by Domenico Cavalca.<sup>24</sup> This piece of information, absent in the previous three editions of the *Vocabolario*, is likely to be the result of an initial reorganization of the vast amount of documents kept in the Archivio dell'Accademia della Crusca, whose vicissitudes, together with those equally troubled of the Library, Delia Ragionieri has recently reconstructed.<sup>25</sup> In addition to retracing the main phases of the foundation of the Accademia, which dates back to the second half of 1582, Ragionieri has retraced the beginnings of its Library, which was established in July 1590, when, as the archival papers report, Pier Francesco Cambi was entrusted with the task of acquiring some new books. Year by year, the Accademia was able to acquire a large number of books, also thanks to the testamentary bequest of the volumes that once belonged to the academics. In 1592, the year of his death, Cambi himself left some of his books to the Library, which counted 273 volumes in 1778. In 1783, at the behest of Pietro Leopoldo, Grand Duke of Tuscany, the Accademia della Crusca was suppressed and merged with two other institutions, before being re-established by Napoleon in 1811. While since 1783 the books of the Accademia, whether in printed or manuscript form, ended up dispersed in various libraries, especially the Magliabechiana in Florence, never to return, the archival heritage, although dispersed in various ways, was partially recovered.

Following the pioneering work by the secretary of the Accademia, Severina Parodi, dating back to the mid-1970s, the Archive, now dedicated to her memory, was finally 'opened' to the public thanks to its digitization.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> With the word *spoglio*, when referred to the preparatory work for an edition of a dictionary such as the *Vocabolario della Crusca*, we indicate the work of identification of all those textual examples that will be included in the description of the various *lemmata*.

<sup>25</sup> See D. Ragionieri, *La Biblioteca dell'Accademia della Crusca: Storia e documenti*, Florence, Accademia della Crusca, Manziiana, Vecchiarelli, 2015.

<sup>26</sup> See S. Parodi, *Gli Atti del primo Vocabolario*, Firenze, Accademia della Crusca, 1974. The digital archive of the Accademia della Crusca can be reached at <http://www.adcrusca.it/index2.asp?IDsezione=1>

The computer project, designed and coordinated by Marco Biffi and Giovanni Salucci, was first inaugurated in 2005, to be eventually implemented and improved in 2016. The digitized documents are described according to mandatory description fields, in compliance with the ISAD(G) standards:<sup>27</sup> description levels (Series, Sub-series, File, Item); location; creator; title; date; media; extent; arrangement, and content. In addition to these resources, which can be accessed through three types of research – simple, advanced, and expert (the latter of which requires special authorization from the President of the Accademia della Crusca for proven reasons of study) – other media can be consulted, if necessary, to conduct more advanced linguistic research: images, videos, and even transcribed documents.

Among the materials available for consultation, especially relevant, at least for our purpose, is the preparatory material for the five editions of the *Vocabolario* (Series «Vocabolario»):<sup>28</sup>

Series “Vocabolario”

Sub-series first edition “Vocabolario” (1612)

Sub-series second edition “Vocabolario” (1623)

Sub-series third edition “Vocabolario” (1691)

Sub-series fourth edition “Vocabolario” (1729-1738)

Sub-series fifth edition “Vocabolario” (1863-1923)

Sub-series Miscellany “Vocabolario”

Sub-series Institute for the Continuation of “Vocabolario”

At this point, if we narrow down the search to  $V_1$ , there is a manuscript that immediately draws our attention: it is called «Spogli di Pier Francesco Cambi (Stritolato)», henceforth indicated as FC:<sup>29</sup>

<sup>27</sup> The ISAD(G) standard is described by the Istituto Centrale per gli Archivi of Ministero per i Beni e le Attività Culturali dello Stato Italiano as follows: «The international standard for archival description was developed between 1988 and 1993 by the ad hoc Commission for standards of description of the International Council on Archives (ICA/DDS), [...] ISAD (G): General International Standard Archival Description, Second Edition, Adopted by the Committee on Descriptive Standards, Stockholm, Sweden, 19-22 September 1999, Ottawa, 2000». See <http://www.icar.beniculturali.it/index.php?id=54>.

<sup>28</sup> See [www.adcrusca.it/theke/treeview2.asp?IDOggetto=585](http://www.adcrusca.it/theke/treeview2.asp?IDOggetto=585)

<sup>29</sup> See [www.adcrusca.it/theke/treeview2.asp?IDOggetto=758](http://www.adcrusca.it/theke/treeview2.asp?IDOggetto=758)

Sub-series first edition “Vocabolario” (1612)

Fascicolo fascetta 10. Spogli di Pier Francesco Cambi (Stritolato)

The document consists of ten Items, filed by Giulia Stanchina, and revised by Elisabetta Benucci. Thanks to their work, we can quickly identify that the sub-series that interests us is the first one, cataloged as follows:<sup>30</sup>

**Description Level**

U.D. Manuscript

**Title (Incipit)**

01. Spogli

**Initial Date**

8 September 1589

**Final Date**

September 1589

**Extent**

cc. 70

Then follows the analytical description of FC and the index of the works scrutinized by Pier Francesco Cambi. Item no. 14 in the list shows the *spogli* of the *Life of Jesus Christ* transmitted by a manuscript owned by Piero Del Nero, followed by those of the *Acts of the Apostles* in Cavalca’s translation, and by a fourteenth-century treatise by Friar Giovanni Marignolli. This matches the table of materials of PN, (or of an identical copy of it, also belonging to Piero Del Nero?), as reported by QR. In FC, at cc. 21r<sub>v</sub>, it is possible to retrieve another twelve excerpts drawn from PN, which correspond to Acts 7, 32; Acts 9, 3; Acts 10, 10; Acts 13, 11; Acts 14, 2; Acts 15, 10, 20-21; Acts 21, 19; Acts 23, 19; Acts 24, 5; Acts 25, 14; Acts 26, 25; Acts 26, 28.<sup>31</sup> Here too, the lexicographers did not attach any quotation drawn from Cavalca’s work to any entry of the *Vocabolario*. However, at cc. 1r-2v e 4r-9r of the first quire, FC contains an alphabetical index of entries with the indication of the page and the number of the line corresponding to the quotations that had to be included: a practice from which one can infer that not all the excerpts from the *Acts of the Apostles* recorded therein match the entries that Cambi indexed. Yet, thanks to

<sup>30</sup> See [www.adcrusca.it/theke/schedaoggetto.asp?idoggestore=4&idoggetto=4464&file\\_seq=1](http://www.adcrusca.it/theke/schedaoggetto.asp?idoggestore=4&idoggetto=4464&file_seq=1)

<sup>31</sup> See [http://www.adcrusca.it/theke/zoom.asp?idoggestore=758&idoggestore=4&file\\_seq=50](http://www.adcrusca.it/theke/zoom.asp?idoggestore=758&idoggestore=4&file_seq=50)

this listing, we know that at least five examples from Cavalca's translation should have been quoted in as many *lemmata* of CF: *circunfundere* 'to shine around' (Acts 9, 3); *disparte* 'secluded place' used as adverb in the expression 'to stand aside' (Acts 23, 19); *ecesso* in the expression 'excess of mind' with the meaning of 'ecstasy' (Acts 10, 10); *per singulo* 'punctually' (Acts 21, 19); *tremefatto* 'frightened to the point of trembling' (Acts 7, 32). Of these, the terms *circunfundere* and *tremefatto* have never been lemmatized in the *Vocabolario*; to the remaining entries, instead, we find attached quotations borrowed from works other than those by Cavalca.

Proceeding methodically toward the conclusions, we should highlight how the lack of correspondence between the *spoglio* of PN and the quotations of the *Vocabolario* taken from Cavalca's *volgarizzamento*, concerning both the excerpts contained in QR and those reported in FC, confirm a trend that Giovanna Frosini and Giulia Stanchina had already observed in other texts, namely, that «the source of the quotation is to be found elsewhere (PN itself? Or other *spogli*?)». <sup>32</sup> This last consideration suggests that several academics studied the same codex at different times and in different ways: further investigation of the vast archival material of the Accademia della Crusca, which has not yet been digitized, will help shed more light on such a practice.

In broader terms, the digital resources that the Accademia della Crusca has made available to the scientific community and that we have only partially explored, have made it possible to achieve substantial results in a short time, something which would otherwise have required months of archival research. Nevertheless, for this operation to be successful, it requires key specific skills that LCr is currently not able to perform electronically: in our case, we need in-depth knowledge of Domenico Cavalca's text, or of that of the Latin model from which he translated, such as to allow us to identify with some precision the passages he quoted.

<sup>32</sup> This quotation is from an e-mail exchange between Giulia Stanchina and Paolo Trovato (see P. Trovato, «Qualche appunto sulla filologia della prima Crusca», in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, ed. by C. Caruso, E. Russo. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 361-377: 366). Giovanna Frosini noted that similar discrepancies can be found between the texts quoted and their counterparts in the *spogli* Cambi conducted on a manuscript of *Barlaam e Iosafat* (see G. Frosini, «La vastità di questo infinito lavoro». Presenza e usi della Storia di Barlaam e Josaphas all'Accademia della Crusca», in *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secc. XIII-XVI* (Atti del Convegno internazionale di studio, Studio, Archivio e Lessico dei volgarizzamenti italiani, Salerno, 24-25 novembre 2010), ed. by S. Lubello, Strasbourg, ELIPhI, 2011, pp. 243-266, p. 254-256).

On the other hand, the writer of the present essay possesses this specific competence because he is the author of a critical edition of Cavalca's *Atti degli Apostoli* published for the Accademia della Crusca press (2019): an electronic search conducted by entering abbreviations would have hardly been able to trace the work of the Dominican friar from the excerpts attached to each single headword.

Hardly, but not impossibly. Patrizia Bertini Malgarini and Ugo Vignuzzi, who in several contributions have examined the biblical sources used by the compilers of *V*<sub>1</sub>, have found that six abbreviations in the *Tavola dei Citati* may be referring to partial or complete translations of the *Bible*, which are not explicitly mentioned as such, probably because of the aforementioned ecclesiastical censorship.<sup>33</sup> Among these sources, it is worth mentioning a codex once belonged to the first secretary of the Accademia, Bastiano de' Rossi, and listed with the title *Annotazioni sopra i Vangeli* (or *sopra gli Evangelii*, or *de' Vangeli*) ['Annotations on the Gospels', or 'On the Gospels', or 'On Gospels'] and variously abbreviated: «An. Van.», «Ann. Vang.», «Annot. Vang.», «Annot. vang.», «Annot. vangeli.», «Ann. Van», «Annot. Salm.».<sup>34</sup> Once again, thanks to LCr, searching by abbreviation, the two scholars were able to point out as many as thirty-three entries to which the academics attached the only text carried down by «Annot. Vang.». This abbreviation may refer to a fourteenth-century manuscript lectionary, that is, a liturgical book containing excerpts from the *Old* and *New Testaments* to be read during Mass throughout the year.<sup>35</sup> Among the entries also compiled with quotations taken from «Annot. Vang.», Patrizia Bertini Malgarini and Ugo Vignuzzi have reported in a footnote the entry *busso* 'noise', accompanied by a quotation from the translation of Acts 2, 2.<sup>36</sup> Although the two

<sup>33</sup> U. Vignuzzi, P. Bertini Malgarini, «Volgarizzamenti veterotestamentari nel Vocabolario della Crusca: questioni filologiche», in *Per civile conversazione. Con Amedeo Quoniam*, 2 voll., ed. by B. Alfonzetti et alii, Roma, Bulzoni, 2014. I, pp. 1309-1324, *passim*; 2014; Iidem, «La Bibbia e la Crusca: L'Esposizione de' Salmi nel Vocabolario», in *Cum fide amicitia. Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, ed. by S. Benedetti, F. Luciola, P.P. Petteruti, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 79-87.

<sup>34</sup> The lexicographers indicated that the abbreviation «Annot. Salm.» in *V*<sub>4</sub> is incorrect and should be replaced with «Annot. Vang.». Giulia Stanchina also reports that this same abbreviation was also used for a miscellaneous code belonging to Domenico Anichini, which can be identified with MS II.V.116 of the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (see Stanchina, «Nella fabbrica del primo Vocabolario», p. 194, n. 116).

<sup>35</sup> Vignuzzi, Bertini Malgarini, «Volgarizzamenti veterotestamentari nel Vocabolario della Crusca: questioni filologiche», pp. 333-334.

<sup>36</sup> Ivi, p. 333, n. 44.

scholars have not recognized it as such, that quotation is again taken from Domenico Cavalca's version of the *Acts of the Apostles*.

If we perform another search by abbreviation, we are able to recover another four excerpts from the work of the Dominican friar, again taken from that lectionary and quoted in the *Vocabolario*. We should note that the examples collected in the following table reflect an almost unique situation and for this all the more interesting, namely the 'indirect tradition of the indirect tradition' of the *Acts of the Apostles* in Cavalca's version:

ABBREVIATION	EDITION	HEADWORD	PASSAGE(S) QUOTED
annot. Vang.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , V <sub>4</sub>	<i>accattare</i> 'to beg'	Acts 3, 10
Annot. Vang.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , V <sub>4</sub>	<i>accettatore</i> 'he who accepts'	Acts 10, 34
Annot. Vang.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , V <sub>4</sub>	<i>accetto</i> 'appreciated'	Acts 10, 35
Annot. Vang.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , V <sub>4</sub>	<i>borioso</i> 'haughty'	Acts 9, 1
Annot. Vang.	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> , V <sub>4</sub>	<i>busso</i> 'noise'	Acts 2, 2

So far, we have collected sixty-two quotations from the work of the Dominican friar. Of these, sixteen were never attached by the lexicographers to any entry of any edition of the *Vocabolario*. The extant forty-six, instead, were used to support with examples an equal Number of headwords, as summarized in the following table:<sup>37</sup>

	PASSAGE(S) QUOTED	TAKEN FROM/ CONTAINED IN	EDITION	HEADWORD
1	Acts 7, 1	PN (QR)	-	-

<sup>37</sup> An incomplete listing of the headwords of the *Vocabolario* with examples attached from Cavalca's translation can be found in Cavalca's *Volgarizzamento degli Atti degli Apostoli*, Florence 1837, XXXVII. Besides being incomplete, this list does not account for all those quotations from Cavalca's text that the lexicographers did not use to compile the single entries, like those contained in QR and FC.

2	Acts 9, 36	PN (QR)	-	-
3	Acts 24, 5-6	PN (QR)	-	-
4	Acts 7, 32	PN (FC)	-	-
5	Acts 9, 3	PN (FC)	-	-
6	Acts 10, 10	PN (FC)	-	-
7	Acts 13, 11	PN (FC)	-	-
8	Acts 14, 2	PN (FC)	-	-
9	Acts 15,10	PN (FC)	-	-
10	Acts 15, 20-21	PN (FC)	-	-
11	Acts 21, 19	PN (FC)	-	-
12	Acts 23, 19	PN (FC)	-	-
13	Acts 24, 5	PN (FC)	-	-
14	Acts 25, 14	PN (FC)	-	-
15	Acts 26, 25	PN (FC)	-	-
16	Acts 26, 28	PN (FC)	-	-
17	Acts 7, 26	PN	$V_1, V_2$	<i>accapigliare</i>
18	Acts 7, 26	PN F <sup>1</sup>	$V_3$ $V_4$	<i>accapigliato</i>
19	Acts 3, 10	- (Annot. Vang.)	$V_1, V_2, V_3, V_4$	<i>accattare</i>
20	Acts 10, 34	- (Annot. Vang.)	$V_1, V_2, V_3, V_4$	<i>accettatore</i>
21	Acts 10, 35	- (Annot. Vang.)	$V_1, V_2, V_3, V_4$	<i>accetto</i>
22	Acts 7, 58	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>allapidare</i>

23	Acts 7, 58	PN	$V_1, V_2, V_3$	<i>allapidatore</i>
24	Acts 12, 8	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>ammantare</i>
25	Acts 19, 24	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>argentaio</i>
26	Acts 25, 23	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>auditorio</i>
27	Acts 9, 1	- (Annot. Vang.)	$V_1, V_2, V_3, V_4$	<i>borioso</i>
28	Acts 2, 2	- (Annot. Vang.)	$V_1, V_2, V_3, V_4$	<i>busso</i>
29	Acts 1, 1	F <sup>1</sup>	$V_4$	<i>capitolare</i>
30	Acts 10, 1	F <sup>1</sup>	$V_4$	<i>centurione</i>
31	Acts 5, 40-41	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>ciottato</i>
32	Acts 22, 28	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>cittadinatico</i>
33	Acts 22, 28	PN	$V_1, V_2, V_3$	<i>civiltà</i>
34	Acts 21, 38	F <sup>1</sup>	$V_4$	<i>cogitare</i>
35	Acts 12, 20	F <sup>1</sup>	$V_4$	<i>cubicolario</i>
36	Acts 29, 35	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>cultrice</i>
37	Acts 8, 11	F <sup>1</sup>	$V_4$	<i>dementare</i>
38	Acts 8, 11	PN	$V_1, V_2, V_3$	<i>dimentare</i>
39	Acts 9, 36	PN F <sup>1</sup>	$V_1, V_2, V_3$ $V_4$	<i>discepolo</i>
40	Acts 2, 1	F <sup>1</sup>	$V_4$	<i>dispartito</i>

41	Acts 6, 45	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>estermiare</i>
42	Acts 21, 11	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>impastoiare</i>
43	Acts 5, 37	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>innumerare</i>
44	Acts 9, 33	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>letticciuolo</i>
45	Acts 8, 7	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>parletico</i>
46	Acts 13, 49	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>piuvicamente</i>
47	<i>Prologo of the volgarizzatore</i>	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>recare</i>
48	Acts 24, 3	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>ringraziamento</i>
49	Acts 7, 60	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>riputare</i>
50	Acts 7, 31	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>rubro</i>
51	Acts 27, 16	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>scafa</i>
52	Acts 7, 49	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>scannello</i>
53	Acts 23, 3	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>scialbato</i>
54	Acts 25, 6	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>sedere</i>
55	Acts 24, 5	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>sedizioso</i>
56	Acts 12, 2	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>segregare</i>
57	Acts 17, 22	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>superstizioso</i>

58	Acts 5, 32	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>testimonia</i>
59	Acts 8, 2	PN F <sup>1</sup>	V <sub>1</sub> , V <sub>2</sub> , V <sub>3</sub> V <sub>4</sub>	<i>timorato</i>
60	Acts 2, 19	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>vampore</i>
61	Acts 12, 9	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>verità</i>
62	Acts 8, 2	F <sup>1</sup>	V <sub>4</sub>	<i>vessato</i>

In conclusion, it is necessary to remember that, although it is not the primary purpose of a dictionary, the reconstruction of the indirect tradition of a literary work, besides being feasible, is certainly desirable. This consideration applies especially to the Accademia della Crusca's lexicographic history, which has been, and is likely to be in the future, the object of substantial and accurate investigation along two complementary lines of research: philology of the Crusca, and the Crusca for philology.<sup>38</sup>

The examination of the texts quoted by the lexicographers, based on the scrutiny of all witnesses, seems to be still an inescapable prerequisite to make order in the enormous literary heritage contained in the various edition of the *Vocabolario*. In other words, it is only by 'pouring in' (*rovesciare*) the results of traditional editorial practices into instruments such as LCr that it will be possible to expand our knowledge of rich and complex, although lesser-known, works of Italian literature.

<sup>38</sup> In recent years, the study of other works quoted in the various impressions of the *Vocabolario* has yielded remarkable results, as we can see from the essays collected in Belloni and Trovato. The current secretary of the Accademia has studied some specific cases, for which see Frosini, «*La vastità di questo infinito lavoro*»; and Eadem, «Un testo, un problema. Le lettere di Guittone nel Vocabolario della Crusca», *Studi di Lessicografia Italiana*, 40 (2014), pp. 3-26. Other studies are also worth mentioning for the examples drawn from the *Sermons* of Fra' Giordano da Pisa, a confrere of Cavalca's, see Marschio and Poggi Salani; for Francesco Sacchetti, the author of *Trecentonovelle*, see C. Del Popolo, «Osservazioni per il Trecentonovelle», in Idem *Tra sacro e profano. Saggi di filologia varia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 205-216. Finally, see also M. Durante, «Il Decameron dentro la prima Crusca», *Studi sul Boccaccio*, 30 (2002), pp. 169-192; Sessa, *Il "rovesciamento" del Vocabolario*.



# DIGITAL RESOURCES FOR DANTE STUDIES: A CRITICAL SURVEY

GAIA TOMAZZOLI

## ABSTRACT

The article aims at providing a thorough critical survey of digital tools for Dante studies. Since the very early stages of print culture, scholarship on Dante has developed various reading tools designed for a more organized and complete understanding of the *Commedia*; it is therefore no surprise that Dante studies have pioneered in the field of Digital Humanities, providing, as of today, several research tools. I will present each resource by means of assessing its goals, features, and modes of operation. I will also compare digital resources with tables, glossaries, and other analogical instruments developed by Dante's readers so as to identify not only the reasons for such an analytical approach to Dante's poem, but also the possibilities and innovations brought by Digital Humanities.

## *Keywords*

Dante, Digital Humanities, Italian linguistics, Semantic Web, Italian philology.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

gaia.tomazzoli@uniroma1.it

Sapienza - Università di Roma

Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

Piazzale Aldo Moro, 5, 00185 Roma

## *1. Introduction*

Digital Humanities seem to have a penchant for the Middle Ages. If Father Bussone's *Index Thomisticus* is nowadays universally known as one of the very first enterprises in the field, Dante studies fear no competition.

Digital resources for the study of Dante's life and work have multiplied in the past thirty years or so, and they have produced outstanding results. Today, a reader interested in Dante, be it a specialized scholar or a simple amateur, can access an amazing variety of free online tools aimed at guiding, improving, and enriching the experience of reading Dante's texts.

Dante's fame does not suffice to explain such abundance. His masterpiece calls for interpretation because it is a universal representation, filled with a tremendous array of characters, myths, historical facts, languages, and doctrines; since the dawn of its reception, educated readers have attempted to gloss Dante's unique universe. Although such glosses most commonly took the form of extensive textual commentaries, more analytical tools, such as charts and glossaries, have also been produced across centuries. Many such tools have today their digital counterpart, easily accessible to everyone, and, at best, innovative in both theory and practice.

In a provocative essay published in 2018, Barbara Bordalejo wondered whether digital scholarly editing is truly innovative or «the revolution is just in the title»;<sup>1</sup> or, as Driscoll and Pierazzo put it, whether we are talking about «old wine in new bottles».<sup>2</sup> I will not dare to address such a challenging question, but will try to show that, while some digital resources go way further, a good number of them offer little more than a digitization of pre-digital material. However, faster and easier ways to store and access what was already available in print – the «fast revolution» discussed by Robinson<sup>3</sup> – are not necessarily negligible improvements. Commentaries and so-called paratexts in print editions act as a support to the reader, but they are static and close-ended. Online repositories, on the other hand, can always prompt to new explorations, and by haphazardly following some of their connections we can eventually discover something unexpected. Another obvious advantage of a digital product is that it allows the integration of different media: manuscripts and early print editions often combined text and visual elements, but they could by no means display objects in motion, engage our hearing, or provide a personalized output.

<sup>1</sup> B. Bordalejo, «Digital versus Analogue Textual Scholarship or The Revolution is Just in the Title», *Digital Philology: a Journal of Medieval Cultures*, 7/1 (2018), pp. 7-28.

<sup>2</sup> M. Driscoll, E. Pierazzo, «Introduction: Old Wine in New Bottles?», in *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*, ed. by M. Driscoll, E. Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, pp. 1-15.

<sup>3</sup> P. Robinson, «The Digital Revolution in Scholarly Editing», in *Ars Edendi Lecture Series*, vol. IV, ed. by B. Crostini, G. Iversen, B. Jensen, Stockholm, Stockholm University Press, 2016, pp. 181-207: 181-184.

Finally, the most advanced digital tools for Dante studies achieve complex representations and models of data, which would not have been otherwise possible. Information that is better organized should, or at least might, be more manageable to interpret. For this reason, digital resources for Dante tended to focus on aspects more easily described analytically, such as vocabulary, morphology, syntax, or even erudite references that are plain enough to be codified. It is very hard, by contrast, to reproduce the complexity of a poetic text or of its exegesis within a formal representation.<sup>4</sup> It is hoped that latest and future developments of the Semantic Web and, more in general, of knowledge representation will pave the way to more layered, multifaceted, and nuanced descriptions of Dante's meanings.

This article will attempt an updated critical survey of all digital resources for Dante studies that are currently available online in open-access.<sup>5</sup> I will

<sup>4</sup> This is precisely the goal of a project I am currently carrying out with colleagues from CNR's LOA (Laboratory of Applied Ontology) and the University of Macerata, called "Make it explicit: documenting interpretations of literary fictions with conceptual formal models (MITE)" and financed by the PRIN PNRR scheme. MITE aims at developing a formal representation of how literary criticism interprets fictional characters, and has among its case studies Dante's Beatrice and Francesca. On the project see E.M. Sanfilippo, A. Sotgiu, G. Tomazzoli, C. Masolo, D. Porello, R. Ferrario, «Ontological Modeling of Scholarly Statements: A Case Study in Literary Criticism», in *Formal Ontology in Information Systems. Proceedings of the 13<sup>th</sup> International Conference (FOIS 2023)*, ed. by N. Aussenac-Gilles, T. Hahmann, A. Galton, M.M. Hedblom, Amsterdam-Berlin-Washington, IOS Press, 2023, pp. 364-378; E.M. Sanfilippo, G. Tomazzoli, M. Paolini Paoletti, J. Favazzo, R. Ferrario, «Per un'analisi dei personaggi tra letteratura, filosofia e ontologia applicata», in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD*, ed. by A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania, AIUCD, 2024, pp. 448-454; E.M. Sanfilippo, C. Masolo, A. Mosca, G. Tomazzoli, «Operationalizing Scholarly Observations in OWL», in *Proceedings of the 4<sup>th</sup> International Workshop on Semantic Web and Ontology Design for Cultural Heritage (SWODCH 2024)*, ed. by A. Bikakis et al., CEUR, 2024.

<sup>5</sup> Other contributions have addressed the issue in the past: see R. Castellana, «Risorsse digitali dantesche: testi, commenti, metrica, filologia», *Allegoria*, XVI, 48 (2004), pp. 96-146; G. Marrani, «Dante nel web», in *Dante nelle scuole*, ed. by N. Tonelli, A. Milani, Firenze, Franco Cesati, 2009, pp. 179-196; D. Metilli, «Gli strumenti informatici per lo studio di Dante. Prospettive di sviluppo e integrazione», in *Seminario di cultura digitale. Relazioni a.a. 2014-2015* (<http://www.labcd.unipi.it/wp-content/uploads/2015/05/Seminario-Metilli.pdf>). Before the final draft of this article – the first one was submitted as early as 2019, although it has been updated on most recent developments in 2021 and again in November 2024 – I could also read A. Kumar, «Digital Dante», in *The Oxford Handbook of Dante*, ed. by M. Gragnotati, E. Lombardi, F. Southerden, Oxford, Oxford University Press, 2021, pp. 96-108; M. Maselli, «Per una rassegna degli strumenti della critica dantesca: dai repertori testuali ai dispositivi digitali», *Paratesto*, 18 (2021), pp. 299-

briefly explain how each tool works, and what users can expect to find. At the same time, I will sketch a comparison between these resources and their traditional equivalents, in order to outline the advantages and potential of a digital treatment of knowledge in the fields of Dante studies.

## 2. «*l mio autore*»: reading the text

Dante's texts are widely available on the internet. The *Wikisource* digital library features the editions of all Latin and Italian texts written by (or attributed to) Dante, downloadable in several formats (RTF, PDF, EPUB, MOBI, HTML, plain text), as well as a good number of historical translations, including those from Latin into Italian by Gian Giorgio Trissino (*De vulgari eloquentia*)<sup>6</sup> and Marsilio Ficino (*Monarchia*).<sup>7</sup> The project *Biblioteca Italiana*, on the other hand, provides verified and reliable XML/TEI editions of Dante's texts.<sup>8</sup> Users can freely download files and their schemas, but they can also perform full-text queries and proximity searches, as well as create KWIC concordances.

Whereas the *Comedy*'s text on the internet is, with few exceptions, the one established by Petrocchi's edition,<sup>9</sup> Dante's so-called minor works are found in different editions. This lack of an authoritative and predominant text could result in a troubling confusion for students or inexperienced readers. Dante's universal popularity has certainly fostered the development of digital resources designed for a profitable reading of his texts, some of which are, however, at best unreliable,<sup>10</sup> when not outright appropriations of Dante's fame.

The most trustworthy platform for reading Dante's texts is *Dante online*. Sponsored by the Società Dantesca Italiana and online since 2000,

337. A series of articles and notes on Dante and DH projects, edited by E. Coggeshall and A. Kumar, was published in 2022 on the journal «*Bibliotheca Dantesca*».

<sup>6</sup> D. Alighieri, *De la vulgare eloquenzia*, trad. di G.G. Trissino (1529); testo tratto da *Tutte le opere di Dante*, ed. by F. Chiappelli, Milano, Mursia, 1965.

<sup>7</sup> D. Alighieri, *Monarchia*, trad. di M. Ficino (1468); testo tratto da P. Shaw, «La versione ficiniana della *Monarchia*», *Studi danteschi*, LI (1978), pp. 289-408.

<sup>8</sup> [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it). On this crucial repository see A. Quondam, «Memorie per una storia dell'italianistica digitale: "Biblioteca italiana"», *Griseldaonline*, 20/2 (2021), pp. 137-147.

<sup>9</sup> D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. by G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

<sup>10</sup> On the topic of "fast food texts" see P. Italia, «Il lettore Google», *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, 1 (2016), pp. 13-26.

*Dante online* provides all of Dante's texts in HTML format, alongside with their English translations (and with their Italian translations in the case of Dante's Latin works).<sup>11</sup> It also provides a biography, a comprehensive bibliography, and a database that classifies the thousands of manuscripts transmitting Dante's works, providing their digital reproduction, when available; a search page allows textual queries (in English, Latin, and Italian).

In addition to this, *Dante online* now hosts Prue Shaw's National Edition of the *Monarchia*.<sup>12</sup> Thanks to Shaw and Robinson's effort, the 21 manuscripts and the *editio princeps* of Dante's political treatise can be viewed in high-resolution; they can be visualized in multiple combinations with their transcription (scribal notes, glosses, and comments included), with the Latin critical text established by Shaw, or with its English and Italian translations; users can also browse the apparatus of textual variants (in three forms: complete, positive, and negative) and the *stemma codicum*, as well as download some extensive editorial materials (description of manuscripts or printed books transmitting the texts, criteria for transcription, critical apparatus, editing; the first section, relating the history of the project, is truly compelling for the digital humanist).

After the success of their edition of Dante's *Monarchia*, in 2010 Shaw and Robinson published an electronic edition of the *Commedia*, which,

<sup>11</sup> On the digital projects hosted by the Società Dantesca Italiana see A. Bozzi, «I progetti digitali della Società Dantesca Italiana», *Griseldaonline*, 20/2 (2021), pp. 21-29.

<sup>12</sup> The second edition (D. Alighieri, *Monarchia. A digital edition*, ed. by P. Shaw, Firenze, Società Dantesca Italiana, 2019<sup>2</sup>) was published in 2019; the first edition, published in 2006, was available in both DVD and web forms, but the website was not free of charge, as it now is. Shaw's edition is very important for digital studies, because the critical text is established through an adaptation to textual criticism of the phylogenetic method used in evolutionary biology, made possible by IT. See P. Robinson, «Electronic editions which we have made and which we want to make», in *Digital philology and Medieval texts*, ed. by F. Stella, A. Ciula, Pisa, Pacini Ricerca, 2007, pp. 1-12; and H. F. Windram, P. Shaw, P. Robinson, C. J. Howe, «Dante's *Monarchia* as a test case for the use of phylogenetic methods in stemmatic analysis», *Literary and Linguistic Computing*, 23/4 (2008), pp. 443-463. For the critical reception of Shaw's edition see P. Chiesa, «L'edizione critica elettronica della *Monarchia*: la filologia informatica alla prova dei fatti», *Rivista di studi danteschi*, 7/2 (2007), pp. 325-354; P. Trovato, «La doppia *Monarchia* di Prue Shaw (con una postilla sulla *Commedia*)», *Ecdotica*, 7 (2010), pp. 184-207; R. Imbach, «“Mirabile incrementum”. A proposito della nuova edizione della *Monarchia* di Prue Shaw», *Studi danteschi*, 75 (2010), pp. 25-36; G.P. Renello, «L'edizione critica della *Monarchia*», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 40/1 (2011), pp. 141-180; V. Ribauda, «Nuovi orizzonti dell'ecdotica? L'edizione elettronica della *Monarchia* e della *Commedia* di Prue Shaw», *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 54 (2013), pp. 95-127.

like the previous one, was available both on DVD and on a paywall website; in 2021, a second edition was made freely accessible on a website hosted by the Fondazione Ezio Franceschini and supported by DARI-AH-IT.<sup>13</sup> Users of the *DanteCommedia* website can visualize the digital reproductions of seven key manuscripts of Dante's *Commedia* alongside with their transcriptions, but they can also set them against the critical text established by two print editions, those by Petrocchi and Sanguineti.<sup>14</sup> A word-by-word collation of the text enables the reader to leaf through metrical notations, textual variants, and original manuscript spellings that were standardized. Through the VBase software, it is also possible to perform complex queries for textual variants with respect to their manuscript distribution; in addition, variants are represented by a variant map, namely a tree that represents the agreement or disagreement between different manuscripts. Finally, users can download a pdf file of Editorial Matter analogous to the one described above. A complete discussion of the scientific results provided by Shaw's electronic edition, especially with respect to Sanguineti's *stemma codicum*, lies beyond the scope of this article. Besides scholarly advance, however, *DanteCommedia* provides multiple options in terms of both visualizations and interrogation; one gets to enjoy the high-resolution view of marvelous manuscripts, and the expert can browse, interrogate, or test a multilayered and verifiable critical text.

Another digital enterprise aimed at a philological description of a segment of the *Commedia*'s tradition is the project *La Commedia di Boccaccio*, carried out by Elena Spadini and Sonia Tempestini between 2015 and 2021.<sup>15</sup> The project's goal is an analytical study concerning the textual variants of the three manuscripts of Dante's poem copied by Giovanni Boccaccio between the early 1350s and 1366. The three manuscripts were manually transcribed and collated, and their *varia lectio* (more than 1.500 *loci*, for over 500 readings) is organized in a relational database, that can be accessed for browsing and queries (based on single readings or on the relationships between readings, that is to say their variation) through a web application. Specifically, users can refine their queries by selecting the place (*cantica*, canto, whether it is a rhyming

<sup>13</sup> <https://www.dantecommedia.it/>. On this edition see P. Robinson, «The textual tradition of Dante's *Commedia* and the "Barbi loci"», *Ecdotica*, 9 (2012), pp. 7-38; V. Ribaud, «L'edizione elettronica della *Commedia* di Prue Shaw», in *AlmaDante. Seminario dantesco 2013*, ed. by G. Ledda, F. Zanini, Bologna, Aspasia, 2015, pp. 103-118.

<sup>14</sup> *Dantis Alagherii Comedia*, ed. by F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001; Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*.

<sup>15</sup> <https://boccacciocommedia.it/>.

word or not), the manuscripts, or the type of variant reading (addition, inversion, lexical variation, etc.); they can also compare Boccaccio's readings with those borne by older manuscripts. The methodology, as the authors state, «is closer to genetic criticism than to stemmatology»,<sup>16</sup> in that the project focuses mainly on the dynamics of Boccaccio's editorial and scribal practice, but it can also be useful in the study of the textual transmission of Dante's *Comedy*.

I shall mention briefly the project *I testimoni della Vita Nova*, aimed at providing a digital edition with reproductions and semi-diplomatic transcriptions of all the critically relevant manuscripts of that work.<sup>17</sup> Most transcriptions were completed between 1999 and 2001, but only few digital reproductions of the manuscripts have been uploaded, and the project seems to have been dormant for decades; the advanced query, intended to enable comparisons between different manuscript readings and the two main critical editions (Barbi and Gorni), returns an error.

If the manuscripts of the *Commedia* are invaluable for the transmission of the poem, they are also worth exploring for the rich apparatus of verbal and iconographical traces that are present on their margins. This is precisely the goal of the project *Limina*, launched by Ciro Perna and Elisabetta Tonello in 2024.<sup>18</sup> *Limina* is mapping out the marginal notes of 90 manuscripts copied between 1321 and 1355, providing complete information on the codicological, paleographical, and philological aspects of both the *codex* and its *limina*. The database can be searched online, and includes a digital reproduction of each manuscript thanks to IIF (International Image Interoperability Framework). Other sub-projects are currently under development, but they include *Dante Matrix*, a software that will allow users to delve into the relationships between 500 manuscripts of the *Commedia* thanks to the transcriptions of the *Inferno* realized by the "gruppo di Ferrara"; *D.A.N.T.E.* (Digital Archive and New Technologies for E-content), a database of illustrated editions that will be discussed below; *D:verse* (Dante in vernacular experience: readings, studies, exegesis), a database gathering translations of Dante's poem, in both foreign languages and Italian dialects, from the 19<sup>th</sup> century onwards; and finally *Dante Juyō*, which will catalogue Dante's legacy in Japan.

<sup>16</sup> S. Tempestini, E. Spadini, «Querying Variants: Boccaccio's *Commedia* and Data-Models», *Digital Medievalist*, 12/1 (2019), pp. 1-28: 18.

<sup>17</sup> <http://vitanova.unipv.it/>.

<sup>18</sup> <https://dantelimina.it/>. On *Limina* see C. Perna, E. Tonello, «Introduzione», *Limina. Intorno al testo*, I/2 (2024), pp. 7-11.

New projects devoted to the study of the manuscript and print tradition of Dante's works, developed within the context of the *Naples Dante Project*, will be discussed below. Finally, the *Renaissance Dante in Print* website results from a collaboration between the University of Notre Dame, the Newberry Library, and the University of Chicago, and consists in an online exhibition (originally held between 1993 and 1994 at Notre Dame and the Newberry Library) of Renaissance editions of Dante's *Comedy* from American collections.<sup>19</sup> The online version includes an introduction on Dante's incunabula and printed editions from 1502 to 1629, a list of editions, and a few supplements. By clicking on each edition, it is possible to access a short description of its main features, and to visualize some digitized pages (title page, woodcuts and text from the first page of each canticle, *colophon*).

### 3. «*Della sua loquela in altra transmutare*»: translations

Dante's texts are also available in a great variety of online translations. In a recent article Jacob Blakesley counted 474 translations since the invention of the printing press in 61 languages, to which we can add another 11 languages if we take into account incomplete translations. Most of these translations, however, are in either English, German, French, or Spanish, whereas «over 75% of the top 200 most spoken languages in the world lack Dante translations».<sup>20</sup> The project *Dante Poliglotta*, launched in 2012 by writer Giuliano Turone and still updated, is cataloguing translations of Dante's *Comedy* in all languages, including several Italian dialects.<sup>21</sup> As of today, it collects almost 300 editions in more than 70 different languages and dialects, spanning from Vietnamese to Calabrian; for each edition, the frontispiece and a few pages are published.

Full translations in many languages can be easily found in *Wiki-source*, but, because of copyright issues, they are very often out of date. English translations are provided by several websites and projects, some of which will be discussed below; the *DanteLab Reader*, that will be presented shortly, also features a French and a German translation of the

<sup>19</sup> <https://www3.nd.edu/~italnet/Dante/>.

<sup>20</sup> J. Blakesley, «The global popularity of Dante's *Divina Commedia*: translations, libraries, Wikipedia», *Bibliotheca Dantesca*, 5 (2022), pp. 153-181: 156-160.

<sup>21</sup> <https://www.dante-poliglotta.it/>.

poem.<sup>22</sup> In addition to this, a work-in-progress website created by journalist Marc Mentré provides an amateur French translations of the *Comedy*, as well as a biography, a bibliography, and other content.<sup>23</sup>

#### 4. «Vocabuli d'autori e di scienze e di libri»: bibliography

An invaluable tool for all those who want to read more about Dante is the *Bibliografia Dantesca Internazionale (BDI)*.<sup>24</sup> The bibliography previously directed by the Società Dantesca Italiana (SDI) moved to an improved search platform in 2017; the joined efforts of the SDI and the Dante Society of America (DSA) have subsequently given birth to the *BDI*, a search engine providing an unprecedented coverage of Dante studies, with daily updates and multiple parameters for queries. The DSA also launched *Dante notes*, a new section of its *Electronic Bulletin*, originally devoted to brief notes concerning all aspects of Dante's works, and now open to research and pedagogy projects.<sup>25</sup> In 2021, the *Canto per Canto* initiative has further enriched the DSA website with a series of video conversations on Dante's poem. Finally, the SDI has digitized the 60 volumes of the *Bullettino della Società Dantesca Italiana*; the first 28 (from 1890 to 1921) are now accessible through the website *dantesca.it*, together with a few special volumes of "atti e notizie".<sup>26</sup>

There is little need to emphasize how handy and flexible a digital searchable bibliography such as the *BDI* can be, especially when compared to bibliographies in print. Suffice it to say that, in the field of Dante studies, Paul Colomb de Batines's colossal bibliography, put together between 1845 and 1848, and listing every manuscript, edition, translation, illustration, or index, as well as the main critical studies and commentaries, is the latest attempt at a complete bibliography.<sup>27</sup> It is worth

<sup>22</sup> <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>. Translations are from Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction, introduction et commentaire par A. Cioranescu, Lausanne, Éditions Rencontre Société Cooperative, 1964, and *Die göttliche Komödie des Dante Alighieri*, übersetzt und erläutert von K. Streckfuss, Halle, Schwetschke und Sohn, 1854.

<sup>23</sup> <https://ladivinecomedie.com/>.

<sup>24</sup> <http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf>.

<sup>25</sup> <https://www.dantesociety.org/publications/dante-notes>.

<sup>26</sup> <http://dantesca.it/bullettino/indice.html>.

<sup>27</sup> P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca: ossia, Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della "Divina commedia" e delle opere minori di Dante: seguito dalla serie de' biografia di lui*, Prato, Tipografia Aldina, 1845-1848.

mentioning that a reliable source of bibliographic information such as the *Enciclopedia Dantesca* has been updated in 2021, but just in print.<sup>28</sup>

##### 5. «Ciò che potea la lingua nostra»: Dante's syntax and vocabulary

Because of its pivotal role in the formation of Italian language, Dante's syntax and vocabulary have been the focus of projects which have taken significant advantage from a digital treatment of data. Although glossaries, concordances, and dictionaries of Dante's language were elaborated long before the digital revolution, such extensive projects would have been difficult, if not impossible, to achieve in paper.

*DanteSearch* – created in 1999 and expanded in 2009, and now part of the *Linking Dante* project discussed below – is an online database containing the full corpus of Dante's works, in both Latin and Italian, that can be interrogated on its morphology or syntax.<sup>29</sup> Dante's texts were digitized, lemmatized, and tagged in XML-TEI with respect to over 500 morphological and almost 300 syntactic categories. In addition, the annotation of the *Commedia* includes information on its dialogues, specifically on their type (direct or indirect speech) and speaker. In *DanteSearch*, users can visualize the syntactic and morphological markup by hovering over each word or sentence. Both searches allow to look for up to five expressions, that can be combined through Boolean operators. Search results can be ordered by name, by chronology of the texts in which they are found, or by the number of occurrences for each text; it is possible to display the occurrences in either a close context, or within the whole subsection of the work (canto, chapter, etc.) in which they are found.

The possibilities offered by *DanteSearch* are countless, and they are relevant to specialists in several fields, from philologists, to translators,

<sup>28</sup> *Aggiornamento 2006-2021*, ed. by S. Calculli, L. Dell'Oso, A. Forte, P. Rigo, L. Trovato, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021.

<sup>29</sup> Details about *DanteSearch* can be read in M. Tavoni «*DanteSearch*: il corpus delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate con marcatura grammaticale e sintattica», in *Lectura Dantis 2002-2009, omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, ed. by A. Cerbo, Napoli, Università degli Studi di Napoli l'Orientale, 2011, pp. 583-608; M. Tavoni, «*DanteSearch*: istruzioni per l'uso. Interrogazione morfologica e sintattica delle opere volgari e latine di Dante», in *Sintassi dell'italiano antico e sintassi di Dante. Atti del seminario di studi (Pisa 15/16 ottobre 2011)*, ed. by M. D'Amico, Ghezzeno, Felici Editore, 2015, pp. 59-79.

to historical linguists; such a complete and painstaking mark-up could only be achieved in a digital environment. The XML markup, however, does not allow combined queries nor the superposition of multiple structures, which is a deal breaker when it comes to merge morphological and syntactic searches. To overcome these limitations, our on-going project called *LiDa* (*Linking Dante*) has been developing a library of ontologies – based on standard linguistic models such as *OntoLex*<sup>30</sup> – that represents the conceptualization of morphology and syntax lying behind *DanteSearch*.<sup>31</sup> Through Semantic Web technologies, the new ontologies can consolidate the coherence and expand the potentialities of data gathered by *DanteSearch*, while also providing a more flexible and solid structure for interrogation. Once the existing database was transformed into a semantic knowledge base, the errors and inconsistencies of the manual XML mark-up became visible and were corrected; on the new integrated platform implemented by *LiDa*, users will now be able to overlap morphological and syntactic queries. The adoption of the Linked Open Data paradigm will also foster interoperability and reusability of data – a goal that becomes increasingly crucial in the proliferation of digital resources for Dante studies.

Another digital research project realized within *LiDa* is the development of an ontology aimed at representing metaphors in Dante's *Comedy*.<sup>32</sup> The Metaphor Ontology (*MOnt*) relies on a conceptualization of metaphor as an intersection between linguistic expression and semantic content; therefore, the linguistic component of metaphors is described by classes and properties drawn from the other ontologies implemented by *LiDa*, while the semantic component – on which we are still working – will be characterized by means of identifying the semantic field of

<sup>30</sup> [https://www.w3.org/community/ontolex/wiki/Main\\_Page](https://www.w3.org/community/ontolex/wiki/Main_Page).

<sup>31</sup> On *LiDa* see C. Concordia, G. Tomazzoli, N. Aloia, C. Meghini, L. Trupiano, «Per l'interoperabilità e la sostenibilità delle risorse digitali dantesche: il progetto LiDa», in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD*, ed. by A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania, AIUCD, 2024, pp. 441-447. *LiDa* can be accessed at <https://tida.dantenetwork.it>.

<sup>32</sup> A first account of the metaphor ontology can be read in C. Meghini, G. Tomazzoli, «Per un'ontologia delle metafore nella *Commedia* di Dante», in «*Per intelletto umano e per autorità?* Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco», ed. by L.M.G. Livraghi, G. Tomazzoli, Firenze, Franco Cesati, 2022, pp. 127-152. The knowledge base will soon be published on the integrated platform implemented by *LiDa* (<https://tida.dantenetwork.it>). On metaphors identification and classification, see G. Tomazzoli, «“Totus poema eius ubique mirabiliter figuratus”. Identifying, classifying and describing Dante's metaphors», *Umanistica digitale*, 6 (2019), pp. 77-94.

every metaphorical word through its lemma. The outcome of this project is a better understanding of a pivotal trope in the *Comedy*, but also, and more importantly, the development of a conceptual structure that can link Dante's poetic expression to the *langue* of his time, and therefore to the system of thought expressed by it, which will greatly help to properly appreciate the innovation brought to the Italian language by Dante.

Dante's words had often a meaning that is different from what we understand by them; this is one of the most intriguing issues readers of the *Comedy* are faced with. Lexical indexes have been produced as long ago as 16<sup>th</sup> century. Lodovico Dolce's *Divina Commedia* (1555) contains a concise glossary of the poem's most difficult words;<sup>33</sup> Sansovino's edition (1564), although inspired by Dolce, offered a similar but expanded table.<sup>34</sup> Dante's vocabulary was first thoroughly lemmatized in 1971, as part of Alinei's concordances of medieval Italian;<sup>35</sup> printed dictionaries and concordances to Dante's works have been numerous, since much earlier times. In 1888, Fay elaborated the first complete concordances, omitting grammatical words and the most common verbs.<sup>36</sup> Blanc, in his critical dictionary of Dante's words (1859), had provided a complete vocabulary, limited to Dante's *Comedy*;<sup>37</sup> his work was exemplary in that it also registered a great number of variants from manuscripts and printed editions. Modern concordances were put together by Wilkins and Bergin and by Lovera – the latter relying on Petrocchi's edition in attempting a complete morphological analysis of Dante's language.<sup>38</sup> A good number

<sup>33</sup> LA DIVINA / COMEDIA DI DANTE, / DI NVOVO ALLA SVA VERA / *lettione ridotta con lo aiuto di molti / antichissimi esemplari*. CON ARGOMENTI, ET / ALLEGORIE PER CIASCVN / Canto, & Apostille nel margine. / ET INDICE COPIOSISSIMO DI / tutti i Vocaboli piu importanti usati dal / Poeta, con la sposition loro. // CON PRIVILEGIO. // IN VINEGIA APPRESSO GABRIEL / GIOLITO DE FERRARI, E / FRATELLI. MDLV.

<sup>34</sup> DANTE / CON L'ESPOSITIONE / DI CHRISTOFORO LANDINO, / ET DI ALESSANDRO VELLVTELLO, / *Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso*. / Con tauole, argomenti, & allegorie, & riformato, riueduto, / & ridotto alla sua uera lettura, / PER FRANCESCO SANSOVINO FIORENTINO // IN VENETIA, Appresso Giouambattista, Marchiò Sessa, & fratelli. 1564.

<sup>35</sup> D. Alighieri, *La Commedia*. Spoglio elettronico by M. Alinei, Bologna, il Mulino, 1971.

<sup>36</sup> *Concordance of the "Divina Commedia"*, ed. by E.A. Fay, Cambridge, The Dante Society, 1888.

<sup>37</sup> *Vocabolario dantesco, o Dizionario critico e ragionato della "Divina Commedia" di Dante Alighieri*, ed. by L.G. Blanc, Firenze, Barbèra, 1859.

<sup>38</sup> *A concordance to the "Divine Comedy" of Dante Alighieri*, ed. by E.H. Wilkins, T. G. Bergin, Cambridge, Harvard University Press, 1965; *Concordanza della "Commedia" di Dante Alighieri*, ed. by L. Lovera, Torino, Einaudi, 1975.

of Italian, and some Latin words, are also registered by the *Enciclopedia Dantesca*, which provides meanings, most of the occurrences and, occasionally, historical notes.<sup>39</sup> Digital attempts at the lemmatization of Dante's vocabulary were among the very first enterprises in the Digital Humanities, prompted by Padre Busa as early as the 1950s.<sup>40</sup>

Building on these resources, a new *Vocabolario Dantesco* (VD), aimed at a full description of Dante's lexicon, was launched by the Accademia della Crusca and the Opera del Vocabolario Italiano (OVI) in 2015.<sup>41</sup> The VD is intended to promote a better understanding of Dante's vocabulary, especially contextualizing it with the language of his predecessors, contemporaries, and later poets. The project is conceived as an open online dictionary, molded upon the *TLIO* (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*), an historical lexicon of the Italian Language which nowadays catalogues more than 49.000 entries. As announced by its coordinators, the VD will, in due course, also appear in print. The project is now focusing on the *Commedia*, but will later include the full corpus of Dante's works in the vernacular, while a twin project, the *VDL* (*Vocabolario Dantesco Latino*, see below), was also launched in 2021.

The VD benefits from dialoguing with several other digital projects: the traditional lexicographical approach is enriched by the strong connection with other *corpora*, such as the corpus OVI, the *Dizionario dei*

<sup>39</sup> The *Enciclopedia Dantesca* has been fully digitized and is now accessible online in open-access on the Treccani website: [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca/).

<sup>40</sup> For an overview see S. Arcidiacono, «Tre implementazioni informatiche per il *Vocabolario Dantesco* e alcune considerazioni a margine», in «*La sua chiarezza séguita l'ardore*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, ed. by B. Fanini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 3-14: 4-8.

<sup>41</sup> <http://www.vocabolariodantesco.it/>. The website features a constantly updated section of publications, so I will only mention a few of the most important contributions describing the project: Z. Verlato, «“Onorate l'altissimo poeta!” L'OVI e i lavori per il nuovo *Vocabolario Dantesco*», *Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano*, suppl. 5 (2016), pp. 229-258; L. Leonardi, «La lingua di Dante: testo, lessico, istituzioni (per un *Vocabolario Dantesco*)», in *Atti del XXVIII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (CILFR)*, ed. by R. Antonelli, M. Glessgen, P. Videsott, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2016, pp. 46-55; P. Manni, «Per un nuovo *Vocabolario Dantesco*», in «*Significar per verba*». *Laboratorio dantesco*, ed. by D. De Martino, Ravenna, Longo, 2018, pp. 91-108; «*S'i' ho ben la parola tua intesa*». *Atti della giornata di presentazione del Vocabolario Dantesco*, ed. by P. Manni, Firenze, Accademia della Crusca, 2020; P. Manni, R. Mosti, «Per Dante. Il VD e i corpora dell'italiano antico», in *Corpora e Studi Linguistici. Atti del LIV Congresso della Società di Linguistica Italiana*, ed. by E. Cresti, M. Moneglia, Milano, Officinaventuno, 2022, pp. 275-293.

*Volgarizzamenti (DiVo)*, and the corpus *LirIo*, devoted to the Italian lyric poetry up to 1400. Entries in the *VD* take into account data from the *TLIO* and from several *OVI* corpora and sub-corpora;<sup>42</sup> each record has direct links to other resources when relevant. Editors review corresponding entries in the *Enciclopedia Dantesca*, in the *TLIO*, and in the *Vocabolario della Crusca* (through the portal *Crusca in rete*), and include a survey of critical variants as well as of the word's reception in both the commentaries made available by the *Dartmouth Dante Project* (see below) and in the works of Petrarch and Boccaccio. Petrocchi's edition serves as the base text, but the main alternative readings reported in his apparatus are also considered, alongside those provided by Sanguineti's and Lanza's editions<sup>43</sup> and those discussed by recent research.

The *VD* provides each entry with the following information: a list of meanings and sub-meanings; data about the word's occurrences in Dante's works, including its frequency, its use within fixed expressions, and an *index locorum* with all the forms as they appear in the text, as well as its variants in the manuscript tradition; correspondences with a variety of other *corpora* and dictionaries, with links to the relevant resources; notes on the term's interpretation (in relation to language, text transmission and meanings); and, finally, credits and publication date.

The *VDL (Vocabolario Dantesco Latino)*, coordinated by Gabriella Albanese, deals with Dante's Latin lexicon, a subject often neglected by scholars, not least because of the lack of reliable editions of medieval Latin texts.<sup>44</sup> The *VDL* is devised as retaining the structure adopted by *VD*, with whom it has consistent cross-references meant to highlight the circularity between Dante's Latin and Dante's vernacular; the section of correspondences includes *corpora* of both classical and medieval Latin (e.g. the *Thesaurus Linguae Latinae*, the *Mittellateinisches Wörter-*

<sup>42</sup> On the digital projects hosted by *OVI* see P. Squillacioti, «I progetti digitali dell'*OVI*», *Griseldaonline*, 20/2 (2021), pp. 197-203.

<sup>43</sup> *Dantis Alagherii Comedia*; Dante Alighieri, *La Commedia, Nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, ed. by A. Lanza, Anzio, De Rubéis, 1996.

<sup>44</sup> On the *VDL* see G. Albanese, «Per il vocabolario latino di Dante», in «*S'i ho ben la parola tua intesa*», pp. 169-185; G. Albanese, P. Pontari, «La Società Dantesca Italiana e il *Vocabolario Dantesco Latino*. Studi sui lessici intellettuali del Dante latino», *Studi Danteschi*, 86 (2021), pp. 155-209; G. Albanese, «Nel cantiere del *Vocabolario Dantesco Latino (VDL)*: le ragioni e lo sviluppo di uno strumento necessario», in *Il latino di Dante*, ed. by P. Chiesa, F. Favero, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2022, pp. 3-48; G. Albanese, P. Pontari, «Il *Vocabolario Dantesco bilingue*: applicazioni e potenzialità del *VDL*», in «*A guisa d'uom che 'n dubbio si raccerta*». *Vecchie e nuove prospettive per la biografia e l'opera dantesca*, ed. by R. Bardi, L. Canova, Firenze, Franco Cesati, 2024, pp. 99-124.

*buch*, the *Monumenta Germaniae Historica*, *ALIM*), medieval lexicography (Isidore, Huguccio, etc.), and Dante's commentaries. The two parallel projects exploit the possibility of a cumulative and extensive use of linguistic *corpora* for which the digital environment is crucial both in laying the ground for a thorough examination of medieval language use, and in enabling users to take Dante's lexicon as the point of departure for exploring a rich and multifaceted cultural heritage. In such projects the interoperability between different digital resources – each one born with its own structure, aim, and approach – can really show its potential.

Scholars interested in Dante's Latin can also profit from a highly innovative research tool, realized within the ERC project *Linking Latin (LiLa)*, carried out between 2018 and 2023. *LiLa*'s goal was to build a Linked Data knowledge base of linguistic resources and Natural Language Processing tools for the study of Latin. As a part of this vast enterprise, *LiLa* developed *UDante*, a treebank containing Dante's Latin works with a morphological, lexical, and syntactic annotation based on the Universal Dependencies (UD) grammar, a framework developed for cross-linguistic comparison.<sup>45</sup> While *DanteSearch* was elaborated through a manual XML annotation of Dante's syntax – and one that was compliant with another grammatical paradigm, based on constituency –, *UDante* was built on a semi-automatic conversion of XML into CoNLL-U (the recommended standard for NLP of syntax within a UD frame). This format and paradigm were chosen for the purposes of full interoperability with other linguistic *corpora* (including those expressed in other languages), thus making the knowledge represented available for corpus linguistic analysis. *UDante* represents the knowledge on lemmas, parts of speech, and syntax of Dante's Latin works; through its connection with the *LiLa* lemma bank, such knowledge is also linked to a vast range of linguistic resources pertaining to Latin language. It is therefore possible to appre-

<sup>45</sup> <https://lila-erc.eu/udante-ud-2-8/>. Besides the documentation and dataset accessible on Zenodo via the project's website, see F.M. Cecchini, R. Sprugnoli, G. Moretti, M. Passarotti, «*UDante*: First Steps Towards the Universal Dependencies Treebank of Dante's Latin Works», in *Proceedings of the Seventh Italian Conference on Computational Linguistics (CLiC-it 2020)*, ed. by J. Monti, F. Dell'Orletta, F. Tamburini, Bologna, CEUR Workshop Proceedings, 2020; M. Passarotti, G. Pedonese, R. Sprugnoli, «Le opere latine di Dante tra annotazione linguistica e web semantico», *Linguistica e Letteratura*, XLVI/1-2 (2021), pp. 45-71; M. Passarotti, F.M. Cecchini, R. Sprugnoli, G. Moretti, «*UDante*. L'annotazione sintattica dei testi latini di Dante», *Studi Danteschi*, 86 (2021), pp. 309-338.

ciate, for example, the lexical creativity of Dante's texts, as well as their relationship to both the Greek and the vernacular lexicons. Queries on the knowledge base are, on the other hand, less friendly, and they focus on the lemma as the core of both lists of occurrences and graphs, while the texts remain largely unavailable to the user.

Given its broad scope, *LiLa* is perhaps more useful to scholars interested in the wider context of Latin lexical resources than to Dante readers. Moreover, the adoption of the UD paradigm, which is only familiar to a highly specialized scholar, can limit the usability and appreciation of *UDante's* syntactic annotation. Nonetheless, *LiLa* is truly remarkable as it participates in a global and advanced scholarly endeavor, meant to consolidate new methods for the use of automatic processing of interconnected and comparable linguistic data. The promising results reached by *LiLa* encouraged part of the team to pursue this research in the context of Dante's vernacular works: Claudia Corbetta is now extending the syntactic annotation based on the UD paradigm to Dante's *Commedia*, thus providing a new manual annotation against which it is possible to test the only treebank of Old Italian available in the UD collection.<sup>46</sup> The development of an encompassing library of linguistic annotations such as the UD collection can foster new cross-linguistic comparisons, including those that emphasize diachronic variation or that juxtapose different textual genres.

## 6. «Le nove rime»: Dante's rhymes

In Dante's poetry, syntax is not only relevant *per se*, but is deeply intertwined with rhythm. Rhythmic and syntactic analysis can thus be combined to explore the recurrence of structures not only in Dante's *Commedia*, but more broadly in all works written in tercets. This is the goal of *Terza Rima Informatizzata per l'Analisi Ritmica e Sintattica* (*TRIARS*), a project aimed at intertwining rhythmical and syntactical patterns in order to identify tercets that share an identical pattern.<sup>47</sup> Like *LiDa*, *LiLa* and both the *VD* and *VDL*, *TRIARS* was built on the data pro-

<sup>46</sup> See C. Corbetta, M. Passarotti, G. Moretti, «The Rise and Fall of Dependency Parsing in Dante Alighieri's *Divine Comedy*», in *Proceedings of the Third Workshop on Language Technologies for Historical and Ancient Languages (LT4HALA)*, Torino, ELRA-ICCL, 2024, pp. 50-56.

<sup>47</sup> <https://triars.labdilef.it/>. On this project see U. Conti, «Combining Rhythmic and Syntactic Analysis: an Experiment on Dante's *Comedy* with the New Tool *TRIARS*», *Uma-*

vided by *DanteSearch*, which was simplified and integrated with the prosodic annotation realized by the project *Archivio Metrico Italiano (AMI)*.<sup>48</sup>

Even if it is currently a work-in-progress and therefore sometimes inaccurate, *TRIARS* is already available on the web through a query platform, where users can combine syntactic and rhythmic queries by searching, for example, for all verses with a given syntactic macro-type which also display a given prosodic structure; they can also refine the query, if needed, through textual queries and through clauses that specify the requested degree of subordination of the syntactic unit within the verse. Admittedly, *TRIARS* still presents several issues, some of which are due to the scarce versatility of the XML annotation provided by *DanteSearch*. Despite its flaws, such a project is yet another instance of how the digital treatment of Dante's text can reach outcomes that are impossible to reproduce in an analogical form.

Systematic lists of all the rhyme-words of Dante's *Commedia* have been compiled since the 16<sup>th</sup> century; they are usually alphabetically ordered, but they can also follow the poem's structure, thus showing the progression of rhyme-words and rhyme-series within each canto.<sup>49</sup> These rhyming dictionaries, more often than not, entirely overlook the rhythmic structure of the verse and only focus on the rhyme-word. Full annotations of Dante's hendecasyllables, on the other hand, were attempted by native digital projects such as the semi-automatic annotation realized in 2003 by David Robey's *Italian Narrative Poetry of the Middle Ages and Renaissance* and the aforementioned *AMI*.<sup>50</sup> Building

*nistica Digitale*, 13 (2022), pp. 49-68. Another similar project is the inquiry developed by Ryan Pepin, who has been testing NLP techniques to explore the rhythmic figures used by Dante in his *Commedia* – their occurrences and interactions, as well as their implications in terms of performance and vocal realization. This research will be discussed in detail in Pepin's forthcoming book; the database will also be made available online.

<sup>48</sup> *AMI* is being restyled, and is therefore not accessible at present. On the project see A. Soldani, S. Bozzola, «Per un archivio metrico elettronico: il *Canzoniere* di Francesco Petrarca e la lirica delle origini», in *Biblioteche elettriche. Letture in Internet: una risorsa per la ricerca e per la didattica*, ed. by F. Santi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2003, pp. 99-115; A. Soldani, «Marco Praloran e l'*Archivio Metrico Italiano*», *Stilistica e metrica italiana*, 21 (2021), pp. 237-241.

<sup>49</sup> For a good overview of such rhyming dictionaries see S. Albonico, G. Stanga, «Rimari. Rimario alfabetico – Rimario strutturale», in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. by E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2021, pp. 313-557: 315-321.

<sup>50</sup> The former electronic resource can still be downloaded in its original release at <https://ota.bodleian.ox.ac.uk/repository/xmlui/handle/20.500.12024/2455>. An improved version of the database, including the annotated *Commedia*, can be queried at <http://>

on these experiences, *TRIARS* fosters a comparison between Dante's texts and other poems written in third rhyme, thus extending the stylistic analysis beyond a mere appreciation of Dante's text by contextualizing this latter within a broader corpus of texts which readapt formulaic and mnemonic items. A perfect example of the fruitful results of such an analysis is the research carried out by Grévin on Dante's Latin epistles and their relationship to some of the most widely known collections of *dictamina*:<sup>51</sup> the combination of rhythmic clauses (the different *cursus* employed in medieval letter-writing) and parallel syntagms shows how authors are guided in their writing by the reuse of textual patterns whose memorability is granted by their own rhythmic structure.

7. «*Lo dono veramente di questo comento è la sentenza*»:  
*commentaries*

Dante said so: to accompany such exquisite food, bread must be served too. One of the very first digital projects devoted to Dante studies was Robert Hollander's *Dartmouth Dante Project (DDP)*, whose purpose was to gather all commentaries to Dante's *Comedy*, from Jacopo Alighieri's to the 2015 commentary by Nicola Fosca, specifically prepared for the *DDP*.<sup>52</sup> Developed between 1982 and 1988, the database is freely available on the web, and it has now been redesigned and enriched by a new reading tool (the *DanteLab Reader*).

The *DDP* contains 77 commentaries in Latin, Italian, and English, that have been either scanned or manually transcribed; the text has a light mark-up indicating which *cantica*, canto, and line(s) the commentary refers to. Whereas many publishers have allowed the *DDP* to publish copyright material, some of the commentaries in the database are based on old and therefore not entirely reliable critical editions. Thanks

[www.italianverse.reading.ac.uk/about.htm](http://www.italianverse.reading.ac.uk/about.htm). Users can perform queries based on either the verse's position, rhyme-word, phonemic patterns and/or accents. The main outcomes of this project are discussed in D. Robey, *Sound and Structure in the "Divine Comedy"*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

<sup>51</sup> B. Grévin, *Al di là delle fonti "classiche". Le "Epistole" dantesche e la prassi duecentesca dell'ars dictaminis*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

<sup>52</sup> <https://dante.dartmouth.edu/>. On this project see R. Hollander, «The Dartmouth Dante Project», *Quaderni di Italianistica*, X/1-2 (1989), pp. 287-298; D. Callegari, «Dante (virtually) at Dartmouth», *Bibliotheca Dantesca*, 6 (2022), pp. 302-307.

to the *DDP*, scholars can review all available commentaries for a given portion of the poem, or perform a full-text retrieval for specific words or phrases. The search interface allows queries with Boolean, proximity, and comparison operators.

The *DDP*, highly innovative at the time of its launching, is still indispensable to all Dante scholars. Its genesis was a response to the difficulty of gathering and consulting such a vast tradition: Hollander describes it as the «best simple idea I have ever had».<sup>53</sup> The *Dartmouth Dante Project* is, in other words, an extremely virtuous example of digitization of pre-digital material: hundreds of thousands of pages that were made available, and that are now fast and easy to consult. But the *DDP* is also exemplary in being frequently updated and restyled. In 2013 the *Dante Lab Reader* went online:<sup>54</sup> a customizable reader and workspace allowing users to compare the poem, its translations (into English, German, and French), and all the *DDP* commentaries, within an intuitive and efficient interface.

Another very popular project involving a new commentary to the *Commedia* is Columbia's *Digital Dante*, directed by Teodolinda Barolini.<sup>55</sup> *Digital Dante* was born in the early 1990s and was relaunched in 2014, but it is often updated and expanded; since its creation, it has an editorial structure aimed at publishing original research on Dante's works and their reception, but it is also specifically engaged with combining text with other media, thus expanding our notion of Dante's textuality and fostering a collaborative vision of scholars' approaches to research and teaching. The main sections are devoted to the so-called *Commento baroliniano*, a new commentary written by Barolini for the digital project; the *Dante Course*, which is a collection of 54 video-lectures given by Barolini providing a canto-by-canto reading of the poem; *Intertextual Dante*, devoted, at present, to Dante's relationship with Ovid; and, finally, further sections pertaining to images, sounds, and historical notes.

Users interested in a specific canto can browse the relevant *Commento baroliniano*, read Dante's text, accompanied by Mandelbaum's and Longfellow's translations, and explore the gallery of images and videos associated to it;<sup>56</sup> as to the *Inferno* alone, they can also listen to professor Bausi's

<sup>53</sup> Hollander, «The Dartmouth Dante Project», p. 287.

<sup>54</sup> <http://dantelab.dartmouth.edu/reader>.

<sup>55</sup> <https://digitaldante.columbia.edu/>. Later and future developments of *Digital Dante* are described in Kumar, «Digital Dante».

<sup>56</sup> Although *Digital Dante* does not specify the editions translations are taken from, we can assume they are taken from D. Alighieri, *The Divine Comedy*, tr. by A. Mandelbaum,

reading of the canto in his distinctive Florentine accent. Barolini's commentary is crafted for a digital environment, and is therefore more informal and appealing to a wider readership; at present, it is still rather classical in its structure – a full-length text that can only be scrolled down – and in its treatment of information, but the increasing intersection with other media and contents is encouraging in its display of the possibilities offered by a born digital commentary.

The sub-project *Intertextual Dante*, edited by Julie Van Peteghem, provides a digital concordance focused on intertextuality in Dante's *Commedia*.<sup>57</sup> It is currently limited to a catalogue of Ovidian intertextuality manually compiled by Van Peteghem, which amounts to over 150 points of contact between the two authors; admittedly, the project is conceived as a digital visualization of a traditional concordance.<sup>58</sup> The project includes both a reading platform and a query page. It allows users to read the two authors side by side, and to peruse a brief comment for each intertextual connection that is highlighted. Entries are divided into three categories: stylistic (word-choice), structural (characters, places, events), and rhetoric (similes); a specific instance can be retrieved by scrolling the list of the corresponding category. As reported by Kumar, the project will soon be extended to embrace Guinizzelli's poetry.<sup>59</sup>

Other sections of *Digital Dante* feature a diverse selection of materials and scholarly contributions on the historical, textual, visual, and acoustic aspects of Dante's poetry. Within the *Sound* section, the detailed research on musical instruments in the *Commedia* edited by Francesco Ciabattini (*Musical instruments*) is particularly worth mentioning. Another recent addition is the *Sestina Readings*, a collection of video and audio recordings where Barolini's students read a selection of 12 *sestine* by Arnaut Daniel, Dante, and Petrarch in an experimental performance aimed at emphasizing the technique of *retrogradatio cruciata*, accompanied by an animated schema outlining the metrical pattern of rhyme-words. As we have already seen in the brief discussion concerning the *Archivio Metrico*

Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1980-1982; *The "Divine Comedy" of Dante Alighieri*, tr. by H.W. Longfellow, Boston, Ticknor & Fields, 1867.

<sup>57</sup> On this project see J. Van Peteghem, «Digital Readers of Allusive Texts: Ovidian Intertextuality in the *Commedia* and the Digital Concordance on *Intertextual Dante*», *Humanist Studies & the Digital Age*, 4/1 (2015), pp. 39-59; J. Van Peteghem, «Exploring Dante's sources online: interactive reading, visualizations, and the study of Dantean intertextuality in the digital age», *Bibliotheca Dantesca*, 5 (2022), pp. 229-252.

<sup>58</sup> Van Peteghem, «Digital Readers of Allusive Texts», p. 44.

<sup>59</sup> Kumar, «Digital Dante», p. 106.

*Italiano*, «this focus on the lyric Dante who connects both backward and forward to a poetic tradition has the effect of decentering the *Commedia*»,<sup>60</sup> which is nonetheless the undisputable core of *Digital Dante*.

8. «*Chi move te, se 'l senso non ti porge?*»:  
*resources and multimedia*

*Digital Dante* attempts at going beyond a traditional approach to the text, and at expanding the range of media and resources that can be gathered to enrich our experience of Dante's poem. Similar projects are intended to modernize the secular practice of commenting Dante's text, and they exploit the potential of the digital environment not only as a means of digitizing pre-digital material, but mainly as a dynamic and collaborative collection of information and inputs.

Such endeavor is not entirely new. The earlier printed editions of Dante's texts already display rich paratexts aimed at offering supplementary information to the reader. To give just a couple of examples, Landino's acclaimed commentary, printed for the first time in 1481,<sup>61</sup> featured a collection of superb engravings by Baccio Baldini and an erudite discussion about the infernal topography, and was followed in this respect by many other editions. In 1536, Giolito's edition of Dante's poem included *a copiosissima Tavola, nella quale si contengono le storie, favole, sententie & le cose memorabili & degne di annotatione che in tutta l'opera si ritrovano* (a 'copious table of notable matters').<sup>62</sup> Paratexts proliferated to the point that, in 18<sup>th</sup> century, we cannot find a single edition that lacked analogous tables and summaries. A good number of commentaries also included summaries of each *cantica* and schemes aimed at illustrating the structure of Dante's otherworld.

Thanks to the web, complementary resources and multimedia are richer than ever, and they facilitate an embodied experience of Dante's text.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>61</sup> *COMMENTO DI CHRISTOPHORO LANDINO FIORENTI / NO SOPRA LA COMEDIA DI DANTE ALI / GHIERI POETA FIORENTINO // Impresso in Firenze, per Nicholo di Lorenzo della Magna, a di .XXX. da Gosto .M.CCCC.LXXXI.*

<sup>62</sup> *COMEDIA DEL / DIVINO POETA DANTE / Alighieri, con la dotta & leggiadra spositione di Christo / phoro Landino: con somma diligentia & accu / ratissimo studio nuouamente corretta, / & emendata: da infiniti errori pur / gata, ac etiandio di vtilissi / me postille ornata. AGGIUNTAVI DI NVOVO VNA COPIOSIS / sima Tauola, nellaquale si contengono le storie, fauole, sentent / tie, & le cose memorabili & degne di annotatione / che in tutta l'opera si ritrouano. // In Vinegia ad instantia di M. Giovanni Giolito da Trino, 1536.*

*Danteworlds*, edited by Guy P. Raffa in the early 2000s for the University of Texas at Austin, is presented as «an integrated multimedia journey – combining artistic images, textual commentary, and audio recordings». <sup>63</sup> The visual representation is at the core of the website, and is achieved through original drawings aimed at clarifying some aspects of the poem's structure. By clicking on one of its circles on the *Inferno* map, for example, users access a page where characters and specific issues are singled out, briefly commented, and linked to the correspondent illustration. At the bottom of the page, they can also find the audio recording of significant verses and a few study questions that can be useful for teaching. Dante's text is not reproduced, and readers are explicitly encouraged to read the chosen passage by themselves, before turning to the commentary and illustrations.

A similar approach to visualizing the topography of Dante's poem is at the core of two projects intended for high-school students and realized not by scholars, but by cooperatives or content factories. The Alpaca project *L'Inferno illustrato*, launched in 2016 and sponsored by the Società Dante Alighieri, is intended to ease pre-teen Italian students into their first approach to Dante's poem, also including an interactive and captivating design map of the *Inferno*, which the user can navigate through zoom, click, and drag actions. <sup>64</sup> Each circle of hell is associated with the relevant sin and populated with the characters encountered by Dante; users can freely move between cantos, sins, characters, and circles, thus familiarizing with the complex structure of Dante's otherworld. The poem's text is accessible only when it is linked with a character. The possibilities for a multifaceted representation of Dante's topography are further exploited by *La Com3dia*, a cross-media pedagogical project where 9 cantos of the poem are presented through a combination of graphic novel-like drawings, music and audio recordings, as well as interactive animations, and where little tests can be taken to verify the user comprehension of Dante's text. <sup>65</sup> The project is currently available only as a demo to non-registered users, but it bears witness to how Dante's text can prompt virtual reality explorations appealing to all sorts of readers.

Other projects are more centered on the reading phase, and are conceived as integrated encounters with Dante's poetry. After the success of

<sup>63</sup> <https://danteworlds.laits.utexas.edu/>.

<sup>64</sup> <https://www.alpacaprojects.com/inferno2/>. On this project see G. Bonora, R. D'Ugo, G. Dalai, D. De Rosa, A. Imperato, B. Martini, L. Perondi, «The Project *Interactive Topography of Dante's Inferno*. Transfer of Knowledge and Design of Didactic Tools», *Proceedings*, 1/9 (2017), 875, <https://doi.org/10.3390/proceedings1090875>.

<sup>65</sup> <https://lacom3dia.it/>.

the *DDP*, in 1999 Robert Hollander created the *Princeton Dante Project* (*PDP*), which aims at providing the reader with a rich multimedia commentary.<sup>66</sup> The *PDP* offers a great variety of supports for an enhanced reading experience, and embraces all of Dante's works. Whereas Dante's minor works are only presented in both the original version and their English translation, the *Commedia* is published as an annotated text, supplemented with philological notes (limited to cantos I-VI of the *Inferno*), historical notes (extracted from Toynbee's *Dante Dictionary*),<sup>67</sup> links to the commentaries from the *DDP*, images, and audio files with readings in both Italian and English. As Hollander himself declared, «the focus of the *PDP* is on the meaning of the smaller units of the poem».<sup>68</sup> The *PDP* main page hosts Toynbee's biography of Dante, a solid bibliography, as well as lectures on specific topics, maps, charts and genealogical tables, and a small sample of illustrations. The web platform allows complex queries through a variety of filters. The *PDP* is a project conceived for students, but that can be also useful to more experienced readers given the wide range of material displayed on a rich but still intuitive platform.

Deborah Parker's *The World of Dante*, sponsored by the University of Virginia and the Institute for Advanced Technology in the Humanities, was launched in 1997 and significantly expanded between 2006 and 2009.<sup>69</sup> *The World of Dante* is a hypermedia research tool designed for all readers of the *Comedy*. The user can search the poem through simple keyword and structured queries, or simply navigate the text. The project, as of today, includes an XML-tagging of the text, a visual and a musical archive, interactive maps, diagrams and timelines, and a selection of teaching resources. The text is provided in both Petrocchi's edition, and in Mandelbaum's English translation. People, places, creatures, deities, structures, images, and music are all tagged; tags apply not only to explicit mentions, but also to circumlocutions and implicit allusions, and they point to a brief record box providing further information, which can also be expanded to visualize a more detailed classification. All information contained in these descriptions can be retrieved from a search page.

Among the most original features of *The World of Dante*, users can access several artistic or explicative maps of the three otherworldly realms,

<sup>66</sup> <https://dante.princeton.edu/>.

<sup>67</sup> P. Toynbee, *A Dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, Oxford, Clarendon Press, [1898] 1968.

<sup>68</sup> R. Hollander, «The Princeton Dante Project», *Humanist Studies & the Digital Age*, 3/1 (2013), pp. 53-59: 57.

<sup>69</sup> <http://www.worldofdante.org/>.

some ancient and contemporary maps of Europe, Italy, Tuscany and Florence, and a selection of astronomical illustrations. A very detailed interactive timeline can be navigated to discover facts from Dante's life (in red), as well as political, artistic, and religious events of his time. The descriptions are extremely synthetic, but the timeline is very helpful in providing the reader with a comprehensive overview on Dante's lifetime. The visual material amounts to a few hundred images which help the reader visualize Dante's world. In an introductory article, Parker acknowledges that images are not mere illustrations, but «interpretations in their own right», and are thus to be intended as non-neutral means to enhance our appreciation of Dante's «clear visual images».<sup>70</sup> Because of the key role played by music in the *Purgatorio* and *Paradiso*, a musical archive, with high-quality recordings of all hymns or chants quoted in the text, was also included: Paul Walker was responsible for identifying them and directing the performance; his mode of operation is explained in good detail in a specific section. Users can also download a pdf file containing texts and translations for each piece.

*The World of Dante* is a multifaceted resource that improves the user's experience of the text through several media and structured data. The declared goal is to not overwhelm the reader with an all too abundant commentary, but rather to provide them with enough information to allow new explorations of Dante's text and context. Although data can be retrieved through specific queries, simply browsing the materials may turn out to be confusing for an unexperienced reader. On the other hand, the information available to a scholar who already knows what to search for is not particularly detailed. *The World of Dante* nevertheless offers very interesting material, and a well-developed structure.

A similar but simpler project is *Dante vivo*, within the web platform *florin*, edited by Julia Bolton Holloway. In *Dante vivo* users can read Dante's text on the background of illustrations by Botticelli and Blake and accompanied by miniatures, or listen to audio recordings of several readers reciting the poem in either Italian or English.<sup>71</sup> A more recent project, inaugurated in 2021, on the 700<sup>th</sup> anniversary of Dante's death, the *Divine-Comedy.digital* was realized by The Visual Agency (an information design agency specialized in data visualization and based in Milan) with the support of the Yale Digital Humanities Lab, and is sponsored by the Soci-

<sup>70</sup> D. Parker, «*The World of Dante: a Hypermedia Archive for the Study of the Inferno*», *Literary and Linguistic Computing*, 16/3 (2001), pp. 287-97: 288.

<sup>71</sup> <http://www.florin.ms/Dantevivo.html>. On this project see J. Bolton Holloway, «The florin.ms project», *Bibliotheca Dantesca*, 6 (2022), pp. 276-278.

età Dante Alighieri.<sup>72</sup> The web app presents a catalogue of artistic heritage inspired by Dante's *Comedy*; the poem is divided into 413 narrative scenes, and each artwork (reproduced in the form of video, audio, or image file) is connected to the relevant scene, thus creating 413 virtual galleries that can be navigated through a «slow surfing experience» based on the poem's structure (*cantiche*; settings, i.e. circles, terraces, and spheres; cantos; scenes). Each gallery contains an audio recording of Dante's text and manuscript illuminations, or artworks related to that particular scene. By clicking on an image, users can visualize further information (title, date, author, conservation site), and access other works by the same artist. Dante's text is never shown, and the criteria used for defining the scenes are not discussed. The project, however, is particularly interesting in that an artificial intelligence algorithm has arranged the over 1.000 artworks collected according to their visual similarity; in addition, the visualization technique represents which scenes display a higher popularity in a very clear way. In addition, users can contribute to the catalogue through a suggestion form. The project is clearly intended for an open, and maybe serendipitous exploration of artistic heritage inspired by Dante, rather than for scholarly use.

9. «Perché veggi mei cìd ch'io disegno»: illustrations, manuscripts and print editions

Given such preferential relationship between words and images in Dante's reception, the *Comedy* has produced, since the very early stages of its afterlife, a conspicuous tradition of illustrations, in both manuscripts and printed editions. This invaluable heritage is at the core of the *Illuminated Dante Project (IDP)*, launched by the University of Naples "Federico II" in 2021 and now part of the larger *Naples Dante Project (NDP)*.<sup>73</sup> The goal of this project is to elaborate a complete and systematic survey

<sup>72</sup> <https://divinecomedy.digital/>. On this project see M. Bonera, A. Bardazzi, «Data visualization as a tool to experience the legacy of Dante's *Divine Comedy* and its influence on the cultural heritage», *Bibliotheca Dantesca*, 6 (2022), pp. 288-297.

<sup>73</sup> <https://www.dante.unina.it/idp/public/frontend>. On *IDP* see G. Ferrante, «*Illuminated Dante Project*. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della *Commedia*. I. Un 'case study' quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004, Guarneriano 200)», in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: xv secolo*, I, ed. by M. Ciccutto, L. Livraghi, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 229-255; C. Perna, «*Illuminated Dante Project*. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della *Commedia*. II. Il cod. M 676 della Morgan Library: datazione, iconografia, esegesi», *ivi*, pp. 257-264; G. Ferrante, «*Illumi-*

of all illuminated manuscripts of Dante's masterpiece.<sup>74</sup> Each manuscript is meticulously described and reproduced in a high-definition archive, thus providing an innovative research tool that will be useful to scholars in several disciplines.

The *IDP* has developed a manuscript description protocol inspired by *Manus online*, with integrations aimed at better characterizing the specific features of Dante manuscripts. Thanks to this protocol, manuscripts and their illustrations are thoroughly described in their paleographic, codicological, iconographic, and textual aspects. The database, built on XML and following the TEI P5 module <decoDesc>, is in dialogue with IIF and exploits its *mirador* viewer, through which it has access to the high-resolution manuscripts digitized by the libraries or institutions that joined the consortium. In addition, the *IDP* signed an agreement with the Italian Ministry of Cultural Heritage (MIC) for digitizing other relevant manuscripts preserved in national libraries.

The project focuses on those 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> century manuscripts of Dante's *Commedia* where illustrations are somehow connected with the poem's text. The two main classes within the description protocol pertain respectively to subject and main iconographic content, but references to characters, action, and place are also included. There are different schemas that allow users to cross-interrogate the corpus with respect to the relations between text and illustration, between the image and the manuscript, and, finally, with respect to the intra-textual and inter-textual links between illustrations. In the search page, users can perform queries by focusing on either the manuscript (with filters such as library, date, title, etc.) or the image itself (with filters such as illustrator, technique, subject, etc.). Otherwise, it is possible to browse the manuscripts catalogue to open a full description page, containing codicological and paleographic information about the manuscript, as well as a description of both its structure and iconographic apparatus, where subject, illustrator, and techniques employed for the illustration are described. Besides performing specific

*nated Dante Project: un approccio integrato di studi testuali, librari e iconografici*», in *Immaginare la "Commedia"*, ed. by C. Perna, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 237-244; C. Perna, «*IDP – Illuminated Dante Project: un archivio e database per la più antica iconografia dantesca (secc. XIV-XV)*», *DigitItalia*, 2 (2020), pp. 150-158.

<sup>74</sup> A similar endeavor was pursued by the impressive *Illuminated Manuscripts of the «Divine Comedy»*, ed. by P. Brieger, M. Meiss, Ch.S. Singleton, Princeton, Princeton University Press, 1969. Obviously, a print catalogue, as complete as it might be, cannot reach the limitless possibilities – in terms of both digitization and query – provided by the digital medium.

queries, users can simply browse the text and click on each verse to open a list of manuscript illustrations connected with it. Alternatively, they can scroll the lists of people – with tags specifying whether they were authors, scribes, commentators, dedicatees, or owners of the relevant manuscript(s); illustrations subjects; decoration types. A map makes visible the geographical distribution of the manuscripts included in the project.

The *IDP* has not only integrated a major network of institutions and laid the foundations for new eminent partnerships, but it has also adopted advanced and dependable infrastructures. The *IDP* will thus be looked at as a model for its new cross-disciplinary theoretic frame, for it has managed to establish a dialogue between different data architectures that did not communicate easily; in addition, it will provide valuable and reusable content. The catalogue also entailed a theoretical effort in the development of stable and shared criteria for iconographic description, that can prove fruitful in other contexts as well. Encouraged by the success of *IDP*, the team directed by Gennaro Ferrante has expanded the project to the wider *Naples Dante Project*,<sup>75</sup> which includes *Dante Critical Text*, a tool aimed at comparing modern critical editions of Dante's poem,<sup>76</sup> as well as the projects *Fragments of Commedia* (*FraC*), a catalogue of all the 199 fragmentary manuscripts from 13<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries transmitting the poem's text, and *CoDa*, an *OVI* corpus collecting the text of all commentaries to Dante's poem that can be queried through the software *GattoWeb*. Further extensions of the *NDP* will include *eCommedia*, a comprehensive catalogue of the more than 600 manuscripts transmitting the poem; *Dante Minor*, a comprehensive catalogue of the manuscript traditions of Dante's minor works; and, finally, the *Illustrated Dante Project*, a digital archive of all print editions of the *Commedia*.<sup>77</sup>

As mentioned above, another project devoted to illustrations is *D.A.N.T.E.*, which is being developed at the Università della Campania

<sup>75</sup> On the *NDP* see V. Celotto, A. Mazzucchi, «Ricostruzione del testo e banche dati. La filologia digitale alla prova dell'esegesi antica della *Commedia*», in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD*, ed. by A. Di Silvestro, D. Spampinato, Catania, AIUCD, 2024, pp. xxii-xxix; G. Ferrante, «Verso il *Naples Dante Project*. *Recensio* digitale integrale dei codici della *Commedia* di Dante», in «*A guisa d'uom che 'n dubbio si raccerta*», pp. 145-160.

<sup>76</sup> <https://www.dante.unina.it/dct/public/frontend>. The goal is to include all modern editions, from the one published by Witte in 1862 to the most recent edition published by Tonello and Trovato in 2022. At present users can compare and query 4 editions, namely the ones by Vandelli (1921), Petrocchi (1966-1967), Malato (2021), and Tonello-Trovato (2022).

<sup>77</sup> Another similar project, concerned with the print tradition of Dante's *Commedia*, is *Envisioning Dante, c. 1472-c. 1630: Seeing and Reading the Early Printed Page (ENVDANTE)*,

“Luigi Vanvitelli”. *D.A.N.T.E.* will feature a database of illustrated editions of Dante’s *Commedia* from *incunabula* to the present day, but it also promises to provide immersive experiences allowing the users to explore Dante’s otherworld. The great interest towards the iconographic reception of Dante’s masterpiece is at the core of another initiative based on the collaboration between the *PDP* and Princeton’s *Index of Medieval Art (IMAP)*, directed by Pamela Patton.<sup>78</sup> The project, called *Literary Visualizations*, intends to create a new interface, accessible through both *IMAP* and the *PDP*, that will present users with medieval representations of entities mentioned by Dante, with the goal of reconstructing «the visual encyclopedia shared by many among Dante’s early audiences».<sup>79</sup> A similar initiative is the *Divine Comedy Image Archive (DCIA)*, realized at Cornell University.<sup>80</sup> The *DCIA* is a repository of almost 2.000 images reproducing the illustrated editions of Dante’s *Comedy* preserved in the Fiske Dante Collection at Cornell University Library, ranging from *incunabula* to the early 20<sup>th</sup> century; users can search or browse the catalogue through the ArtStor web application. Finally, it is worth mentioning the digital exposition on *Dante’s «Comedy» and the Crafting of a Cosmos*, curated by Zoe Langer and hosted on the website of Brown University.<sup>81</sup> This exhibition collects manuscripts, print editions, and drawings aimed at explaining the reception of Dante’s cosmography, thus illuminating its reception in scientific culture.

10. «*Chi cercasse a foglio a foglio / nostro volume*»:  
*encyclopedism and sources*

In the long tradition of Dante studies and commentaries, one of the most popular lines of inquiry concerns the poet’s sources. «For Dante’s reading was so extensive, and his mind was, so to speak, so brimful of the varied learning thus acquired, that there is scarcely a page of his writings which does not exhibit its influence, and which consequently is not more fully and adequately appreciated when read in its light».<sup>82</sup>

directed by Guyda Armstrong at the Universities of Manchester and Oxford; the project is not online yet.

<sup>78</sup> <https://theindex.princeton.edu/>.

<sup>79</sup> S. Marchesi, P. Patton, E. Qiu, M. Matukhin, «*Literary Visualization. Towards a Visual Annotation of Dante’s Comedy*», *Bibliotheca Dantesca*, 5 (2022), pp. 298-301: 298.

<sup>80</sup> <https://rmc.library.cornell.edu/dvinecomedy/>.

<sup>81</sup> <https://library.brown.edu/create/poetryofscience/>.

<sup>82</sup> E. Moore, *Studies in Dante*, Oxford, Clarendon Press, 1896-1917, p. 1.

Edward Moore's *Studies in Dante* gathers a systematic and complete collection Dante's references and allusions to the Scriptures and to classical authors; the material provides statistics which help answer interesting questions of interpretation and textual criticism.

The uncovering of intertextual connections is crucial for a full understanding of Dante's poetry, and also to achieve a wider grasp of his culture. The preface to the monumental *Enciclopedia Dantesca*, realized between 1970 and 1975 under the direction of Umberto Bosco, stated that Dante's world is so distant from us, that only specialists had the keys to unlock the meaning of his poetry. Many other glossaries and encyclopedias, such as the aforementioned *Dictionary of proper names* by Toynbee, provide information about people, places, and concepts mentioned by Dante. This domain has proven to be one of the more challenging and stimulating in the growing expansion of digital resources for Dante studies.

*Dante's Library*, a project launched in 2015 and directed by Martin Eisner, addresses the compelling issue of the material features of Dante's culture.<sup>83</sup> Within a cross-disciplinary perspective, it aims at exploring what Dante's books might have looked like, so as to better understand how they informed his thought; since his education was not only literary, but also iconographic, the project is concerned with artistic sources as well. As of today, *Dante's Library* is still in its very early stages; its quite heterogeneous contents include 14 items, both literary (e.g. Brunetto Latini's *Tesoretto* and *Trésor*, the *Lancelot en prose*, Ovid's *Metamorphoses* and *Remedia amoris*, Huguccio's *Derivationes*) and artistic (such as the two churches of San Francesco in Ravenna, where Dante was buried, and of SS. Quattro Coronati in Rome, a marvelous example of pontifical pictorial propaganda exploiting the motif of Constantine's donation). Each entry introduces the source and reviews some of the physical aspects of its tradition, thus highlighting its possible contribution in the shaping of Dante's thought. For literary sources, particular importance is given to the appearance of manuscripts, including format, glosses, book structure. Several photos and a bibliography complete the picture. *Dante's Library* is a project with great potential, and one regrets that almost ten years on, it still seems to be limited to a collection of essays that might as well have been published in print. Hopefully other features will be implemented to exploit the many advantages provided by a digital treatment of data, of which the project might benefit greatly.

<sup>83</sup> <https://sites.duke.edu/danteslibrary/>. On this project see A.M. Granacki, «Dante's Library: reconstructing Dante's material world», *Bibliotheca Dantesca*, 5 (2022), pp. 279-287.

A wider project concerned with Dante and his primary sources has been developed as a collaborative enterprise led by ISTI-CNR and the University of Pisa and supported by Italian National Research funds. The project has been running for several years and it is divided into three sub-projects: *Dante Medieval Archive (DaMA)*, *DanteSources*, and *Hypermedia Dante Network (HDN)*.

*DaMA* is a rich digital archive of texts annotated in XML-TEI.<sup>84</sup> It contains the whole corpus of Dante's works, several classical and medieval primary sources, and some of the most influential commentaries (60 texts). Specifically, it includes medieval commentaries of Virgil and Horace that Dante was likely to have read, collections of letters which might be considered as a model for Dante's epistles, a wide selection of pastoral texts, theological and philosophical treatises by Augustine, Aquinas, Bernard of Clairvaux and others, romance sources that are likely to have played a role in the development of Dante's vernacular poetry. The web interface of *DaMA* currently allows users to either read the digitized texts online or download them in XML-TEI format, but also to consult an extensive bibliography dedicated to Dante's works. In addition, it is possible to perform full-text queries and, finally, to look through a section of *loci paralleli* (at the moment limited to other pastoral works by Boccaccio, Petrarch, and Giovanni del Virgilio). Finally, *DaMA* also includes a bibliography concerned with Dante's works and a list of manuscripts.

The goal of *DanteSources* is to create a digital library that relies on a formal ontology describing Dante's relationship with his primary sources.<sup>85</sup> The ontology, expressed in RDFS, has been populated with information extracted from the most recent commentaries to Dante's minor works. The corpus of Dante's works that is searchable on *Dan-*

<sup>84</sup> <https://dama.dantenetwork.it/>.

<sup>85</sup> <https://dantesources.dantenetwork.it/>. For a detailed description of *DanteSources*, see V. Bartalesi Lenzi, E.I. Locuratolo, C. Meghini, L. Versienti, «A Preliminary Study on the Semantic Representation of the notes to Dante Alighieri's *Convivio*», in *DH-CASE 2013. 1<sup>st</sup> International Workshop on Collaborative Annotations in Shared Environment: metadata, vocabularies and techniques in the Digital Humanities*, New York, Association for Computing Machinery, 2013; V. Bartalesi, C. Meghini, «Using an ontology for representing the knowledge on literary texts: the Dante Alighieri case study», *Semantic Web*, 1 (2015), pp. 1-10; V. Bartalesi, C. Meghini, D. Metilli, P. Andriani, M. Tavoni, «*DanteSources*: a Digital Library for Studying Dante Alighieri's Primary Sources», *Umanistica Digitale*, 1 (2017), pp. 119-128; M. Tavoni, P. Andriani, C. Meghini, V. Bartalesi, D. Metilli, «L'esplorazione delle fonti dantesche attraverso la biblioteca digitale *DanteSources*», in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, ed. by T. Persico, R. Viel, Bergamo, Sestante, 2017, pp. 29-52.

*teSources* includes the latest Mondadori editions and commentaries of *Convivio*, *De vulgari eloquentia*, *Monarchia*, and *Rime*, while the *Vita nova* is featured in both Gorni's and De Robertis's commentary.<sup>86</sup>

The outputs of queries performed on the *DanteSources* knowledge base are charts, tables, and CSV files. To retrieve information on Dante's primary sources, users can perform different queries, or even access the SPARQL endpoint to freely interrogate the knowledge base. There are three main predefined queries: 1. by specific Dante's work, or its sub-parts; 2. by primary source, or its author, or its subject; 3. by type of reference (explicit, strict, or generic). It is possible, therefore, to visualize the list of sources quoted, for example, in *Convivio*'s book III, or the places where Dante mentions Aquinas, or every explicit reference in the *De vulgari eloquentia*. What is innovative in *DanteSources* is not so much the content that is made available to scholars, or the possibility to customize both queries and outputs, but its native digital treatment of information, that relies upon Semantic Web technologies. The same approach drives *Hypermedia Dante Network (HDN)*, a new project aimed at extending the *DanteSources* ontology to represent information about the *Comedy*'s primary sources identified by a vast range of commentaries.<sup>87</sup>

Thanks to a partnership with the Società Dantesca Italiana and the *Dartmouth Dante Project*, *HDN* acquired dozens of commentaries digitized by the *DDP*, that were annotated by a group of 10 Dante scholars from 4 Italian universities through a specifically designed semi-automatic tool. This body of knowledge will populate the *HDN* ontology, an expansion of the *DanteSources* ontology that represents information about Dante's references to his primary sources – such as the reference type, its content, its localization within the poem, but also information about the commentator who identified the reference, and about the primary source's author, title, and subject.<sup>88</sup> The knowledge base will be

<sup>86</sup> D. Alighieri, *Vita nuova*, ed. by D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980; Idem, *De vulgari eloquentia*, ed. by M. Tavoni, in Idem, *Opere*, vol. I: *Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547; Idem, *Rime*, ed. by C. Giunta, ivi, pp. 3-744; Idem, *Vita nova*, ed. by G. Gorni, ivi, pp. 745-1063; Idem, *Convivio*, ed. by G. Fioravanti, in Idem, *Opere*, vol. II: *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 3-805; Idem, *Monarchia*, ed. by D. Quaglioni, ivi, pp. 807-1415.

<sup>87</sup> The knowledge base of *HDN* will be published in the *LiDa* platform, at <https://lida.dantenetwork.it>.

<sup>88</sup> To learn more about the *HDN* ontology, see C. Meghini, M. Tavoni, M. Zaccarello, «Mapping the Knowledge of Dante Commentaries in the Digital Context: A Web Ontology Approach», *The Romanic Review*, 112/1 (2021), pp. 138-157; C. Meghini, M. Zaccarello, «Un nuovo progetto di biblioteca digitale con mappatura semantica dei commenti

made available through a web application designed for articulated queries within the wider *LiDa* web interface, which has already been discussed. Following the Linked Data paradigm, *HDN* fosters the reuse of both contents and knowledge, and aims at making them compatible with accepted standards and freely accessible.

While *DaMa* is a repository whose purpose is to give readers the opportunity to read primary sources that are not always easy to access, *DanteSources* and *HDN* follow a research-driven approach, as they create a formal structure for knowledge representation that allows to extract specific data. Once these projects are made interoperable, scholars are able to locate specific quotations, and then read the primary source that is mentioned by Dante in its entirety. It is thus possible to fully navigate the network of connections weaved by Dante's encyclopedic knowledge. The goal of the meta-project *LiDa*, which integrates *DaMa*, *DanteSources*, *DanteSearch*, and *HDN*, is to consolidate and connect the work done in recent years, thus ensuring its sustainability. Such an ambitious goal can be achieved thanks to Semantic Web standards and FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable) principles,<sup>89</sup> but it clearly requires an enduring cooperation among scholars and institutions. The main problems of too many excellent digital projects are premature abandonment, obsolescence, and lack of interoperability, so much so that they often risk overcoming the limitations imposed by traditional analogical research only to constitute new close and separate repositories of information. The approach adopted by *LiDa* aims at addressing this issue. Thanks to the Semantic Web and the Linked Open Data paradigm, *LiDa* wishes to create a network that has Dante's text at its core, while also connecting it to other resources that can better contextualize it and con-

alla *Commedia*: l'*Hypermedia Dante Network*», *Griseldaonline*, 20/2 (2021), pp. 103-113; L. Canova, M. Zaccarello, «Com'occhio segue suo falcon volando»: intertestualità e lessico della falconeria (e relativa marcatura digitale) nella *Commedia*», *Linguistica e Letteratura*, XLVI/1-2 (2021), pp. 15-44; V. Bartalesi, N. Pratelli, C. Meghini, D. Metilli, G. Tomazzoli, L.M.G. Livraghi, M. Zaccarello, «A Formal Representation of the *Divine Comedy's* Primary Sources: The *Hypermedia Dante Network* Ontology», *Digital Scholarship in the Humanities*, 37/3 (2022), pp. 630-643; G. Tomazzoli, «Le fonti del "vidal nodrimento" di Dante attraverso il progetto *Hypermedia Dante Network*», in *Dante e il cibo. Uno sguardo interdisciplinare*, ed. by L. Canova, A. Di Lauro, F. Franceschini, Pisa, ETS, 2022, pp. 75-89; L. Livraghi, «L'ontologia di *Hypermedia Dante Network* (*HDN*) alla prova del *Comentum* di Benvenuto da Imola», *Chroniques Italiennes*, 43/2 (2022), pp. 207-232; G.A. Liberti, «Intertestualità e ricerche sulle fonti dantesche: l'*Hypermedia Dante Network*», in *Moving Texts. Filologie e digitale*, ed. by M. De Blasi, Napoli, UniorPress, 2024, pp. 139-153.

<sup>89</sup> <https://www.go-fair.org/fair-principles/>.

tribute to its interpretation; such resources can themselves be digitized and annotated, as it is the case with Dante's commentaries.

### 11. «*Di donne io vidi una gentile schiera*»: Dante's women

Another Semantic Web project devoted to Dante is the *GenderedOntoDante* ontology, aimed at a formal representation of the gendered description of female characters in Dante's *Comedy* and in its sources.<sup>90</sup> The ontology is built as an extension of the *GenderedCHContents* ontology (which is in turn an extension of the Europeana Data Model), designed to characterize the gendered representation of women in literature and art.<sup>91</sup> There is no room for a full discussion of this engaging conceptualization, especially since the knowledge base derived from the ontology population has not been published yet. The existence of this project, however, proves that Semantic Web technologies can be a versatile and fruitful instrument in the treatment of complex issues related to literary texts, but also that there is a growing need for a renewed approach to Dante's characters, one that, by acknowledging their gendered (mis)representation, might help both contextualize and overcome it.

A similar goal lies behind *WikiDante*, a teaching project led by Laura Ingallinella and devoted to female characters in Dante's *Comedy*.<sup>92</sup> Thanks to a partnership with *Wiki Education*, Ingallinella's students at Wellesley College wrote extensive and accurate *Wikipedia* entries for 15 historical women mentioned in Dante's poem, and who were previously underrepresented in the free encyclopedia; they also revised other entries aligned with their interests. This project developed some best practices that illustrate the potential of digital spaces for supporting students in the use of historical and literary sources to subvert marginalization within a global and democratic environment. It also shows how the main structural problem

<sup>90</sup> For the ontology description, see S. Anastasi, A. De Domenico, M. Nicolosi-Asmundo, «*GenderedOntoComedy: Toward a Gendered Representation of Literary Characters in the Dante's Commedia*», in *AIUCD 2022. Culture digitali. Intersezioni: filosofia, arti, media. Proceedings della 11<sup>a</sup> conferenza nazionale (Lecce, 2022)*, ed. by F. Ciraci, G. Miglietta, C. Gatto, AIUCD, 2022, pp. 76-80.

<sup>91</sup> On this ontology see I. Kyvernitou, A. Bikakis, «An Ontology for Gendered Content Representation of Cultural Heritage Artefacts», *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 11/3 (2017).

<sup>92</sup> See L. Ingallinella, «Foul Tales, Public Knowledge: Bringing Dante's *Divine Comedy* to Wikipedia», *Bibliotheca Dantesca*, 5 (2022), pp. 182-205.

of *Wikipedia*, its lack of authoritativeness, can turn into an opportunity for promoting digital scholarly activism and public-facing engagement.

*Modern Beatrice Archives*, on the other hand, is a very recent digital project (launched in 2024) aimed at reassessing the role of women as producers, consumers, and popularizers of Dante's texts.<sup>93</sup> Led by Federica Coluzzi, who has already done some impressive work on Dante's female public, it is an open-source digital archive where users can explore the lives and works of Italian, American, Irish, and English women readers of Dante from the late 18<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century. Users can either browse a biographical dictionary devoted to them, or explore their works through maps which locate either where they were published, or where they are preserved. Each resource, be it a person or an artefact, is linked to open repositories that provide reliable and structured metadata thanks to the Dublin Core standard, which in turn allows the most advanced queries. All data can be exported in several formats and is represented through charts and tables. Although it was launched only recently, the project already demonstrates considerable potential in providing a conceptual infrastructure capable of organizing a vast body of knowledge already available online, making it accessible to users within a context rich with meaning.

12. «*Coloro / che questo tempo chiameranno antico*»:  
*Dante and the present day*

Instead of looking backwards to Dante's times or to his sources, one can also explore his afterlife to the present day. Since his works enjoy today a perhaps unprecedented popularity, it is no surprise that a number of digital resources for Dante studies deal with the contemporary reception of his poem. The most comprehensive of such tools is *Dante today*, a digital archive created by Arielle Saiber and Elizabeth Coggeshall to provide a crowd-sourced repository for «citings» and «sightings» of Dante and his work in contemporary culture relying on the «notion of the democratizing effects of textual “resonance”». <sup>94</sup> The collection,

<sup>93</sup> <https://mint-shrew.lnx.warwick.ac.uk/s/dante-s-female-public/page/homepage>. On the project see F. Coluzzi, «Patterns and Practices in Women's Translation History: Distantly Reading the *Modern Beatrice Archives*», in *Women's Writing: Women Writers and Translation*, forthcoming.

<sup>94</sup> E. Coggeshall, «Discussing the *Divine Comedy* with Dante: on crowdsourcing and transcultural resonance», *Bibliotheca Dantesca*, 5 (2022), pp. 253-272: 257. The web platform is accessible at <https://www.dantetoday.org/>.

although intrinsically incomplete, includes (as of November 2024) more than 2.800 references, divided into 10 categories (consumer goods, digital media, dining & leisure, image mosaic, music, odds & ends, performing arts, places, visual arts & architecture, written word). Users can either browse one category or search content through tags. By navigating the website, they will not only discover curious adaptations and tributes, but also get a glimpse on what aspects of Dante's poetry are most present in today's culture.

Also worth mentioning is *Dante e il cinema*, created by Giuliana Nuvoli.<sup>95</sup> The project, launched in 2011, explores the presence of Dante's writings in arts, theatre, and cinema, covering all possible forms of reference, from adaptations to allusions. The underlying idea is that the written word has a unique bond with the image, and that cinema might be the ideal tool for rediscovering the visionary power of the *Comedy*. The website also features a section with contents suited for teaching (power point presentations, thesis and dissertations, didactic itineraries).

### 13. Conclusions

In conclusion, digital tools for the study of Dante – his works, their historical context, and reception – are plentiful and varied, directed, as they are, to a multifaceted readership, spanning from students encountering Dante's text for the first time, to scholars. The digital environment facilitates all sorts of approaches and entails all sorts of results, including, to name just a few, crowdsourcing and globalization of audiences, embodied and multimedia experiences, the development of new standards to enable the comparison and interoperability between very different sets of data, knowledge modelling and innovative conceptualizations.

Our desire to explain, enrich, extend, integrate, re-elaborate Dante's text is not new. The majority of literary texts is simply available on the internet, plain and naked; many of the digital projects we have reviewed, on the other hand, would seem to counter Pierazzo's claim that digital texts are seldom conceived for a multilayered reading such as the one we experience when we peruse a book with footnotes, critical apparatus, or glossaries.<sup>96</sup> Paratexts and collateral resources have always accompanied

<sup>95</sup> <https://www.danteeilcinema.com/>.

<sup>96</sup> E. Pierazzo, «Teoria del testo, teoria dell'edizione e tecnologia», *Ecdotica*, 14 (2017), pp. 135-148.



Dante's text. Moreover, as it was recently written by Celotto and Mazzucchi, online texts share with medieval manuscript traditions several crucial features, such as their instability, openness towards multimediality, and problematic authoriality.<sup>97</sup> Such similarities are stimulating and need to be acknowledged in order to go beyond the fast revolution and appreciate how the digital environment is offering unprecedented possibilities, both in the traditional field of philology and textual studies, and for an interdisciplinary approach involving anthropology, art and book history, history of music, and gender studies.



<sup>97</sup> Celotto, Mazzucchi, «Ricostruzione del testo e banche dati».



# NOTES SERVING THE CRITICAL EDITION OF PETRARCH'S «DE VITA SOLITARIA»

IGOR CANDIDO

## ABSTRACT

In preparation for the new edition of Petrarch's *De vita solitaria*, the paper aims to reconsider what classical philology can teach us when we edit medieval Italian texts written in Latin, with a particular focus on the radical transformation philology is undergoing in the digital age. Since Petrarch worked on this treatise for more than twenty years (and there is still no critical edition of the entire treatise), the *De vita solitaria* is an interesting case study to evaluate different philological approaches, from the guidelines provided by Giorgio Pasquali's classic work on the transmission of classical and medieval texts up to the contemporary editorial theories. The paper will mainly discuss the editorial choices of Martellotti and Enenkel and focus on the criteria of two more recent digital editions.

## Keywords

Dante, Digital Humanities, Italian linguistics, Semantic Web, Italian philology.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

candidoi@tcd.ie  
Trinity College Dublin  
Department of Italian  
College Green - Dublin 2

As Giorgio Pasquali noted in the preface to his classic study on the history of tradition and textual criticism,<sup>1</sup> not only do modern philologies benefit from classical philology, but also the latter from the former. By

<sup>1</sup> Pasquali 1988. Surprisingly enough, this seminal work, which radically changed the course of textual criticism as it is broadly conceived, has never been translated into English.

showing that the conditions of textual production and circulation did not undergo much change from late antiquity throughout the Middle Ages and up to the invention of the printing press, Pasquali argued that the late medieval textual tradition – a tradition that was richly documented, still contemporary to its authors, and often autograph – could help to elucidate the many ways in which ancient texts were composed and transmitted.<sup>2</sup> His comparative research on the tradition of works written by Petrarch, Boccaccio, and Marsilio from Padua introduced the key notion that authorial variants could be identified and studied in ancient as well as medieval texts. In particular, Pasquali rightly considered Petrarch the crux of the tradition of Latin classics.<sup>3</sup> The methods he employed as an intellectual, a letter writer, and a poet are in many respects representative. Petrarch left autograph copies of some of his works, both in Latin and in the vernacular; he often produced more than one working exemplar – such that early versions of the same work are still extant – and sometimes worked on both at the same time; he also had a habit of reworking the same text for years or returning to it after many decades. Particularly complicated and therefore instructive are, in Pasquali's view, the conditions of the two books of the *De vita solitaria* as they appear to the critical editor who examines its rich manuscript tradition. An authoritative manuscript, the Vat. lat. 3357, was copied from Petrarch's lost working exemplar, assumedly not autograph but full of authorial amendments and additions (see *Sen.* 16.3),<sup>4</sup> likely by someone who was very close to Petrarch (Donato Albanzani?),<sup>5</sup> as we know from a number of marginal glosses to *loci* that, according to the scribe, require "his" – that is, the author's – attention (e.g., *pete an; pete*).<sup>6</sup> One case in particular bears witness to a direct interaction with Petrarch: in the margin of f. 4v, the

<sup>2</sup> Pasquali 1988, p. xiv.

<sup>3</sup> Pasquali 1988, p. xxii.

<sup>4</sup> «Is penes amicum quendam meum fidelissimum librum illum reperit et erat forte quem primum scribi feceram atque ideo, ut fit, omnes undique margines additionibus pleni erant; quas cum senex legeret et nunc hos nunc illos prime scripture additos videret, amicabiliter subirascens: "Quid" inquit "auctor nostri ordinis Romualdus, tantus amator solitudinis, meruit hinc excludi?"» [At the home of a very close friend of mine he found that book, which happened to be the first one I had commissioned; and, as happens, all the margins were so full of additions that when the old fellow read them and saw who had been added here and there to the first draft, with friendly resentment he said, "Why did the founder of our order, Romuald, so great a lover of solitude, deserve being excluded from this book?"]. Latin text in Petrarca 2017, p. 342; translation in Petrarch 2005, p. 611.

<sup>5</sup> See Monti 2015, pp. 115-60.

<sup>6</sup> See Pasquali 1988, pp. 439-40.

scribe, who has not understood an erased quotation, annotates: «scito quis lucus sit, quem supprimi»; and then later: «dixit esse versus Juvenalis et de virtute locuti etc».<sup>7</sup> Since Pasquali's time, an important recent discovery will provide answers to future critical editors and help them solve most of the textual problems posed by the manuscript tradition. Thanks to Marco Petoletti, the dedication copy of the *De vita solitaria*, sent to Philippe de Cabassoles in 1366, can now be identified as ms. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 9633. The scholar's new examination of the codex has recently confirmed the authenticity claim which the first owner, Joseph-Louis-Dominique de Cambis, marquis of Velleron, made in 1770. Signs of attention by Petrarch's own hand, which are interspersed throughout the codex, certify that the author supervised the production of this copy, now considered the most authoritative extant witness of the entire manuscript tradition.<sup>8</sup> This identification greatly facilitates the ecdotic work of any future editor aiming to tackle a manuscript tradition so rich as to contain around one hundred and thirty extant codices, of which only the earliest have been carefully examined and collated.

Since Petrarch worked on this treatise for more than twenty years (from 1346 to 1372), the *De vita solitaria* also offers an interesting case study for evaluating different philological approaches, from the insights provided by Giorgio Pasquali, whose treatment closely resembles that of an ancient text, up to the contemporary editorial theories applied to born-digital editions. The textual complexity of the *De vita solitaria* could in fact be made evident through a digital edition, in which the reader could easily visualize Petrarch's various interventions occurring over time – such as authorial variants and additions – while providing access to information on the most important witnesses of the manuscript tradition which contribute to the *constitutio textus*. A digital edition indeed possesses the same features as a premodern edition, from antiquity to the invention of the printing press. As Pasquali observed, in antiquity the writer kept the handwritten original for himself, on which he continued to elaborate, so that when asked for a copy, this original could be transcribed, edited, or partially rewritten. This process survived from antiquity and continued unchanged throughout the entire Middle Ages up to the Renaissance. The distinction between a published and unpublished text developed gradually over a long period of time, until the invention of the printing press made it absolute.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> See Enenkel 1990, p. 7.

<sup>8</sup> See Petoletti 2020.

<sup>9</sup> See Pasquali 1988, pp. 400-401.

To serve the debate revolving around the critical edition of the treatise, which is still missing today and therefore presents an urgent task, I intend to offer here some preliminary observations on its manuscript tradition, *stemma codicum*, capital letter system, and paragraph divisions, as well as some general guidelines that will serve the field of Petrarchan philology at large.

*Printed and Digital Editions: Altamura, Martellotti e Stoppelli, Enenkel*

The *editio princeps* of the *De vita solitaria* was printed in Strassburg before 1473 by Adolf Rusch, the ‘R’ Printer, widely considered the finest German printer. The Basel edition, which modern editors still use to establish the critical text of Petrarch’s work, was published about twenty years later, in 1496. Since then, eleven other editions have come to light between the late fifteenth and early seventeenth centuries, with the majority produced in the Cinquecento, a century that saw the greatest literary fortune for the text of the *De vita solitaria*.<sup>10</sup> Antonio Altamura was the first scholar who attempted a critical examination of the very rich manuscript tradition of the treatise. He assumed that the tradition depended on two codices: Petrarch’s lost authograph copy and the Vat. lat. 3357 (henceforth Vat), which was transcribed under Petrarch’s supervision, possibly by his friend Donato Albanzani. Thus, in his view, the Vatican codex «not only represents Petrarch’s last testament, but also the safest and most reliable copy for someone wishing to provide a critical edition».<sup>11</sup> The Vatican codex, therefore, offered the base text against which all textual variants of the manuscript tradition had to be checked. Altamura divided up the codices which he examined into three groups: those including the so-called Romualdian supplement (the life of Saint Romuald more recently added to Book II) and dependent on Vat ( $\alpha$ ); those neither including the supplement nor dependent on Vat ( $\beta$ ); those which are either spurious or incomplete ( $\gamma$ ). No explanation is given for such a division, but it is rather clear that the scholar aimed to single out group  $\alpha$  among the three. Also left unexplained is the scholar’s method for evaluating textual variants: there is in fact no evidence of an attempt to establish relationships between the surviving manuscripts (*recensio*).

<sup>10</sup> A full list of the printed editions between 1473 and 1619 can be found in Altamura 1943, pp. 10–11.

<sup>11</sup> Altamura 1943, p. 7.

Stating that he accepted only the variants that «according to logic and hermeneutics could be more valuable than those of Vat» means that the editor's *iudicio* was the only criterion used to distinguish among the variants. In addition, the negative apparatus of the edition – which only records the variants not included in the constituted text – lists, with the exception of Vat, only printed editions divided into three groups that are different from those mentioned above: the first gathers the editions that supposedly depend on the archetype (A); the second gathers the editions that supposedly depend on the Vatican codex (B); the third gathers the editions that supposedly depend on the Vatican codex but whose text shows evidence of being contaminated with manuscripts of the groups  $\alpha$ - $\beta$  (C). In any case, despite statements to the contrary, the Vatican codex seems to be the only manuscript which the editor took into consideration for the *constitutio textus*. As to orthography, Altamura opted for the linguistic forms which Vittorio Rossi used in his magisterial edition of Petrarch's *Familiare*s, where the evolution of Petrarch's writing is reconstructed by comparing the extant autographs of some of his works. The textual articulation in tracts and chapters follows Giuseppe Rotondi's divisions unless they disagree with the Vatican codex.<sup>12</sup>

The critical text which Guido Martellotti provided in 1955 for the prestigious Ricciardi Editore literary series is certainly an important step toward a complete critical edition of the *De vita solitaria*.<sup>13</sup> His edition also identifies the Vatican codex as the base text, since the editor «has no need at this point for external evidence in favour of this codex, which recommends itself through its felicitous readings».<sup>14</sup> Therefore, Martellotti's orthography closely reflects the language features of the *codex optimus*, as does the textual division into two tracts which are further partitioned into nine and fifteen chapters, respectively. However, the edition reflects only the major divisions of the base text, which makes its own printed text less readable. Martellotti's edition was digitized in 1997 as part of the larger editorial project of Petrarch's *Opera omnia*, ed. by Pasquale Stoppelli (Lexis Progetti Editoriali), and is now freely accessible through the online catalog of the *Biblioteca italiana* (BIBIT).<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Altamura 1943, p. 7, note 23. See also Petrarca 1934-1942; Rotondi 1936.

<sup>13</sup> Martellotti's text is included in Petrarca 1955, pp. 286-394.

<sup>14</sup> Petrarca 1955, pp. 1167-1168.

<sup>15</sup> <http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000473>. Accessed on 27 March 2025. BIBIT collects more than 1600 digital editions based on the available standard editions of Italian classics, which are encoded in HTML/TEI: all editions can be freely accessed, downloaded, and searched.

In 1990, Karl Enekel published a critical edition of the first tract of the *De vita solitaria*. His point of departure was Martellotti's critical text, which he did not find fully satisfying for two main reasons: first, Vat does not offer a flawless text and so cannot be printed as it is; second, Martellotti had made errors due in part to his collation of Vat with the Basel text (in either the 1554 or 1581 edition), along with additional miscellaneous errors. More importantly, Vat did not represent Petrarch's last testament, as Martellotti attempted to demonstrate. Enekel initially collated the earliest codices: Vat, N (dated 1375) and L (dated 1379 and copied by Tedaldo della Casa).<sup>16</sup> In a preparatory study to his critical edition,<sup>17</sup> the scholar showed that Vat was later reworked and therefore must have been collated at an earlier stage. The preliminary collations of the three codices demonstrate that Vat offers a text that is almost always correct (except for minor omissions), whereas those of L and N are slightly worse and much worse, respectively. The text resulting from the collation of Vat, L, and N needed to be checked against a larger number of witnesses; to do this, the editor decided to focus once again on the oldest manuscript tradition represented by twenty-two extant codices of Petrarch's work. From this larger group, Enekel singled out and fully collated five additional manuscripts (G, Har, R, Vin, Z):<sup>18</sup> stemming from these eight codices are the *loci critici* against which fourteen other codices have been partially collated to enlarge the base of the critical edition of Book I. Since there is no extant autograph of the *De vita solitaria* (the only witness that could certify the work's language and orthography), Enekel adopted the guidelines of Vittorio Rossi's edition of Petrarch's *Familiare*s for all the well-established cases; nonetheless, many doubtful cases remained. In terms of the *De vita solitaria*, yet another and more important problem arises: twenty years had passed between the first version (1346) and the publication of the work (1366), a span in which the author continued reworking his text and introducing new portions to it. Needless to say, in this lengthy span of time Petrarch also varied his orthography. Which spelling should be selected for printing: the older version, or that of the later Petrarch, or a mixture

<sup>16</sup> N = Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L. V. 171; L = Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. XXVI sin. cod. 8.

<sup>17</sup> Enekel 1987.

<sup>18</sup> G = Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, B VII 2; Har = London, British Library, Ms. Harley 3454; R = Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 493; Vin = Vienna, Österreichische Bibliothek, Palat. Vind. 3466; Z = Venice, Biblioteca Marciana, Marc. Lat. Zanetti 476.

of both? With this question in mind, we can also assume that the early text of 1346 in Petrarch's autograph copy presented forms different from those found in the 1366 text. The autograph presumably also presented instances of divergent spelling. Enenkel, however, did not attempt to restore this divergence: he felt it would be more consistent to produce a unified image of Petrarch's orthography for the treatise. Thus for two reasons, the editor decided to adopt the spelling of the later Petrarch: on the one hand, even in the late 1350s substantial additions were to be found, and on the other hand, the date of the work's "publication" is 1366. If Petrarch had completed the work as early as 1346, it would make sense to publish the earliest orthography, but treatise's genesis certainly did not end in 1346. Therefore, Enenkel applied the following method: in cases where a linear development plays a key role in Petrarch's orthography, later autographs should be selected. Even so, Petrarch's inconsistent usage and orthography cannot always be clarified with this method, as in some cases it fluctuates within the same codex.

#### *Review of Enenkel's stemma codicum and apparatus*

The complete and partial collations of these manuscripts confirmed Enenkel's opinion that Vat does not represent Petrarch's last testament and cannot be printed as such without checking its text against the manuscript tradition. The editor therefore drew a *stemma codicum*, in which Petrarch's working autograph, copied out at different stages of its writing (after 1346, 1366, and 1372, respectively), brought about distinct traditions, the latter of which bore authorial variants. «Under such conditions, it is not permissible to constitute a single imaginary text that would result in a hybrid contamination of different stages of the real, historical text, and it is necessary to print the two stages separately, or give one in the body of the text, and the variants of the other within the apparatus».<sup>19</sup> In the case of the *De vita solitaria*, the three stages must be represented separately, not only in the *stemma* but also in the apparatus. The second and richest tradition can now be reduced to a single and authoritative codex, thanks to Petoletti's demonstration that the Madrid codex (Mn) is the dedication copy which Petrarch supervised. More complicated, as we shall see, is the case of the third and final stage of the treatise's composition, which saw the inclusion

<sup>19</sup> Ageno 1984, p. 218.

of a long fragment, the so-called Romualdian supplement (henceforth SR). Between 1366 and the inclusion of SR, Petrarch continued working on his text, thus allowing Enenkel to single out authorial variants copied in the margins of Vat and still readable in other manuscripts (Ang, H, L, M, Mil, N, Q, Vin).<sup>20</sup>

The review of Enenkel's *stemma* and apparatus must begin once more from the reassessment of Vat. Since the authority of Mn cannot be called into question, this codex can be used to determine the correctness, and therefore the stemmatic value, of the Vatican witness. We can individuate here 32 *loci critici* in which the editor has preferred the *varia lectio* of the manuscript tradition over the one attested in the Vatican codex. The positive apparatus below lists first what Enenkel considered the *genuina lectio*, followed by all the codices bearing it; secondly it lists what he considered the *falsa lectio*, followed by all the other codices bearing it.

#### PROHEMIUM

120 *sum* Ang B Br G Har L M N Nb Ven Vin Z: *sim* codd. Mart.

#### LIBER PRIMUS

##### CAPITULUM PRIMUM

16 *qui* Nb: *quibus* codd.

40 *haud* b E Mil Vat2 (quaes. in marg. "pete an haud") Basvar: *aut* codd. Mart.

57 *est enim* codd.: *enim est* Vat Bas Mart.

##### CAPITULUM SECUNDUM

78 *scypho* G Q Urb Ven: *scyfo* codd.

85 *edentibus* codd.: *e dentibus* F L Ven Vat 1 pos. in marg. vel e dentibus, Vat 2 add. 'pete'

137 *concretumque* codd.: *cruentumque* H2 (recte H1) n Vat Mart.

139-142 *et sanguine...verequ* om. L1 Vat1 ins. L1 Vat2 in marg.

153 *fragilitatis* codd.: *frugalitatis* Nb2 Vat2 (primo assentiens dubio add. "pete", deinde scrupolo remoto del. "pete" et ins. "frugalitatis") Bas Mart.

<sup>20</sup> See Enenkel 1990, p. 11. Enenkel lists 5 variants: *signum* instead of *proprium* (I.9.10, l. 76; ed. Enenkel); *premordaciter atque acriter* instead of *magnifice* (II, 1; ed. Martellotti, 412, 20); *secularium* instead of *temporalium* (II, 6; ed. Mart., 448, l. 18); *merore* instead of *dolore* (II.8; ed. Mart. 448, 18); and *squalidus* instead of *pannosus* (II.8; ed. Mart. 480, 19). Key are the five manuscripts not mentioned here once again: Ang = Rome, Angelica Library, Ms. 429; H = Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. Lat. 1596; M = Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4529; Mil = Milan, National Braidense Library, AD XI 23; Q = Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4528.

## CAPITULUM TERTIUM

- 19 *aliena* Ang B E H2 L Mil Nb Vat2 Ven Z Pn Pn1 Pn2: *alieni* Angvar B (prius, sed corr) D F G Har H1 m n Q R Urb Vati Vin Mu  
 110 *hec* codd.: *hoc* G Har Mil Nb Vat.  
 147 *circuit* codd.: *circumit* H L Vat. Ven: *curat* Mil: *cecinit* Urb (*primo, sed corr.*)

## CAPITULUM QUARTUM

- 74 *extimaverimus* Ang E Har M Nb Ven: *estimaverimus* Br F N P Q Urb Vat: *existimaverimus* H L Mil: *exstimaverimus* G: *existimavimus* D2: *existimaverit* B  
 115-116 *recordatus est* Ang B D Har L r Z: *recordatur* codd. Bas Mart.  
 125 *preceatur* Enenkel (sive *precuratur*): *precar* L1: *prec...rur* L2: *precerur* N: *precor* Ang: *precer* codd.: *preter* E H1 (sed corr H2 *precer*) M Mil Q Pn Pn1 Mu Mart  
 135 *apprehendere* B D1 Har L: *prehendere* codd: *prendere* F R Ven: *proprehendere* n: *comprehendere* Ang.

## CAPITULUM SEXTUM

- 30 *tamen* Enenkel cum N: *tandem* codd.  
 68 *vini* Enenkel cum E: *lini* codd.  
 94 *excudamus* codd.: *excidamus* H (primo "excudamus", sed corr.) Vat 1 Bas Mart: *excludamus* Mil.  
 110 *hec* codd.: *hoc* Ang F Vat: *huc* Mil R.

## CAPITULUM SEPTIMUM

- 156 *sed* codd.: *et* Br L (prius, deinde corr.) N Vati.  
 174 *discutiendis erroribus* codd.: *discutiendis moribus erroribus* Vat.  
 223 *secludendum* codd.: *seducendum* L1 Nvar Vati.  
 236 *Vacie* codd.: *Vatie* D Har L Urb Vat.  
 238 *et om.* L1 n Vati (Suppl. Vat2).

## CAPITULUM NONUM

- 48 *membris* om. L1 (suppl. L2) Ven Vat Mart.  
 76 *signum* codd.: *proprium* L Nvar Vati.  
 99 *hec* codd.: *hoc* Ang D F H Mil N Nb Q Vat Mart.  
 99b *quod* codd.: *quid* Vati: *quidem* L.  
 130 *non virtuti* codd.: *non se virtuti* Vat H L N.  
 181-182 *servis tuis* codd: *suis servis* L Vat Ven.  
 213 *ceperint* B D r Urb Ven: *ceperit* codd. *reperit* Nb.

A closer analysis shows that:

- 3 *lectiones* are taken by the editor from a single codex against Vat (1.16; 6.30; 6.68).

- 3 are variants of Vat which depend on the copyist's orthography (2.78; 4.74; 7.236) and are therefore irrelevant.

- 9 are variants of Vat that may be due to the copyist's erroneous reading of two words that palaeographically resemble one another (2.137; 2.153; 3.147; 4.125; 6.94; 6.110; 7.156; 7.223; 9.213). In one *locus* (2.153) the first hand of Vat (= Vat<sub>1</sub>) can offer the correct reading; in two other *loci* (7.156; 7.223) the second hand of Vat (= Vat<sub>2</sub>) can offer the correct reading.

- 5 are variants that a copyist could easily have introduced (1.57; 2.85; 3.110; 9.99; 9.181-182).

- 12 are the most substantial variants against Vat (*Pr.* 120; 2.139-142; 3.19; 4.115-116; 4.135; 7.174; 7.238; 9.48; 9.76; 9.130; 9.99b). This small number is then narrowed down to 7, because in 5 of these *loci* (2.19-142; 7.238; 9.76; 9.99b) Vat<sub>2</sub> was able to fill in the lacuna within the text of Vat<sub>1</sub> or provide the same reading in the margin.

In addition, and more importantly, the largest majority of the above readings of Vat can be confirmed as genuine by checking them against the authoritative text of Mn (*Pr.* 120; 1.16; 2.78; 2.85; 3, 19; 4.74; 4.115-116; 4.135; 4.125; 6.30; 6.68; 7.236; 9.213). In six further *loci* (6.94; 7.156; 7.223; 7.238; 9.76; 9.99b) Vat<sub>2</sub> adds in the margin the same reading as Mn. In another case (2.139-142), the margins of both Vat<sub>2</sub> and Mn fill in a common lacuna that may have already existed in Petrarch's working copy. In light of this partial collation with Mn, the very high reliability of Vat – as Martellotti saw it – can therefore be confirmed to an extent which Enekel was not willing to acknowledge. As we shall see, this is also true for the orthography of Vat, which is very similar to that of Mn (see here 2.74; 7.236).

Consequent to the identification of Mn as the dedication copy to Philip De Cabassoles, Enekel's *stemma* can be simplified by removing all the other mss (-) copied in or after 1366 which are *descripti* of Mn. The mss upon which the critical edition should be based are therefore the earliest: Vat, L, N, Mn. The editor must then focus on the stemmatic relationships between the mss (+), which in Enekel's model occupy the upper right side of the *stemma* and can be dated to the years 1366-1372.<sup>21</sup> At this point it would be important to distinguish between the compositional phases, both in the *stemma* and the *apparatus*. The editor would begin the *recensio* of the mss (+) and compare with other traditions for all doubtful cases: in cases of agreement, there is no risk of contaminat-

<sup>21</sup> With (-) Enekel indicates the mss in which SR is not included; with (+) he indicates the mss in which SR is included; (-/+) indicates the mss such as Vat, in which SR is misplaced for codicological reasons.

ing the three different traditions, and possible authorial variants would be identified (five have been singled out by Enenkel); in case of disagreement, the *lectio* of Mn should be chosen, particularly if confirmed by Vat.<sup>22</sup> For the edition of the SR, the editor would rely on Vat and two codices in the National Library of France which Enenkel did not take into consideration: Pn<sup>1</sup> and Pn<sup>2</sup>.<sup>23</sup> My collation has expanded the examination of Enenkel's critical *loci* for the first book to a number of manuscripts and has shown that the text of Pn<sup>2</sup> is not only very close to that of Mn, but also to the final redaction of the treatise in Vat2. Further study may even demonstrate that Pn<sup>2</sup> is a *descriptus* of Mn, which would normally exclude this codex from the *recensio*; nevertheless, since Mn does not include the SR (added only in 1372), Pn<sup>2</sup> could become a crucial witness for the edition of SR. In such a case, the text of SR in Vat will be checked against this codex as well as Pn<sup>1</sup>.

My collations of Enenkel's critical *loci* for Book I (see Appendix 1) extended to four additional manuscripts (Mn, Pn, Pn<sup>1</sup>, Pn<sup>2</sup>, Mu)<sup>24</sup> which the scholar did not take into consideration. These additional collations have led me to the following preliminary conclusions:

- Mn confirms the correctness of the text of Vat.
- Pn<sup>2</sup> is a reliable codex which can contribute to the edition of SR. Further study may demonstrate that it is a *descriptus* of Mn.
- Pn<sup>1</sup> is one of the codices (with Nb) that formed the basis of the Basel edition and whose variants were accepted by Martellotti through Bas.<sup>25</sup>
- Mu is a *descriptus* of Urb.<sup>26</sup> See their common errors against Mn and the majority of codd.<sup>27</sup> To these common errors shared with Urb,

<sup>22</sup> Michele Barbi described this method in his masterful edition of the *Vita nuova*, in which he wonders whether the editor should rely on the redaction of poems deriving not from the tradition of the *libello* but from that of the *rime sparse*: «It may also serve to establish a reading of some passages as the testimony of one or more mss. of *rime* not derived from the *Vita Nuova*, but only for the purposes of feedback and confirmation, not as a foundation», Barbi 1907, p. XIII. See also Ageno 1984, pp. 218-224.

<sup>23</sup> Pn<sup>1</sup> = Paris, National Library of France, Lat. 6726; Pn<sup>2</sup> = Paris, National Library of France, Lat. 15103.

<sup>24</sup> Mu = Münster, Univ.- und Landesbibliothek, Cod 92.

<sup>25</sup> See the common errors shared by Pn<sup>1</sup> and Bas: *delectabile* (Pr.44); *tamen* (Pr. 52); *solitario* (Pr. 138); *arte* (II.99); *fumeralia* (II.216); *igitur* (IV.81); *intelliget* (IV.106); *recordatur* (IV.115-116); *itaque* (IV.130); *hostibus* (V.55); *illis* (V.136); *excidamus* (VI.94); *asserens* (VI.102); *quocunque ipse* (VII.22); *hoc* (IX.63); *graves sunt* (IX.85).

<sup>26</sup> Urb = Vatican Library, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1171.

<sup>27</sup> *imitante* (II.67); *corosorum* (II.70); *meloe* (II.78); *utrunque* (III. 120); *et* (III. 129); *dispendio* (III.194); *valde* (III.210); *subiectos* (V.56); *ibi* (V.136); *fateor forsitan* (VII.186);

Mu adds its own.<sup>28</sup> More importantly, Mu has a *saut du même au même* (VII.155), whereas Urb has no lacuna in that place.

*Textual Features of the New Edition:  
Orthography, Capitalization, and Paragraph Division*

The textual features (punctuation, orthography, capitalization, chapter and paragraph divisions) play an important role in the final stages of the process leading to the *constitutio textus*: an editor of the *De vita solitaria* would need to focus on all of them, except for punctuation that does not present specific challenges. Concerning orthography, Altamura adopted the comparative method utilized by Vittorio Rossi in his masterful edition of Petrarch's *Familiars*; Enenkel followed suit, but only for the cases beyond doubt, whereas for all the others he preferred to focus on Petrarch's orthography as it is reflected in his later autographs. We already know that Petrarch's writerly usages varied diachronically and in some cases synchronically: Enrico Fenzi highlighted the graphic oscillations between the two autographs of the *De ignorantia*: for example, the earlier redaction (B) prefers *Epicurus*, but *Epycurus* is generally written in the latest (V);<sup>29</sup> likewise, Silvia Rizzo followed this method in her critical edition of the *Seniles*, opting for the later form *epystola* instead of *epistola*.<sup>30</sup> So, the work of the editor who aims at restoring linguistic facets of the original text of the *De vita solitaria* is quite complicated due to the fact that, as we already know, the treatise was reworked at various times: finished in 1346, it was published in 1366 and reworked till the beginning of the 1370s with the addition of SR. Now, the choice of providing a consistent and unitary image of the language used by a medieval author has generally proved not fully satisfactory, as Gianfranco

*que* (IX, 55); *hoc* (IX, 63); *rumorum* (IX, 66); *opulentiora* (IX, 173); *arbuta* (IX, 209); *ceperint* (IX, 213); *arcere* (IX.238).

<sup>28</sup> *cum* (Pr. 52); *inmitis* (II.36); *sypho* (II.78); *esperes* (II.149); *respicientia* (II.177); *laborasset* (III.27); *ubique* (III.70); *illum quem* om. (III.75); *est* om. (III. 182); *carcere* (III.183); *et* (III.197); *ad om.* (IV.53); *in om.* (IV.99); *universis* om. (IV.107); *preter* (IV.125); *teremus* (V.8); *hostibus* (V.55); (*quantum*) *est* om. (V.71); *hinc* (V.132); *methace* (VI.101); *sub* (VI.101); *conspici* (VII.32); *tamen* (VII.91); *is* om. (VII.96); *ac si tectum* (VII.116); *cum...habeo* (VII.155); *humana namque* (VII.190); *rebellant* (VII.253); *concupant* (IX.53); *est* om. (IX.54); *vane* (IX.106); *autem* (IX.129); *partum* (IX.148); *esposcunt...literam* om. (IX.223-225); *defluentes* (IX.287).

<sup>29</sup> See Fenzi 1990, p. 109.

<sup>30</sup> See Rizzo 2006, p. 23.

Contini pointed out in reviewing Michele Barbi's authoritative edition of Dante's *Vita nuova*. Unlike Barbi, who tried to reconstruct the supposed language of the *libello*, Contini recommends that, «all things being equal, the form of a witness is consistently adopted, chosen (but usually apodictically) for reasons either of antiquity or regional congruence or guarded organicity».<sup>31</sup> And if Petrarch's other texts may differ from Dante's because some of his autographs are still extant, the autograph of the *De vita solitaria* was not passed down to us. We have instead two codices (Mn and Vat) that were copied from Petrarch's autograph or partial autograph, which – we can conjecture – was an exemplar like the Vat. lat. 3195, the most authoritative codex for the critical edition of the *Rerum vulgarium fragmenta*.<sup>32</sup> For all these reasons, best philological theories and practises suggest that the editor of the *De vita solitaria* should adopt the linguistic forms of a single manuscript, which can only be the dedication copy reviewed by Petrarch (Mn). In any case, the question of whether to choose Mn or Vat as the linguistic basis of the critical text is not relevant here, as the forms of the two manuscripts basically coincide (see Appendix 1). This also means that, as a consequence, the editor will reasonably follow the Vatican codex for the orthography of all the texts introduced after 1366 and primarily for the edition of SR.

The paragraph division is another important aspect on which the editor should focus in order to restore inasmuch as possible the original text of the *De vita solitaria*. In her edition of Petrarch's *Seniles*, Silvia Rizzo noted that some of the most authoritative witnesses of the epistles' tradition agreed on the paragraph division and therefore could be used to reconstruct what most likely was the division which Petrarch had outlined in the autograph copies of his letters (in three different stages:  $\gamma$ ,  $\beta$ ,  $\alpha$ ).<sup>33</sup> This is also the case for the *De vita solitaria*, whose original paragraph division and capitalization can be reconstructed, once again, through the comparative examination of Mn and Vat but also, and more precisely, thanks to other codices (see Appendix 2). Moreover, the classic alternation between initials touched in blue and red – typical of the thirteenth and fourteenth centuries and reflected in the mss of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>34</sup> – should in my opinion be preserved in the critical edition of the *De vita solitaria*. The reason is that this distinction helps us to interpret the text according to Petrarch's will.

<sup>31</sup> Contini 1986, p. 43. See also Ageno 1984, p. 136.

<sup>32</sup> On this see Ageno 1984, pp. 225-230.

<sup>33</sup> See Rizzo 2006, p. 23.

<sup>34</sup> See Bischoff 1990, p. 17

The clear articulation of the antithetical conditions of the *solitarius* (initials touched in blue) and the *occupatus* (initials touched in red) indeed clarifies the authorial choice without the need to offer further examples.

De quibus omnibus, ni fallor, significantius agetur, si non quicquid ad hanc aut ad illam partem dici posse videbitur seorsum explicuero, sed utrunque miscuero, nunc hoc nunc illud attingens, ut vicissim huc illuc flectatur animus et alterno velut oculorum flexu ad levam dextramque respiciens, facile iudicet quid inter res diversissimas iuxta se positas intersit. Consulto autem amariora premisi, quo dulciora subnecterem et suavior gustus extremus ubinam desinendum esset ipsum animum admoneret. (*De vita sol.* I.1; ed. Martellotti, p. 301).

[These things, unless I err, can be treated more suggestively not by discoursing separately what can be said on one side and on the other, but by mingling both, touching now this aspect and now the other, as the mind is by turns directed toward either, and, with alternate shift of the eye, as it were, from right to left, easily judges the difference between the very diverse objects which lie side by side. It is with intent that I have placed the bitter first, that I might follow it up with the sweet, and that the pleasanter taste, being felt the last wherever there was a division, should thereby prevail upon the mind. Tr. J. Zeitlin, in Petrarch 1924, p. 108]

Since Petrarch explicitly mentions the specific articulation of his text, a critical edition should not overlook such an important textual trait. Moreover, the choice to reproduce the coloured initials is in line with recent studies on medieval text segmentation and recent contributions of digital philology which are mainly concerned with modes of textual representation.<sup>35</sup>

It is interesting to note that this alternation of red and blue aimed at catching the reader's attention does not appear in Mn and Vat, but is clearly outlined in Q – the codex which Enenkel considered the most reliable witness for reconstructing capitalization and paragraph division – and F, as well as in other witnesses of the manuscript tradition. Surprisingly enough, Mn bears the least articulated paragraph division, which is on the contrary the most articulated in Vat. In addition, Mn obliterates the alternation of red and blue capital letters, which was to be preserved in Vat (see images 1 and 2). We can therefore assume that, while correcting a number of errors and filling in the gaps in Mn, Petrarch could not modify the textual features of that codex for reasons

<sup>35</sup> See Storey 2019, p. 215. On the text segmentation of Petrarch's *Canzoniere*, see Storey et al. 2013; on the text segmentation of Boccaccio's *Decameron*, see in particular Nocita 2018.

that are immediately apparent: the *mise en page* of the text could not be changed at that late stage. For this very reason, the editor should rely on the articulated capitalization and paragraph division of Vat, while checking these against Q, F and other witnesses of the manuscript tradition. This method will allow for a reconstruction of capitalization and the paragraph divisions which Petrarch had conceived for his treatise.

IMAGE 1

Madrid, Biblioteca Nacional de España, 9633 (= Mn), ff. 5v-6r.

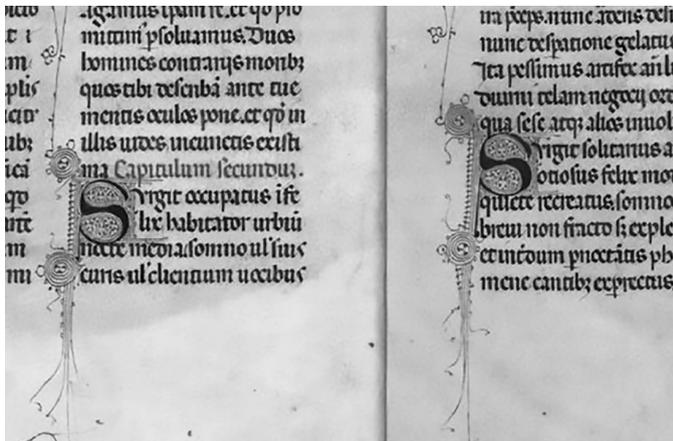
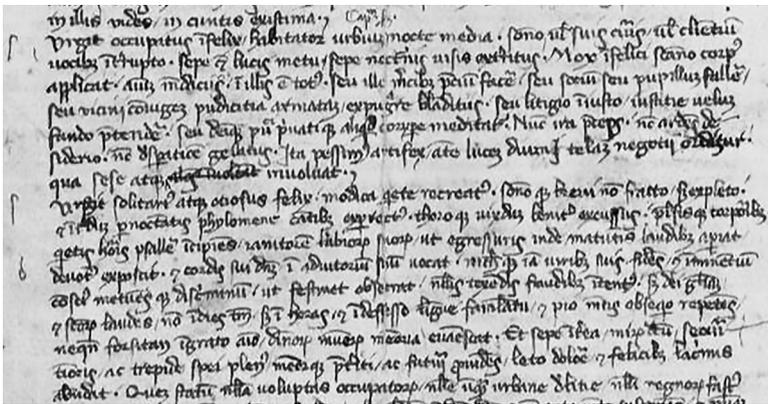


IMAGE 2

Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3357 (= Vat), f. 3r.



*Conclusion:  
The Advantages of a Digital Edition*

Petrarch worked on this treatise for more than twenty years, making changes and introducing new portions of text to his now-lost autograph copy of the *De vita solitaria*. Therefore, this treatise can function as a unique case study for evaluating different philological approaches, from the guidelines provided by Giorgio Pasquali's ground-breaking work on the transmission of classical and medieval texts up to contemporary editorial theories and practises. What is more, Petrarch's treatise is one of only a few cases to my knowledge which clearly show how the choice between a classic and digital edition is far from being neutral. I argue that the textual complexity of the *De vita solitaria* can be fully restored thanks to new possibilities available today within the realm of digital philology. In a digital edition of Petrarch's treatise, the reader will have a comprehensive view of the various interventions – such as authorial variants and additions – as they occurred over time, and will more easily distinguish the three different phases in which the work was composed. At the same time, the reader will have access to all the information regarding the most important witnesses of the manuscript tradition which contribute to the critical edition and to the codices themselves. But there is yet another, even more important reason to opt for a digital edition in this specific case: history – which also includes the history of reading and writing practises – repeats itself. It is indeed important to bear in mind that with digital publishing we have returned to some extent to the same conditions at play before the invention of the printing press, conditions whereby the distinction between published and unpublished writing was quite ambivalent, before it became absolute with the advent of printed editions.<sup>36</sup>

*Manuscripts Cited*

Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 493 (= B)  
 Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, B VII 2 (= G)  
 Chicago, Newberry Library, Ms. f. 95 (= Nb)  
 Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. XXVI sin. cod. 8 (= L)  
 London, British Library, Ms. Harley 3454 (= Har)

<sup>36</sup> See Pasquali 1988, pp. 400-401.

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, 9633 (= Mn)  
 Milan, Biblioteca nazionale Braidense, AD XI 23 (= Mil)  
 Münster, Univ.- und Landesbibliothek, Cod 92 (= Mu)  
 Paris, BNF, Lat. 6502 (= Pn)  
 Paris, BNF, Lat. 6726 (= Pn<sup>1</sup>)  
 Paris, BNF, Lat. 15103 (= Pn<sup>2</sup>)  
 Rome, Biblioteca Angelica, Ms. 429 (= Ang)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L. V. 171 (= N)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. Lat. 1596 (= H)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 493 (= R)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3195  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3357 (= Vat)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3359 (= V)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4518 (= F)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4528 (= Q)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4529 (= M)  
 Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 1171 (= Urb)  
 Vienna, Österreichische Bibliothek, Palat. Vind. 3466 (= Vin)  
 Venice, Biblioteca Marciana, Marc. Lat. Zanetti 476 (= Z)

### Works Cited

- Agno 1984: F. Brambilla Agno, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padua, Antenore, 1984.
- Altamura 1943: A. Altamura, «Introduction», in F. Petrarca, *De vita solitaria: secondo lo pseudo-autografo Vaticano 3357*, ed. by A. Altamura, Naples, D. Amadio, 1943, pp. 3-12.
- Barbi 1907: M. Barbi, «Introduzione», in D. Alighieri, *La Vita nuova*, ed. by M. Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana Editrice, 1907, pp. XIII-CCLXXXVI.
- Bischoff 1990: B. Bischoff, *Latin palaeography. Antiquity and the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge UP, 1990.
- Contini 1986: G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Milan, Ricciardi, 1986.
- Enenkel 1987: K.A.E. Enenkel, «Non statim abiciendi sunt codices. Präliminarien zu einer kritischen Edition von *De vita solitaria*», *Quaderni petrarcheschi*, 4 (1987), pp. 185-204.
- Enenkel 1990: K.A.E. Enenkel, «Vorwort zur Textausgabe», in F. Petrarca, *De vita solitaria* (Buch I). Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar, Leiden, Brill, 1990, pp. 1-53.
- Fenzi 1990: E. Fenzi, «Nota al testo», in F. Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, ed. by E. Franzi, Milan, Mursia, 1999, pp. 105-127.
- Monti 2015: C.M. Monti, «Il 'ravennate' Donato Albanzani amico di Boccaccio e di Petrarca», in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, ed. by M. Peletti, Ravenna, Longo, 2015, pp. 115-176.

- Nocita 2018: T. Nocita, «Semiotica delle lettere maiuscole nel codice autografo del Decameron di Giovanni Boccaccio (Berlin, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 90). Classificazione e tipologia, funzione sintattica, metrica e narrativa», in Ead, *Spigolature. Studi sulla tradizione e la letteratura volgare del Trecento*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2018, pp. 11-28.
- Pasquali 1988: G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence, Le Lettere, 1988; or. ed. 1952.
- Petoletti 2020: M. Petoletti, «Il manoscritto di dedica del *De vita solitaria* rivisto e corretto da Petrarca», *Italia medioevale e umanistica*, 61 (2020), pp. 129-150.
- Petoletti 2021: M. Petoletti, «Pubblicare il *De vita solitaria* di Petrarca: manoscritti, fonti, fortuna», *Ecdotica*, 18 (2021), pp. 119-136.
- Petrarch 1496: [Petrarch], *Librorum Francisci Petrarchæ Basileæ Impressorum Annotatio* (Basileae, Amerbach, 1496). <http://diglib.hab.de/inkunabeln/160-quod-2f/start.htm>
- Petrarca 1934-1942: F. Petrarca, *Lettere familiari*, ed. by V. Rossi, 4 vols., Florence, Sansoni, 1934-1942.
- Petrarca 1943: F. Petrarca, *De vita solitaria: secondo lo pseudo-autografo Vaticano 3357*, ed. by A. Altamura, Naples, D. Amodio, 1943.
- Petrarca 1955: F. Petrarca, *Prose*, ed. by G. Martellotti et al., Milan-Naples, Ricciardi, 1955.
- Petrarca 1990: F. Petrarca, *De vita solitaria Buch I*, ed. by K.A.E. Emenkel, Leiden, Brill, 1990.
- Petrarch 1924: Petrarch, *The Life of Solitude*, translated and edited by J. Zeitlin, Urbana, Illinois UP, 1924.
- Petrarch 2005: F. Petrarch, *Letters of Old Ages (Rerum Senilium Libri)*, vol. 2: Books X-XVIII, trans. by A.S. Bernardo, S. Levin, R.A. Bernardo, New York, Italica Press, 2005.
- Petrarca 2017: F. Petrarca, *Res Seniles. Libri XIII-XVII*, ed. by S. Rizzo and M. Berté, Florence, Le Lettere, 2017.
- Rotondi 1936: G. Rotondi, «Intorno alla *Vita solitaria*», *Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di scienze e lettere*, 59 (1936), pp. 845-868.
- Rizzo 2006: S. Rizzo, «Introduzione», in F. Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, ed. by S. Rizzo and M. Berté, Florence, Le Lettere, 2006, pp. 7-24.
- Storey 2019: H.W. Storey, «Postfazione», in *Teorie e forme del testo digitale*, ed. by M. Zaccarello, Rome, Carocci, 2019, pp. 209-216.
- Storey et al. 2013: H.W. Storey, I. Magni, and J.A. Walsh, *Petrarchive: An edition of Petrarch's songbook Rerum vulgarium fragmenta*, 2013. <http://petrarchive.org>.

## Appendix 1

«DE VITA SOLITARIA», BOOK I  
CRITICAL LOCI[Note: codd. = Enenkel codd. + Mn Pn Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> Mu]

## PROHEMIUM

- 17 *laboro* codd. : *elaboro* B F N R.  
 23 *praesertim* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 42 *utcunque* codd. : *utcumque* Mn : *utrunque* Br D F q R Urb Mu :  
     *utrumque* Pn<sup>1</sup>  
 44 *delectabilem* codd. : *delectabile* Ang B H Z Pn<sup>1</sup> Bas Mart.  
 45 *fortasse* codd. : *forte* Pn  
 49 *enim* codd. : *autem* Mn Pn Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup>  
 51-52 *doctis viris* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 52 *tum* codd. : *tamen* Ang Br F Ven Vin Z Pn<sup>1</sup> Bas Mart : *tunc* M : *cum* Mu.  
 56 *quid* codd. : *quid autem* Pn2  
 57 *ego* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 62 *quod* codd. : *quid* Pn<sup>1</sup>  
 62 *occurrit* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 66 *videor* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 68 *quo* codd. : *quod* Mart.  
 75 *contra nos* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 77 *inditiis* codd. : *indiciis* Mn Ang Br E G Har P Urb Ven Z Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> Mu  
     : *iudiciis* B Mil Pn Mart.  
 92 *probare* codd. : *probari* Mart.  
 99 *didicerunt* H M Mil Vin Vat Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> : *didicerint* codd. : *dicerint* Q :  
     *didiscerunt* Pn  
 104 *inanius* codd. : *vanius* q Vinvar  
 120 *sum* Ang B Br G (prius, sed corr.) Har L M N Nb Ven (prius *sum*,  
     sed corr.) Vin Z Pn<sup>1</sup> : *sim* codd. Mart  
 120 *plura forte* om. Pn<sup>1</sup>  
 134 *tuis* codd. Pn1 (Pn2 add. *orationibus* in margin.)  
 138 *solitarie* codd. : *solitario* Pn<sup>1</sup> Bas Mart

## CAPITUTLUM PRIMUM

- 16 *qui* Nb : *quibus* codd.  
 19 *non* codd. : *nos* Nb Bas Mart

- 20 *consensuros* codd. : *concessuros* Pal  
 33 *interdum* om. n  
 40 *haud* b E Mil Vat2 (quaes. in marg. “pete an haud”) Basvar Pn<sup>2</sup> :  
*aut* codd. Mart  
 45 *placeo* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 57 *est enim* codd. : *enim est* Vat Bas Mart Mu Pn  
 71 *vertatur* Pn1, deinde Pn2 corr. *flectatur*

## CAPITULUM SECUNDUM

- 2-4 *Surgit occupatus...visis exterritus* om. N  
 36 *imminentis* Mil Vat2 : *immitis* codd. : *inmitis* Pn<sup>1</sup> Mu : *immittis* H  
 36 a litibus B E Har Mil Vat Vin Z Bas : alitibus codd. Mart : *alicibus*  
 Ang : *allittibus* H : *aliti* G  
 41 *dedecus* codd. : *decus* F L (primo “dedecus”, sed corr.) R  
 43 *verbera* codd. : *verba* Br L M N Vin  
 49 *constitit* codd. : Pn2 add. *consistit* supra lineam.  
 60 *autem...accendente* om., deinde add. Pn<sup>2</sup>  
 60 *accendente* codd. : *accidentem* Pn  
 67 *minitante* codd. : *minante* m P Pn : *imitante* Nb Urb Mu : *mutante*  
 R : *nutante* Rvar  
 68 *reboant* codd. : *resonant* H1 Har (prius “reboant”, sed corr.) Mil Nb  
 : *roboant* m Q Pn Vinvar : *reboat* R  
 70 *curiosorum* Enenkel : *coriosorum* E M Pn<sup>2</sup> : *corrosorum* codd. : *coro-*  
*sorum* F R Urb Mu : *corruscorum* Nb : *corrasorum* Mart  
 70-71 *familiarium* codd. : *famulorum* Har  
 75 *tandem* om. Pn<sup>2</sup> (suppl. alia manus)  
 78 *scypho* G Q Urb Ven Pn<sup>2</sup> : *scyfo* codd. : *scipho* D L Vat : *sipho* B H  
 Mil : *sypho* Mu : *scifo* Nb Vin : *cypho* Ang Pn<sup>1</sup> : *cifo* Br Pn : *sepulcro*  
 M : *sepulchro* P  
 78 *Meroe* codd. : *Moroe* D2 n : *meror* Ven : *merori* Vin : *merce* F : *meloe*  
 Urb Mu : *melle* D1 (corr. D2) : *meree* Pn<sup>1</sup>  
 78 *Vesevus* codd. : *Vesenus* B Br Har Mil Nb : *Vescenus* Pn<sup>1</sup> : *Veseus* Ang  
 E H Z Pn : *Fesevus* Q : *Fesenus* Vin  
 79 *Falernusque* codd. : *valenusque* Pn<sup>1</sup>  
 80 *Eoe* codd. : *coe* F Nb : *rore corusco* Mil : *Eoe* om. Pn<sup>1</sup>  
 81 *odoratus* om. Pn<sup>2</sup>, deinde add. in margin.  
 84 *phaside* codd. : *phrisyde* B : *phasice* Mil.  
 85 *edentibus* codd. : *e dentibus* F L Ven Vat 1 pos. in marg. “vel e dent-  
 ibus, Vat 2 add. “pete”  
 94 *simul et adversarum* om. Pn<sup>2</sup>, deinde add. in margin.

- 99 *arce* codd. : *arte* Ang E H L q Ven Z Pn Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 103 *iam* codd. : *in* Bas Mart  
 109-110 *fabulator* codd. : *famulator* B D Urb  
 113 *consurgentique* codd. : *consurgenti* Pn : *surgentique* F L N : *assurgentique* R  
 119 *inemptisque* codd. : *inemtis* Q : *incomptisque* E H<sub>1</sub> (corr. H<sub>2</sub>) Z : *inemptisque alias incomptis* Ang : *ineptisque* B D Mil N Nb Pn  
 137 *concretumque* codd. : *cruentumque* H<sub>2</sub> (recte H<sub>1</sub>) n Vat Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> Mart.  
 139-142 *et sanguine... vereque* om. L<sub>1</sub> Vat<sub>1</sub>, ins. L Vat<sub>2</sub> in marg; Mn ins. in marg.  
 141 *prandium quasi* om. L Pn<sub>1</sub> (deinde, Pn<sub>2</sub> add. in margin.)  
 142 *prelium (paret)* codd. : *pugnam* Har : *prandium* L : *prelium* om. N  
 142 *tamen* codd. : *tantum* P  
 143 *gestum* codd. : *congestum* Ven  
 149 *expers* codd. : *expersque* L : *experes* Mu (?)  
 153 *fragilitatis* codd. : *frugalitatis* Nb<sub>2</sub> Vat<sub>2</sub> (primo assentiens dubio add. "pete", deinde scrupolo remoto del. "pete" et ins. "frugalitatis") Pn<sup>2</sup> Bas Mart  
 169 *ira* codd. : *ira et* Pn<sup>1</sup> Mart  
 171 *horrorem* codd. : *errorem* Pn  
 177 *resipiscentie* codd. : *resipiscentis* m : *resipientia* Mu  
 188 *plus* Pn<sub>1</sub>, sed Pn<sub>2</sub> corr. *post*  
 194 *de* codd. : *Dei* L  
 194 *pietatis* codd. : *pietate* Pn  
 194 *continuat* codd. : *conclamat* Pn<sub>1</sub> (Pn<sub>2</sub> add. *et*)  
 196 *concursare* codd. : *conversare* q : *concussare* B  
 198 *et multum* om. Pn<sub>1</sub> (Pn<sub>2</sub> suppl.).  
 212 *matrem* om. Pn<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>).  
 212-213 *officiosissime veneratur* om. Pn<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>).  
 216 *funalia* codd. : *fanalia* B m : *funeralia* D Har Mil n Q Pn Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 221 *re probet* codd. : *approbet* L : *reprobet* Mn Pn Pn<sup>1</sup> Mu  
 237-238 *spoliatas viduas afflictos* om. P<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>).  
 242 *non* om. P  
 242 *Euriali* codd. : *curiali* P R<sub>2</sub> (om. R<sub>1</sub>) Pn Pn<sup>1</sup>  
 242 *Nisus* codd. : *Nixus* Q

## CAPITULUM TERTIUM

- 1-7 *En...requies* om. Pn<sup>1</sup>  
 18 *arguit* om. Pn<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>)

- 19 *aliena* Ang B E H2 L Mil Nb Vat2 Ven Z Pn Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> : *alieni* Angvar  
Mn B (prius, sed corr) D F G Har H1 m n Q R Urb Vat1 Vin Mu
- 21 *edicto* deinde del. et add. *addictos* Pn<sup>2</sup>
- 21 *compedibus* om. Pn1 (suppl. Pn2).
- 27 *et* codd. : *ut* Vat6 Mart
- 27 *felices ... laborassent* om. Pn<sup>1</sup>
- 27 *laborassent* codd. : *laborasset* Mu
- 33 *saltem* codd. Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> : *salutem* Pn1 (Pn2 corr. supra)
- 38 *voluptates* om. Pn1 (suppl. Pn2)
- 42 *brevem* om., deinde add. Pn<sup>2</sup>
- 43 *pepererunt* codd. : *petunt* M
- 44 *adversisque* codd. : *aversis* F n R (prius, sed corr)
- 45 *extulerint* om. Pn1 (suppl. Pn2)
- 46 *cum* codd. Pn Pn<sup>2</sup> : *tamen* Pn<sup>1</sup>
- 48 *caruere* om. Pn1 (suppl. Pn2)
- 70 *ubi* codd. : *ubique* Mu : *ut* Bas Mart
- 71 *obsequabar* codd. : *obsequar* B F L m N Nb Q R Ven : *obsequor* Br  
Mil : *obsequabat* H1
- 72 *nostri* om. Har
- 74 *imitantem* B : *imitantes* codd. : *immittantes* H : *ymitatus* Ang
- 75 *illum quem* om. Mu
- 77 *abundantem* G Har Mil P Urb Vat Mn Pn Pn<sup>2</sup> Mu : *habundantem*  
codd. : *habundantes* L
- 86 *esse* Enenkel : *et* codd.
- 97-98 *rethorice* codd. : *theorice* Mil Q : *rhetorice* Urb : *rectorice* R : *rethorice* Pn
- 103 *nec* codd. : *et* Pn<sup>1</sup>
- 110 *hec* codd. : *hoc* G Har Mil Nb Vat Pn
- 120 *utcumque* G H2 Vat Ven : *utcumque* Mn : *utrunque* codd.
- 129 *et* codd. : *ac* B E G H L N Ven Mn Pn<sup>2</sup>
- 137 *ventus* om. Har
- 144 *igitur* codd. : *ergo* L
- 145 *vagam* om. Pn1 (suppl. Pn2)
- 147 *circuit* codd. : *circumit* H L Vat. Ven Pn<sup>1</sup> : *curat* Mil : *cecinit* Urb  
(*primo, sed corr.*)
- 158 *magna* codd. : *magna quidem* Mart
- 173 *infirmarum* om. M
- 174 *ovium* codd. : *omnium* m Q Pn
- 182 *est* om. G Mu
- 183 *carcer* codd. : *carcere* Mu

- 183 *equuleus* codd. : *eculeus* D H L Mil n Vin Pn Pn<sup>1</sup> : *aculeus* Nb Bas  
 187 *ut incipiens dixi* om. Pn<sup>1</sup> (suppl. Pn<sup>2</sup>)  
 194 *impendio* codd. : *dispendio* D Urb Mu  
 195 *gignasium* codd. : *gygnasium* Mn : *gingnasium* Ang Vin : *ginnasium* B D Mil : *gimnasium* m Pn<sup>1</sup> : *gignasiumque* (sed corr) Mu : *gymnasium* Bas Mart  
 197 *e* codd. : *et* E M Mu Mart : *equibus* Mn Pn<sup>2</sup>  
 203 *effeminato* codd. : *effrenato* G : *effemineo* B : *efeminato* Pn  
 210 *longe* codd. : *valde* r Urb (manus alia suprascriptis “longe” sed non del. “valde”) Mu

## CAPITULUM QUARTUM

- 10 *ineplicabils* (sic) Pn<sup>1</sup> : *inexpiabiles* supp. Pn<sup>2</sup>  
 27 *Augustus Cesar* codd. : *Cesar Augustus* r  
 27 *sat* codd. : *satis* D (prius “sat”) Mil r  
 36 *tentantes* (temptantes) codd. : *tractantes* D  
 42 *est* (*sane*) add. Pn  
 53 *scalas* codd. : *stellas* H<sup>1</sup> : *scolas* Pn  
 53 *ad* om. Mu  
 54 *nostra* codd. : *mea* D<sup>2</sup> d L r Pn<sup>2</sup>  
 63 *faleris* codd. : *falleris* D Mil Nb Pn Mu : *fallaris* E (primo, sed corr) : *phaleris* Bas Mart  
 69 *impedient* codd. : *impediunt* N Quint Pet. : *impediant* Ang Br D Pn Pn<sup>1</sup> (?) : *impediet* m : *impeditent* Har  
 69-70 *direris* codd. : *dereris* Quint Rad Win : *erexeris* m  
 70 *perveniet* codd. : *pervenient* Pn<sup>1</sup>  
 74 *extimaverimus* Ang E Har M Nb Ven Mu : *estimaverimus* Mn Br F N P Q Urb Vat Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> : *existimaverimus* H L Mil : *exstimaverimus* G : *existimavimus* D<sup>2</sup> : *existimaverit* B : *stimaverimus* Pn  
 75 *sibi* om. D<sup>1</sup> Q  
 81 *ergo* codd. : *igitur* Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 83 *necessarie* codd. : *neccessarie* Mu : *necessario* L Mil r Pn<sup>1</sup> : *necessaria* Ang  
 83 *cessarie* (sic)...*ultimum* om. B  
 93 *equidem* codd. : *quidem* Mart  
 99 *in* om. G D<sup>1</sup> H (prius, deinde suppl.) Ven Pn Mu  
 99 *intimas* codd. : *ultimas* Nb  
 106 *intelligit* codd. : *intelliget* Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 106-120 *et illud...se incerta* om. F R  
 107 *universis* om. Mu

- 108 *Dominus* om. L  
 108-109 *Dominus omnes...et erigit* om. Nb  
 109 post *est* ins. *Dominus* N  
 110 *Eum* om. N  
 111-113 *retribuet...iniquitates nostras* om. L N  
 111 *retribuet* codd. : *retribuit* Nb q Pn<sup>1</sup>  
 113 *occidente* codd. : *occasu* Nb  
 113 *fecit* codd. : *facit* Q  
 113 *a nobis* om. Bas Mart  
 115 *et* om. N  
 115-116 *recordatus est* Ang B D Har L r Z : *recordatur* codd. Bas Mart.  
 115-118 *recordatus est...que fecit* om. L  
 123 *ac* codd. : *atque* L N St  
 125 *preceatur* Enenkel (sive *precatur*) : *precar* L<sub>1</sub> : *prec...rur* L<sub>2</sub> : *precerur*  
 N : *precor* Ang : *precer* codd. : *preter* E H<sub>1</sub> (sed corr H<sub>2</sub> *precer*) M  
 Mil Q Pn Pn<sup>1</sup> Mu Mart  
 130 *ita* codd. : *itaque* Ang m Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 134 *etiam* codd. : *enim* Ang E G H<sub>1</sub> Pn  
 135 *apprehendere* B D<sub>1</sub> Har L Pn : *prehendere* codd. : *prendere* F R Ven  
 : *proprehendere* n : *comprehendere* Ang.  
 150 *mollierint* codd. Bas : *molierint* Pn Pn<sup>1</sup> Mu : *mollierunt* Mil Mart  
 151 *he* (*hee*) codd. : *et he* L : *hec* (*haec*) Mil Pn Bas Mart  
 155 *ac* codd. : *et* Pn

## CAPITULUM QUINTUM

- 4 *igitur* codd. : *ergo* Br L  
 6 *profanum...pudet* codd. : *peccator verecunde loquor ac timide* Har  
 8 *terrenus* codd. : *terrenus homo* F L R : *teremus* Mu  
 16 *exinde* codd. : *exin* Mn B Har Nb P Q Urb : *et inde* Ang H R : *eo*  
*inde* Pn<sup>1</sup> : *et idem* E  
 17 *sotiis* om. Pn<sub>1</sub> (*sociis* suppl. Pn<sub>2</sub>)  
 17 *vicis* codd. : *viis* L : *viciis* B M  
 19 *quia* codd. : *qu(a)eritur* Pn  
 21 *servatur* codd. : *servabatur* L r  
 39 *vidissem* codd. : *O si vidissem* Pn<sup>1</sup>  
 48 *consessu* L (primo, sed corr) : *spectante consessu* m : *consensu* codd.  
 Pn<sub>1</sub> Car : *consenssu* (sic) Pn<sup>1</sup> : *spectante consensu* Mil Q Pn<sub>2</sub>  
 53-54 *servantium* codd. : *strumerium* Pn<sub>1</sub>, sed Pn<sub>2</sub> corr. *servantium*  
 55 *hostilibus* codd. : *hostibus* Pn<sup>1</sup> Mu Bas Mart  
 55 *se* om. L n

- 56 *subvectos* codd. : *subiectos* Urb Mu : *subiettos* Pn  
 70 *quod (reliqui)* codd. : *quid* Pn<sup>1</sup>  
 71 (*quantum*) *est* om. Pn<sup>1</sup> (sed Pn<sup>2</sup> suppl.) Mu  
 71 *sevi* codd. : *serui* Br D G (primo *sevi*) H<sub>1</sub> (sed corr. H<sub>2</sub>) R Vin  
 86 *igitur* codd. : *ergo* G  
 86 *enim* codd. : *enim igitur* Bas Mart  
 89-90 *preces...sonent* om. L  
 103 Pn<sup>2</sup> suppl. *te (tribuere)*  
 109 *inquit* codd. : *inquam* Bas Mart  
 121 *frons* codd. : *fides* H<sub>1</sub>  
 127 *bonus* codd. : *bone* Mart  
 129 *ac* codd. : *et* Pn Pn<sup>1</sup>  
 132 *hic* codd. : *hinc* Mu  
 136 *assistere* codd. : *asistere* H Har M Nb Pn Mu : *esistere* R : *existere*  
 Br F N  
 136 *illic* codd. : *illis* H<sub>2</sub> (recte H<sub>1</sub>) Nb (prius, sed corr) Vin Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> Bas  
 Mart : *ibi* Urb Mu : *tibi* D<sub>1</sub> (sed corr. D<sub>2</sub>)  
 145 *iuvat* om. Pn<sup>1</sup> (suppl. Pn<sup>2</sup>)

## CAPITULUM SEXTUM

- 17 *equuleo* codd. : *eculeo* D G L n Vin Pn Pn<sup>1</sup> : *aculeo* B R : *equuleos* m  
 Q : *eculeos* Mil  
 30 *tamen* Enenkel cum N : *tandem* codd.  
 41 *ferre pacifice* codd. : *patienter ferre* L<sub>2</sub> r : *ferre patienter* D<sub>2</sub> : *fore*  
*pacifice* P  
 43 *terras* om. Pn<sup>1</sup> (suppl. Pn<sup>2</sup>)  
 52-53 *legere...scribere* om. Pn<sup>1</sup> (suppl. Pn<sup>2</sup>)  
 61 *cultos* codd. : *celebratos* L (prius "cultos", sed corr) r  
 62 *audivimus* om. Pn<sup>1</sup> (suppl. Pn<sup>2</sup>)  
 68 *vini* Enenkel cum E : *lini* codd.  
 94 *excudamus* codd. : *excidamus* H (primo "excudamus", sed corr.)  
 Vat 1 Pn Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> Bas Mart : *excludamus* Mil.  
 95 *liberius* codd. : *uberius* L<sub>1</sub> (corr. L<sub>2</sub>) n  
 95 *quam in solitudine posse tractari expertus* om. Pn<sup>1</sup> (suppl. Pn<sup>2</sup>)  
 95 *hoc* codd. : *hec* D N  
 96 *animo* codd. : *anime* G  
 96 *illa* codd. : *illi* n  
 101 *methaphisice* Ang E Mil : *methaphysice* Nb Vat Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> : *metha-*  
*phisice* Mn : *metaphi<sup>ce</sup>* Har : *methafi<sup>ce</sup>* Q : *methaph<sup>ce</sup>* codd. : *methace*  
 Mu : *meta<sup>ce</sup>* Pn

- 101 *sue* codd. : *sub* Mu  
 102 *afferens* codd. : *aferens* Pn : *asserens* Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 105 *Cheremon* codd. : *Ceremon* Har : *Theremon* Q : *Theremonstricus* Mil  
 110 *hec* codd. : *hoc* Ang F Vat : *huc* Mil R.  
 112 *cibo* codd. : *cibo et* L Pn

## CAPITULUM SEPTIMUM

- 2 *enim* om. Pn<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>)  
 8 *pedagogum* Pn<sup>2</sup>, sed suppl. –*que* alia manus  
 22 *quocunque* codd. : *quocunque ipse* Pn<sup>1</sup> Bas Mart  
 22-23 *respexit* codd. : *respexerit* Pn<sup>1</sup>  
 32 *ex quo* (bis) codd. : *in quo...ex quo* F R  
 32 *prospici* codd. : *conspici* Mu  
 39 *hos* om. Pn<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>).  
 51 *aut* codd. : *aut in* Mart  
 78 *considerant* Pn<sub>1</sub>, sed *considant* suppl. Pn<sub>2</sub>  
 91 *tum* codd. : *tamen* Br Z Pn<sup>1</sup> Mu : *cum* D<sub>1</sub> H P Q  
 96 *is* om. R Mu  
 104 *quidam* Pn<sup>2</sup>, deinde corr. *quiddam*  
 116 *ac tectum* codd. : *ac si tectum* Mu  
 116 *tectum nullis* codd. : *tectum in nuliis* G  
 116 *nullis* codd. : *illis* M  
 116 *bene* om. Ven  
 117 *crederetur* codd. : *crederet* Ang B  
 120 *ingeniis* codd. : *ingenii* Pn  
 121 *me* codd. : *inde* Pn<sub>1</sub>, sed corr. Pn<sub>2</sub>  
 128 *instigari* codd. Pn<sub>1</sub> : *castigari* Pn<sub>2</sub>  
 149 *te* om. Pn<sup>1</sup>  
 149 *comunicatum* codd. (*communicatum* Mn Har M P) : *comitatum* B  
     D L r Pn Pn<sup>1</sup> (*commitatum* Vin) : *commutatum* Nb : *comicutatum* Pn<sup>2</sup>  
 152 *non* B L<sub>1</sub> n Vat<sub>1</sub> : *nil* codd. Mart  
 152 *quo* codd. Mn Pn Pn<sup>2</sup> : *quod* Pn<sup>1</sup>  
 154 *sed* codd. Mn Pn Pn<sup>1</sup> Mu : *si* Bas Mart  
 155 *cum...habeo* om. Mu  
 155 *te* om. Pn<sup>1</sup>  
 155 *comunicatum* codd. : *comicutatum* Mn : *comitatum* D H<sub>1</sub> L r Pn<sup>1</sup>  
 156 *sed* codd. : *et* Br L (prius, deinde corr.) N Vat<sub>1</sub>.  
 157 *undique* om. Pn<sub>1</sub> (suppl. Pn<sub>2</sub>)  
 168 *tum* om. Pn<sub>1</sub> Pn<sup>2</sup> : *tunc* Pn<sub>2</sub> : *tamen* Pn<sup>1</sup>  
 168 *loci* codd. : *loco* Pn<sup>1</sup>

- 169 *ipsis* om. L  
 174 *discutiendis erroribus* codd. : *discutiendis moribus erroribus* Vat.  
 186 *tangis* codd. : *angis* L : *agis* H2  
 186 *fateor* codd. : *fateor forsitan* Urb Mu  
 190 *humanamque* codd. : *hominumque* L r : *humana namque* Mu  
 210 *solitudinis* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 223 *secludendum* codd. : *seducendum* L1 Nvar Vat1.  
 236 *Vacie* codd. : *Vatie* Mn D Har L Urb Vat Pn Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> (primo *Vacie*,  
 sed corr.) Mu  
 238 *et* om. L1 n Vat1 (suppl. Vat2)  
 244 *preclaroque* codd. : *prelatoque* Mil  
 253 *rebellarit* codd. : *rebellant* Mu : *rebellaret* Bas Mart  
 257 *abutantur* codd. : *abutuntur* Mil (Enenkel dubitat an scribendum  
 “abundant”)

## CAPITULUM OCTAVUM

- 12 *est (enim)* om. Ven  
 12 *est (amara)* om. D1 (ins D2) L1 (ins L2) Mil n  
 27 *renarrantes* codd. Mn Pn Pn<sup>2</sup> Mu : *enarrantes* G : *narrantes* L (prius,  
 sed corr) : *prenarrantes* Pn<sup>1</sup>  
 30 *omnino* codd. Mn : *animo* Pn1 (Pn2 corr.)  
 31 *tum* codd. Mn Pn<sup>1</sup> Mu Pn<sup>2</sup> : *tamen* Br E Nb Vin Z Pn Bas Mart :  
*cum* Ang G m

## CAPITULUM NONUM

- 14 *non* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 20 *non* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 27 *quin* codd. : *qui* Bas Mart  
 34 *exercitio* codd. : *exercitatione* G  
 42 *prorsum* Mn D E G H Har R Urb Vat Pn<sup>2</sup> Mu : *prorsus* codd.  
 48 *membris* om. L1 (suppl. L2) Ven Vat Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> Mart.  
 53 *concumbant* Mn D H L n Urb Vat Ven Z Pn<sup>2</sup> : *concubant* codd.  
 54 *est enim* codd. : *enim est* D1 G M Urb : *inquit* r (*inquit* Br)  
 54 *est* om. Mu  
 55 *quod* codd. : *que* D L r Urb Mu Bas Mart  
 63 *qui...inveniri* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 63 *hec* codd. : *hoc* r Mil Urb Pn2 Pn<sup>1</sup> Mu Bas Mart  
 65 *neve* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 66 *errorum* codd. : *rumorum* D2 L2 r Urb Mu  
 67 *ita* codd. Mn : *itaque* Pn

- 76 *signum* codd. : *signum* om. Har : *proprium* L Nvar Vat1.  
 79 *et* (redeunt) om. Pn1 (Pn2 suppl.)  
 84 *paululum* codd. : *paulum* Mart  
 84 *oporteat* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 85 *graves* codd. : *graves sunt* Pn1 Bas Mart  
 91 *enim* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 96 *contendere* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 99 *hec* codd. Pn2 (*hoc*, sed corr. alia manus) Mu : *hoc* Ang D F H Mil N  
     Nb Q Pn Pn1 Vat Mart. : *adhuc* Pn  
 99 *quod* codd. : *quid* Vat1 : *quidem* L.  
 101 *sunt* B E L n Z : *sint* codd.  
 106 *varie* codd. : *vane* Mu  
 106 *fit* codd. : *sit* G M Nb Q Ven Vin Z Pn Pn1 : *sic* Mil  
 108 *unum* F H2 L q Urb Vat Vin Pn Pn1 Pn2 : *uno* codd. H1  
 114 *auctum* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 129 *enim* codd. : *autem* Mu  
 130 *non virtuti* codd. : *non se virtuti* Vat H L N Pn Pn1 Pn2  
 130-131 *emulationi* codd. : *emulatione* Mart  
 132 Pn2 add. *non* (naturam)  
 135 *mutandi* codd. : *immutandi* Pal : *mundi* B  
 141 *non* codd. : *nec* r  
 142 *esse* om. Pn1 (suppl. Pn2)  
 148 *extrema* codd. : *extremam* Bas Mart  
 148 *perventum* codd. : *partum* (?) Mu  
 158 *tacitus* Enenkel : *tacitum* codd.  
 173 *opimiora* codd. : *opulentiora* D r Urb Mu  
 181-182 *servis suis* codd. : *suis servis* L Vat Ven Pn Pn1  
 209 *abrupta* Ang D E (prius *abruta*, sed corr. Pal) L N Ven Pn : *abruta*  
     codd. : *arrupta* Br Mil : *obruta* B : *arbuta* F R Urb Pn1 Mu  
 209 *rapimur* codd. : *raptamur* Vat prius, sed corr.  
 213 *ceperint* B D r Urb Ven Pn Pn1 Mu : *ceperit* codd. : *reperit* Nb.  
 223-225 *esposcunt ...literam* om. Mu  
 224 *votis* codd. : *vocem* Pn  
 224 *venerit* codd. : *venerint* E N Nb  
 231 *segnes* codd. : *seras* Brvar F Nvar R Urb  
 234-235 *timent...pre omnibus* om. Pn1 (*iam ... pre omnibus* suppl.  
     Pn2) Pn1  
 238 *arcessere* codd. : *arcessere* B M Har : *arcessisse* N : *accersisse* Br D :  
     *arcere* F R Urb Mu : *accessere* P : *accescere* Mil  
 251 *intendas* codd. : *intendis* G

257 *ad* codd. : *ad se* Mart

260 *etate* codd. : *parte* Pn1 (sed Pn2 corr.)

287 *diffuentes* codd. Mn Pn<sup>2</sup> : *difluentes* Pn2 : *defluentes* Mu Pn1 Bas  
Mart : *affluentes* Pn<sup>1</sup>

CAPITULUM DECIMUM

5 *quod* codd. : *quid* Pn<sup>1</sup>

5 *notusque* codd. : *notitiaque* D2 r (*noticiaque* Br)

8 *ditionis* Ang D R Urb Vat Vin Mn Pn<sup>1</sup> Pn<sup>2</sup> : *dicionis* M Nb P Pn : *dic-*  
*cionis* E : *dictionis* codd. Mu : *dominationis* Ven

8 *ditionis sue* Pn<sup>1</sup>

12 *autem* codd. : *vero* r

55-56 *cadentes...quot* om. Pn1 (suppl. Pn2)

67 *huic proposito officiunt* codd. : *obsistunt huic proposito* r

74 *sulphur* codd. : *sulfur* B E Har M R Z : *fulsire* H1 (corr. H2) : *sul-*  
*phur* om. Nb

*Appendix 2*

NOTE. Petrarch's text is segmented differently to highlight the division into major sections and the transition from one to the other. The table lists all the incipits of different sections in some of the most important witnesses of the manuscript tradition. The first word beginning a new major section is capitalized. The use of red and blue capitals is rendered with capitals in ( ) and [ ], respectively, with the exceptions of Vat (absent), Pn, Pn<sup>1</sup>, and Pn<sup>2</sup> (digital reproductions in b/w).





<p>4. magis est enim 5. magna enim 6. quod si forte 7. multa quidem 8. Dic igitur 9. multis inquit 10. Optarem fateor 11. Et heu 12. et si plane norim 13. que omnia diligenter</p>	<p>3a. (p)aucissimis quidem 5. (m)agna enim 8. (d)ic igitur 10. (o)ptarem fateor 11. (e)t heu</p>	<p>8. (D)ic igitur 10. [O]ptarem fateor 11. (E)t heu</p>	<p>8. (S)ic igitur 10.- 11.-</p>	<p>8.- 10.- 11. At heu</p>	<p>8.- 10.- 11.-</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (a)pu'd me 3. (n)ec tamen 6. (t)ertius gradus 7. (q)uartus ac</p>	<p>1. (O)ptimum quidem [scio qui dum... more gestare; ff. 9r-24v] 2. (A)pu'd me 3. [N]ec tamen</p>	<p>4. non sum oblitus 5. proximum ascendendo 6. tertius gradus 7. quartus ac</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (A)pu'd me 3. (N)ec tamen 3e. (s)ic obscena</p>	<p>1.- 2.- 3.-</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2.- 3. (N)ec tamen</p>	<p>1.- 1a. In omni quidem 2a. quod et dum 4. Non sum oblitus</p>	<p>8. [D]ic igitur 10. (O)ptarem fateor 11. [E]t heu</p>
<p>CAPITULUM TERTIUM</p>	<p>3a. (p)aucissimis quidem</p>	<p>8. (D)ic igitur 10. [O]ptarem fateor 11. (E)t heu</p>	<p>1. (O)ptimum quidem [scio qui dum... more gestare; ff. 9r-24v] 2. (A)pu'd me 3. [N]ec tamen</p>	<p>4. non sum oblitus 5. proximum ascendendo 6. tertius gradus 7. quartus ac</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (a)pu'd me 3. (n)ec tamen 6. (t)ertius gradus 7. (q)uartus ac</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (A)pu'd me 3. (N)ec tamen 3e. (s)ic obscena</p>	<p>1.- 2.- 3.-</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2.- 3. (N)ec tamen</p>	<p>1.- 2.- 3.-</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (A)pu'd me 3. (N)ec tamen</p>	<p>1.- 1a. In omni quidem 2a. quod et dum 4. Non sum oblitus</p>	<p>8.- 10.- 11.-</p>	<p>8. [D]ic igitur 10. (O)ptarem fateor 11. [E]t heu</p>
<p>CAPITULUM QUARTUM</p>	<p>3a. (p)aucissimis quidem</p>	<p>8. (D)ic igitur 10. [O]ptarem fateor 11. (E)t heu</p>	<p>1. (O)ptimum quidem [scio qui dum... more gestare; ff. 9r-24v] 2. (A)pu'd me 3. [N]ec tamen</p>	<p>4. non sum oblitus 5. proximum ascendendo 6. tertius gradus 7. quartus ac</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (a)pu'd me 3. (n)ec tamen 6. (t)ertius gradus 7. (q)uartus ac</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (A)pu'd me 3. (N)ec tamen 3e. (s)ic obscena</p>	<p>1.- 2.- 3.-</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2.- 3. (N)ec tamen</p>	<p>1.- 2.- 3.-</p>	<p>1. (O)ptimum quidem 2. (A)pu'd me 3. (N)ec tamen</p>	<p>1.- 1a. In omni quidem 2a. quod et dum 4. Non sum oblitus</p>	<p>8.- 10.- 11.-</p>	<p>8. [D]ic igitur 10. (O)ptarem fateor 11. [E]t heu</p>

CAPITULUM QUINTUM	1. Vides ne 2. vidissem quemam 3. sane noster hic	1. (V)ides ne 1. (V)ides ne	1. (v)ides ne 1c. (f)igere hic	1. (V)ides ne	1. quod illum solatium 1b. Habentes ergo	1. [V]ides ne					
CAPITULUM SEXTUM	1. Sed quid 2. his igitur pretermisiss 3. quanti tandem 4. inter hec 5. inventores artium	1. (S)ed quid 1. (S)ed quid	1. (S)ed quid 1a. (m)ulta quoque	1. (S)ed quid	2. His igitur  5. Inventores artium	1. (S)ed quid					
CAPITULUM SEPTIMUM	1. Nec sum nescius 2. ita vero hoc dicunt 3. instant tamen acrius 4. qua in re ipsius 5. nota nimirum 6. hactenus ea lege 7. iam vero qui 8. iam intelligis ad quos	1. (N)ec sum nescius 1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. (N)ec sum nescius	1. Nec sum nescius 2. ita vero hoc dicunt 3. instant tamen acrius 4. qua in re ipsius 5. nota nimirum 6. hactenus ea lege 7. iam vero qui 8. iam intelligis ad quos	1. [N]ec sum nescius

CAPITULUM OCTAVUM	1. Quid te preterito  2. quoque gravius stomacheris 3. alias quoque causas	1. [Q]uid te preterito 1a. (e)t quamvis 1b. (e)t forte 1c. (q)uid autem	1.-	1.-	1.-	1.-	1.-	1. (E)t ut minima 1a. Ea nostrorum	1.-	1.-
CAPITULUM NONUM	1. Et ut minima  2. et quamvis  3. et forte 4. exclamarem  5. quid autem 6. et tanta est cecitas	1. [E]t ut minima [dissimulant. Consequens est...montis habitans, novissime, ff. 33F-40Y] 2. [e]t quamvis 3. [e]t forte 5. (q)uid autem	1.-	1.-	1.-	1. (E)t ut minima 1. (E)t ut minima 3. (e)t forte 5.-	1.-	2a. Unde enim hec  4a. Nempe qui aliis 5. Quid autem	1.-	1.-
CAPITULUM DECIMUM	1. Haec tenus hec 2. omnes boni mores 3. si salutem 4. et quomodo inques	1. (H)aec tenus hec hec 4. - inques	1.-	1.-	1.-	1. (H)aec tenus hec hec 4. - inques	1. Haec tenus pro	1. (H)aec tenus hec 1.-	1.-	1. (H)aec tenus hec

<p>LIBER SECUNDUS</p> <p>CAPITULUM PRIMUM</p>	<p>1. Sentio 2. non dicam 3. ut pater Annon 4. non referam 5. non loquar 6. non attingam 7. qualiter Arsenius 8. qualiter Paulus 9. non exponam 10. non inquiram 11. qua virtutis 12. qua caritate 13. non narrabo 14. prioris constantiam 15. sudores Adolii 16. miderico- dem Innocentii 17. Evagrii industriam 18. non scrutabor 19. non ostendam 20. non describam 21. non in medium</p> <p>22. non Theonem</p>	<p>1. Sentio [felicem deo animam...ab ecclesia graves ff. 25r-32v]</p>	<p>1.- 2. (n)on dicam 5. (n)on loquar 6. (n)on attingam 7. (q)ualiter Arsenius 8. (q)ualiter Paulus 9. (n)on exponam 11. (q)ua virtutis 12. (q)ua caritate</p>	<p>1.- 2. (n)on dicam 4. (n)on referam 5. (n)on loquar 6. (n)on attingam 7. (q)ualiter Arsenius 8. (q)ualiter Paulus 9. (n)on exponam 11. (q)ua virtutis 12. (q)ua caritate</p>	<p>1. (S)entio</p>	<p>1.-</p>	<p>1.-</p>	<p>1.-</p>	<p>1.-</p>	<p>1.-</p>	<p>1.-</p>
							<p>21. (n)on in medium</p>				

<p>23. non Thebaidis 24. non Beniamin 25. non Epiphanium 26. non seu Afratem 27. non Isaac 28. seu Macedonium 29. non Acpsenam 30. non Ceumatium 31. non denique 32.-</p>	<p>23. (n)on Thebaidis 24. (n)on Beniamin 25. (n)on Epiphanium 26. (n)on seu Afratem 27. (n)on Isaac 28. seu (M)acedonium 29. (n)on Acpsenam 30. (n)on Ceumatium 31. (n)on denique 32.-</p>	<p>26. (n)on seu Afratem</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5. (Q)uid hoc 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>
<p>CAPITULUM PRIMUM</p>	<p>23. non Thebaidis 24. non Beniamin 25. non Epiphanium 26. non seu Afratem 27. non Isaac 28. seu Macedonium 29. non Acpsenam 30. non Ceumatium 31. non denique 32. // postremo ut summa 33. // non exequar 34. // his igitur brevi</p>	<p>26. (n)on seu Afratem</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5. (Q)uid hoc 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>
<p>CAPITULUM SECUNDUM</p>	<p>1. Et ut 2. Sed ne 3. magnus ille 4. et ille 5. Quid hoc 6. Quid huius</p>	<p>26. (n)on seu Afratem</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5. (Q)uid hoc 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>
<p>CAPITULUM TERTIUM</p>	<p>1. Ubi erat 2. eidem gemina 3. vides ut solitudo 4. Quid singula 5. ubi erat 6. quando ex summo</p>	<p>26. (n)on seu Afratem</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>32. (p)ostremo ut summa 33. (n)on exequar 34. (h)is igitur brevi</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5. (Q)uid hoc 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1.- 2.- 5.- 6.- 1.-</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>	<p>1. (E)t ut 2. (S)ed ne 5.- 6. (Q)uid huius 1. (U)bi erat</p>

<p>7. quando ocingentos 8. quam ob causam 9. quo peracto 10. ut in cacumine 11. ut scisso anne 12. ubi, inquam, erat Helias 13. // Ubi erat 14. illud 15. quiesse 16. ubi erat denique 17. de quibus singularim 18. Ipse quidem</p> <p>CAPITULUM TERTIUM</p>	<p>13.- 13.- 13.- 13.-</p> <p>19. (q)uod non ignorabat 20. ubi illud minime</p> <p>18. [U]bi erat 18. [I]pse quidem</p>	<p>13.- 18.- 18.-</p> <p>1. (N)e forte 2. [A]mbrosius</p>	<p>18.- 18.-</p> <p>1.- 2.-</p>	<p>18. (S)pero quidem 18. (U)pse quidem 18.-</p> <p>1.- 2.-</p>	<p>18. ipse quidem 18a. o vere vita</p> <p>1.- 2.- 4. ubi ut me</p>	<p>18.-</p> <p>1.- 2.-</p>
<p>1. Ne forte 2. Ambrosius 3. ut vero non 4. ubi ut me 5. quisquis requiem 6. hoc interfatus 7. quibus dictis 8. ad postremum</p> <p>CAPITULUM QUARTUM</p>	<p>1. (N)e forte 2. (A)mbrosius 3. (u)t vero non 6. (h)oc interfatus 8. (a)d postremum</p> <p>1. [N]e forte 2. (A)mbrosius [diurnosque pertuli... extrema membra; 49r-64v]</p>	<p>1.- 2.- 3. (u)t vero non 6. (h)oc interfatus 8. (a)d postremum</p>	<p>1.- 2.-</p>	<p>1.- 2.-</p>	<p>1.- 2.-</p>	<p>1.- 2.-</p>



CAPITULUM SEXTUM	1. Inter eos 2. quid Remigium 3. quid Remigium 3. quid Narcissum 4. quid Guillelmum 5. quid alium 6. Quid Bernardum 7. Iure ut [f. 14r SR] 8. nec minus Eucherius 9. utque feracem 10. atque ut	1. (U)nter eos 2. (Q)uid Remigium 3. (q)uid Narcissum 4. (q)uid Guillelmum 5. (q)uid alium 6. (Q)uid Bernardum 7. (U)re ut 8. (N)ec minus Eucherius 9. (u)lque feracem 10. (a)lque ut	9a. (t)riplex nempe 1a. (n)ec Veredimitus 2.- 3. (q)uid Narcissum 4.- 5. (q)uid alium 6.- 7. (U)re ut 8.- 9. (u)lque feracem 10. (a)lque ut 10a. (s)ed iam satis	1. (U)nter eos 2.- 3. (q)uid Narcissum 4.- 5. (q)uid alium 6. (Q)uid Bernardum 7.- 9. (u)lque feracem 10. (a)lque ut	1. (U)nter eos 2.- 3. (Q)uid Bernardum 7. (U)re 9. (u)lque feracem 10. (a)lque ut	1.- 2.- 6.- 7.-	1. (U)nter eos 2.- 6. (Q)uid Bernardum 7.-	1.- 2.- 4.- 5. (q)uid alium 6.- 7.- 8. (n)ec minus Eucherius 9. (u)lque feracem 10.-	1.- 2. (Q)uid Remigium 3.- 4.- 5.- 6. quid Bernardum 7. (U)re ut	9a. triplex namque 1.- 2.- 3.- 4.- 5.- 6. quid Bernardum 7. (U)re ut	1.- 2. (Q)uid Remigium 3.- 4.- 5.- 6. quid Bernardum 7. (U)re ut
CAPITULUM OCTAVUM	1. Quis non 2. Petrus 3. Cuius clarissimum 4. huius preconio	1. (Q)uis non 2. (P)etrus 3. (C)uius clarissimum 3b. (q)uem in statu	1. (q)uis non 2.- 3. (C)uius clarissimum 3b. (q)uem in statu	1.- 2.- 3.- clarissimus clarissimus	1.- 2.- 3. (Q)uius [sic] clarissimus	1.- 2.- 3. (C)uius clarissimum	1. (Q)uis non 1b. (S)equitur hunc 2.- 3. (C)uius clarissimum 3b. (u)nde si vere intelligatur	1.- 1b. (S)equitur hunc 2. (P)etrus 3. (C)uius clarissimum	1. quis non 1b. Sequitur hunc 1c. longum est 1d. quanta illi 1e. ad hec et 1f. longa inquam 2.- 3.-	1. (Q)uis non 1b. (S)equitur hunc 1c. longum est 1d. quanta illi 1e. ad hec et 1f. longa inquam 2.- 3.-	

1. Sed ecce 2. gallus et britannus 3. hispanus ille 4. hic vero 5. ille autem	1. (S)ed ecce 4. hic vero 5. ille autem [complectitur caput...alioquin nusquam; ff. 89r- 96v] 5a. (p)iget bene legi	1.- 1a. (n)unc vero 2. (g)allus 3. (h)ispanus ille 4. (h)ic vero 5. (i)lle autem 4. (h)ic vero	1.-	1.-	1.-	1.-	1.- 1a. (n)unc vero 2a. (e)t est in tot	1. Sed ecce	1.- 1b. nos autem 6. Cesar hic 10. iam de regibus	1.-
6. cesar hic 7. germania 8. italia 9. grecia 10. iam de regibus 11. augustinus 12. ieronimus 13. sed ut recentius 14. sed ut notissime 15. sin forte 16. quamquam quid 17. // et est	6. (c)esar hic 7. (g)ermania nil 8. (i)italia 9. (g)recia 10. (i)am de regibus 11. (a)ugustinus 12. (i)eronimus 13. (s)ed ut recentius 14. (s)ed ut notissime 15. (s)in forte 15a. (r)omano enim 16. (q)uamquam quid 17.-	1.-	1.-	1.-	1.-	1.-	1.-	17a. Dic pater 17b. Nostrum autem	17a. Dic pater 17b. Nostrum autem	18. An si Cesar



<p>CAPITULUM DECIMUM PRIMUM</p>	<p>3. Ex diverso 4. // in hoc quoque ] transeo tamen  5. // sed quoniam  6. // hinc ad occasum 7. // transeo Thilem 8. // pretereo fortunae</p>	<p>4. in hoc quoque  5. (s)ed quoniam 5a. [a]ddunt Plinius 6. (h)inc ad occasum 7. [t]ranseo Thilem 8. (p)retereo fortunae</p>	<p>3. (e)x diverso 4. (i)n hoc quoque 4a. (t)ranseo tamen 5.-  6.- 7. (t)ranseo Thilem 8.-  8a. (s)ed iam satis</p>	<p>1.- 1a. (p)ercontare Pithagoram  2. (n)am doctrine 2a. (q)uere a democrito 2b. (s)ciscitare 2c. (i)pse Prometheus 3. (q)uamobrem 3a. (q)uamobrem 4. (U)ngam tot 5. (h)inc ad antiquiora 6.- 7.- 8. (h)oratus flaccus</p>	<p>1. (Q)uid ergo  4. [U]ngam tot  6. (Q)uid loquar 7. // quid Virgilium 8. [h]oratus flaccus</p>	<p>1.- 1.- 1.- 1.- 1.- 4.- 6.- 6.- 6.-</p>	<p>1. [Q]uid ergo  4. (U)nga tot  4. (U)ngam tot 4. (U)ngam tot 6. (Q)uid loquar 6. [Q]uid loquar</p>	<p>1.- 1a. rursum et       4. [U]ngam tot 6.- 7.- 8.-</p>	<p>4a. quamvis nunc 5.-  7.-       4. [U]ngam tot 6.- 7.- 8.-</p>
<p>CAPITULUM DECIMUM SECUNDUM</p>	<p>1. Quid ergo ] platonem interroga ] plotinum 2. Nam doctrine ] quere a democrito ] sciscitare ] ipse Prometheus ] sepe locus 3. quamobrem 4. lurgam tot 5. hinc ad antiquiora 6. Quid loquar 7. // quid Virgilium 8. // horatus flaccus</p>	<p>1. (Q)uid ergo  4. [U]ngam tot  6. (Q)uid loquar 7. // quid Virgilium 8. [h]oratus flaccus</p>	<p>1.- 1a. (p)ercontare Pithagoram  2. (n)am doctrine 2a. (q)uere a democrito 2b. (s)ciscitare 2c. (i)pse Prometheus 3. (q)uamobrem 3a. (q)uamobrem 4. (U)ngam tot 5. (h)inc ad antiquiora 6.- 7.- 8. (h)oratus flaccus</p>	<p>1. (Q)uid ergo  4. [U]nga tot  4. (U)ngam tot 4. (U)ngam tot 6. (Q)uid loquar 7. // quid Virgilium 8. [h]oratus flaccus</p>	<p>1.- 1.- 1.- 1.- 1.- 4.- 6.- 6.- 6.-</p>	<p>1. [Q]uid ergo  4. (U)nga tot  4. (U)ngam tot 4. (U)ngam tot 6. (Q)uid loquar 6. [Q]uid loquar</p>	<p>1.- 1a. rursum et       4. [U]ngam tot 6.- 7.- 8.-</p>	<p>4a. quamvis nunc 5.-  7.-    4. [U]ngam tot 6.- 7.- 8.-</p>	







CAPITULUM DECIMUM QUINTUM	5. En quo impetus	5. [E]n quo impetus	4c. (s)urge 5. (E)n quo impetus	5. (E)n quo impetus	5. (U)n quo impetus	5. In quo impetus	5. (E)n quo impetus [SR] 5b. Sequitur hunc	5. (E)n quo impetus	5. (E)n quo impetus	5. (E)n quo impetus	4ba. dicam enim tibi 5. en quo	5.-	6a. putabam enim 6c. his qualibuscunque			
	6. // etsi non sim	6. (e)tsi non sim	6.-													
	7. // hec tibi autem	6b. (d)uce autem														

# FROM CODEX TO <CODE>: DIGITAL PERSPECTIVES IN THE STUDY OF THE MATERIALITY OF MEDIEVAL TEXTS

ISABELLA MAGNI

## ABSTRACT

Although they might seem like complete opposites, the physical materiality of the hand-written manuscript and the strip of digital code have remarkable interconnections. It is not surprising to talk about code both in terms of material literary production (*codex*) and in terms of the series of alphanumeric instructions used to represent a text on the web (<code>).<sup>1</sup> This essay investigates digital-philological trends, showing through concrete examples how they allow us to digitally re-visualize medieval texts in their original contexts, putting aside the filter of centuries of printed transmission, and to re-think the way we interpret them.

## Keywords

Digital Philology, text encoding, songbook, Petrarch, editing.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

i.magni@sheffield.ac.uk  
The University of Sheffield  
School of History, Philosophy and Digital Humanities  
Western Bank Sheffield S10 2TN

<sup>1</sup> The use of the word 'code' is not the only signal of the strong interconnection between manuscript and digital codes: the entire semantic field of the digital code rotates around this parallelism (encoding, to code, encoded). More about this in: I. Magni, «I codici paralleli dei *Fragmenta*», *Medioevo letterario d'Italia*, 12 (2015), pp. 83-96.

*Historical Perspectives*

The use of digital technologies in textual studies has significantly accelerated in recent decades, with the launch of more and more sophisticated digital-born editions, and the development of advanced digital tools for automatic text recognition and encoding. The intersection between computing and the humanities dates back to the first half of the twentieth century, years before the beginning of the Internet (1960s) and the World Wide Web (1980s). An Italian Jesuit priest, Father Roberto Busa, and an American poet Josephine Louise Miles separately began what are still considered among the first interdisciplinary projects combining humanities and computing methodologies, exploring computationally assisted reading and processing of texts, with and without the use of machines.<sup>2</sup> Father Busa's ambitious goal was to make an *index verborum* of St. Augustine's works,<sup>3</sup> as he describes many years later in 2004, writing about the origins and the advancement of digital and computational studies applied to the humanities: «during World War II, between 1941 and 1946, I began to look for machines for the automation of the linguistic analysis of written texts. [...]. Today, as an aged

<sup>2</sup> On the still debated origins of the intersection between humanities and computing see, among others: J. Nyhan, M. Passarotti, *One Origin of Digital Humanities: Father Roberto Busa in His Own Words*, Springer, 2019; R. Sagner Buurma, L. Heffernan, «Search and Replace: Josephine Miles and the Origins of Distant Reading», *Modernism/modernity*, 3, 4(2018); M. Wimmer, «Josephine Miles (1911-1985): Doing Digital Humanism with and without Machines», *History of Humanities*, 4, 2(2019), pp. 329-334; C. Rovee, «Counting Wordsworth by the Bay: The Distance of Josephine Miles», *European Romantic Review*, 28, 3(2017), pp. 405-412; M. Terras, J. Nyhan. «Father Busa's Female Punched-Card Operators», in *Debates in Digital Humanities 2016*, a cura di M.K. Gold, L. Klein, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, pp.60-65; S. E Jones, «Reverse Engineering the First Humanities Computing Center», *Digital Humanities Quarterly*, 12, 2(2018); and S.E. Jones, *Roberto Busa, S.J., and the Emergence of Humanities Computing: The Priest and the Punched Cards*, New York, Routledge, 2016.

<sup>3</sup> Father Busa's goal was ultimately to produce printed volumes of his *index verborum*: he started in 1949 «with only electro-countable machines with punched cards» and then switched to magnetic tapes in 1955. In 1987 he began the transfer of all the data collected onto a CD-ROM. The first edition of Busa's work of decades appeared in 1992: it included a CD-ROM with Aquinas' entries and a 'user guide' in English, Italian and Latin. In 2005, with the consolidation of the use of the Internet for digital projects, a web-based version of Busa's work was prepared with the collaboration of Enrique Alarcón and Eduardo Bernot, now available at <http://www.corpusthomicum.org/it/index.age>.

patriarch (born in 1913) I am full of amazement at the developments since then; they are enormously greater and better than I could then imagine». <sup>4</sup> Although these first computational projects were mainly related to linguistics and concordances, the endeavors later expanded to a different range of humanities disciplines: history, literature and visual arts among others. The advent and technological advancements of the era of the World Wide Web allowed textual scholars to explore new ways of editing, analyzing and communicating historical texts and primary sources: textual scholars saw in these new digital promises not only the potentials for new ways of visualizing and editing texts, but also for the ability to potentially reach new and enlarged groups of users. What Peter Robinson called the ‘pioneer era’ of digital editing and publishing <sup>5</sup> (between, ca., early 1990s and 2004) saw the development and launch of online editions such as the *Canterbury Tales Project*, <sup>6</sup> the *Piers Plowman Electronic Archive* <sup>7</sup> and the *Electronic Beowulf*, <sup>8</sup> among others.

It is not by chance that among the most flourishing fields applied to the digital domain is the study of philology and manuscript studies. The parallel between material production of the handwritten *codex* and of the digital code is at the core of the origins of the early T-PEN initiative (<http://t-pen.org/TPEN/about.jsp>), designed to develop the strict coordination of these two codes: <sup>9</sup> the *Transcription for Paleographical and*

<sup>4</sup> R. Busa, «Foreword: Perspectives on the Digital Humanities», in *A Companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, 2004. (available at: <https://companions.digitalhumanities.org/DH>). In the same essay, Father Busa gives his own broad definition underlining how «humanities computing is precisely the automation of every possible analysis of human expression, in the widest sense of the word, from music to the theater, from design and painting to phonetics, but whose nucleus remains the discourse of written texts». For a brief history of the interdisciplinary field now called digital humanities, see S. Hockey, «History of the Humanities Computing», in *A Companion to Digital Humanities*.

<sup>5</sup> P. Robinson, «Current Issues in Making Digital Editions of Medieval Texts – Or, Do Electronic Scholarly Editions Have a Future? », *Digital Medievalist*, 1.1(2005), <http://doi.org/10.16995/dm.8>.

<sup>6</sup> P. Robinson, *The Wife of Bath's Prologue on CD-ROM*, Cambridge, Cambridge University, 1996.

<sup>7</sup> *The Piers Plowman Electronic Archive*. URL: <http://piers.chass.ncsu.edu>.

<sup>8</sup> K.S. Kiernan, *The Electronic Beowulf*. London, British Library, 1999-2013, in CD-ROM. URL: <https://ebeowulf.uky.edu>.

<sup>9</sup> The practice of electronically transcribing from digitized manuscript pages can easily lead to mistakes: transcribers often materially move from the image file to a word processing application (like Microsoft Word or many others) in another display window, either on the same screen or even switching to a different monitor. This process can easily

*Editorial Notation* is a sophisticated web-based application that supports and facilitates scholars in transcribing handwritten manuscripts. This digital application visually places both the manuscript image and the transcription box in a manner that drastically reduces the visual movement between the two, shortening the visual distance between the image of the handwritten text and the box containing its transcription:

FIGURE 1

Example of how the T-PEN software application developed for the Italian Paleography project (launched 2018). URL: <https://italian.newberry.t-pen.org>



Additional features of the T-PEN software also allow users to switch between different viewing options, providing enhanced ways of visualizing different aspects of the texts:

FIGURE 2 AND 3

Example of greyscale visualization (left) and inverted color (with increased contrast) visualization (right). URL: <https://italian.newberry.t-pen.org>



lead to similar transcriptional mistakes as the medieval scribe could make: omissions, misspellings, accidental duplication of words or letters etc. The T-PEN project allows to have both the images and the physical space in which to transcribe the text available and accessible without needing to switch back and forth between different windows. Many sophisticated software are now available for transcribing and experimenting with digital paleography. Among the ones that are still being maintained and developed are *Transkribus* (<https://transkribus.eu/Transkribus/>), *Archetype* (<https://archetype.ink/>) – developed by the team of the *DigiPal* project ([www.digipal.edu](http://www.digipal.edu)) –, and *Scripto* (<http://scripto.org>).

While digital applications like T-PEN were among the early attempts to take advantage of the intrinsic relationship between material and digital transcriptions, with the development and the use of markup languages (like TEI)<sup>10</sup> to digitally encode handwritten texts, this profound interconnection reached new depth and often-unexpected results. Text encoding is the process of adding <tags> or <markups> to a text that needs to be digitally transcribed: these tags can be applied to different portions of a text, from single letter – to indicate capital, abbreviated, erased or added letters etc. – to entire words – to specify the nature, function or formatting of the word itself –, to entire lines or even bigger portions of the text – to signal beginning and ending of paragraphs, chapters, poetics genres, line groups, stanzas and so on –. Moreover, these <tags> have the potentials to describe not only the textual and prosodic features of a text, or series of texts, but also its material and visual characteristics: the disposition of the text itself on the page, the different hands of transcription, variants, interventions (such as over-writings, marginalia, erasures etc.) and visual elements. We can therefore consider text encoding as a language that essentially assigns a tag (<element>) to a term or a textual-material phenomenon, inevitably also adding an interpretation of the texts themselves. To give a quick and basic example, when we write a simple strip of code like <abbr>dōna</abbr> we are translating and interpreting the macron above the vowel ō in «dōna» –  (Rvf 8 line 3) – as an abbreviation of the expanded

For more on digital paleography see, among others, A. Ciula «Digital paleography: What is digital about it?», *Digital Scholarship in the Humanities* 2, 32 (2017), pp. ii89-iii05; and L.W. Cornelis van Lit, *Among Digitized Manuscripts. Philology, Codicology, Paleography in a Digital World*, Brill, 2019. See also the *Digital Paleography* special issue of the *Early Modern Digital Review*, 2, 3(2020).

<sup>10</sup> TEI is the acronym for Text Encoding Initiative but can actually stand for three different aspects of it: 1) the TEI Consortium, a «nonprofit membership organization composed of academic institutions, research projects, and individual scholars from around the world» whose goal is to develop a standard for the digital representation of texts (<http://www.tei-c.org/index.xml>). The TEI organization was founded in 1987 by a number of universities, libraries, scholars, researchers, and archivists; 2) an interactive scholarly community of members working and cooperating through email discussion lists, journals and an annual conference; 3) the TEI Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange, a list of recommendations and standards for text encoding produced by that same organization (<http://www.tei-c.org/Guidelines/>). TEI was developed specifically for literary texts and it allows the visualization of textual and prosodic aspects but also of *mise en page*, line breaks, material and physical properties and metadata. The first release of TEI Guidelines happened only three years later, in 1990. Roughly a decade later, in 2003, the Guidelines were significantly updated to be compat-

word ‘donna’ (<expan>donna</expan>). As it is already clear from this basic example, even the microscopic material aspects of a handwritten text are not solely ‘connected’ to the strip of digital code, but they are materially embedded in it. Encoding can be at the same time limiting and limitless: limiting because it is in itself an interpretation on the text, which gives strict and precise ‘definitions’ to certain parts of the text itself; limitless because one could potentially apply a vast number of tags to any part of a text. While tags also allow to exploit the utility of searchability (anything that is clearly marked with a <tag>, is easily searchable both within the encoding itself and in the web realization), they are also powerful tools that need a substantial balance in their application. The risk of over-tagging and therefore in a way depriving the actual texts of their centrality is to be carefully considered while encoding: the editorial choices to face while preparing the encoding of a literary text also revolve around the choices of what parts of the text to encode and with how much details. Nevertheless, the act of digitally translating the materiality of a handwritten *codex* entails a precision representing textual and material features that can potentially reach depths much more detailed than a print edition. Discussing the digital transcription of a text, E.G. Fenton and H.N. Duggan explain that effective methods of producing machine-readable texts involve many of the mechanics typical in copying and editing:

transcribing a manuscript electronically involves all the work that both modern print editors and medieval scribes have traditionally done. Text entry is still done one character at a time, letter by letter, space by space. [...] We have found ourselves making the same kinds of error at the keyboard that medieval scribes made when inscribing animal skins with quills.<sup>11</sup>

ible with the growingly popular Extensible Markup Language (XML). TEI P5, the latest version of TEI, was released on November 2, 2007. The use of TEI and more broadly text encoding is not limited, of course, to manuscripts and primary sources containing literary texts, but expands to other forms of textuality and archival documents: see, for example, the *Charters Encoding Initiative* (CEI), available at <https://www.cei.lmu.de/project/>, and G. Vogeler, «Toward a standard of encoding medieval charters with XML», *Literary and linguistic computing*, 20(2005), pp. 269-280.

<sup>11</sup> See E. Gifford Fenton, H.N. Duggan, «Effective methods of Producing Machine-Readable Text from Manuscript and Print Sources», in *Electronic Textual Editing*, edited by L. Burnard, K. O’Brien O’Keeffe, J. Unsworth, New York, The Modern Language Association, 2006, p. 242. There is a double implication to this last statement creating a parallel between the encoder’s and the copyist’s work in terms of erasures: if on one side, the encoder is able through careful encoding to re-create and re-visualize on the web page the copyist’s mistake (that is erasures, overwriting, strikethroughs, later additions and

The digital encoding of a manuscript allows us not only to translate and display textual components, including scribal errors, erasures, marginalia and palimpsests, but also material and visual components, such as *mise en page* and *mise en text*, blank spaces and visual dynamics of the *chartae*, both at a micro- and a macro-text level in order to represent features that have traditionally been overlooked by editors and to conduct searches for information and textual conditions that could otherwise not be retrieved. The encoder, therefore, performs the functions that were once executed by different professional figures: scribes, rubricators, illuminators and correctors.<sup>12</sup> The assembling of a fair copy manuscript was a carefully planned process that often involved the arrangement in minute details not only of the entire structure of the work – including the number of *chartae* available and their subdivision in fascicles –, but also of the number of transcriptional lines per *charta*, the number and collocation of illuminated initials, images and drawings. The process of creating a handwritten product or artifact was therefore extraordinarily complex; any minor miscalculation would potentially lead to the elimination of lines or entire sections of a work, due to the constraints of the physical space, or alternatively to the ‘invasion’ of the margins or the insertion of additional *chartae* or entire fascicles. The production of both medieval manuscripts and digital codes entails a work of planning at many different levels: *chartae* (texts, rubrication, illuminations, number of lines and columns, order, direction of the transcriptions), conjunct leaves, fascicles and macrostructure. All of these textual and material components influenced in very practical ways the work of the editors and copyists in the production of the manuscript-object. Thus, the digital representation of these additional features is not simply the addition of a curious dimension of the artifact in question. Rather the material construction of the manuscript is a direct reflection of the work itself either in the author’s

so on), on the other side his own typing mistakes here mentioned by the authors can be corrected and ‘overwritten’ at any time without leaving any evidence to the users.

<sup>12</sup> Recent developments in machine learning and artificial intelligence are starting to shift this paradigm by slowly yet perhaps inevitably changing the way we approach the study and editing of texts. But that is a discussion for another time. For more takes on the issue see, among others: M. Terras, J. Nockels, P. Gooding, «On automating editions: The affordances of Handwritten Text Recognition platforms for scholarly editing», *Scholarly Editing*, 41(2023), pp. 1-12; and the *C21 Editions* project, a collaboration between the Department of Digital Humanities at the University College Cork, the Digital Humanities Institute at the University of Sheffield and the School of Social & Political Sciences at the University of Glasgow, focused on «examining how computer-assisted analytical methods can be embedded into edition making» (<https://www.c21editions.org>).

environment of production or in the cultural context of a later environment of reception and reproduction. In the construction of the digital code all of these factors – material and textual – are clearly marked and rendered in their visual aspects on the website, creating a unique way of reconnecting 21<sup>st</sup>-century users and medieval readers.

### *Digital-Born Editions: The Case of Petrarch's Fragmenta*

A 2015 report of the Modern Language Association (MLA) proposed for the first time scientific guidelines in the preparation of «scholarly edition[s] in the digital age», offering the editors a list of fundamental features for the digital representation of texts: transparency and accuracy of methods, proper documentation and a critical presentation of the texts and their contexts.<sup>13</sup> A digital edition<sup>14</sup> built by using standards

<sup>13</sup> J. Young, *Considering the scholarly edition in the digital age: a white paper of the modern language association's committee on scholarly editions*, The Committee on Scholarly Editions, MLA, 2015 (available at <https://scholarlyeditions.commons.mla.org/2015/09/02/cse-white-paper/>): the digital offers not only additional ways of designing and building scholarly editions but also additional contexts for their use and ways of understanding their pedagogical and cultural importance. Digital communication in general requires changed ideas about literacy, entailing new skills, abilities, and dispositions in front of the activities of reading, writing, and interpreting. Multiple updated guidelines have since then been proposed by the MLA as well as other professional and academic associations. In its latest *Guidelines for Editors of Scholarly Editions*, the MLA includes extensive discussion of digital editions (<https://www.mla.org/Resources/Guidelines-and-Data/Reports-and-Professional-Guidelines/Guidelines-for-Editors-of-Scholarly-Editions>).

<sup>14</sup> For some of the recent discussion on digital editing and scholarly digital editions, among many others: H.W. Storey, «Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia», *Ecdotica*, 1(2014), pp. 99-105; H.W. Storey, «Borghini's Dilemma: Print Thinking and the Digital», *Textual Cultures*, 13(2020), pp. 1-28; E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2015; M.J. Driscoll, E. Pierazzo, *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*. 1st ed. Vol. 4, Open Book Publishers, 2016; J. Cummings, «Opening the book: data models and distractions in digital scholarly editing», *International Journal of Digital Humanities*, 1(2019), pp. 179-193; D. Apollon, C. Bélisle, P. Régner, *Digital Critical Editions*, Urbana, University of Illinois Press, 2014; R. Viglianti, G. del Rio Riande, N. Hernández, R. De Léon, «Open, Equitable, and Minimal: Teaching Digital Scholarly Editing North and South», *Digital Humanities Quarterly*, 2, 16(2022); G. Franzini, M. Terras, S. Mahony, «Digital editions of text: Surveying user requirements in the Digital Humanities», *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 1, 12(2019), pp. 1-23; F. Ciotti, E. Corradini, E. Cugliana, G. D'Agostino, L. Ferroni, F. Fischer, M. Lana, P. Monella, T. Roeder, R. Rosselli Del Turco, P. Sahle, «Digital Scholarly Editions Manifesto», *Umanistica Digitale*, 6, 12(2022), pp. 103-108;

like TEI can help readers negotiate culturally distant texts in their original contexts and forms, including Medieval punctuation, prosodic and paleographic features, scribal abbreviations, spaces and word divisions. Given its potentials in terms of visualization, simultaneity and experimentation, it can therefore allow to skip the print filter and its silent modernization of texts and to create a bridge between material philology and digital practices, between the culture that produces the work/manuscript and the digital interface. The translation of the manuscript codex into the digital code can help re-built the very nature of a manuscript's material forms (from its transcriptions to its visual representation on the façade of the manuscript *charta*), representing the texts and all of its components in their original cultural contexts. At times, the process of creating a digital code drives the editor to re-think the dynamics of the texts themselves, like Marta Werner confesses about her work of digitally editing Emily Dickinson's letters:

I have tried to restore as far as possible their material integrity and to give readers unmediated (or, rather, less mediated) access to Dickinson's manuscripts as she left them. In so doing, *Radical Scatters* encourages new investigations into both the dynamics of Dickinson's compositional process and the play of autonomy and intertextuality in her late work.<sup>15</sup>

Although a digital edition or website is often still seen as less 'trustworthy' than a printed book,<sup>16</sup> it actually requires a level of expertise similar if not higher and often calls for interdisciplinary collaborations: the editorial choices to make are often involving more levels of decision but are not confined by the materiality and physical limitations of the printed book. In the case of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*, for example, the connection between textual-material features of the handwritten manuscripts and their digital encoding exceeds the mere repro-

J. Nyhan, «Text encoding and scholarly digital editions», in *Digital Humanities in Practice*, a cura di C. Warwick, M. Terras, J. Nyhan, 2012, pp. 117-138; C. Balouzat-Loubet, *Digitizing Medieval Sources - L'édition en ligne de documents d'archives médiévales: Challenges and Methodologies - Enjeux, méthodologie et défis*, Brepols Publishers, 2020; see also some contributions in A. Ambrosio, S. Barret, G. Vogeler, *Digital Diplomats: the computer as a tool for the diplomatist?*, Bohlau Verlag, Aufl. edition, 2014.

<sup>15</sup> M.L. Werner, «A Woe of Ecstasy: On the Electronic Editing of Emily Dickinson's Late Fragments», in *Radical Scatters: Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*. <http://radicalscatters.unl.edu/woeofecstasy.html>

<sup>16</sup> On the issue see R. Rosselli Del Turco «The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?» in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, pp. 219-238.

duction of the texts: the tenets of material philology (and that of the digital code) allow us to explore both the critical and editorial accretions of Petrarch's *Fragmenta* over time, and the layered representation of a text that has been stripped down by centuries of cultural transmission.

The reasons and methods to de-code, also visually, the content of the manuscripts can potentially happen at different levels: from diplomatic transcription to photographic facsimile, ways to convey the content of a text to users unable to access the physical object – the codex – or simply lacking the scientific instruments or expertise to understand its apparatus. The diplomatic edition, after decades of theoretic vibrant discussions on its nature and its role in the representation of an ancient text, found a compromise with François Masai: in 1950 he defined what today is called the diplomatic-interpretative edition. Masai proposed a system between the edition accurately normalized and the purely diplomatic through the conservation of some aspects of the codex together with a more 'modern' interpretation of aspects of the manuscript that are considered now untranslatable:

tout effort tenté pour rapprocher l'une de l'autre la matérielle de l'édition et celle du document devra être approuvé s'il est raisonnable, c'est-à-dire s'il ne va pas à rencontre des intérêts supérieurs du lecteur ni des possibilités de l'imprimerie.<sup>17</sup>

Another way of representing the codex is the photographic reproduction of the manuscript *charta* that presents different levels of interpretation: the facsimile and the high-definition photography, although they flatten the material thickness of the manuscript and break the unity of the witness, offer instruments of investigation reevaluated also by a recent report by the Modern Language Association on editing in the digital domain. According to this report, the facsimile is the most extreme example of the «idea of putting curated textual materials before the reader within a framework that permits analysis and interpretation».<sup>18</sup> The photographic support, even with its intrinsic limits,<sup>19</sup> can therefore offer the reader a different and complementary access to the material

<sup>17</sup> F. Masai, «Principes et conventions de l'édition diplomatique», *Scriptorium*, 2(1950), pp. 177-193: 189.

<sup>18</sup> J. Young, *Considering the scholarly edition in the digital age: a white paper of the modern language association's committee on scholarly editions*, The Committee on Scholarly Editions, MLA, 2015. <https://scholarlyeditions.commons.mla.org/2015/09/02/cse-white-paper/>.

<sup>19</sup> Just to mention an example, photography flattens and renders 'impersonal' even the folding of the parchment, especially when it hides *marginalia* or words written close to the folding.

artifact compared to the diplomatic transcription. Moreover, in its most refined expressions like the ultraviolet photography, it allows visualizing and investigating the ‘stratigraphy’ of the codex, for example in terms of erasures.<sup>20</sup> As Marta Werner underlined in her *Radical Scatters*, facsimiles, diplomatic transcriptions, and XML-encoded e-texts «attempt to record and represent as many of the characteristics and dynamics of the original manuscripts as possible».<sup>21</sup> The textual scholar stresses once again the importance of facsimile images as «necessarily ‘surrogates’ for the original manuscripts», which «nonetheless reveal the contours as well as many physical features – edges, folds, creases, watermarks and embosses, damage – of the original manuscripts as well as changes in writing instruments, gradations in the colors of inks and the thicknesses of leads, evidence of overwriting, scraping out, and erasure». The new digital platform, whose codes offer innovative editorial solutions still partially unexplored, can now be added to these levels of representation. The encoding, in fact, can translate and render the different levels of visualization and edition of the text: photographic, diplomatic and edited, all visualized in their new digital form on the web page. Looking at the encoding of *charta 1v*, created by the editors of the *Petrarch* project,<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Using Multispectral images, X-Rays and sophisticated machineries, for example, a group of scholars and scientists was able to recover an ancient Archimede Palimpsest below the texts of a Bizantine prayer book. See: <http://archimedespalimpsest.org/about/> (related to this project also see: R.L. Easton, W. Noel, «The multispectral imaging of the Archimedes Palimpsest», *Gazette du livre medieval*, 45(2004), pp. 39-49. For more projects on the topic multispectral imaging also see, among others: the *Early Manuscript Electronic Library* project (<https://www.emelibrary.org/projects/>); the *Sinai Palimpsests Project* (<http://sinaipalimpsests.org/>); the *Jubilees Palimpsest Project* (<https://jubilees.stmarytx.edu/>); the *Lazarus Project* (<https://lazarusprojectimaging.com/>); and the many resources related to palimpsests of the Vatican Library collections, among which *Palinsesti vaticani* (<https://spotlight.vatlib.it/it/palimpsests>). Recent publications on the topic also include, among others: A.J. Zawacki, K.A. Huskin, H. Davies, T. Kleyhans, D. Messinger, G. Heyworth, «Fragments under the Lens: A Case Study of Multispectral versus Hyperspectral Imaging for Manuscript Recovery», *Digital philology*, 12(2023), pp. 123-143; H. Davies, A. J. Zawacki, «Making Light Work: Manuscripts and Multispectral Imaging», *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, 22(2019), pp. 179-199; and A. Giacometti, «Visualising macroscopic degradation of parchment and writing via multispectral images», *Care and conservation of manuscripts*, 15(2016), pp. 89-102.

<sup>21</sup> M.L. Werner, «A Woe of Ecstasy: On the Electronic Editing of Emily Dickinson’s Late Fragments», in *Radical Scatters: Emily Dickinson’s Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*. <http://radicalscatters.unl.edu/woeofecstasy.html>

<sup>22</sup> I. Magni, H.W. Storey, J.A. Walsh, M. Aresu, *Petrarch: An edition of Petrarch’s songbook Rerum vulgarium fragmenta*, 2013. <http://petrarch.org>; and <https://github.com/Petrarchive/The-Petrarchive>, where the code behind the site is fully accessible.

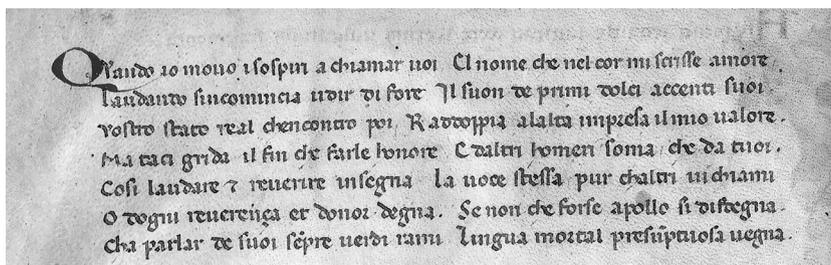
the string of alphanumeric information of the digital code, translates not only the textual content but also philological, material and visual information creating an indissoluble link between object and related markup:

```
<pb n="charta 1 verso" facs="../images/vat-lat3195-f/vat-lat3195-f-001v.jpg" />
  <lg xml :id="rvf005" type="sonnet" n="5">
    <lg type="octave">
      <lg type="dblvr" corresp="#canvasline">
        <l n="1"><hi rendition="#red #fs24pt">Q</hi><hi rendition="#small-caps">u</hi>ando io <choice><orig>mouo</orig><reg>movo</reg></choice> i sospiri a chiamar
        <choice><orig>uoi</orig><reg>voi</reg></choice><supplied>,</supplied></l>
        <l n="2"><choice><orig>El</orig><reg>E 'l</reg></choice> nome che nel cor mi scrisse
        <choice><orig>amore</orig><reg>Amore</reg></choice><choice><orig> /</orig><reg>,</reg></choice>
      </l>
    </lg> [...]
```

At a closer look the chosen <tags> clearly signal the co-presence of the different levels of representation: the high-definition image (<pb n="charta 1 verso" facs="../images/vat-lat3195-f/vat-lat3195-f-001v.jpg" />), the diplomatic transcription (<orig> which stands for 'original') and the edited text (<reg> which stands for regularized). A simple strip of encoding like <choice><orig>mouo</orig><reg>movo</reg></choice> is telling the machine and therefore the user that in this moment of the text (*Rvf* 5 line 1) the original text in diplomatic transcription presents the verb «mouo» which has been normalized by the editors in the edited (and more modern) form «movo». The advantages of this born-digital approach are evident in both its simplicity and depth: transparency of encoding (ways of always tracing back the editorial decisions) and maintenance of both the medieval contexts, its material structures and a more modernized/accessible text (clearly marking it as such). The advantage of these digital solutions is that both the texts together with the image from the original medieval source are available simultaneously to the users that can switch from one level to the other with a simple click:

FIGURE 4, 5 AND 6

Above, facsimile image of MS. Vat. Lat. 3195, c.1v sonnet *Rvf* 5; below, the digital representation of the same poem in its diplomatic transcription (left) and edited form (right). In the web visualization of the sonnet, it is noticeable a hyperlink to the image of the entire charta and a scroll down menu that allows to switch between the two levels of visualization. Source: <https://dcl.luddy.indiana.edu/petrarchive/content/c001v.xml#c001v>



☰ charta 1 verso / Rvf 5-8 ← → Rerum vulgarium fragmenta diplomatic edited 📄

- 5 Quando io mouo i sospiri a chiamar uoi El nome che nel cor mi scrisse amore /  
 Laudando sincomincia udir di fore Il suon de primi dolci accenti suoi.
- 5 Vostro stato real chencontro poi / Raddoppia alata impresa il mio ualore.  
 Ma taci grida il fin che farle honore E daltri homeri soma / che da tuoi.
- 9 Così laudare ⁊ reuerire insegna La uoce stessa pur chaltri ui chiami  
 O dogni reuerença et donor degna. Se non che forse apollo si disdegna.  
 Cha parlar de suoi sēpre uerdi rami Lingua mortal presūptuosa uegna.

☰ charta 1 verso / Rvf 5-8 ← → Rerum vulgarium fragmenta diplomatic edited 📄

- 5 Quando io mouo i sospiri a chiamar voi, E 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,  
 Laudando s'incomincia udir di fore Il suon de' primi dolci accenti suoi.
- 5 Vostro stato real, che 'ncontro poi, Raddoppia a l'alta impresa il mio valore.  
 Ma taci! grida il fin, ché farle honore È d'altri homeri soma che da' tuoi.
- 9 Così laudare et reuerire insegna La uoce stessa, pur ch'altri vi chiami,  
 O d'ogni reverenza et d'onor degna; Se non che forse Apollo si disdegna,  
 Ch' a parlar de' suoi sempre verdi rami Lingua mortal presumptuosa vegna.

This method of encoding of the digital codex and the co-presence of the three levels of textual and material representation of the *charta* – photographic, diplomatic and edited – allows the users for the first time to distinguish the *Fragmenta*'s unique visual poetics, the dynamics established by Petrarch and aspects in terms of prosody and medieval punctuation that can result more distant and less translatable for a modern reader.<sup>23</sup> The intersection between material philology and digital code is deeply rooted in the mechanisms of encoding, leading to new ways of researching and interpreting the essential components of Petrarch's *Fragmenta*. By digitally 'formulating', for example, the shape of the sonnet to reflect what we find in Petrarch's holograph (transcribed over seven lines, two verses per line), we are also altering our interpretative perception of the genre and its role in Petrarch's songbook: the presence of both textual and material-philological features within the encoding, is in itself an investigation of both the characteristics of the particular sonnet encoded and more broadly of the specific literary genre. The tags of the digital code work as 'limiters' to our interpretations but at the same time they push us to explicitly reformulate every micro- and macro-detail of the material construction of the songbook: from the linkage between material, textual and prosodic elements at the level a single *charta*, of fascicles and of the entire book, to the re-consideration of the use of space and the different layers of which the manuscript is composed. Similarly, the exacting attention of the digital code to the number of transcriptional lines per *charta* (the canvas) change our orientation to and perception of Petrarch's poetics, perceiving the deep connections of poems transcribed on the same *chartae*, altering also the way we interpret the meanings of the poems.

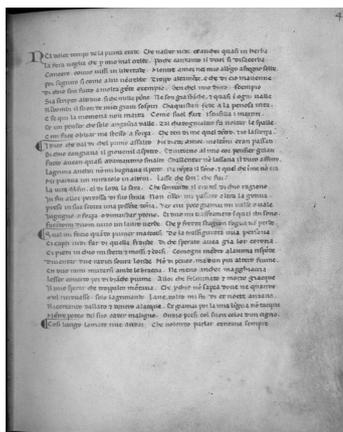
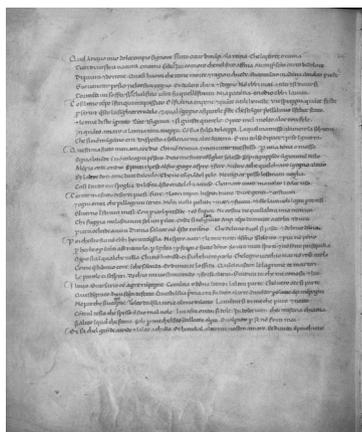
Petrarch's partial holograph Vat. Lat. 3195 is an unfinished book, yet fundamental in reconstructing the textual and material structures of the *Rerum vulgarium fragmenta*. Even while acknowledging the fact that an original and final version of the work virtually does not exist, the par-

<sup>23</sup> Some of the basic editorial principles of Petrarca's 366 texts and his carefully constructed visual poetics are the 31-line per *charta* organized in two columns, the contrasting visual structures of the five different genres (two-column horizontal-reading for sonnets, madrigals, ballate and canzoni and two-column vertical-reading for the sestina), and the thematic and visual integrity of each *charta*. For a definition of visual poetics see H.W. Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, Garland, 1993; H.W. Storey, «All'interno della poetica grafico-visiva del Petrarca», in *Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H.W. Storey, S. Zamponi, Padova, Antenore/Vatican Library, 2004, pp. 131-171; and F. Brugnolo, «Libro d'autore e forma-canzoniere: Implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta», in *Commentario all'edizione in fac-simile*, pp. 105-129.

tial holograph still needs to serve as an ‘ideal’ container, especially for understanding Petrarch’s visual poetics and the intricate correlations between poems, genres and *mise en page*. Certainly, the *chartae* and fascicles transcribed and emended by a professional copyist and by the poet himself, and rubricated by a professional artist, can be considered as ‘definitive’ versions of those poems. Later in the process of the compilation of the collection, Petrarch abandons his project of a fair copy.<sup>24</sup> The partial holograph can therefore have at least two editorial meanings: definitive copy and draft copy. Petrarch’s extraordinary attention to the microscopic details, first closely following Malpaghini’s work and then taking on the task of completing the work, often also intervening on the already rubricated *chartae*, speaks to the temporal and spatial history of the *Fragmenta*. That is why, for example, on cc.69v-70r the poet, constrained by the physical space left in the latest added binion (cc.67-70), transcribes canzone *Quel’ antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* 356 [rev.360]) with an unusual three-verses per lines layout:

FIGURE 7 AND 8

On the left, facsimile image of MS. Vat. Lat. 3195, c.69v, transcription of canzone *Quel’ antiquo mio dolce empio signore* (atypically three-verses per line). On the right, facsimile image of MS. Vat. Lat. 3195, c.4r, transcription of canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (example of the typical disposition of Petrarch’s canzoni, two-verses per line). URL: <https://dcl.luddy.indiana.edu/petrarchive/content/c069v-c070r.xml#c069v>



<sup>24</sup> As Storey underlines, «Petrarch’s own fair copy turned service manuscript and, for a good number of poems, an experimental work zone, MS Vatican Library, Latino 3195,

At the moment of the insertion of the latest binion (now cc.61-62 and 71-72), Petrarch's loose gatherings have already become a work copy, possibly a preparatory collection of a future and never completed fair copy. The digital encoding allows to visualize both the material disposition of the text on the manuscript page, with its three-verse-per-line transcription (diplomatic text), and its virtual reconstruction in the more traditional two-verses-per-line disposition (edited form):

```
<text>
  <body>
    <ab type="diplomatic">
      <lg type="canzone_15vv" xml:id="rvf360" n="356 [360]">
        <pb xml:id="c069v" n="charta 69 verso" facs="../images/vat-lat3195-
          f/vat-lat3195-f-069v.jpg" />
        <lg type="trplvrs" corresp="#msline">
          <l xml:id="rvf360.1" n="1">&pilcrow2section;Quel<supplied>
            </supplied> <choice><abbr>ātiquo</abbr><expan>antiquo</
            expan></choice> mio <choice><orig>dolce|empio</orig><reg>
            dolce empio</reg></choice> signore<choice><orig> /</orig>
            <reg></choice></l>
          <l xml:id="rvf360.2" n="2">Fatto citar <choice><orig><abbr>
            dināçi</abbr><expan>dinançi</expan></orig><reg>dinanzi</
            reg></choice> <choice><orig>ala</orig><reg>ala</reg></choice>
            reina&v2c;</l>
          <l xml:id="rvf360.3" n="3">Che <choice><orig>laparte</orig>
            <reg>la parte</reg></choice> <choice><orig>diuina</orig><reg>
            divina</reg></choice></l> <fw>.25.</fw>
        </lg>
      </lg>
    </ab>
    [...]
    <ab type="edition">
      <lg type="canzone_15vv" xml:id="rvf360v" n="356 [360]">
        <lg type="stanza">
          <lg type="dblvr">
            <l sameAs="#rvf360.1"/>
            <l sameAs="#rvf360.2"/>
          </lg>
          <lg type="dblvr">
            <l sameAs="#rvf360.3"/>
          </lg>
        </lg>
      </ab>
    </ab>
  </body>
</text>
```

is an uncirculated collection of loose gatherings at his death». H.W. Storey, «Mobile Texts and Local Options: Geography and Editing», *Textual Cultures*, 1, 8(2013), pp. 6-22.

```

<l sameAs="#rvf360.4"/>
  </lg>
  [...]
  </lg>
</lg>
</ab>
</body>
</text>

```

FIGURE 9 AND 10

web visualization of the two layers of cc.69v-70r in its diplomatic transcription and edited form. Source: <http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/content/c069v-c070r.xml#c069v>



356 [360]

✱ charta 69 verso ✱

- 1 (Quel àtìquo mio dolce|empio signore / Fatto citar dināçi ala reina / Che laparte diuina .25.  
 4 Tien di nostra natura / encima sede. Iui comoro che nel foco affina / Mirap̄sēto carco didolore .  
 7 Di paura ⁊ d'orrore. Quasi huom che teme morte / ⁊ ragion chiede. Encomincio / madōna ilmāco piede  
 10 Giouenetto posio nelcostui regno. Ondaltro chira ⁊ sdegno / Nō ebbi mai . ⁊ tāti ⁊ si diuersi /  
 13 Tormēti iui soffersiꝝ Chalfine uīta fu quellifinita / Mia patiētia . enodio ebbi lauita.  
 16 (Cosilmio tēpo īfin qui trapassato E īfiāma enpene . ⁊ quante utili honeste / Vie spreççai / quāte feste  
 19 P̄ seruir q̄sto lusinghiercru dele . ⁊ qual īgegno asiparole p̄ste / Che strīger possalmio ī felice stato .  
 22 ⁊ le mie desto īgrato / Tāte / ⁊ si graui / ⁊ si giuste querele . O poco mel' molto aloe con fele .  
 25 In quāto amaro / a lamia uita aueçça. Cō sua falsa dolceçça / Laqual matrasse alamorosa schiera

The screenshot shows the same web interface as above, but with the "edited" button selected. The text is now presented in a clean, edited form.

Petrarch's Rerum vulgarium  
fragmenta

diplomatic edited

356 [360]

- (Quel' antiquo mio dolce empio signore Fatto citar dinanzi a la reina,  
 Che la parte divina Tien di nostra natura e 'n cima sede,  
 5 Ivi, com'oro che nel foco affina, Mi rappresento carco di dolore,  
 Di paura et d'orrore, Quasi huom che teme morte et ragion chiede,  
 E 'ncomincio: Madonna, il manco piede Giovenetto pos'io nel costui regno,  
 Ond'altro ch'ira et sdegno Non ebbi mai, et tanti et sì diversi  
 Tormenti ivi soffersi, Ch'al fine vinta fu quell'infinita  
 15 Mia patientia, e 'n odio ebbi la vita.  
 (Così 'l mio tempo in fin qui trapassato È in fiamma e 'n pene, et quante utili honeste  
 Vie sprezzai, quante feste Per servir questo lusinghier crudele!

This formula is indeed one of the crucial decision-making moments in Petrarch's editorial work: it is here that the poet confronts the decision of the addition of poems in certain 'spaces' of the ideal 'container'. The digi-

tal platform allows us to virtually render and ‘solve’ this unstable moment of the text that puzzled many copyists of the early manuscript tradition, divided between maintaining Petrarch’s three-verses transcription or expanding it into the most traditional form of the canzone.<sup>25</sup> It also visually displays the ‘ideal’ expansion of the genre canzone over two columns. A newly developed visual index for the *Petrarchive* also allows users to visualize the history of transcription and physical collocation of the canzone within the fascicles of the partial holograph Vaticano Latino 3195. We can now digitally visualize how the insertion of two binions within the last fascicle (cc.63r-66v and cc.67r-70v) offers an occasion to rethink the genesis of the text in terms of space and not only in terms of time. These insertions in the middle of the final quaternion entail the incorporation of additional poems before the concluding canzone *Vergine bella* (Rvf 366), in a place where Petrarch was potentially still working around the time of his death, given the small numbers in the margin reordering the last 31 poems (26 of which are transcribed precisely on these inserted binions). Here is the *Petrarchive* visual index of the added binion, with the SGV image created to digitally reconstruct the façade of c.69v:

FIGURE 11

*Petrarchive* visual index of MS. Vat. Lat. 3195 by fascicle. Source: [http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/visindex\\_fascicles.php](http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/visindex_fascicles.php)



<sup>25</sup> Among the many examples that can be quoted, there are the two Laurenziano Pluteo manuscripts, XLI.17 and XLI.10, which maintain the more compact three-verses

The representational values established by visual indices offer a unique insight into the preparation of the manuscript: from the original project revealed by the rubricated *chartae* transcribed by Malpaghini and set aside in 1367 of five quaternions (fascicles of eight *chartae*, today cc.1r-40v) in Part I and two fascicles (one quaternion and one binion corresponding to cc.53r-60v and cc.61r-62v and 71r-72v) in Part II, to Petrarch's addenda in his own hand (another quaternion [cc.41r-48v] in Part I and four more *chartae* [cc.59r-62v] in Part II), and to the last service-copy transcriptions for the poet only (including four *chartae* at the end of Part I [cc.49r-52v] and the last binion added towards the end [cc.69r-70v] with the transcription of canzone *Quel' antiquo mio dolce empio signore* [Rvf356{rev.360}]).

### Encoding Space

Another fundamental feature necessary to fully understand Petrarch's songbook and the composition of his partial holograph both in its final rubricated and its experimental parts is blank space. The use of space as bearer of multiple meanings and uses, is one of the first features of Petrarch's songbook to be lost, especially in printed editions.<sup>26</sup> Still today

disposition and Morgan 502, whose copyist possibly understands the 'draft'-moment of the text and expands the canzone into a traditional two-verses per line transcription.

<sup>26</sup> Blank space, though, played a fundamental role in the physical constructions of Medieval books: professional scribes carefully calculated the potential spaces they needed in order to transcribe the texts (including how many ruled lines per side of each *charta*), to accommodate painted or historiated initials, and perhaps illustrations. This was all part of the preparation of the primary materials even before the scribe started setting ink to parchment. Blank space, therefore, could signal pauses in the text(s), creating both division and unity and function as punctuation. Even in the case of less literary and more practical books, such as Medieval memorial books material space was used as organizer: to distinguish different columns – description of business transaction and sum of money owed or due – to separate different entries both a macro-level (division in parts, often signaled by unused blank space) and at a micro-level (separating different business transaction on the same *charta*). See, for example, the Albizzi Memorial Book (Newberry Library VAULT oversize Case MS 27, c.11r) and Account and Memorandum Book of the Works Administration of Santa Maria degli Alberighi in Florence (Newberry VAULT Case MS 110), both available at: <https://italian.newberry.t-pen.org/www/manuscripts.html>. On Petrarch and his use of blank spaces also see M. Signorini, «Spazi Bianchi e autografia. Riflessioni sulle 'note' di Petrarca», in *Ou pan ephemeron. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini offerti da Colleghi, Dottori e Dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, a cura di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, Roma, Quasar, 2009, pp. 465-487.

the use of space in printed copies of the *Fragmenta*, changes dramatically the dynamics of the macro-text, virtually creating a different work. Petrarch's systematic use of space to create both division and unity in his collection has often been rendered into a new modernized reorganization of the texts and their collocation on the page, or textual space, and a vast commentary that often gain predominance compared to the texts themselves. The construction of the digital codex, instead, forces editors and encoders to rethink and conceptualize the role of blank space in Petrarch's poetics, finding at least ten different roles in MS. Vat. Lat. 3195 (see Storey, [www.petrarche.org](http://www.petrarche.org)):<sup>27</sup>

- blank space as stop space, defining a closure within the macro-text. The most obvious example is the unruled *charta* 52v, signaling a break between sonnet (*Rvf* 263) and canzone *I' vo pensando* (*Rvf* 264). While the 'space' for the initial «I» (*Rvf* 264 c.53r) has been added outside the 'text block' in the left margin of the *charta*, the blank space in the previous façade (c.52v) signals a stop and a new beginning in the collection. A further example of divisional stop space is represented by the eight blank transcriptional lines at the bottom of c.22r: Malpaghini leaves this blank space between the sonnet *L'aspectata virtù* (*Rvf* 104) and canzone *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (*Rvf* 105) to indicate a pause in the macro-text. The stop space at the bottom of c.22r could have easily held the first 12 or even 14 verses of *Rvf* 105's first 15-verse strophe. There are other instances in MS. Vat. lat. 3195, in fact, of a canzone's transcription beginning at the end of a *charta*, just as c. 24v's final lines which carry the first 12 verses of canzone *Una donna più bella assai che 'l sole* (*Rvf* 119), following three sonnets *Pien di quella ineffabil dolcezza* (*Rvf* 116), *Se 'l sasso* (*Rvf* 117) and *Rimasi a dietro il sestodecimo anno* (*Rvf* 118). The blank 8 lines at the bottom of c. 22r, though, take an even more relevant significance as they function as a 'full stop' anticipating to the reader a new trajectory of the macrotext with the transcription on c.22v of the canzone, which can be even considered a manifesto, *Mai non vo' più cantar com'io soleva*.

- blank space as placeholder for postponed decisions. *Charta* 37r, for example, in which Malpaghini leaves a blank space and later Petrarch transcribes sonnet *Geri, quando talor meco s'adira* (*Rvf* 179). It is not,

<sup>27</sup> Thanks to decades of dedicated study on Petrarch's partial holograph, Storey was able to identify different uses of space in Petrarch's partial holograph and, together with the *Petrarche* editorial team to digitally translate them to create textual and visual reconstructions of the poet's work.

therefore, space created by an erasure but a placeholder which maintains the macro-text open for potential future additions while at the same time establishing material spatial limitations on the poem to be potentially added (limitation drawn by the number of transcriptional lines available).

- blank space as potential space: this type of space is hard to define and has puzzled the work of copyists as to understand what the 'potential intention' might be or have been. It is the case of the ruled cc.49v-52r: traces of a later copyist's confusion generated by this type of space can be found on the top of c.49v on which a possibly late fifteenth-century copyist transcribed an explicit of what he perceived to be the end of a section of the *Fragmenta*: «Francisci petrarce expliciunt soneta de Vita amaxie sue. Amen et Deo gratias. Un bel morir tuta la vita honora.»

- reclaimed space, which can be listed in four separate subdivisions:

a) complete erasure and recycling space, as it happens, for example, on c.39r with sonnet *Laura gentil* (*Rvf* 194) transcribed over an erasure of an entire poem beneath, or on c.26r with the substitution of the original ballata *Donna mi vene* with madrigal *Or vedi amor* (*Rvf* 121);

b) partial erasure and recycling space, for which there are examples in many of *chartae*, including the ones virtually 'finished' and thus rubricated, through partial erasures and overwriting of verses, single words or even letters (just to quote one example, on c.39r, other than the complete erasure and overwriting of sonnet *Rvf* 194 mentioned above, there are partial erasures in sonnets *Laura serena* [*Rvf* 196] and *Laura celeste* [*Rvf* 197]);

c) erasure and elimination, moments in which there are partial or complete erasures whose space is not filled with any text;

d) elimination

- genre-specific space. I here take the *Petrarchive* classification of space a step forward, to propose more focused / different categories:

a) descriptive sestina space which allows, together with the position of red and blue markers signaling the beginning of each stanza, to clearly distinguish the genre even without the need to read the text: its vertical two-column transcription generates space at the end of the second column, which can vary from 5 to 7 blank transcriptional lines;

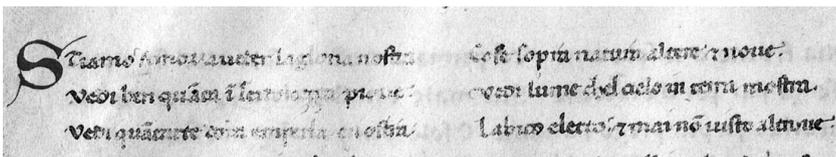
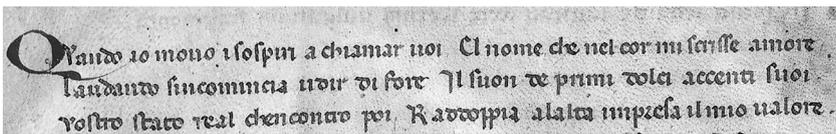
b) descriptive canzone space, for which different types of canzoni requires different types of spaces, usually implying presence or absence of a blank transcriptional line at the end of each stanza. Types of canzoni and their 'spaces', divided according to the number of verses per line and the presence/absence of a blank space at the end of each strophe:

1. 2vv per line, no blank space at the end of each stanza (*Rvf* 23 [below], 28, 37, 53, 127, 128, 129, 264, 323, 331)
  2. 2vv per line, **one isolated blank line** at the end of each stanza – on the right column (*Rvf* 29 [below], 71, 72, 73, 105, 119, 135, 270, 325, 336)
  3. 2vv per line with integration of three verses per line of the second, third or fourth transcriptional line of each stanza (*Rvf* 206, 268 [below], 207, 355)
  4. 2vv per line with integration of three verses per line of the third or fourth transcriptional line of each stanza, **one isolated blank line** at the end of each stanza (*Rvf* 50 [below], 70)
  5. 3vv per line (*Rvf* 356 [below])
  6. 3vv per line with integration of two verses per line (*Rvf* 125, 126 [below])
- c) descriptive madrigal space, transcribed between 4 and 7 transcriptional lines, with a blank space at the end of each stanza;
- d) descriptive ballata space for which the ballata grande, visually identical to a sonnet (see, for example, *Rvf* 11 c.2r), does not present any additional blank space, and ballata mezzana with additional blank space at the end of each ‘stanza’, always on the right column (see, for example, *Rvf* 55 c.13r);
- e) sonnet: the only consistently ‘compact’ genre, only characterized by the intercolumnar space;
- intercolumnar space, more defined in Petrarch’s hand even when he attempts to turns to a service copy, less in Malpaghini’s hand:

---

 FIGURE 12 AND 13

above, an example of Malpaghini’s use of the *intercolumnium* (c.1v, *Rvf* 5);  
 below, an example of Petrarch’s use of the *intercolumnium* (c.38v, *Rvf* 192).



The digital encoding and XML-TEI tags created for the *Petrarchive* allows to clearly investigate and visualize these types of spaces reaching new philological depth in the construction of the new code and making them searchable for further investigations. Here are the ten categories of space digitally reproduced using the TEI <category> element:

```
<classDecl>
  <taxonomy n="graphic features">
    <category xml:id="canvasline"><catDesc>A single ruled line in a manu-
      script</catDesc></category>
  </taxonomy>
  <taxonomy n="spaces">
    <bibl>
      <title>Petrarchive Spaces</title>
      <ptr target="http://bit.ly/1cXwclU"/></bibl>
    <category xml:id="space.placeholder">
      <catDesc>placeholder</catDesc>
    </category>
    <category xml:id="space.stop">
      <catDesc>stop space</catDesc>
    </category>
    <category xml:id="space.potential">
      <catDesc>potential space</catDesc>
    </category>
    <category xml:id="space.reclaimed">
      <catDesc>reclaimed space</catDesc>
      <category xml:id="space.reclaimed.erasure_complete_and_recycling">
        <catDesc>complete erasure and recycling</catDesc>
      </category>
      <category xml:id="space.reclaimed.erasure_partial_and_recycling">
        <catDesc>partial erasure and recycling</catDesc>
      </category>
      <category xml:id="space.reclaimed.erasure_and_elimination">
        <catDesc>erasure and elimination</catDesc>
      </category>
      <category xml:id="space.reclaimed.elimination">
        <catDesc>elimination</catDesc>
      </category>
    </category>
    <category xml:id="space.descriptive_sestina">
      <catDesc>descriptive sestina space</catDesc>
    </category>
  </taxonomy>
```

```

    <catDesc>generic space, intercolumnar space, interblock space</catDesc>
  </category>
</taxonomy>
</classDecl>

```

The materiality of the manuscript (blank) space is embedded in the encoding, behind and within its digital representation: the necessity to explicitly define the different types and functions of blank space in order to create the appropriate <tags> forces to reformulate and re-investigate its very notions and meanings. The explicit creation of different categories (<category>) of space (followed by specific descriptions of the value of that particular type of space: <catDesc>, which stands for “category description”) allows to reformulate and deepen our understanding of Petrarch’s carefully planned construction of his songbook and offers new depth in philological and visual representations. We must remember, in fact, that much of the unity of the *Fragmenta*’s 366 poems depends on the material structures carefully planned by Petrarch himself: among these structural principles, blank space certainly plays a pivotal role, functioning as a punctuation device for the overall macro-text of the collection.

### Conclusions

Material philology and text share core issues of representation of texts, on a theoretical and on a practical level: the tenets of material philology (and that of the digital code) allow us to explore both the critical and editorial accretions of medieval texts over time.<sup>28</sup> Encoding a manuscript allows us not only to translate and display textual components, including scribal errors, erasures, marginalia and palimpsests, but also material and visual components, such as *mise en page*, space and visual dynamics of the *chartae*, both at a micro- and a macro-text level in order to represent features that have traditionally been overlooked by printed editions and to conduct searches for information and textual conditions that could otherwise not be retrieved. The potentials still partially unexplored of digital tools and practices such as text encoding, integration of machine learning and artificial intelligence, visual and collation tools

<sup>28</sup> For more on this in relation to the *Petrarch* project see I. Magni «Making a Digital Edition: The *Petrarch* Project», in *Atti del IX Convegno Annuale dell’Associazione per l’Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD)*, 15-17 January 2020, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2020, pp. 142-147.

to dig deep into the material construction of medieval book production seem to be only at the beginning and promise to reach new depths and more exact levels of description and observation in the virtual representations of handwritten codices. The possibilities offered by digital tools not only render the work of scholars and their research easier in terms of accessibility (for example, manuscripts not always easy to access by direct consultation), but also offer ways of rethinking, visualizing and exploring the materiality of the texts at all their different levels. These studies have the potentials to be as groundbreaking as were the first computational tools applied to the study of texts and their containers.

### Works cited

- Ambrosio A., Barret S., Vogeler G., *Digital Diplomatics: the computer as a tool for the diplomatist?*, Bohlau Verlag, 2014.
- Apollon D., Bélisle C., Régner P., *Digital Critical Editions*, Urbana, University of Illinois Press, 2014.
- Archetype. <https://archetype.ink/>
- Archimede Palimpsest Project. <http://archimedespalimpsest.org/about/>
- Balouzat-Loubet C., *Digitizing Medieval Sources - L'édition en ligne de documents d'archives médiévaux: Challenges and Methodologies - Enjeux, méthodologie et défis*, Brepols Publishers, 2020.
- Brugnolo F., «Libro d'autore e forma-canzoniere: Implicazioni grafico-visive nell'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta*», in *Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H.W. Storey, S. Zamponi, Padova, Antenore/Vatican Library, 2004, pp. 105-129.
- Busa R., Bernot E., Alarcón E., *Corpus Thomisticum: Index Thomisticus. Web edition*, 2005. <http://www.corpusthomisticum.org/it/index.age>
- Busa R.A., «Foreword: Perspectives on the Digital Humanities», in *A Companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, 2004.
- C21 Editions. Scholarly Editing and Publishing in the Digital Age*, 2022. <https://www.c21editions.org>
- Charters Encoding Initiative (CEI)*. <https://www.cei.lmu.de/project/>
- Ciotti F., Corradini E., Cugliana E., D'Agostino G., Ferroni L., Fischer F., Lana M., Monella P., Roeder T., Rosselli Del Turco R., Sahle P., «Digital Scholarly Editions Manifesto», *Umanistica Digitale*, 6, 12(2022), pp. 103-108.
- Ciula A., «Digital palaeography: What is digital about it?», *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(2017), pp. ii89-ii105. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqx042>.
- Cummings J., «Opening the book: data models and distractions in digital scholarly editing», *International Journal of Digital Humanities*, 1(2019), pp. 179-193.

- Davies H., Zawacki A.J., «Making Light Work: Manuscripts and Multispectral Imaging», *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, 22(2019), pp. 179-199.
- Driscoll M.J., Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*. 1st ed. Vol. 4, Open Book Publishers, 2016.
- Early Manuscript Electronic Library*. <https://www.emelibrary.org/projects/>
- Easton R.L., Noel W., «The multispectral imaging of the Archimedes Palimpsest», *Gazette du livre medieval*, 45(2004), pp. 39-49.
- Franzini G., Terras M., Mahony S., «Digital editions of text: Surveying user requirements in the Digital Humanities», *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 1, 12(2019), pp. 1-23.
- Giacometti A., «Visualising macroscopic degradation of parchment and writing via multispectral images», *Care and conservation of manuscripts*, 15(2016), pp. 89-102.
- Gifford Fenton E., Duggan H.N., «Effective methods of Producing Machine-Readable Text from Manuscript and Print Sources», in *Electronic Textual Editing*, edited by L. Burnard, K. O'Brien O'Keeffe, J. Unsworth, New York, The Modern Language Association, 2006, pp. 241-253.
- Hockey S., «History of the Humanities Computing», in *A Companion to Digital Humanities*, edited by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, 2004.
- Jones S.E., «Reverse Engineering the First Humanities Computing Center», *Digital Humanities Quarterly*, 2, 12(2018). <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/12/2/000380/000380.html>
- Jones S.E., Roberto Busa, S.J., and the Emergence of Humanities Computing: *The Priest and the Punched Cards*, New York, Routledge, 2016.
- Jubilees Palimpsest Project*. <https://jubilees.stmarytx.edu/>
- Kiernan K.S., *The Electronic Beowulf*. London, British Library, 1999-2013, in CD-ROM. URL: <https://ebeowulf.uky.edu>
- Lazarus Project*. <https://lazarusprojectimaging.com/>
- Markey L., Magni I., Signorini M., *Italian Paleography*, 2018. <https://italian.newberry.t-pen.org>.
- Magni I., H.W. Storey, J.A. Walsh, Aresu M., *Petrarchive: An edition of Petrarch's songbook Rerum vulgarium fragmenta*, 2013. <http://petrarchive.org>.
- Magni I., «I codici paralleli dei *Fragmenta*», *Medioevo letterario d'Italia*, 12(2015), pp. 83-96.
- Magni I., «Making a Digital Edition: The Petrarchive Project», in *Atti del IX Convegno Annuale dell'Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale (AIUCD)*, 15-17 January 2020, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2020, pp. 142-147.
- Magni I., «Editing the Albi[z]i Memorial Book», in *Interpretation and Visual Poetics in Medieval and Early Modern Texts*, edited by di B. Arduini, I. Magni and J. Todorović, Brill, 2021, pp. 122-141. [https://doi.org/10.1163/9789004461772\\_009](https://doi.org/10.1163/9789004461772_009).

- Masai F., «Principes et conventions de l'édition diplomatique», *Scriptorium*, IV, 2(1950), pp. 177-193.
- Modern Language Association, *Guidelines for Editors of Scholarly Editions*, 4 May 2022. <https://www.mla.org/Resources/Guidelines-and-Data/Reports-and-Professional-Guidelines/Guidelines-for-Editors-of-Scholarly-Editions>
- Németh A., *Palimpsesti vaticani. Recupero digitale di identità cancellate*. <https://spotlight.vatlib.it/it/palimpsests>
- Nyhan J., «Text encoding and scholarly digital editions», in *Digital Humanities in Practice*, edited by C. Warwick, M. Terras, J. Nyhan 2012, pp. 117-138.
- Nyhan J., Passarotti M., *One Origin of Digital Humanities: Father Roberto Busa in His Own Words*, Springer, 2019.
- Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Farnham, Surrey, Ashgate, 2015.
- Robinson P., «Current Issues in Making Digital Editions of Medieval Texts – Or, Do Electronic Scholarly Editions Have a Future? », *Digital Medievalist*, 1(2005). <http://doi.org/10.16995/dm.8>
- Robinson P., *The Wife of Bath's Prologue on CD-ROM*, Cambridge, Cambridge University, 1996.
- Rovee C. «Counting Wordsworth by the Bay: The Distance of Josephine Miles», *European Romantic Review*, 3, 28(2017), pp. 405-412.
- Rosselli Del Turco R., «The Battle We Forgot to Fight: Should We Make a Case for Digital Editions?» in *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, a cura di M.J. Driscoll, E. Pierazzo, Open Book Publishers, 2016, pp. 219-238.
- Sagner Buurma R., Heffernan L., «Search and Replace: Josephine Miles and the Origins of Distant Reading», *Modernism/modernity*, 3, cycle 4, 2018. *Scripto*. <http://scripto.org>
- Signorini M., «Spazi Bianchi e autografia. Riflessioni sulle 'note' di Petrarca», in *Ou pan ephemeron. Scritti in memoria di Roberto Pretagostini offerti da Colleghi, Dottori e Dottorandi di ricerca della Facoltà di Lettere e Filosofia*, a cura di C. Braidotti, E. Dettori, E. Lanzillotta, Roma, Quasar, 2009, pp. 465-487.
- Sinai Palimpsests Project*. <http://sinaipalimpsests.org/>
- Special Issue: Digital Paleography*, a cura di I. Magni, in *Early Modern Digital Review* Vol. 3 No. 2, 2020.
- Storey H.W., *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, Garland, 1993.
- Storey H.W., «All'interno della poetica grafico-visiva del Petrarca», in *Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H.W. Storey, S. Zamponi, Padova, Antenore/Vatican Library, 2004, pp. 131-171.
- Storey H.W., «Mobile Texts and Local Options: Geography and Editing», *Textual Cultures*, 1, 8(2013), pp. 6-22.
- Storey H.W., «Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia», *Ecdotica*, 1(2014), pp. 99-105.

- Storey H.W., «Borghini's Dilemma: Print Thinking and the Digital», *Textual Cultures*, 13(2020), pp. 1-28.
- Terras M., Nyhan J., «Father Busa's Female Punched-Card Operators», in *Debates in Digital Humanities 2016*, edited by M.K. Gold, L. Klein, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, pp. 60-65.
- Terras M., Nockels J., Gooding P., «On automating editions: The affordances of Handwritten Text Recognition platforms for scholarly editing», *Scholarly Editing*, 41(2023), pp. 1-12.
- Text Encoding Initiative* (TEI). <http://www.tei-c.org/index.xml>
- The Piers Plowman Electronic Archive*. <http://piers.chass.ncsu.edu>
- T-Pen. Transcription for Paleographical and Editorial Notation*. <http://t-pen.org/TPEN/about.jsp>
- Transkribus*. <https://transkribus.eu/Transkribus/>
- Van Lit L.W.C., *Among Digitized Manuscripts. Philology, Codicology, Paleography in a Digital World*, Brill, 2019.
- Viglianti R., del Rio Riande G., Hernández N., De León R., «Open, Equitable, and Minimal: Teaching Digital Scholarly Editing North and South», *Digital Humanities Quarterly*, 2, 16(2022). <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/16/2/000591/000591.html>
- Vogeler G., «Toward a standard of encoding medieval charters with XML», *Literary and linguistic computing*, 20(2005), pp. 269-280.
- Young J., *Considering the scholarly edition in the digital age: a white paper of the modern language association's committee on scholarly editions*, The Committee on Scholarly Editions, MLA, 2015. <https://scholarlyeditions.commons.mla.org/2015/09/02/cse-white-paper/>
- Werner M.L., «A Woe of Ecstasy: On the Electronic Editing of Emily Dickinson's Late Fragments», in *Radical Scatters: Emily Dickinson's Late Fragments and Related Texts, 1870-1886*. <http://radicalscatters.unl.edu/woeofecstasy.html>
- Wimmer M., «Josephine Miles (1911-1985): Doing Digital Humanism with and without Machines», *History of Humanities*, 4, 2(2019), pp. 329-334.
- Zawacki A.J., Huskin K.A., Davies H., Kleynhans T., Messinger D., Heyworth G., «Fragments under the Lens: A Case Study of Multispectral versus Hyperspectral Imaging for Manuscript Recovery», *Digital philology*, 12(2023), pp. 123-143.

### *Manuscripts*

Vaticano Latino 3195, Vatican Library  
 Newberry VAULT oversize Case MS 27, Newberry Library  
 Newberry VAULT Case MS 110, Newberry Library

THE BIFOLIUM, THE FASCICLE,  
PETRARCH'S «RERUM VULGARIUM  
FRAGMENTA» AND THE  
«PETRARCHIVE»'S FASCICLER

H. WAYNE STOREY

ABSTRACT

The folding of a single sheet of parchment or paper to create two *chartae* (four modern “pages”) has long been recognized as the fundamental building block of medieval and early modern manuscripts and thus of European literature. While some might dismiss such a material feature, the construction of often highly articulated literary structures within and among works, from sonnets to the multiple texts of miscellanies, often involves the manipulation of gatherings of *bifolia* at the core of a literary product. While some manuscripts demonstrate a seemingly well-planned regularity in the assembly of quaternions or quinions, others reveal a far more complex management of materials, and thus of literary space.

This essay investigates the problems and solutions of assembly of gatherings of a single work in multiple scribal products, Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* (or *Canzoniere*), and the literary, historical and cultural implications at the core of their constructions in MSS as diverse as Laurenziano 41.17 (ca. 1375?), Vaticano Latino 3195 (Petrarch's partial holograph of the work unbound at the time of his death in 1374), British Library Kings 321, apparently copied in a Venetian prison and completed in 1400, and Cornell MS 4648n22 [and 22A], produced around 1470. All four MSS reveal unique constructions that reflect key structural strategies both of the authorial formulation of the work, from its genesis to its revised execution, and of its transmission and reception in textual cultures drawn to the *Fragmenta* as a literary icon that they ultimately convert into later material codes.

Given the fundamental kinds of information that the construction of *bifolia* and gatherings can tell us about a work and its cultural reception, one of the goals of the *Petrarchite editions* (<http://petrarchite.org>) has been to develop a digital representation and teaching tool capable of communicating the linkage between concept and material execution of literary form instilled in the structures of bifolia and their gatherings. The formula typically found in manuscript descriptions and designed to communicate solely to specialists (such as 1<sup>8</sup>, 2<sup>8</sup>, 3<sup>8</sup>, 4<sup>8</sup>, 5<sup>8</sup>, 6<sup>8</sup>,

7<sup>4</sup>, 8<sup>8</sup>, 9<sup>4</sup>, 10<sup>4</sup>, 11<sup>4</sup> [the fascicles of Petrarch's partial holograph Vatican Latino 3195]) never tells the story of the architectural and conceptual complexities of a text's gatherings. In the *Petrarch* we attempted to address this complexity by linking the construction of fascicles to the contents of the individual *chartae* (together with line graphs of their scribal structure). But we felt the tool was of limited value and began building the more visually oriented 'fascicler' ([http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/visindex\\_fascicles.php](http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchive/visindex_fascicles.php)), which more accurately contextualizes individual *chartae* within their *bifolia* and to the texts they contain, visually explaining their functions within the gathering and in the construction of the work, or macrotext, itself. The last part of the essay examines and analyzes the development of the *Petrarch* 'fascicler' as a digital tool in reclaiming the materiality of early works such as Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*.

#### Keywords

bifolium, fascicle (gathering), medieval manuscripts, *Rerum vulgarium fragmenta*, Petrarch.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

hstorey@iu.edu

Indiana University

Department of French and Italian

107 S. Indiana Avenue, Bloomington, IN, 47405-7000

The folding of a single sheet of parchment or paper to create two *chartae* (four modern 'pages' front and back) has long been recognized as the fundamental building block of medieval and early modern manuscripts, and thus of European literature. While some might dismiss such a material feature, the construction of often highly articulated literary structures within and among works – from sonnets to the multiple texts of miscellanies – often involves the manipulation of gatherings of *bifolia* as a core element of a literary product.<sup>1</sup> While some manuscripts demon-

<sup>\*</sup> The *Petrarch*'s Fascicler, a principal subject of this study, and the *Petrarch*'s Scalable Vector Graphics (SVGs) depend on color distinctions for their functionality and visualization of the construction and composition of the gatherings (fascicles) and individual *chartae* of Petrarch's holograph manuscript of the *Rerum vulgarium fragmenta* (Vaticano Latino 3195). Both printed and online in black and white and grey tones only, Ecdotica is unable to address this fundamental feature. Please consult <http://Petrarch.org> for these restored forms.

<sup>1</sup> Born from early modern manuscript library censuses and augmented by the language of rare booksellers, the often inconsistent terminology of codicology is in long need of standardization. At the core of that standardization is the use of the term 'folio', a single sheet, which is then folded to construct a *bifolium* that consists of two '*chartae*' (cc.), each of which contains a *recto* and a *verso*. A miscellany is a manuscript that con-

strate a seemingly well-planned regularity in the assembly of gatherings in the form of quaternions or quinions, others reveal a far more complex management of materials, and thus of literary space.<sup>2</sup> Thus from medieval Romance anthologies as diverse as Laurenziano Pluteo 41.42, Paris BnF fr. 847, and Vatican Latino 3793, and authorially supervised – or even

tains several or even numerous works compiled by the same copyist or group of copyists. The miscellany is distinct from the composite manuscript, which is constructed by assembling separate manuscripts produced potentially even years after their transcriptions. The distinction between miscellanies and composite manuscripts is aided by the accurate identification of their codicological features, especially the ruled writing space of each transcription rather than relying solely on the external measurements of manuscript ‘pages’, which have often been trimmed and resized.

<sup>2</sup> In keeping with the important reform and standardization of codicological vocabulary proposed by Denis Muzerelle in 1985, the use of a more consistent terminology for describing gatherings builds logically upon the number of *bifolia* used to construct the fascicle, from the independent *bifolium* (alternatively but not unproblematically called a ‘unione’ or, preferred by Ornato 2000 [p. 42, n. 15], a ‘monione’) and the binion, a gathering of two interleaved *bifolia* (previously called a ‘duerno’), to the ternion (three interleaved *bifolia*, or six *chartae* / 12 modern pages), the quaternion (four *bifolia*), the quinion, the senion, settenion and the ottonion (see also Maniaci 1996, pp. 132-136; and especially Ornato 2000, pp. 41-51). Ornato’s privileging of the quaternion and quinion in these pages reflects the focus of his statistical analysis of entire fascicles from a large database of manuscripts of geographically and chronologically diverse production (see particularly Busonero 1999) without considering the structural variables in the composition of individual fascicles, notably offset by his own example of the primordial forms of unbound and circulating university *peciae* documented especially in Bologna, where copyists were not paid according to the length of the copies they made but the length of their models (antegraths), which were not complete quinions or senions but unbound binions (two interleaved *bifolia* [see Ornato 2000, p. 72]). For the question of the use of ‘booklets’ in medieval manuscripts, see Robinson 1980 and, in response, Hanna 1986. The pragmatic question of the role of the ‘booklet’ in the production of literary texts spans early Italian literature from Ms. Vaticano Latino 3793, a collection of booklets organized according to individual poets and their ‘schools’ (Antonelli 1992; Storey 1993, pp. 5-69) to the copy of Vergil and Statius commissioned by Petrarch’s father for his son (Billanovich 1985; Storey 2018) and the complex workshop copy – organized by fascicles – of Stilnovist poetry, Ms. Escorial e.III.23 (see Capelli 2004) reveals the often strict relationship between a text and its material strategies of presentation and cultural alteration. For the study of the construction of fascicles and booklets, Gilissen 1977 is still a fundamental starting point. But the most innovative and methodologically thorough study of literary construction by fascicles/booklets is Giosuè Lachin’s introduction to the earliest Italian poets, who wrote in Old Occitan, for the volume *I trovatori nel Veneto e a Venezia*. Lachin (2008) details fascicle-by-fascicle the historical composition of the mid-thirteenth-century codex α.R.4.4 (today owned by the Biblioteca Estense e Universitaria in Modena and commonly referred to as manuscript ‘D’ in the Old Occitan tradition).

penned – works, such as Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* (Vatican Latino 3195) and Giovanni Boccaccio's notebooks ([*Zibaldoni*] Laurenziano Pluteo 29.8) to sixteenth-century printed editions recycled by publishers with new introductions and dedications, the *bifolium* has played a pivotal structural role not just in the production and dissemination of literature but even in the conceptualization of authors' poetics.

Thus what we usually see of the *bifolium* is the individual *charta*, front or back, or the single manuscript page, which is actually part of a larger unit often hidden from the reader thanks to the sewn construction of the manuscript's gatherings.<sup>3</sup> But for the copyist who has the task of preparing individual *bifolia* to be interleaved usually one inside another to make gatherings, or fascicles, that will be sewn together with other gatherings to make the book we are to read, the *bifolium* is an essential tool and point of orientation.<sup>4</sup> What we often see in the digital or photographic representation of a manuscript is, of course, the single page, the *recto* or *verso* of a *charta* isolated from two material contexts: first, its scribally oriented conjunct leaf, whose contents might appear further away in the fascicle, and second, for users who read from one *charta* – or photographic image – to the next, the far more complex context of the interrelationships of *bifolia* across which the text moves in its linear unfolding.<sup>5</sup> In fact, it is the folding of the single sheet of parchment or paper and the successive interleaving of those folded sheets that constitutes through its divisions, or folding, a unity of content and material. It is enough to consider a manuscript whose gatherings have been reas-

<sup>3</sup> See Ornato's observation (Ornato 2000, p. 36) on the relatively 'invisible' nature of manuscript gatherings for the reader, except in the case of parchment codices for the copyist's adherence to 'Gregory's rule', by which the hair and flesh sides of the skin were matched.

<sup>4</sup> This interleaved construction is critical in distinguishing literary and other genres of works from the binding of separate historical documents, typically sewn together one entire folded unit after another as units and not interleaved. However, even in the case of some literary manuscripts, interleaving is not always a standard usage. Emily Dickinson's mid-nineteenth-century literary 'Fascicles' were not interleaved by the poet but bound together one folded sheet after the previous folded sheet with the individual units stitched together in a process known as 'stab binding' (see Werner 1995, pp. 11-12). This same stab binding, or 'filze', is often used by archivists for historical documents.

<sup>5</sup> Notably in many digital archives of rare book libraries, a 'dual-page visibility' is available. Except where the manuscript is open to the fascicle's central internal *bifolium*, this view by necessity incorporates the materials of two separate *bifolia*, that is – on the left – the *verso* of the preceding *bifolium* and – on the right – the *recto* of a different *bifolium*.

sembled incorrectly during a codex's rebinding or the puzzle that ensues for readers and editors who must painfully reconstruct misplaced (or worse, missing) content in a contaminated material sequence.

Thus at the core of the *bifolium's* use in the hands of copyists and authors alike are the key strategies of reception/perception on the one hand and representation on the other. In both cases, as I have discussed elsewhere, filters such as traditions of literary genres, scribal training and local trends in the preparation and reading of works have often dictated the structural deployment of the *bifolium* and the larger unit of the gathering, or fascicle, itself.<sup>6</sup> Such historical and geographical conditions ultimately require a careful assessment of the manuscript or printed witness, its producer(s) and the cultural context of its production.<sup>7</sup> First and foremost, however, both the *bifolium* and the gathering were units of production almost invariably 'sewn into' the greater structural complexities of a text to such an extent that the material unit was normally designed not to be immediately apparent in the 'finished product', that is for the reader's eyes. In some cases, the very unity of a work or, in the case of a miscellany, a book that contained multiple works, appears to have depended upon the seamlessness of the gatherings. The above-noted example of the copy of Vergil and Statius prepared for Petrarch (today MS Milano, Biblioteca Ambrosiana A79 inf. Sala Prefetto 10/27 [*olim* A49 inf. 1], the so-called *Virgilio Ambrosiano*) was purposefully copied and assembled so that no individual work would conclude at the end of a fascicle, or begin on the first *charta* of a new gathering.<sup>8</sup> While clearly stressing the unity of the gatherings as a book, this material technique of seamlessness represents an important step away from the medieval formula of booklet-to-work or groupings of works that could be assembled as relatively independent units by a copyist or a compiler. The literary-material implications of this subtle technique can be found, for example, in the transitions between fascicles of Petrarch's own copy of his *Fragmenta* (Vaticano Latino 3195). The poet uses 'canzoni' to span and link Fascicles I-II, II-III, III-IV (*Rvf* 37,

<sup>6</sup> See Storey 1993, pp. 203-206; Petrucci 1967, pp. 10-12, but also Ornato 2000, pp. 72-73.

<sup>7</sup> Pioneered by Bozzolo and Ornato (1980), the field of quantitative codicology establishes geo-cultural tendencies by which we can measure the production and differences among individual copyists and compilers in a given period and geographical location. See also Ornato 1997 and Storey 2013.

<sup>8</sup> See Storey 2018, 20-23. While Petrarch's 'Vergil' (and Statius) cannot be directly consulted, the reader can turn to Bibliotheca Ambrosiana 1930. For a more detailed study, see Billanovich 1985.

72, and 119 respectively) of the First Project's total six gatherings (quaternions) and one binion (today: I-V, VIII and IX), or 32 of the project's original 52 *chartae*. Notably the songbook's Part II, today's Fascicle VIII, opens on a new gathering with a canzone, *I' vo pensando* (*Rvf* 264). But the more complex mechanics of seamlessness for the copyist will demonstrate a reciprocal aesthetic and nuanced functionality for readers, and not just for Petrarch's readers. In its opposition to the independence of the medieval textual unit of the fascicle, this new kind of interdependence of fascicles reveals a significant shift in early readers' orientation to and aesthetic for the material assembly of works they commissioned and read.<sup>9</sup>

At the same time, also part of what we might call an 'anticipated spatial aesthetic', the common practice of employing blank space as a form of macro-punctuation, as much as the entire side of a *charta*, in some instances logically corresponded to the end of a gathering, most notably in the case of the end of Part I and the beginning of Part II of Petrarch's own copy of the *Rerum vulgarium fragmenta* (MS Vaticano Latino 3195, cc. 52v-53r: Fascicles VII [cc. 49-52] to VIII [cc. 53-60]), in which c. 52v is blank.<sup>10</sup> Boccaccio's ca. 1360-1362 copy of an early draft of Petrarch's *Fragmenta* employs the same blank *charta* (MS Vaticano Chigiano L v 176, c. 72v) before the beginning of Part II (*Io vo pensando, et nel pensier m'assale*) on c. 73r. Here it is enough to remember that the structure of Boccaccio's copy, part of what we believe was a much larger 'Dante project', does not accommodate the division with the same transition between the two fascicles. Rather, organized by quaternions, the break in Boccaccio's transcription in MS Chigiano L v 176 between Part I and Part II falls within one of the codex's regular quaternions (cc. 71-78) that contains the final 11 sonnets of Part I (as the *Fragmentorum liber* was then constituted) and all the poems of Part II, from the canzone *I' vo pensando* (*Rvf* 264) to the sonnet *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi*

<sup>9</sup> For more on the intricacies of this aesthetic, see Ornato 2000, pp. 33-39; and, more recently, Storey 2018.

<sup>10</sup> This tradition of the blank page to distinguish sections of a text continues into early modern printing for some works, such as the Paganini's *Commedia* (1527-1532), but not for others, such as Pietro de Nicolini da Sabio's 1537 *Decameron*, in which initials mark new sections of the work. In Petrarch's Vaticano Latino 3195, the *verso* of c. 52 is part of a binion (Fascicle VII: cc. 49-52) added by Petrarch to accommodate sonnets *Rvf* 260-263 on c. 49r. While cc. 49v-52r are all ruled for additional transcription, Petrarch leaves them blank. A later, fifteenth-century hand adds a colophon at the top of c. 49v, which was subsequently partially erased. The binion's internal *bifolium*, cc. 50-51, is entirely blank.

(*Rvf*304).<sup>11</sup> This would be a relatively insignificant material fact if it were not for Boccaccio's other habits of spatial organization in the rest of the manuscript, which notably now contains in his own hand his *Origine vita costumi e studi del chiarissimo poeta Dante Alighieri di Firenze et dell'opere composte dallui* (cc. 1r-13r), Dante's *Vita nuova* (cc. 13r-28v), Dino del Garbo's commentary to the text of Guido Cavalcanti's *Donna mi priega* (cc. 29r-32v), Boccaccio's *Ytalie iam certus* (c. 34r), and Dante's *canzoni distese* (cc. 34v-43r) before his transcription of Petrarch's *Fragmentorum liber* (cc. 43v-79r). Boccaccio's own *Vita di Dante* concludes on c. 13r with just enough space for the rubric that announces the *explicit* of his *Vita* and the *incipit* of Dante's *Vita nuova*. In much the same fashion, the beginning of Boccaccio's transcription of Petrarch's *Fragmentorum liber* follows immediately on the *verso* of the very same *charta* on which he concludes Dante's *canzoni distese* (43r), a section that Boccaccio closes with the simple rubric: *Finiscono le canzoni distese di Dante*. On this last *charta* devoted to Dante's lyric poetry, Boccaccio uses only 35 transcriptional lines of his usual 42-line canvas (the rubric occupies line 37). Thus at the very center of the quaternion (cc. 39-46), on the *bifolium*'s contiguous sheet, cc. 43v-44r, Boccaccio introduces the rubric of the work he is copying, the *incipit* and first eight full sonnets and 11 verses of *Rvf* 9 (*Quando 'l pianeta che distingue l'ore*).<sup>12</sup> It would seem that the spatial calculation for the *mise-en-présentation* from the end of Dante's *canzoni distese* to Petrarch's *Fragmentorum liber* is typical of Boccaccio the copyist in this manuscript. And yet in the very same codex Boccaccio marks the *Liber*'s internal partition between Parts I and II, which is at this moment in the history of the *Fragmenta* between

<sup>11</sup> For a partial study of the conjecturable antigraph from which the copyist Boccaccio and Petrarch's primary scribe, probably Giovanni Malpaghini, copied the bulk of Petrarch's 'First Project' of the *Fragmenta* now in MS Vaticano Latino 3195, see Storey 2015-2016. For a description of the 'First Project', see the Glossary *ad vocem* of the *Petrarchiche* (Aresu, et al. 2015-2024).

<sup>12</sup> The rubric, again in Boccaccio's hand, at the top of c. 43v is: *Viri illustris atq(ue) poete celeberrimi francisci petrarce de florentia nuper laureati. fragmentorum liber incipit feliciter*; the illustrated initial *V* of the incipit of *Voi chascoltate in rime sparse il suono* occupies over three transcriptional lines and extends eight letter spaces into the body of the text, slightly over the rubric and well out into the left margin. It is slightly wider than it is tall and significantly larger than the *I* of *Io vo pensando* at c. 73r. Notably the first *charta*, c. 43v, contains the first four sonnets, as Petrarch's own holograph (Latino 3195) will, but in a different textual layout. The second *charta* of the conjunct leaf of the fascicle's internal *bifolium*, c. 44r, presents *Rvf* 5-8 and the first 11 verses of *Rvf* 9, *Quando 'l pianeta che distingue l'ore*.

*Passa la nave mia colma d'oblio* (Rvf 189 [c. 72r] and *Io vo pensando et nel pensier m'assale* (Rvf 264 [c. 73r]) by leaving c. 72v completely blank. Notably only 14 of the 42 transcriptional lines on *charta* 72r are used by the copyist to complete *Mille piagge in un giorno et mille rivi* (Rvf 177) and *Passa la nave* (Rvf 189). The remaining blank 28 transcriptional lines the copyist still has available are not kept in reserve for additional entries.<sup>13</sup> Nor do they seem designed to signal anything other than the closure of Part I. In the context of Boccaccio's Chigiano L v 176, this is a significant editorial and material marker that punctuates the imposition of an additional system on Boccaccio's treatment of the text. If we can assume that Boccaccio treated the rubric and the *incipit* of the *Fragmenta* in his typical scribal fashion, as we saw in his handling of Dante's textual units in the *Vita nova* and his own *Vita di Dante*, the division between Parts I and II would seem to be suggested – if not imposed – by his antigraph, the Petrarchan exemplar from which he copied the *Liber* and which probably served Giovanni Malpaghini as his base copy.<sup>14</sup>

But what is it that we see in these two different material examples of the very same passage of text in the hands of two copyists (Boccaccio and Petrarch) from roughly the same period (1360s-1370s)? And what does that difference tell us both about Petrarch's work and its preparation and eventual circulation? And even more importantly, the role of the *bifolium* itself? And finally, especially for our goals here in examining the relationships between manuscript and digital representation, how do we as researchers represent these fundamental material and conceptual features of works to readers?

Given the fundamental kinds of information that the construction of *bifolia* and gatherings can tell us about a work and its cultural reception, one of the goals of the *Petrarchive* editions (<http://petrarchive.org>) has been to develop a digital representation and teaching tool capable of communicating the linkage between concept and material execution of literary form instilled in the structures of *bifolia* and their gatherings,

<sup>13</sup> The scribal technique of leaving blank space 'in reserve' to insert additional poems was used by numerous medieval copyists, including the primary scribe of Petrarch's partial holograph (Vaticano Latino 3195), the amanuensis of Laurenziano 41.17 and the early fifteenth-century copyist of the 'Gorizia Petrarch', especially on pp. 58-59, where the scribe left space for two sonnets between Rvf 156 and 159. I discuss the complex scribal system of the Laurenziano codex in Capelli-Storey 2006. I am grateful to my colleague on the *Petrarchive*, Giulia Benghi, for sharing her detailed work with me on the Gorizia manuscript.

<sup>14</sup> See Storey 2015-2016 for the partial reconstruction of this exemplar.

or fascicles. The formula typically found in manuscript descriptions and designed, it would seem, to communicate solely to specialists (such as 1<sup>8</sup>, 2<sup>8</sup>, 3<sup>8</sup>, 4<sup>8</sup>, 5<sup>8</sup>, 6<sup>8</sup>, 7<sup>4</sup>, 8<sup>8</sup>, 9<sup>4</sup>, 10<sup>4</sup>, 11<sup>4</sup> [the fascicles of Petrarch's partial holograph Vaticano Latino 3195]) seems to tell rather poorly the story of the architectural and conceptual complexities of the innerworkings of a text's gatherings and even smaller material units. In the *Petrarchive* we originally attempted to address this complexity by linking the construction of fascicles to the contents of the individual *chartae* (together with line graphs of their scribal structure). But we felt the tool was of limited value and began building the more visually oriented 'fascicler', which more accurately contextualizes individual *chartae* within their *bifolia* and to the texts they contain, while visually explaining their functions within the gathering and in the construction of the work, or macrotext, itself.<sup>15</sup> Many of the images used in this essay are taken from the site's digital tools, especially the *Petrarchive* Fascicler. For obvious reasons they are not here interactive as they are in the site's Visual Index. As we move forward in the work of the *Petrarchive*, we will be exploring ways to make the tool more responsive to the intricate patterns of scribal manipulation we are about to explore in this essay.<sup>16</sup>

To answer our first questions, however, we should review the basic steps in the preparation and use of these two kinds of *bifolia* and of the unit in general. In our two cases above the role of the *bifolium* within the fascicle, from a free-standing *bifolium* to the folded sheet in larger constructions, such as trinions, quaternions, quinions, etc., the function of the *bifolium* is almost invariably one of an integrated design and planning. But in each case, the textual and visual relationships change according to what De Robertis long ago noted – in the context of the sequencing of poems – as an essential question of 'contiguity'.<sup>17</sup> In the actual preparation of a *bifolium*, 'proximity' (or contiguity) takes two forms: the first actualizes the potential space of ruled parchment or paper usually already planned to host a particular kind of text or texts and, potentially, paratexts. This pre-arrangement of the *bifolium*'s space is almost certainly executed in coordination with other *bifolia* that will comprise the gathering. Thus in the preparation phase of a quater-

<sup>15</sup> To access the Fascicler in the *Petrarchive*: go to <http://petrarchive.org>, select the *Visual Index*, and then select the *Petrarchive Visual Index (Arranged by Fascicles)*.

<sup>16</sup> For more on the development of the *Petrarchive*'s tools and the conceptual and editorial origins of the project out of my own failed diplomatic (print) edition of MS Vaticano Latino 3195, see Storey 2020.

<sup>17</sup> See De Robertis 1985.

nion, constituted by the four *bifolia* each eventually inserted consecutively one inside the previous *bifolium*, the text copied on the *recto* of the first *charta* of the outermost *bifolium* (1r [or 1Ar]) bears a greater material relationship with the texts that will occupy the very same side of the sheet of parchment and that will become the gathering's final *verso* (8v, but materially Fascicle I.1Bv).

FIG. 1



The other kind of proximity is the result of the assembly of the material pieces that constitute the sequenced unity of the gathering, or fascicle.<sup>18</sup> This proximity is representational. We might presume at this level of textuality the role of the *bifolium* is reduced if not, as Ezio Ornato has proposed, virtually invisible.<sup>19</sup> Notably the juncture between material and representational proximity surfaces most clearly at the center of the gathering, in the case of a quaternion cc. 4v-5r, or the first *charta* of the fourth *bifolium* (4A) and the second *charta* of the folded sheet (4B).<sup>20</sup> It is here that textual sequence and material contiguity of the central internal *bifolium* and, potentially, the larger fascicle are obviously aligned. Within the context of Petrarch's supervised and then holograph copy,

<sup>18</sup> More interactive forms of the Fascicler can be found at the *Petrarchive* (<http://petrarchive.org> [Aresu et al. 2015-2024]), the *Petrarchive Visual Index (Arranged by Fascicles)*.

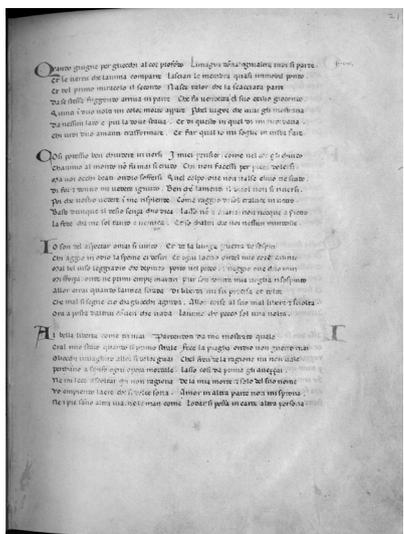
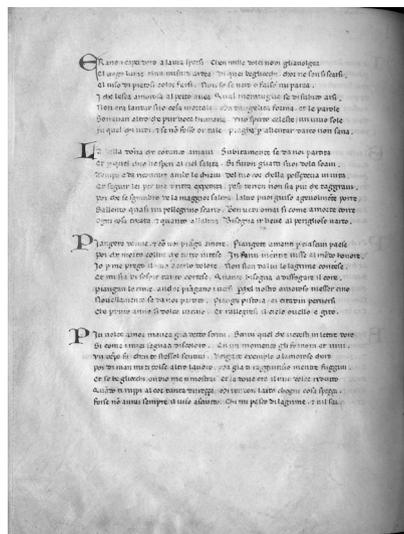
<sup>19</sup> Ornato 2000, p. 36.

<sup>20</sup> Throughout this essay the interleaved structure of fascicles will be noted by fascicle, *bifolium*, side of the folded sheet and, where necessary, the front (*recto*) or back (*verso*) of the sheet. Thus Fascicle III.2Av, for example, indicates the *verso* of the second *charta* in Fascicle III, while III.2Br describes the *recto* of its conjunct leaf, the second half of the folded sheet, c. 7, in the same fascicle.

this contiguity at the core of the central *bifolium* and the fascicle can be delineated by one of two material-textual circumstances.

This contiguity at the core of the *bifolium* and the fascicle can reveal either specular or contrastive representational structures. The specular structure of open, facing leaves obviously reinforces the unifying continuum of the *mise-en-page*, in this case of the two-verses-per-line transcription of Petrarch's typical four-sonnets-per-charta presentation extended over a 31-line scribal canvas:

FIG. 2  
MS Vaticano Latino 3195, cc. 20v-21r, the open conjoint leaves of the central *bifolium* (4) of Fascicle III (cc. 17-24): Fascicle III.4Av-4Br.



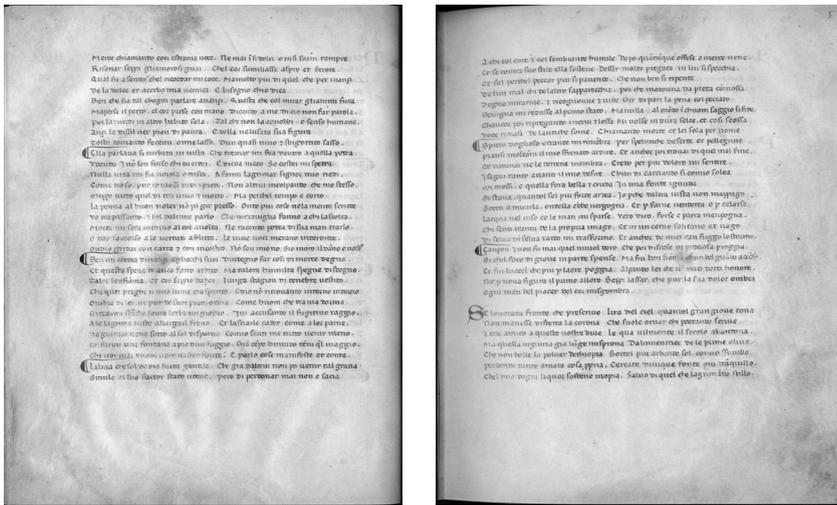
On the other hand, a contrastive structure underscores to the reader the diversity of genres collected in such close material proximity.<sup>21</sup> This construction operates in direct contrast to late medieval poxemic anthologies arranged by similarity of genre and not diverse transcriptional sys-

<sup>21</sup> Petrarch's innovative juxtaposition of lyric genres was diametrically opposed to the segregation of genres in early lyric anthologies (such as MSS Vaticano Latino 3793, Laurenziano Rediano 9 and the slightly later Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze Banco Rari 217), in which shorter genres (sonnets, ballate, madrigals) were usually transcribed in a different section of the codex from the longer canzoni. Dante's *Vita nuova*, in which

tems. Petrarch's contrastive structure also sets in clear relief – for reader and copyist alike – the complexity of contiguous transcriptional and prosodic systems. At the center of the first quaternion (Fascicle I) Petrarch's copyist sets vv. 63–169 of the *Fragments*'s first canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf 23) two hendecasyllables per transcriptional line, except for the final, standalone verse 169, against the sonnet (*Se l'onorata fronde che prescrive* [Rvf 24]) on c. 5r (and against the memory of the transcriptionally complex sonnet-sestina combination on c. 3v [*Mille fiata o dolce mia guerrera* (Rvf 21) – *A qualunque animale alberga in terra* (Rvf 22)]):

FIG. 3

MS Vaticano Latino 3195, cc. 4v-5r, the open conjunct leaves of the central *bifolium* (4) of Fascicle I (cc. 1-8): Fascicle I.4Av-4Br.



Of the eleven fascicles that constitute MS Vaticano Latino 3195, the central open conjunct leaves of five fascicles (III [cc. 17-24]: cc. 20v-21r, IV [cc. 25-32]: cc. 28v-29r, V [cc. 33-40]: cc. 36v-37r, VI [cc. 41-48]: cc. 44v-45r, and VIII [cc. 53-60]: cc. 56v-57r) are specular, demonstrating either two facing *chartae* of four sonnets each (III, V, VI, and VIII) or the continuation of a canzone (IV). Four fascicles (I [cc. 1-8]: cc. 4v-5r, II [cc. 9-

genres were mixed but usually sutured together by prose narrative and explanations, was a forerunner of Petrarch's more aggressive and scribally controlled experiment.

16]: 12v-13r, X [cc. 63-66]: cc. 64v-65r and XI [cc. 67-70]: cc. 68v-69r) represent contrastive genres, with three lyric forms (canzone, sonnet, ballata) transcribed at the center of Fascicle II.<sup>22</sup> However, the scribal execution of representational specularity and contrast on the same side of a sheet destined for the center of the fascicle is different from the artificially constructed contrast planned and produced a-linearly across *bifolia* both within the same fascicle and across fascicles. This difference is also at the core of the material gap between the copyist's a-linear material preparation of the codex and readers' reception of the results of that preparation once the manuscript is bound. As we remember, in the case of Petrarch's partial holograph of the *Fragmenta* in Vaticano Latino 3195, the codex was never bound in his lifetime; until his death in 1374 it remained a site of a-linear spatial relationships whose final steps in the process of rendering the fascicles as 'readerly' never occurred, leaving – as we have noted – an entirely blank but ruled *bifolium* (cc. 50-51) at the center of Fascicle VII (today, cc. 49-52).

The artificially constructed contiguity of representations across *bifolia* reveals the role of the copyist's calculation in producing a-linearly the effect of specular and contrastive sequences to the linear-reading eye of the manuscript's user. Fascicle VIII (cc. 53-60), prepared entirely by Petrarch's copyist Malpaghini, is an excellent example of this structuring:

FIG. 4

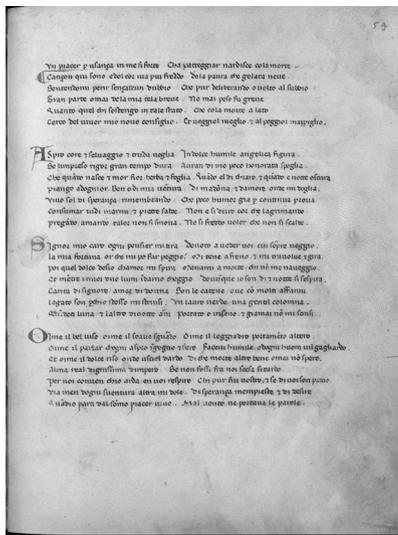
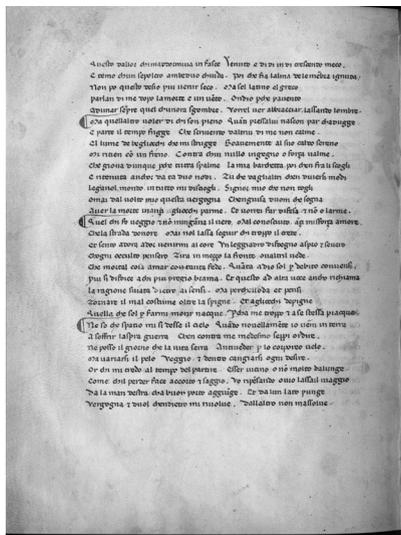


<sup>22</sup> The numbering of the *chartae* follows the state of the manuscript today. Fascicle VII (a binion [two interleaved *bifolia*], cc. 49-52) is comprised almost exclusively of blank *chartae*. Fascicle IX (a binion, in today's numbering cc. 61-62 and 71-72) has been spatially divided by the insertion of Fascicles X (cc. 63-66) and XI (cc. 67-70).



FIG. 5

MS Vaticano Latino 3195, cc. 53v-54r, the opening canzone of Part II spans two of Fascicle VIII's *bifolia* (1—> 2 = VIII.1Av-2Ar).



That this particular construction also facilitated an intense and enigmatic contrast between the two poems that would alternate in the sixteenth century as the beginning of Part II (*I' vo pensando* [Rvf 264] and the sonnet *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo* [Rvf 267]) remains an interpretative problem that would haunt the *Fragmenta*'s reception for centuries.<sup>24</sup> This material layout does not recommend Rvf 267 as the *incipit* of Part II.<sup>25</sup> But it is the contrast between these two notions, and relative operability, of contiguity that concerns us here in light of

<sup>24</sup> See, for example, the interpretative accretion, 'IN MORTE', inserted by a sixteenth-century hand on p. 67, between Rvf 266 (*Signor mio caro, ogni penser mi tira*) and Rvf 267 of the early fifteenth-century manuscript of the *Fragmenta* found in the Seminario teologico di Gorizia. The manuscript's original layout contains a blank *recto* on the *charta* on whose *verso* (p. 64) we find the incipit of *I' vo pensando* (Rvf 264), guaranteeing that the copyist considered the canzone the beginning of Part II of the *Fragmenta*.

<sup>25</sup> In fact, Bembo's, or – more likely – the printer Aldo Manuzio's, 1514 interpretation of *Oimè il bel viso* as the opening poem of Part II is based on biographical and thematic elements in the sonnet, ignoring the material structures of the manuscript utilized, for example, by Valdezoco for his 1472 Paduan edition of the *Fragmenta* (see cc. 105v-108v) and later consulted – and then much later owned (1544) – by Pietro Bembo himself, that is the manuscript today owned by the Biblioteca Apostolica Vaticana, Latino 3195.

the material functionality of the *bifolium*. The seemingly vast chasm between the readerly invisibility of the *bifolium* and its essential structural role amounts not just to a question of specialist investigation but of the tension between our processes of linear interpretation and copyists' much more complex systems of construction and preservation. If we as modern readers, even of manuscripts, question what constitutes a text, then the copyists and compilers of the components of ancient books are ultimately the arbiters of the construction and representation of the macrotext, of how all those textual pieces are laid out and fit together. The preparation of the *bifolium* in its numerous uses requires both a linear plan and an a-linear execution across the material boundaries of *recto* and *verso*.<sup>26</sup> This is the tension at the core of Petrarch's visual poetics and its material execution in the hands of subsequent copyists, from slavish but inevitably flawed early transcriptions such as MSS Laurenziano 41.10, Laurenziano 41.17, Morgan M502 and even the uniquely conservative and slightly later Laurenziano Segniano 1 to memorializing but highly interpretative copies such as MSS British Library Kings 321, Laurenziano Ashburnham 1263, Bodmer 131 and Laurenziano Stroziano 172.<sup>27</sup> Ultimately even those copies made in the later phases of the work's first and second circulation, distant from the more rigorous material constructions of Laurenziano 41.10, Morgan M502, Trivulziano 1015 and Queriniano D II 21, reveal traces of the effects of the conversion from Petrarch's horizontally oriented visual poetics to a single verse per

<sup>26</sup> The a-linear execution of obviously unbound manuscripts unfolded not only in the text but also, when present, in the illustrations, during which individual colors were usually applied simultaneously across multiple *bifolia*. Thus, for example, all the ochre or the cyan was applied in those places where the illuminator planned, followed by other colors. See the mid-fifteenth-century Morgan Library M358 (<http://ica.themorgan.org/manuscript/thumbs/77128>), noted for its successive layers of incompleteness in the application of colors across its gatherings. One of the most famous examples in early Italian studies of the coordination of illustration and text comes from the codex of the *Commedia*, MS Cortona 88, for which the catchwords and their accompanying cartouches at the end of each fascicle were executed according to the predetermined calculation and layout for the text before the two columns of the work's text were ever begun (see Pomaro 1994).

<sup>27</sup> For introductions to the Laurenziana MSS Pluteo 41.10, Pluteo 41.17 and Segniano 1 in the context of the early copies of Petrarch's *Rvf*, see Vattasso 1905, XXI-XXXIII; for the Morgan Library codex M502, see Storey 2006. British Library King's Collection MS 321 is the subject of a new description and study, especially of the functional construction of its gatherings, in preparation by this author. The more intricate questions of the unique presentational features and conservatism of Laurenziano Segniano 1 are examined in Storey 2004, pp. 143-149, esp. p. 149, n. 49.

transcriptional line and the eventual adjustments that must be made in the organization of the *bifolia* and gatherings.<sup>28</sup> Subsequent groups of fifteenth-century manuscripts of the *Rerum vulgarium fragmenta*, such as Vaticano Latino 4787, Latino 4786, Boston Public Library q.Med.130 and Cornell Fiske 4686n22 (the last a member of the so-called Mazzatosta manuscripts) demonstrate distinct categories of the treatment and interpretation of gatherings.

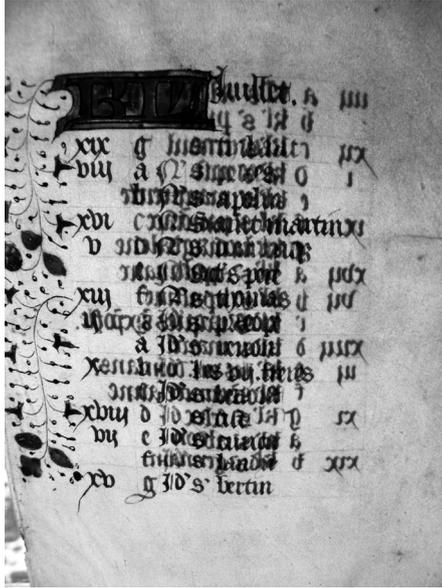
In his *Rerum vulgarium fragmenta*, Petrarch's poetics depend upon regular but also complex spatial-syntactic relationships not only on the face of each *charta* and across *bifolia* and entire gatherings but also through the porous nature of the parchment itself from *recto* to *verso*. While such an aesthetic might seem the stuff of a 'modern theoretical perspective', there is little doubt that this porousness was a calculated visual and textual feature of medieval manuscripts, especially those constructed of thinner – and thus more elaborated in their preparation and more expensive – parchment: a relationship anticipated and built on in codices that were often illuminated. What might be a distraction for us today are the text and images of the *verso* that seem to invade the *recto* as the book is lifted to the light to be read or to turn the page, the thin parchment revealing the anticipated but still unread text of the *verso*.<sup>29</sup> This porousness served both to announce and obscure, partially anticipating and partially concealing the continuation of the text. The material functionality of such porousness played multiple textual roles.

<sup>28</sup> One of the more famous examples of this kind of material adjustment is the re-calculation of fascicles required by the copyist of Riccardiano 1088, who radically alters the *mise-en-page* of the copy he is producing and leaves us a note to that effect on c. 27r. The change subsequently alters the final *charta* and fascicle of Part I (see Storey 2014, pp. 27–32). Perhaps the most dramatic alteration in the use of added fascicles is to be found in Petrarch's own addition of binions (two interleaved *bifolia*) at the end of Parts I and II of his partial holograph (Vaticano Latino 3195) to expand the *Fragmenta*. He adjoins the four *chartae* of Fascicle VII to insert only four sonnets *Rvf* 260–263 on c. 49r and leaves the remaining seven sides of parchment (cc. 49v–52v) blank. These blank *chartae* figure into Part II that begins with *I' vo pensando* (*Rvf* 264) on the *recto* of c. 53 of the quaternion (now Fascicle VIII) previously prepared by Malpaghini. The «carte vacue» of most of the binion was noted in manuscripts such as Beinecke M706, Vaticano Barberiniano Latino 1110 and, by no less than Angelo Colocci in the margin of c. 99v of Vaticano Latino 4787 with the corrective «vidi [...] cartas tres vacuas». At the end of Part II, Petrarch inserts two binions (Fascicles X and XI) inside the final binion (Fascicle IX, today numbered cc. 61–62 and 71–72) to add 25 poems with Fascicle X (*Rvf* 323–338 [revised 355]) and 23 poems with Fascicle XI (*Rvf* 339 [revised 337] to 361 [revised 365]).

<sup>29</sup> Thicker and less costly parchment resists this same degree of porousness but not the relationship of concealment and revelation inherent in the *recto*'s orientation to its *verso*.

FIG. 6

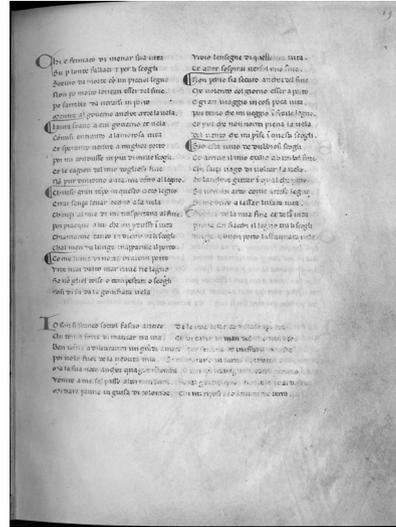
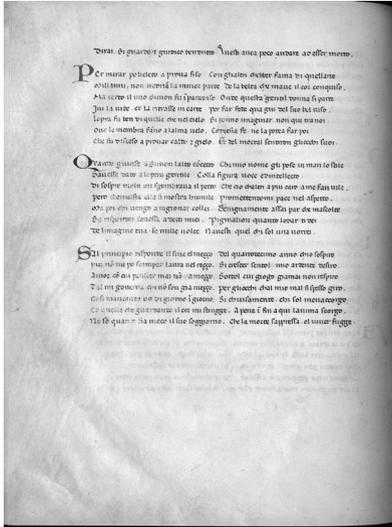
Single leaf of a calendar in a single *charta* from a fifteenth-century Book of Hours, in which the *verso* visibly invades the *recto*. (Private Collection)



Nowhere is the dynamic of the textual and material porousness more at work in Petrarch's masterpiece than in the purposeful contrast between the construction of c. 22 *recto* and its *verso* in Petrarch's partial holograph Vaticano Latino 3195. In the third *bifolium* of the same gathering, Fascicle III (cc. 17-24), a quaternion, the conjunct leaves cc. 19 and 22 demonstrate three of Petrarch's essential visual poetic techniques. Across this single material unit of the *bifolium* Petrarch's copyist must lay out the contrastive horizontal and vertical reading strategies of the poet's typical sestina-sonnet page on c. 19r (*Rvf* 80-81 [*Chi è fermato – Io son sì stanco*]), a construction the copyist has set up by adapting the previous *bifolium* (cc. 18|23) so that the last six transcriptional lines of c. 18v are left blank. Notably, these six lines are not 'textual space', nor 'potential textual space', not even the space of a 'textual pause', all encoded differently in the digital representation of space in the *Petrarchive*, but what can only be termed 'adaptive space' solely at the presentational service of Petrarch's standard sestina-sonnet page in the next *bifolium* on c. 19r:

FIG. 7

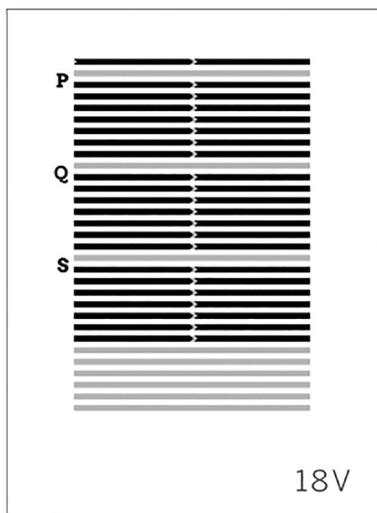
MS Vaticano Latino 3195, cc. 18v-19r, from *bifolia* 2 and 3 of Fascicle III (cc. 1-8), III.2Av-3Ar. Reprinted with the kind permission of the Biblioteca Apostolica Vaticana.



The two perceptions of the space at the bottom of c. 18v – the copyist's and the reader's – signal potentially a divergence between, on the one hand, the planning and execution of these two *bifolia* and, on the other, the reader's integration of the space in anticipation of the more dynamic visual-poetic unit of the sestina-sonnet page already established in Petrarch's *Fragmenta* as a significant, recurring textual construction on cc. 3v, 7v, and 14v. The commanding textual space of the sestina-sonnet page's two different reading strategies, marked up as the blank 'sestina space' always in the shorter second column of the sestina's vertically read text, shifts from the previous sonnet's horizontal strategy. Petrarch's 'sestina space' identifies the genre's unique *mise-en-page* and unique reading strategy among the genres of the *Rvf* and defines the page, even from a distance. The challenging shift in reading directionality moves the reader's attention away from what the copyist has calculated. In its digital representation, the 'adaptive space' of c. 18v favors the copyist's execution by highlighting the empty lines of the 31-line transcriptional canvas that serves as the background of the writing space for each *charta*:

FIG. 8

Scalable Vector Graphic (SVG) of c. 18v from the *Petrarch* archive. The representation of the textual contents, the verse breaks and directionality of the reading strategy is on a 'background' of each *charta*'s 31-line ruled writing space or 'canvas'.



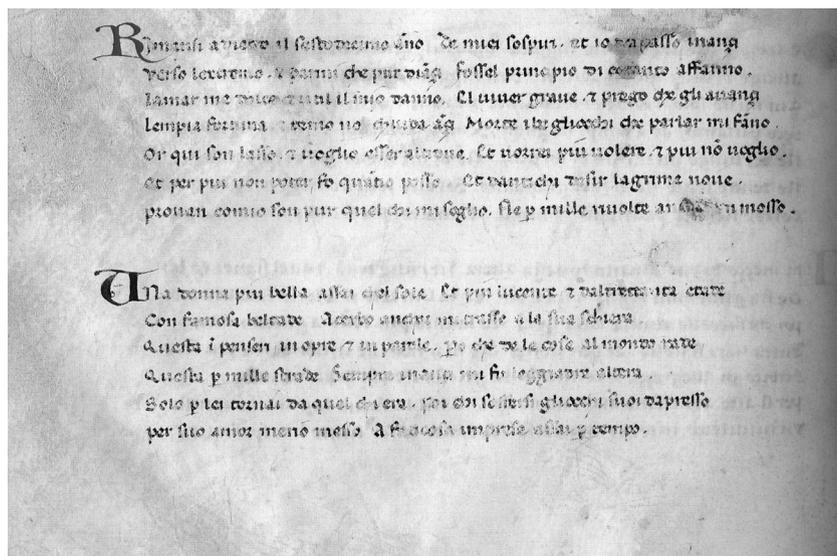
This use of blank space is a significant technique we will see employed to a different effect on the *recto* of c. 19's conjunct leaf, c. 22 (Fascicle III.3B). The additional contrast of c. 19r with the manuscript's standard four-sonnet *verso* of c. 19v (*Rvf* 82-85 [*Io non fu' d'amar – Io amai sempre*]) returns the sonnet range *Rvf* 86-101 (*Io avrò sempre in odio – Lasso, ben so*) as the sole genre of the gathering's fourth and central *bifolium* (cc. 20-21), a material and poetic structure that both isolates the political sonnets 102-104 (*Cesare, poi che 'l traditor – L'aspectata virtù*) on the *recto* of the third *bifolium*'s conjunct c. 22 and visually prepares what would seem to be one of the pivotal material-poetic announcements of the macrotext.

The blank space of the seven empty transcriptional lines recalls, as we remember, the same technique on c. 18v. But the blank space on c. 22r is instead a 'macro-pause' that anticipates the announcement of the canzone-manifesto *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (*Rvf* 105) on the *verso* of c. 22. It is a canzone that Petrarch's copyist could easily have started to copy in the blank space below *Rvf* 104 on the *charta*'s *recto*, just as we see two *chartae* later when Malpaghini transcribes the first twelve

verses of the canzone *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf 119) on six transcriptional lines of c. 24v in the very same third gathering (Fascicle III):

FIG. 9

MS Vaticano Latino 3195, c. 24v (detail of Rvf 118 and the first 12 verses of Rvf 119).

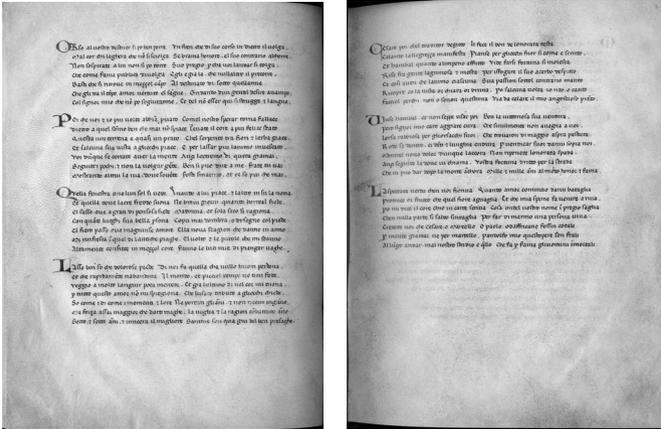


The dramatic, introductory pause at the bottom of the transcriptional field of c. 22r before the canzone-manifesto *Mai non vo' più cantar* on c. 22v demonstrates the material-poetic function of blocking the normally porous continuity of a *recto-to-verso* strategy. The copyist's (and author's) manipulation of writing space now coincides with the reader's consideration of the space that is sufficient to contain another (fourth) sonnet as per Petrarch's usual layout for the side of a *charta*, the space of a missing text highlighted precisely by the specular c. 21v, which holds – like so many other *chartae* in the codex – four sonnets (Rvf 98–101):<sup>30</sup>

<sup>30</sup> For the statistics on the number of four-sonnet pages vs the sonnet-sestina page, see <http://petrarche.org>, *Glossary: Sonnet* («There are 42 'sonnet pages' in Part I [= 168 sonnets] and 20 'sonnet pages' in Part II [= 80 sonnets]. *Chartae* on which we find mixtures of sonnets and sestina, as well as sonnets and ballate, madrigals and even canzoni, account for the collocation of the remaining 69 sonnets»; and *Glossary: Sestina*.

FIG. 10

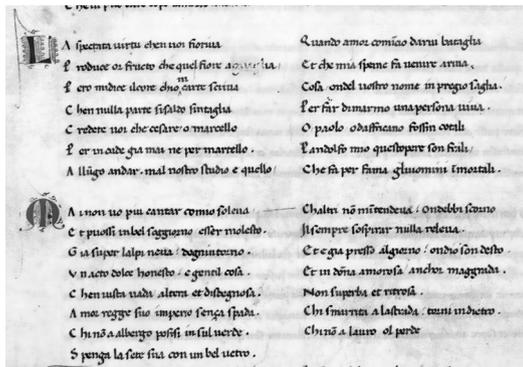
MS Vaticano Latino 3195, cc. 21v-22r, the leaves of the fourth and third *bifolia* of Fascicle III (cc. 17-24): Fascicle III.4bv-3br. Reprinted with the kind permission of the Biblioteca Apostolica Vaticana.



It is, however, an artificial spatial pause that is lost to centuries of readers as early as even the careful copy of Laurenziano Pluteo 41.10, c. 21v:<sup>31</sup>

FIG. 11

Biblioteca Medicea Laurenziana Pluteo 41.10, c. 21v (detail: passage from *Rvf*104 [*L'aspectata virtù che 'n voi fioriva*] to *Rvf*105 [*Mai non vo' più cantar com'io soleva*]).



<sup>31</sup> Datable to the first decade of the fifteenth century, Laurenziano 41.10 is remarkable for its copyist's care in following the transcriptional layouts for the five genres of

The intricacies and nuance of the scribal-poetic structuring of the third *bifolium* and its relationships with other *bifolia* in the third Fascicle, cc. 17-24, reveal a level of preparation and execution of a construction that is virtually invisible to readers of Petrarch's *Rvf* in modern editions in print. However, the obligation of digital philology – and the archives and digital editions that issue from this more rigorous scholarly practice – to identify and describe a work's 'reportable surfaces' has the added challenge of tracing and, where possible, reproducing these material-poetic structures that ultimately form the work's micro and macro-structures.<sup>32</sup> Such a philological operation requires tools perhaps only available to digital editors. The ability to 'fascicolare virtualmente', to virtually unbind the fascicle, allows digital editors and readers the ability to trace the genesis of the poetic-scribal construction of a work. And yet the challenge remains how to represent the texts of such an intricately material macrotext both in their scribal preparation and an authentic readerly form.

The ability to delve into these deep structures relies as much upon representations of textuality as it does the text. The first step in a series of representations is to identify the nature and form of the fascicle, or gathering, itself. The *Petrarchive's* 'Visual Index' (arranged by fascicles) provides, for example, a primary tool not only in the identification of the gathering but also in the role of the conjunct leaves/*chartae*. The 'fascicler' feature represents the four folded sheets, their hair and their flesh sides, and their relationships to the other *bifolia* in the gathering. The line-graph constructions (Scalable Vector Graphics [SVG]) represent the transcriptional formulae of – as we saw in the case of c. 19v – the four sonnets (and their initial letters) that inhabit the 31-line canvas

Petrarch's *Rvf* (see SIGNORINI 2003). For a complete, online view of MS Pluteo 41.10, c. 21v, see: [http://mss.bmlonline.it/s.aspx?id=AWOlep8E1A4r7GxMH1o&c=Aliud%20exemplar%20\[Francisci%20Petrarchae%20Carmina%20italica\]#/oro/62](http://mss.bmlonline.it/s.aspx?id=AWOlep8E1A4r7GxMH1o&c=Aliud%20exemplar%20[Francisci%20Petrarchae%20Carmina%20italica]#/oro/62).

<sup>32</sup> My use of 'reportable surfaces' goes back to my own experience in the early preparation of my diplomatic edition of Petrarch's holograph copy of the *Rerum vulgarium fragmenta*. Given the new technical tools of analysis at our disposal, the questions not only of how much information could be collected from the surface of the manuscript and just below the surface but also how to represent the often-multiple layers of information in print became essential in devising protocols and keys for conveying as accurately as possible the manuscript's 'surface'. In the course of my work on Petrarch's partial holograph and other manuscripts, both Petrarchan and those belonging to other authors and traditions, it became clear that the definition of 'reportable surface' must change and must find other methods, especially in the realm of the digital, for representing the layers of such surfaces.

which demonstrates in light blue also the three blank transcriptional lines used on c. 19v to separate the four sonnets.<sup>33</sup>

FIG. 12

The conjunct leaf, the *recto* of the *bifolium*'s sixth *charta*, c. 22r (Fascicle III.3B), shows immediately the contrast on the same surface as c. 19v (Fascicle III.3A):



FIG. 13



The conjunct leaf, c. 22r, reveals the same 31-line transcriptional canvas populated by three seven-line works in double columns that we see on c. 19v with one glaring difference: the additional seven blank transcriptional lines at the bottom of c. 22r. The collocation of the ‘manifesto’ *Mai non vo’ più cantar* (*Rvf* 105) that begins on the *verso* of the same c. 22 after this spatial pause on 22r, will have significant implications for the macrotext of the *Fragmenta*.

<sup>33</sup> At any point in the comparison of these two contrasting *chartae* (19 and 22), the user can opt to ‘View Full Text’ and return to the poems themselves on the *chartae*.

The blank space, or ‘macro pause’, at the bottom of c. 22r ultimately effects what was possibly an error between Petrarch’s visual-poetic system and Malpaghini’s original calculations for the use of space in the manuscript, especially in Fascicle IV (cc. 25-32). While in all other instances of the vertically read genre, the sestina is transcribed entirely on a single side of a *charta* together with a single, horizontally read sonnet, Malpaghini must situate *A la dolce ombra de le belle frondi* (Rvf142) onto the *recto* and *verso* of c. 32. The normally ironclad layout of Petrarch’s pages in Vaticano Latino 3195 falters in Fascicle IV (cc. 25-32). While Petrarch’s standard visual poetics rely in part – as we have noted – on the contrast between the different layouts of the sonnet and the sestina organized on the same face of a *charta* (see cc. 3v, 7v, 14v, 19r, 42v, 45v, 46r of MS Vaticano Latino 3195), the presentation of the sonnet-sestina sequence Rvf141-142 (*Come talora al caldo tempo sole* – *A la dolce ombra de le belle frondi*) strays significantly from Petrarch’s model thanks to the material presence of Rvf140 (the sonnet *Amor che nel penser mio vive et regna*) on the same *recto* as Rvf141-142, vv. 1-30.

FIG. 14

MS Vaticano Latino 3195, c. 32r, from the first *bifolium* of Fascicle IV (cc. 25-32): IV.1Br.

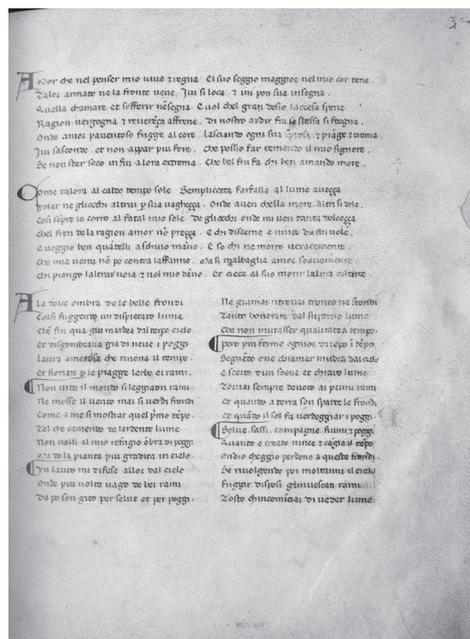
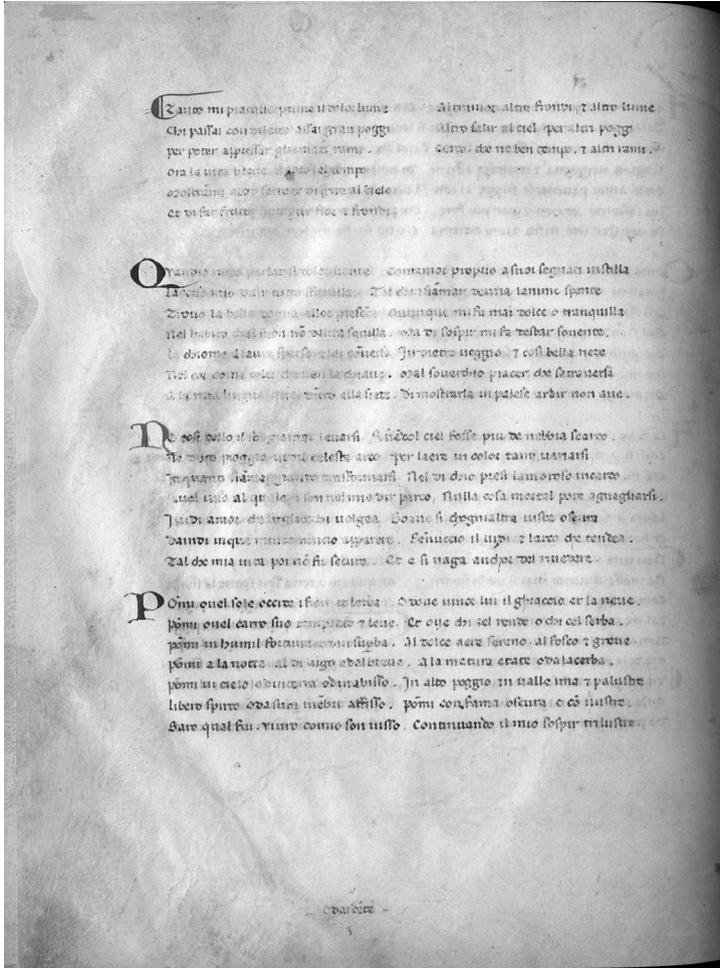


FIG. 15  
MS Vaticano Latino 3195, c. 32v, from the first *bifolium* of Fascicle IV (cc. 25-32): III.1Bv.



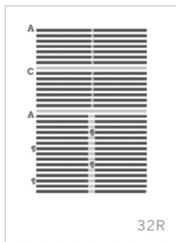
Ultimately Petrarch's copyist is forced to conclude the sestina's last stanza and its final three-verse envoi on the first six transcriptional lines of c. 32v, reducing as well the sestina's identifying blank lines, or 'sestina space', in the right column of the *verso*.<sup>34</sup> The *Petrarchive* Fascicler

<sup>34</sup> The sestina's usual blank spaces in the right-hand column have been uniquely eliminated on the *recto* of c. 32.

has the task of representing this error while the edited text in the edition of the *Petrarch* can propose its virtual (readerly) correction.

FIG. 16

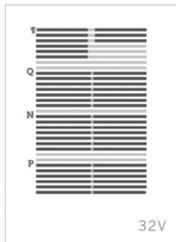
**Fascicle IV:** 025r -  
**quaternion** 032v



[View full Text](#)

FIG. 17

**Fascicle IV:** 025r -  
**quaternion** 032v



[View full Text](#)

It cannot escape us that we again witness the porous nature of the *charta's recto* and *verso* but now as what might have been an organizational error whose cause occurs back in the dramatic pause we just saw in the blank lines that separate the texts on c. 22r from the 'manifesto' of c. 22v. It could well have been that Malpaghini's plan did not include Petrarch's macro pause, which would have shifted the layout of the *chartae* from 22v to 32r by a full seven transcriptional lines, enough for a sonnet. Such a shift would have eliminated the need to transcribe the sonnet *Rvf 140* (*Amor, che nel penser mio*) onto Petrarch's usually stable sonnet-sestina

page at c. 32r. In this case c. 32r would have contained solely *Rvf* 141 and 142. If our critical assessment of Petrarch's imposed 'macro pause' to heighten the effect of the canzone-manifesto *Mai non vo' più cantar* (*Rvf* 105) is correct, we can well imagine that Petrarch's directive came after Malpaghini's spatial plan was firmly established, potentially creating a conflict between authorial intention and the scribe's original layout for multiple fascicles.

With this potential identification of what might well have been Petrarch's own untimely intervention in Malpaghini's transcription of c. 22r-22v we can discern an additional, subtle fusion of space and poetics in the macrotext of Petrarch's *Fragmenta*. The implications are profound for our understanding of what we know was Petrarch's constant tinkering and revisions even for texts that would have been in final form and fashioned as the antigraph for fair copy reproduction that would become the *Fragmenta*'s 'first project' originally calculated and laid out by Malpaghini on six quaternions (four *bifolia* each [48 *chartae*]) and one binion (two interleaved *bifolia* [4 *chartae*]) for a total of 52 *chartae* of what are today the 72 *chartae* of MS Vaticano Latino 3195.<sup>35</sup> The additional 'punctuation space' at the bottom of c. 22r reiterates Petrarch's experimentation that is so evident throughout the manuscript at both micro and macro levels of the work, from his microscopic erasures and emendations to changes in the order and structure of the work itself: from the erasure and substitution of *Donna mi vene spesso ne la mente* (*Rvf* 121, c. 26r) and the blank space for a sonnet on c. 37r and the delayed decision on the insertion of *Geri, quando talor meco s'adira* (*Rvf* 179) to the numerical reordering on cc. 66v-71v of the last 31 poems in the three final binions (Fascicles IX, X and XI) of the *Rerum vulgarium fragmenta*. But the digital editor must also face the question of whether to 'correct' the manuscript and adhere to Petrarch's own system or to note the error and offer a virtual alternative to the material fact of how the codex and the work itself were executed, creating an 'ideal reconstruction'. Digital philology provides us with the tools for such an alternative at the level of the primary text; print philology does not and has occasionally led to editors' undocumented corrections of authorial 'errors' and scribal accretions.<sup>36</sup> The expanded flexibility of the digital in the representa-

<sup>35</sup> See the longer description of the *Fragmenta*'s First Project in the *Petrarchive*'s *Glossary: First Project* (<http://petrarchive.org>: 'Appendix Glossary' from the menu).

<sup>36</sup> For an introduction to editorial and scribal accretions, especially in the *Rvf*, see Storey 2017, pp. 93-109. The question of the correction of errors in authorially supervised or executed manuscripts is even more complex and too often rests on slight or

tion of texts and their conditions ultimately affords digital philology a more conservative methodology, a stance sometimes claimed by traditional philology.<sup>37</sup>

The manipulation of c. 22r's space and the unique error, or visual *variatio*, at c. 32r in the otherwise constant presentation throughout the first six fascicles of the contrastive sonnet-sestina page on c. 32r-32v underscores the significance of the use of space in the planned textual layout of each *charta*, especially as a macrotextual punctuation device in the preparation of Petrarch's *bifolia* and his book.<sup>38</sup> Even in the four *bifolia* gathered as Fascicle VI by Petrarch (cc. 41-48; *Rvf* 207-259 [*Ben mi credea – Cercato ò sempre solitaria vita*]), after Malpaghini's sudden departure from the project, reflects the poet-copyist's adherence to the transcriptional principles of the *charta* that have provided the foundations of his construction of the *Fragmenta*. In the only quaternion produced entirely by Petrarch, but in a service-copy hand, the elderly copyist still carefully lays out the horizontal reading strategy of his two distinct columns for his canzone *Ben mi credea passar mio tempo omai* (*Rvf* 207 [c. 41r-v]), constructing his 13-verse stanzas two verses per transcriptional line except for the seventh, eighth and ninth verses (two *settenari* and a hen-

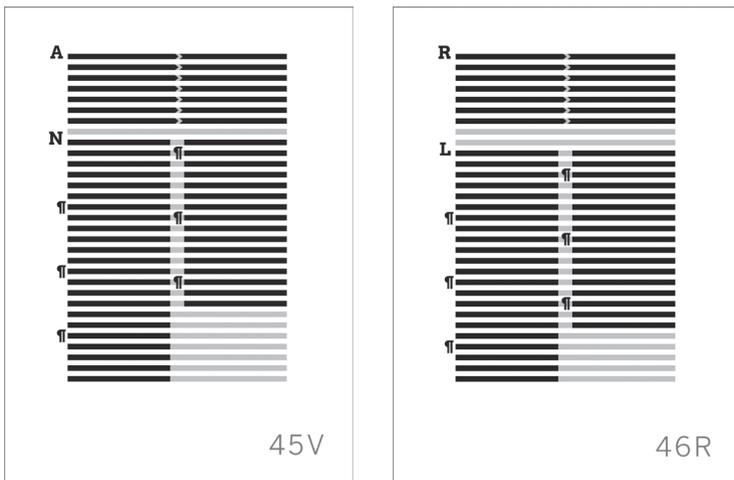
no documentation of the editor's emendations. While this lack of editorial transparency is corrected in the *Petrarchive's* 'Material Commentary', a more detailed exegesis of the problems inherent in the philological approach based on authorial copies ('filologia d'autore') nears completion under my authorship.

<sup>37</sup> Among numerous examples of Petrarch's autograph being corrected in silence by editors, and according to the tenets of 'filologia d'autore' without recourse to other witnesses, one of the thorniest problems is presented by v. 11 of the sonnet *Se l'onorata fronde che prescrive* (*Rvf* 24). Based on Contini's sole and modest explanation of the 'Nota al testo' of the 1949 Tallone edition of the *Rerum vulgarium fragmenta*, most editors correct in silence the 'mistake' in the poet's own manuscript – here in Malpaghini's hand but always under Petrarch's supervision – of *propria* in rhyme with *Ethiopia* and *inopia* (vv. 9, 13). While methodologically problematic, the 'correction' fails to account for the case, present in early Italian lyrics, of assonance in *-òpia / -òpria*, a usage perhaps identified by the copyists of Queriniano D II 21, Laurenziano Pluteo 41.10 and Cornell 4648 n22, who repeat Malpaghini's 'error' *propria*. See also Avalle 1973, 57-73 (and, in particular, Avalle's conclusions on the standardization of rhymes in early Italian texts on p. 73: «la regolarità si è rivelata, in molti casi, il frutto di interventi seriori [...]») and Menichetti 1966, 'Nota al testo' and the rich apparatus that accompanies each poem. Far more troubling is the less-than-transparent abandonment of the holograph's justifiable «da» *Rvf* 277.13 («Contende lor da disiata luce») for 'la', amply discussed by Mestica 1896, 401-402 in his notes to *S'Amor novo consiglio* and in my own commentary to *Rvf* 277 in the *Petrarchive*.

<sup>38</sup> I am grateful to Francesco Marco Aresu for the observation on Petrarch's possible disruption of the systematic *mise-en-page* of the sonnet-sestina page as a form of *variatio*.

decasyllable) placed on a single transcriptional line (2+2+2+3+2+2).<sup>39</sup> Petrarch also adheres consistently to his four-sonnet per page presentation (cc. 42r, 43r, 43v-45r, 46v-48v). And he maintains his strict formula for the sonnet-sestina page (c. 42v), assembling a uniquely specular presentation of the two sonnet-sestina pages for *Amor, io fallo* (Rvf 236) and *Non à tanti animali* (Rvf 237) mirrored by the sonnet *Real natura* (Rvf 238) and the sestina *Là ver' l'aurora* (Rvf 239) across the fourth and third *bifolia* on cc. 45v-46r.

FIG. 18



Even in this service-copy section of the work, *chartae* that Petrarch would have intended to have a professional copyist transcribe in a fair hand, Petrarch's layout carefully follows the fair-hand models executed earlier by Malpaghini, models that were essential to the visual poetics he had developed for his lyric poetry even in the early sections of his draft manuscript, Vaticano Latino 3196, some of which would later enter into the *Fragmenta*.

At the heart, however, of Petrarch's complex material-poetic and editorial constructions is always the simple *bifolium*, the fundamental tool of the poet and the copyist to whom he entrusts the fair copy of his work. Some of the most striking evidence is curiously enough found

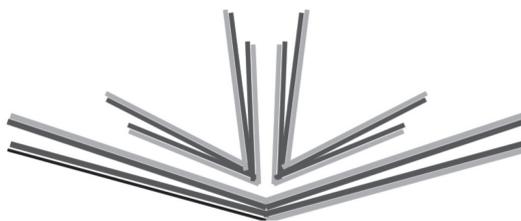
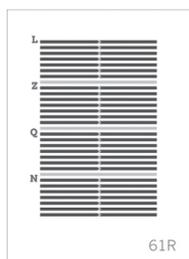
<sup>39</sup> See Storey 2004a, 166-171 for a review of the canzone's prosody and *mise-en-page* in the context of the *Rvf*'s other canzoni.

in materials that are often ignored by modern critical editors, in print and in the digital. They are in fact *chartae* that remained as potential workspaces, especially given his penchant for erasure and emendation even after the completion of a final copy, in the realm of a manuscript over which he toiled and tinkered for over six years.<sup>40</sup> Still to this day, the last ruled *bifolia* of Part I (Fascicle VII, cc. 49-52) bear the burden of the closure – and yet potential re-aperture – of Part I, before the *incipit* of Part II on c. 53r: *I' vo pensando* (*Rvf* 264).

With Petrarch's virtual completion of the sixth fascicle (cc. 41-48 [*Rvf* 207 to 259]), the poet-copyist, now well advanced in the final stages of his project, takes two interleaved *bifolia* (cc. 49|52 and, inside the first *bifolium* a second folded sheet also ruled for transcription, today cc. 50|51) and prepares an addendum to his Part I. As we know from the last three gatherings of his work (Fascicles IX, X and XI, respectively in today's numbering cc. 61-62|71-72, 63-66, and 67-70), the binion – or two *bifolia* folded one inside the other – is his preferred tool for expanding his text. His technique is represented in the visualization of Fascicles IX, X and XI in the *Petrarchive's* Fascicler:

FIG. 19

Fascicles IX, X and XI:  
two binions within a  
binion



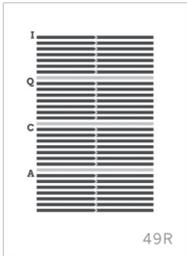
However, of the two *bifolia* (49|52 and 50|51) that constitute the binion that is Fascicle VII, only one is operative in the context of the book:

<sup>40</sup> For the digital treatment in the *Petrarchive* of one of Petrarch's most famous emendations of a text in the already complete and rubricated fair copy of the *Fragmenta*, the erasure of *Donna mi vene spesso ne la mente* and the substitution of *Or vedi, Amor, che giovenetta donna* (*Rvf* 121) on c. 26r of the partial holograph, see <http://petrarchive.org>: c. 26r and Storey 2021, pp. 107-111.

cc. 49|52. On c. 49r Petrarch transcribed *Rvf* 260-263 (*In tale stella, Qual donna attende, Cara la vita* and *Arbor victoriosa*), creating a typical four-sonnet page, one of the principle page constructions in his visual poetics for the *Fragmenta*:

FIG. 20

Fascicle VII: binion 049r - 052v



The *verso* of the conjunct leaf of the *bifolium*, today c. 52v, would have been – as we saw earlier – left blank to mark the closure between Part I and Part II, which begins on c. 53r. It is noteworthy that the internal leaves of the binion, Fascicle VII, are blank, even in a service copy. It is possible that the risk of inserting and ultimately attempting to bind the then needed half-*bifolium* (c. 49), that is only half of a single folded leaf, might have weighed against the use of a smaller material unit. In fact, eventually a later, probably fifteenth-century hand would use the *verso* of c. 49 to add a colophon to Part I (now erased but still partially legible).<sup>41</sup> And another fifteenth-century hand, perhaps associated with the eventual binding of the *bifolia* into a book for the library of the Santasofia family in Padova, would include the catchwords (now erased) *Io vo pe s* on the *verso* of the final *charta* of the first *bifolium* (c. 52v).<sup>42</sup>

We can explain the blank sides of cc. 49 and 52 and the functions of 49r and 52v in the macrostructure of Petrarch's *Fragmenta*. But the completely blank internal *bifolium* of the binion, cc. 50|51, remains a

<sup>41</sup> The erased rubric added by a fifteenth-century hand to note the end of Part I is in part legible as: *Francisci Petrarce expliciunt soneta de Vita amaxie sue. Amen et Deo gratias. Un bel morir tuta la vita honora* (Zamponi 2004, 42; rather than Vattasso 1905, p. x1).

<sup>42</sup> For a history of the manuscript's itinerary, see Belloni 2004. On the second erased catchword on c. 52v, see Storey 2004b, p. 391, and Zamponi 2004, p. 42.

mystery. In medieval usage, parchment formed as a *bifolium* and ruled is usually destined for use, for written texts or even painted illustrations. We cannot know Petrarch's plan for the additional two *chartae* (four modern pages); we can only weigh the material evidence, both Petrarchan and cultural. We are again deep in the woods of reportable surfaces. Modigliani's 1904 diplomatic edition of the *Fragmenta* is the only twentieth-century edition which represents the three and a half blank *chartae*. But their presence in Petrarch's partial holograph calls into question not just the potential textual space that the poet-copyist left unused, but especially how they are to be treated in the work's critical tradition. Even the blank *chartae* of Fascicle VII bear no other erasures or text, they will become pivotal in some later manuscripts, such as Vaticano Reginense 1110 and Beinecke M706, in copyists' and readers' identification of what they proposed to be their authentic exemplars in Petrarch's own hand.

Given the *Petrarchive* edition's material baseline of the poet's 31-line transcriptional canvas that underlies all of the texts in edited and line-graph forms, the ruled surface not only of the internal blank *bifolium* (cc. 50|51) but of the external *bifolium* as well (cc. 49v|52r-v) supplies evidence that these internal blank pages are 'potential primary textual space', and the *Petrarchive* team encoded it as such. This step, possible in the layers of textual representation of the digital edition, makes the blank *chartae* of Petrarch's holograph that have been ignored by textual scholars relevant as a potential genetic trajectory, relevant not only to Petrarch's work but to the history of its traditions and reception.

For Petrarch's macrotext, the relevance of intentionality in the material construction of the *Fragmenta* suggests that even near the end of his life as he prepared the final *bifolia* of his still unbound service copy of the work, Petrarch did not close off Part I to conclude definitively at *Rvf* 263. But as we have seen in other studies, the finality of *Vergine bella* did not preclude the internal expansion of the collection through the insertion of *bifolia* imported and interleaved into other *bifolia* to add poems to Part II.<sup>43</sup> Petrarch's subsequent (and multiple) experiments with the reordering of the imported poems through marginal numbers (some of whose earlier experiments have been erased) at the close of Part II could

<sup>43</sup> On the nature and traces of these experiments and erasures, see Storey 2004a, pp. 138-143; and Storey 1993, pp. 377-396. Specifically on the Laurenziano codex 41.17's demonstration of the internal expansion of the last 31 poems of the *Fragmenta* and the copyist's system for inserting the poems, see Capelli and Storey 2006.

easily have been part of his plan for Part I. Indeed the four sonnets of c. 49r and the additional ruled *chartae* would seem to indicate that the poet's material methods for expanding the final sections of Part II were also part of his plan for Part I.

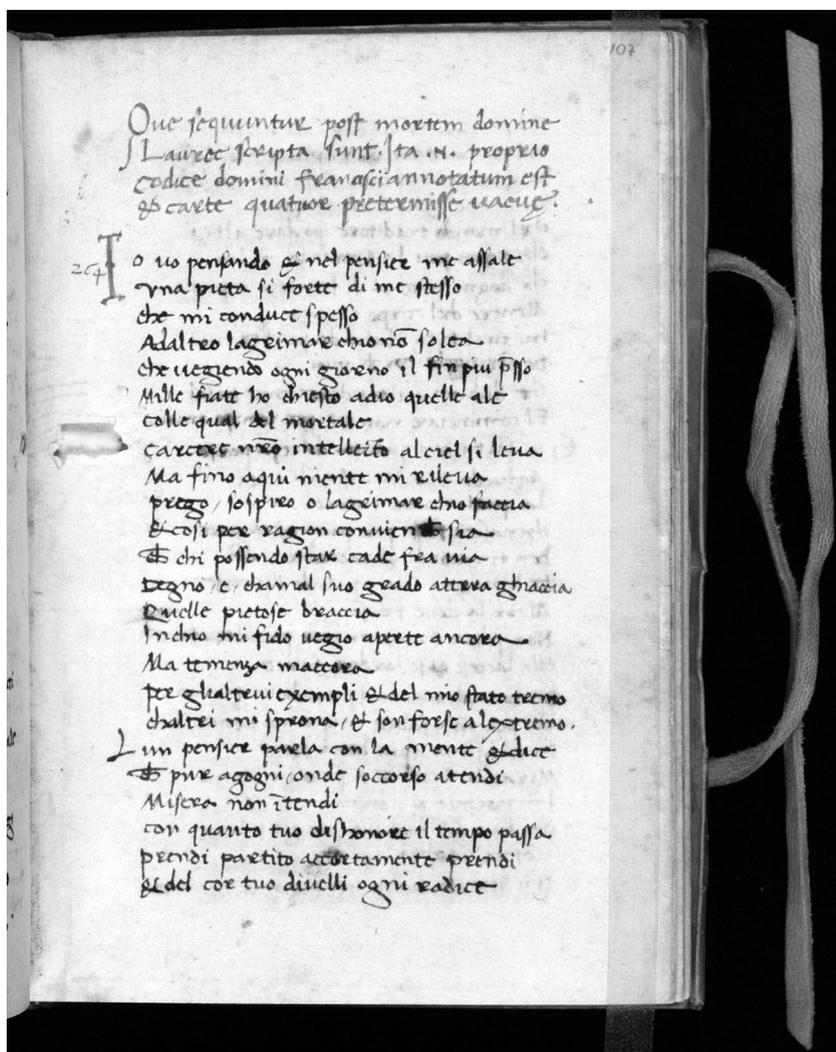
But, as I noted above, the absence of text on the blank *chartae* of the binion that Petrarch inserts between Fascicle VI (cc. 41-48) and what would become Fascicle VIII, which Malpaghini had prepared before Petrarch takes over the task of principal copyist, does not exclude this material evidence from a critical edition nor from its role in the history of the text.

Early in the transmission of Petrarch's *Fragmenta*, questions of authenticity of a given version were sometimes addressed by copyists' claims to the poet's own authorized version of the work. This was certainly Aldo Manuzio's claim in his 1501 edition of Petrarch's *Canzoniere* and *Triumphs*. But long before Aldo's declaration and Alessandro Velutello's strident editorial rebuttals in 1525 and 1532, as early as 1393 – as best I can date it – copyists use the power of an exemplar «written in Petrarch's own hand» as a tool for authentication. In several manuscripts we find readings marked with the letters «mfp» («mano di francesco petrarca» or «manu francisci petrarce»). The Veronese exemplar that served as the antegraph of the codex Beinecke M706 is clear in citing Petrarch's hand: the scribe claims on c. 107r to have directly consulted Petrarch's original manuscript («*proprio codice domini francisci annotatum est*»). But the Beinecke copyist goes one step further in supporting his claim by identifying four empty *chartae* between the sonnet *Arbor victoriosa* (Rvf 263) and the canzone *I' vo pensando* (Rvf 264) in what turned out to be the last surviving manuscript of the *Fragmenta* at least partially in Petrarch's hand: «*et carte quatuor pretermisse vacue*» (and in between [the two parts] were placed four empty *chartae*), a material fact known – especially in 1393 – only to those who had seen what is now Vatican Latino 3195, probably still in the custody of Petrarch's son-in-law Francescuolo da Brossano and prior to the manuscript's transfer to Padova:<sup>44</sup>

<sup>44</sup> See as well the later codex Vaticano Reginese Latino 1110 for the same declaration of authenticity. On the Beinecke codex, see Del Puppo 2007, pp. 108-120.

FIG. 21

Fifteenth-century hand's exact copy of the 1393 rubric between *Rvf* 263 and 264 describing the four blank *chartae* in Petrarch's own manuscript: MS Yale, Beinecke M706, c. 107r.



Thus the four blank *chartae* (in truth, three and a half *chartae*, or seven pages of the two *bifolia* of Vaticano Latino 3195, cc. 49v-52v) represent a critical moment in digital philology's obligation to explore more

advanced means to represent a work's reportable surfaces. At the core of the *Petrarchiv*e's representation of these *chartae* is, as I have noted, the foundation of what we call the 31-line transcriptional canvas of Petrarch's holograph manuscript. As we move from Fascicle VII's c. 49r with its four sonnets to the blank transcriptional lines of c. 49v, the leaf's potential is depicted in the *Petrarchiv*e edition by its 31 ruled lines of potential canvas:

FIG. 22

Fascicle VII: binion 049r -  
052v



[View full Text](#)

While it might seem at first inconsequential, the constructional values of Petrarch's supervised ruling of a 31-line canvas will prove critical in the imitation of Petrarch's *mise-en-page* in the early manuscript tradition of the *Fragmenta*. While some *chartae* of Latino 3195 will contain more or less than the usual 28 to 31 lines of actual transcription, Malpaghini's and, later, Petrarch's close adherence to this canvas functions at the material core of his visual poetics. Those *chartae* that demonstrate fewer transcribed lines and the sole *recto* (69) that expands the field to accommodate a 32d line of transcription reveal precise purposes in their use of the text block.

On c. 69r of Vaticano Latino 3195, Petrarch expands his writing field to accommodate the entire canzone *Quando il soave mio fido conforto* (*Rvf* 355, later numerically revised by Petrarch as *Rvf* 359). One of the poet's goals must have been precisely to utilize as efficiently as possible the binion's two *bifolia* to insert, within Fascicle IX (cc. 61-62|71-72), poems into the collection before its absolute closure at the final canzone *Vergine bella* (*Rvf* 366; cc. 71v-72v). *Charta* 69r is part of the very problematic addition of Fascicle XI (cc. 67-70), a binion whose space is pro-

foundly manipulated by Petrarch the copyist, who in this case is constrained by the material limits of the eight sides of his four *chartae* if the material addendum is to work effectively as an insert. Petrarch's manipulation of space is especially evident in his treatment of the canzone *Quel' antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* 356 revised as *Rvf* 360), which occupies cc. 69v and 70r. Petrarch squeezes the canzone's 157 verses into the textual space of a side and a half of two *chartae*, across the two *bifolia* that constitute the binion (XI.2Bv-1Br), when the verses should have taken up two and a half sides of two *chartae* if Petrarch had followed the visual-poetic layout of the canzone's prosodic twin *Una donna più bella assai che 'l sole* (*Rvf* 119, cc. 24v-25v).<sup>45</sup> As I have noted elsewhere, Petrarch designs a kind of packed 'zip file' for *Quel' antiquo* that would be eventually expanded into its proper layout, by cautious copyists such as those of the early manuscript Morgan Library M.502, cc. 61v-62v (ca. 1375-1385) and of Laurenziano Segniano 1, cc. 52v-[54r] (ca. 1400-1420).<sup>46</sup> Other copyists, as we find in Laurenziano 41.10 and 41.17, did not expand Petrarch's zip file, but rather very carefully transcribed his 15-verse stanzas onto five dense transcriptional lines of three verses each, just as Petrarch had been materially forced to copy them into Fascicle XI. The movement from the diplomatic edition of Petrarch's zip file to the expanded form that he intended it to take according to his visual poetic models is, for the user, a simple toggle between DIPLOMATIC and EDITED in the *Petrarch* rich-text edition (<http://petrarch.org>: select *Rerum vulgarium fragmenta* from the menu, and navigate to c. 69v).<sup>47</sup> One of the advantages of the digital is its ability to imitate manuscript culture not only through ever-improved visual tools but also through the encoding of the manuscript's stratification of information, not unlike

<sup>45</sup> See the prosodic and visual-poetic tables for the *Fragmenta*'s 29 canzoni in Storey 1993, pp. 427-433, especially Category D. c2 (p. 432); also available in Storey 2004a, pp. 166-171 (Category D c2 at p. 170).

<sup>46</sup> The chartulation of the canzone's expanded transcription, according to the prosodic model of *Rvf* 119 (*Una donna più bella*) is noteworthy: both the Morgan and the Segniano copyists employ at least three sides of parchment – the number of *chartae* that Petrarch should have used in Vaticano Latino 3195 – to complete their transcriptions. The *charta* on which the Segniano copyist would have completed the canzone's last 14 verses is missing; thus we can conjecture a few additional lines of transcription on c. [54r]. Both copyists were attentive to Petrarch's graphological-prosodic layouts for the five poetic genres in the *Rvf* and varied only in the number of ruled lines per *charta* that they prepared for their copies.

<sup>47</sup> These pages are also accessible by selecting *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*) through the menu of <http://petrarch.org>.

the copyist's ability to layer in additional features and manipulation of the parchment's space.<sup>48</sup>

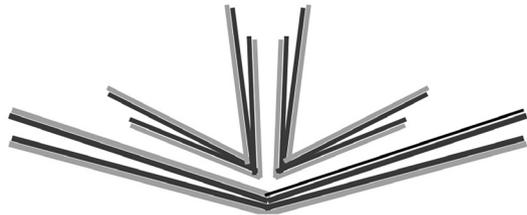
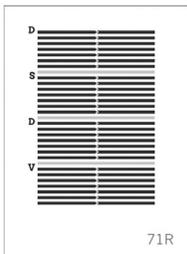
The *Petrarchive's* digital expansion of *Quel' antiquo* also creates more virtual space within Petrarch's book. But we are in those sections of Petrarch's deep workspace for the *Fragmenta* (in Fascicles VI, VII, IX, X and XI), in that part of the codex that Petrarch would have had transcribed by a trusted professional scribe as a fair copy. As best we can tell, we do not have a complete and final fair copy of the *Fragmenta*, only a working copy with emendations and experimental reorderings for its ultimate design.

One of those experimental rearrangements of poetic order would have taken shape through the poet's use of marginal numbers, at least one set of numbers erased and another still visible in some places, that would have spatially redistributed the last 31 poems across three binions (Fascicles X, XI and IX, cc. 66v-71v [X.1Bv – XI.1A – B-IX.2B]). We recall the depiction of the three final fascicles, all binions, in the Fascicler:

FIG. 23

The view from the *Petrarchive* Fascicler of the three binions that constitute Fascicles IX, X and XI (cc. 61-72) of Vaticano Latino 3195, with c. 71r highlighted. Within Fascicle IX (cc. 61-62|71-72) Petrarch inserted Fascicle X (on the left, cc. 63-66) and Fascicle XI (on the right, cc. 67-70).

**Fascicles IX, X and XI:** 061r - 072v  
two binions within a  
binion



The intricacy of what appears to be the last remaining set of marginal numbers (1-31) demonstrates two pivotal points of aperture on c. 66v (of

<sup>48</sup> For more discussion of Petrarch's scribal technique in the case of *Quel' antiquo* and its digital rendering, see Storey 2020, pp. 20-22, as well as the pages of material commentary on the poem in the *Petrarchive* (Aresu, Magni, Storey and Walsh 2015-2024), cc. 69v-70r.

Fascicle X.iv): *Rvf* 337 (*Questo nostro caduco e fragil bene*, revised as *Rvf* 350), renumbered as #15, and *Rvf* 338 (*O tempo, o ciel volubil che fuggendo*, revised as *Rvf* 355), renumbered as #20. From the final sequence of marginal numbers, with the residue of other erased experimental orderings still vaguely visible, it appears that Petrarch ultimately conceived of the insertion of 23 additional poems (21 sonnets and two canzoni) after the sonnet *Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella* (*Rvf* 336) and before the songbook's final canzone *Vergine bella* (*Rvf* 366) in two blocks of sequential texts all on Fascicle XI (a binion, cc. 67r-70v). Among these 23 poems he intended to reposition the final two sonnets over Fascicle X (on c. 66v: *Rvf* 337 [rev. 350] and *Rvf* 338 [rev. 355]). The first block of 13 sonnets (from *Quel che d'odore to E' mi par d'or in hora* [in sequence *Rvf* 339-351]) comprised cc. 67r, 67v, 68r and the first sonnet of c. 68v and were to be inserted between #1 (*Tornami a mente*) and #15 (*Questo nostro caduco*). The second sequence of eight sonnets and two canzoni intended for the addendum, from #21 to #30 on cc. 68v-70v (from *Laura mia sacra to I' vo piangendo* [in sequence *Rvf* 352-361]) were to be inserted after the fourth sonnet on c. 66v (#20): *O tempo, o ciel volubil*. However, this second unit of ten poems, #21-#30, would have been preceded by the insertion of a third grouping of four sonnets between *Questo nostro caduco* (#15) and *O tempo, o ciel volubil* (#20) on c. 66v. This unit of four sonnets was to be taken from c. 71r in Fascicle IX (IX.2Br) and were in their final sequence marginally numbered as 16, 17, 19, and 18 (from *Dolci durezza to Vago augelletto* [in their physical order *Rvf* 362-365]).<sup>49</sup> We can presume that Petrarch drew circles around the marginal numbers 1 on c. 66v and 21 n c. 68v, the topic of previous speculation, to draw the attention of the copyist who would have prepared the fair copy to the dramatic shifts in the reordering of the poems on c. 66v (marginal numbers 1, 15 and 20) and c. 68v (marginal numbers 14, 21, 22, 23). With such a pragmatic technique, we might have expected the poet-copyist to circle the marginal .16. on c. 71r (IX.2Br).<sup>50</sup> But the unbound condition of the independent bin-

<sup>49</sup> In 1904 Ettore Modigliani noted that each of the numbers (16, 17, 19 and 18) were written next to an erasure. With the aid of ultraviolet light, I was able to verify not only these erasures but also additional sequences with which Petrarch experimented in these last fascicles of the working copy part of his manuscript Vaticano Latino 3195. See also Storey 2004b, esp. pp. 391-392.

<sup>50</sup> Even with ultraviolet light and magnification it is difficult to verify the presence of the left part of a circle that might have been erased above the .16. in the upper right corner of c. 71r. See [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.3195](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3195), and navigate to the photograph under ultraviolet light of c. 71r.

ions (Fascicles IX, X and XI) as Petrarch worked on them – and as they would have been passed to the fair copy scribe – would have made the skip in the sequence from #30 on c. 70v of Fascicle XI (XI.1Bv) to #16 on c. 71r of Fascicle IX (IX.2Br) more visible to the copyist than those on cc. 66v and 68v.<sup>51</sup> The Table below demonstrates the placement and virtually re-ordering of these three blocks of texts among Fascicles IX, X and XI.

FIG. 24

Table of the Integration of Fascicles IX, X and XI of Vaticano Latino 3195.

#### Integration of Fascicles IX, X and XI

Fascicle IX: cc. 61–62 | 71–72

Fascicle X: cc. 63–66

Fascicle XI: cc. 67–70

c. 66v<sup>1-4</sup> = Fascicle X.1Bv

Rvf335 *Vidi fra mille donne una già tale*

Rvf336 *Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella* 1

Rvf337[350] *Questo nostro caduco e fragil bene* 15

Rvf338[355] *O tempo, o ciel volubil, che fuggendo* 20

c. 71v – 72v = Fascicle IX.2Bv – IX.1Bv

Rvf366 *Vergine bella caduco e fragil bene* 31

#### Fascicles XI and IX.2

Block I: cc. 67r–68v<sup>1</sup> Fascicle XI.1Ar–v, XI.2Ar–v<sup>1</sup> (13 sonnets; Rvf339–351)

2 Rvf339 *Quel che d'odore et di color vincea*

14 Rvf351 *E' mi par d'or in hora udire il messo*

Block II: cc. 68v<sup>2</sup>–70v Fascicle XI.2Av<sup>2</sup>–XI.1Bv (8 sonnets, 2 canzoni; Rvf352–361)

21 Rvf352 *Laura mia sacra al mio stanco riposo*

30 Rvf361 *I' vo piangendo i miei passati tempi*

Block III: c. 71r Fascicle IX.2Br (4 sonnets; Rvf362–365)

16 Rvf362 *Dolci durezza et placide repulse*

17 Rvf363 *Spirto felice che si dolcemente*

19 Rvf364 *De! porgi mano a l'affannato ingegno*

18 Rvf365 *Vago augelletto che cantando vai*

This final section of the *addenda* demonstrates the intricate integration of Fascicle XI into the materials of Fascicles X (X.1Bv) and IX (IX.2Br), which Petrarch had already produced. Rather than accepting the material sequence of c. 71 *recto* to *verso* (in physical order Rvf362–366 that would become in revised form Rvf351, 352, 354, 353, 366), through the material challenges of Fascicle XI Petrarch triggers a profound poetic revision and re-envisioning of the last 31 poems as well as the closure of the *Fragmenta*. To begin to understand how he affected that revised closure requires a clear visual comprehension of the *Fragmenta*'s essential materiality and how Petrarch manipulates it to revise his songbook.

In digital form in the *Petrarchive*, a single click reorders the last thirty-one poems from their physical form (which Wilkins 1959 established

<sup>51</sup> For a magnified view of these marginal numbers see the ultraviolet photos of cc. 66v–71r online, navigate to the *chartae* at [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.3195](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3195). It is worth remembering that few copyists and editors noticed Petrarch's marginal numbers until Mestica 1896.

as a standard) to their renumbered, revised order according to the still visible numbers in the margins of Fascicles X, XI and IX. As the *Petrarchive* moves with a click between the diplomatic and edited forms of the *Fragmenta*, so a single click can move us not only into Petrarch's revisions but also into the different orderings and constructions of diverse manuscripts. Rather than dispensing with what we now know are significant spaces and materials as happens in print editions, the digital allows for greater fields of visualization and philological study.

A few years ago, when asked by a well-meaning colleague – with a press at his disposal – if I would be willing to see my rich-text edition in print, I could only consent politely. But I mused long and hard over what would be a difficult conversion from an interactive digital resource with a complex architecture into a medium whose structural thinking and conceptualization I had to abandon in order to represent the multiple layers of Petrarch's *Fragmenta*, both as a text and as an evolving construct that would become for most readers simply the *Canzoniere*. With the advent of ever-improving software for OCR (Optical Character Recognition), the possibility of scanning and digitizing printed texts for big data mining or for wider distribution can represent a useful tool for readers. It is, however, a tool we should use cautiously. A book scanned, say, for Google Books is digitized but not digital. Instead, the task of representing a text or a work into a multi-layered digital design in order to represent that work in its more flexible, richer and more authentic forms commensurate with its condition(s) in manuscript cultures, such as those of late medieval Italy, produces scholarship and texts that perhaps simply cannot be converted to print-thinking and production. Speaking as one who tried to do it, print simply fails to represent adequately the stratification of information that can ultimately be represented more accurately by the digital. Though sometimes resistant, those of us who have toiled for decades among the pages of print-thinking are beginning to see in the digital better tools for interrogating the complex manuscript page and its coordinates within gatherings and across entire codices. From antiquity to the twentieth century – from Luca Martini's 1548 collations of a now-lost 1330 *Commedia* in the margins of a 1515 Aldine Dante to Sandro Penna's scribbling in the 1930s of his poem *La vita ... è ricordarsi di un risveglio* in the margins of a newspaper – careful digital philology offers us not just an 'archive' but the opportunity to represent ever more accurately texts and their textuality. In the case of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*, the comparative consultation of digital facsimile images, the diplomatic and the

edited forms of the lyrics, easily toggled, and numerous other paratextual tools can help us trace and rediscover profound and dynamic features of a poetics that had been, like Petrarch's partial holograph, lost to us for hundreds of years.

### Works Cited

- Antonelli 1992: R. Antonelli, «Canzoniere Vaticano Latino 3793», in *Letteratura italiana, le opere*; 1. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 27-44.
- Aresu 2023: F.M. Aresu, *Manuscript Poetics: Materiality and Textuality in Medieval Italian Literature*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2023.
- Aresu et al. 2015-2024: F.M. Aresu, I. Magni, H.W. Storey, J.A. Walsh, *The Petrar-  
chive*, <http://petrarche.org>, 2015-2024 (consulted 18 October 2024).
- Avalle 1973: D'A.S. Avalle, *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini*, Torino, Giappichelli, 1973.
- Belloni et al. 2004a: G. Belloni, F. Brugnolo, H.W. Storey, S. Zamponi, *Rerum vug-  
larium fragmenta, Codice Vat. Lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-sim-  
ile*, Roma-Padova, Antenore, 2004.
- Belloni 2004b: G. Belloni, «Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195», in Belloni et al. 2004, pp. 73-104.
- Bembo 1514: *Il Petrarca*, edited by P. Bembo, Venezia, Aldo Manuzio, 1514.
- Bibliotheca Ambrosiana 1930: *Francisci Petrarcae, Vergilianus Codex ad Publii Vergilii Maronis diem natalem Bis Millesimum Celebrandum Quam Simil-  
ilimum Expressus Atque in Lucem Editus Ivvantibus Bibliotheca Ambrosia et Regia in Insubribus Academia*, Milano, Hoepli, 1930.
- Billanovich 1985: G. Billanovich, «Il Virgilio del Petrarca da Avignone a Milano», *Tradizione e letteratura umanistica per Alessandro Perosa*, edited by R. Car-  
dini, vol. I, Roma, Bulzoni, pp. 15-52.
- Bozzolo-Ornato 1980: C. Bozzolo, E. Ornato, *Pour une histoire du livre manu-  
scrit au Moyen Âge: trois essais de codicologie quantitative*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1980.
- Busonero 1999: P. Busonero, «La fascicolazione del manoscritto nel Basso Medi-  
evo», in Ornato 1999, pp. 31-139.
- Capelli 2004: R. Capelli, «Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del ms. Escorial e.III.23», *Medioevo letterario d'Italia*, I (2004), pp. 73-113.
- Capelli-Storey 2006: R. Capelli, H.W. Storey, «Modalità di ordinamento materi-  
ale tra Guittone e Petrarca», in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle*, edited by F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaf-  
fai, Firenze, SISMEL, 2006, pp. 169-186.
- Del Puppo 2007: D. Del Puppo, «Shaping Interpretation: Scribal Practices and Book Formats in Three 'Descripti' Manuscripts of Petrarca's Vernacular

- Poems», in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, edited by T. Barolini, H.W. Storey, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 93-129.
- De Robertis 1985: D. De Robertis, «Continguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco», *Studi di filologia italiana*, XLIII (1985), pp. 45-66.
- Gilissen 1977: L. Gilissen, *Prolégomènes à la codicologie. Recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Gand, Éditions scientifiques Story-Scientia, 1977.
- Hanna 1986: R. Hanna, «Booklets in Medieval Manuscripts: Further Considerations», *Studies in Bibliography*, XXXIX (1986), pp. 100-111.
- Lachin 2008: G. Lachin, «Introduzione», *I trovatori nel Veneto e a Venezia*, edited by G. Lachin, Roma-Padova, Antenore, 2008, pp. XIII-CV.
- Maniaci 1996: M. Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Roma, Istituto centrale per la patologia del libro, 1996.
- Menichetti 1966: A. Menichetti, «Rime per l'occhio e ipometrie nella poesia romanza delle origini», *Cultura neolatina*, XXVI (1966), pp. 5-95.
- Mestica 1896: *Le rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario*, edited by G. Mestica, Firenze, Barbèra, 1896.
- Modigliani 1904: *Francisci Petrarche Laureati poete, Rerum vulgarium fragmenta*, edited by E. Modigliani, Roma, Società Filologica Romana, anastatic rpt. in Belloni, Brugnolo, Storey, Zamponi 2004, pp. 181-383.
- Muzerelle 1985: D. Muzerelle, *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, CEMI, 1985.
- Ornato 1997: E. Ornato, *La face cachée du livre médiéval. L'histoire du livre*, Roma, Viella, 1997.
- Ornato 1999: E. Ornato, *La fabbrica del codice. Materiali per la storia del libro nel tardo Medioevo*, Roma, Viella, 1999.
- Ornato 2000: E. Ornato, *Apologia dell'apogeo. Divagazioni sulla storia del libro nel tardo Medioevo*, Roma, Viella, 2000.
- Petrucci 1967: A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967.
- Pomaro 1994: G. Pomaro, «I testi e il Testo», in *I moderni ausili all'ecdotica*, edited by V. Placella, S. Martelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 193-213.
- Robinson 1980: P.R. Robinson, «The 'Booklet': a Self-Contained Unit in Composite Manuscripts», *Codicologia*, III (1980), pp. 46-69.
- Signorini 2003: M. Signorini, «Fortuna del modello Libro-Canzoniere», in *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei 'Rerum vulgarium fragmenta'», special issue of Critica del testo*, VI.1 (2003), pp. 133-154.
- Storey 1993: H.W. Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York-London, Garland 1993.
- Storey 2004a: H.W. Storey, «All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca», in Belloni et al. 2004, pp. 131-171.

- Storey 2004b: H.W. Storey, «L'edizione diplomatica di Ettore Modigliani», in Belloni et al. 2004, pp. 385-392.
- Storey 2006: H.W. Storey, «Il codice Pierpont Morgan M 502 e i suoi rapporti con lo scrittoio padovano di Petrarca», in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, edited by F. Brugnolo, Z. Verlato, Padova, Poligrafo, pp. 487-504.
- Storey 2013: H.W. Storey, «Mobile Texts and Local Options: Geography and Editing», *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, VIII.1 (2013), pp. 6-20.
- Storey 2014: H.W. Storey, «Method, History, and Theory in Material Philology», in *Neo-Latin Philology, Old Tradition, New Approaches. Proceedings of a Conference held at the Radboud University, Nijmegen, 26-27 October 2010*, edited by M. van der Poel, Leuven, Leuven University Press, pp. 25-47.
- Storey 2015-2016: H.W. Storey, «La politica e l'antigrafo del *Fragmentorum liber* (Chigiano L v 176)», *Heliotropia*, XII-XIII (2015-2016), pp. 305-330.
- Storey 2017: H.W. Storey, «Appunti sulla filologia materiale e sui testi italiani del Medioevo», in *Atti del Congresso Filologia materiale fra testo e documento*, special issue on material philology in *Medioevo letterario d'Italia*, XIV (2017), pp. 85-112.
- Storey 2018: H.W. Storey, «The Formation of Knowledge and Petrarch's Books», in *Knowledge, Petrarch and Boccaccio between the Middle Ages and the Renaissance*, edited by I. Candido, Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 15-51.
- Storey 2020: H.W. Storey, «Borghini's Dilemma: Print Thinking and the Digital», *Textual Cultures: Texts, Contexts, Interpretation*, XIII.1, pp. 1-28.
- Storey 2021: H.W. Storey, «The Legacy of Petrarch's *Chartae*», in *Petrarch and His Legacies*, edited by E. Livorni, J. Todorović, Tempe, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, pp. 85-116.
- Valdezoco 1472: Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta, anastatica dell'edizione Valdezoco Padova 1472*, edited by G. Belloni, Venezia, Marsilio, 2001 (Padova, Bartolomeo Valdezoco, 1472).
- Vattasso 1905: M. Vattasso, «Introduzione», *L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano Latino 3195*, Milano, Hoepli, 1905.
- Werner 1995: M. Werner, *Emily Dickinson's Open Folios: Scenes of Reading, Surfaces of Writing*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.
- Wilkins 1951: E.H. Wilkins, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1951.
- Zamponi 2004: S. Zamponi, «Il libro del *Canzoniere*: modelli, strutture, funzioni», in Belloni et al., 2004, pp. 13-72.

# THE AFTERLIVES OF ADAM SCRIVEYN: CHAUCER'S SCRIBE IN DANTE'S «INFERNO»

BRENDAN O'CONNELL

## ABSTRACT

This essay examines *Adam Sciveyn*, a short poem by Geoffrey Chaucer that explicitly addresses the vagaries of textual production, and whose critical history illustrates the unreliability of textual evidence, whether in the age of manuscript, print, or digital copies. The poem's possible debt to Dante underscores the importance of thinking across different linguistic and literary traditions as we assess the contrasting evidence provided by textual witnesses. After considering how access to digital manuscripts of Dante can enrich our understanding of English literary traditions, I show that the afterlife of *Adam Sciveyn*, including its digital presence, foregrounds the challenges and opportunities presented by the widespread availability of digital copies of medieval manuscripts. Digital surrogates transform the ways we think about cultural contact, and prompt us to consider how technologies of textual production shape the questions we pose about literary and textual authority.

## Keywords

Geoffrey Chaucer; *Adam Sciveyn*; Dante's influence on English literature; Textual transmission; Digitised manuscripts.

Articolo ricevuto: 31 dicembre 2024; referato: 31 gennaio 2025; accettato: 5 febbraio 2025.

oconn2@tcd.ie  
Trinity College Dublin  
College Green, Dublin 2

In October 2023, the British Library fell victim to a ransomware attack which resulted in the theft of almost half a million files, and which rendered inaccessible the Library's vast collection of digitised medieval

manuscripts. The attack has had far reaching consequences for all those who use the Library's physical and digital resources for teaching and research purposes, and the clear demonstration of the vulnerability of digital resources has raised challenging questions about how institutions protect their collections for future generations, proving the truth of the maxim that «digitisation is not preservation». As Jonathan L. Zecher has noted, the challenges laid bare by the hacking of the British Library are part of a much longer history of the ways in which technologies of the written word have been used to navigate competing claims about how we preserve the past and make it accessible (Zecher 2024). Zecher suggests that the long-term preservation of digitised resources demands solutions that «uncouple the digital objects from the proprietary viewers used by libraries now, so they can be stored and viewed anywhere, rather than only on library websites» (Zecher 2024). The interdisciplinary nature of medieval studies, which has always required scholars to work across the boundaries of languages, cultures, and archives, is of course deeply invested in shaping a future in which digital resources remain accessible and legible across institutional, disciplinary, and linguistic boundaries. In this essay, I discuss *Adam Sciveyn*, a short poem by Geoffrey Chaucer, which explicitly addresses the vagaries of textual production, and whose critical history provides a fascinating example of the frequent unreliability of textual evidence whether in the age of manuscript, print, or digital copies. Moreover, the poem's possible debt to Dante's *Inferno* underscores the importance of thinking across different linguistic and literary traditions as we consider how to assess the contrasting evidence provided by textual witnesses.

Only a few days before the 2023 ransomware attack, the British Library announced that it had finally completed the digitisation of every manuscript of the works of Geoffrey Chaucer in its collection. While the loss of these digital copies posed a huge challenge to teachers and scholars of Chaucer, I would like to begin by focusing on how the sudden unavailability of one of the British Library's Italian manuscripts even more directly affected the research undertaken for this paper. British Library Egerton MS 943 is an important early 14<sup>th</sup> century Italian manuscript of Dante's *Commedia*; the appearance of the digital copy in 2015 was a boon for Dante specialists and all those interested in the influence of Dante on later writers, while the manuscript's numerous illustrations were a wonderful resource for teachers and researchers. In an earlier version of this paper, I had discussed the relevance of one of these images to the interpretation of one of the works of Geoffrey Chaucer, so the

sudden loss of access to the relevant illustration presented me with a particular challenge. This loss of access was all the more ironic because the Chaucerian poem I sought to examine through comparison with the suddenly inaccessible image was *Adam Scriveyn*, Chaucer's witty poem about the unreliability and challenges of textual transmission in a manuscript culture. After briefly considering how access to digital manuscripts of Dante can enrich our understanding of seemingly unrelated material in an English literary tradition, I will show how the afterlife of *Adam Scriveyn*, including its digital afterlife, raises important questions about the challenges and opportunities afforded by the widespread availability of digital copies of medieval manuscripts, including how these surrogates enable us to imagine moments of cultural contact, and to trace how the technologies of textual production have always informed the questions we pose about literary and textual authority.

Among its many splendid illustrations, British Library MS Egerton 943 contains one illustration that has always struck me as particularly remarkable: its depiction of the alchemists in the circle of the falsifiers, on fol. 52v. Like many other manuscripts of the *Commedia*, this depicts the alchemists with the marks of the distinctively painful and itchy dermatological skin disease with which they are punished, leading Griffolino and Capocchio to rub and scratch themselves furiously:

Io vidi due sedere a sé poggiati,  
 com' a scaldar si poggia tegghia a tegghia,  
 dal capo al piè di schianze macolati;  
 e non vidi già mai menare stregghia  
 a ragazzo aspettato dal signorso,  
 né a colui che mal volontier vegghia,  
 come ciascun menava spesso il morso  
 de l'unghie sopra sé per la gran rabbia  
 del pizzicor, che non ha più soccorso;  
 e sì traevan giù l'unghie la scabbia,  
 come coltel di scardova le scaglie  
 o d'altro pesce che più larghe l'abbia.

I saw two sitting propped against each other as pan is propped on pan to warm, spotted from head to foot with scabs; and I never saw curry-comb plied by a stable-boy whose master waits for him or by one kept unwillingly awake as each plied on himself continually the bite of his nails for the great fury of the itch that has no other relief, and the nails were scraping off the scabs as the knife does the scales of the bream or other fish that has them larger.

(*Inferno* XXIX, 73-84, Dante 1961, pp. 362-363)

What makes the illustration from Egerton particularly striking is that the manuscript image of the alchemists rubbing and scratching their diseased skin has itself been visibly defaced through rubbing or scraping. In her study of the ways in which medieval manuscripts were touched and handled, Kathryn Rudy demonstrates that acts of deliberate defacement by medieval readers are not uncommon, and that one might use a finger to erase the representation of, say, a devil, torturer, or other antagonist, «and thereby to demonstrate one's moral position toward it» (Rudy 2023, p. 37). While one can only speculate at the motives of whoever defaced the image of Dante's alchemists in BL Egerton 943, we are forcefully reminded that the medieval readers of this particular manuscript were themselves touching animal skin as they witnessed the alchemists rubbing and scratching their flesh in the text and image of folio 57. Sarah Kay has memorably described the distinctive experience of handling a parchment manuscript:

One can tell the flesh side from the hair side of the skin; the backbone remains perceptible as a ghostly imprint [...] tiny veins can often be made out, as can the random discolorations, scars, and insect damage that marked the creature in life. The markers of parchment's organic nature are not solely visual; parchment feels like skin, and an animal odor inheres in the folios still. (Kay 2011, p. 14)

Though clearly visible in digital images of Egerton 943, the rubbing of the image thus reminds us of an aspect of interacting with a medieval manuscript which cannot be recreated by any digital substitute.

Dante's account of the falsifiers, of course, creates a powerful impact whether encountered in an illustrated medieval manuscript or a modern printed edition. It is certainly a part of the *Commedia* that left an impression on Chaucer, who recalls the account of the alchemists on a number of occasions in his own work, such as when he evokes Capocchio's description of himself as a great ape of nature in the *House of Fame*, lines 1212-13. Chaucer's most striking engagement with the passage is arguably in *Adam Scriveyn*, his witty seven-line poem about the perils of textual transmission. To cite the version of the poem printed in the standard scholarly edition as «Chaucers Wordes Unto Adam, His Owne Scriveyn»:

Adam scriveyn, if ever it thee bifalle  
 Boece or Troylus for to wryten newe,  
 Under thy long lokkes thou most have the scalle,  
 But after my making thow write more trewe,  
 So ofte adaye I mot thy werk renewe,

It to correcte and eke to rubbe and scrape,  
 And all is thorough thy negligence and rape.

(Chaucer 1987, p. 650)

In the poem, the poet lambasts a scribe for his negligence and haste («rape»), which requires him to incessantly correct the scribe's work, rubbing and scraping the parchment. In a vivid analogy, the author curses his scribe, wishing that, should he fail to copy his works more accurately, he should contract the «scalle», an itchy skin disease that will require the scribe to rub and scrape his own skin as the author must rub and scrape the animal skin on which the errors have been made. As I have argued elsewhere, the punishment is a strikingly Dantean *contrapasso*, and one that seems to echo Dante's punishment of the alchemists (O'Connell 2005). Even the reader unfamiliar with Dante's text, however, will recognise how deftly – in seven short lines – Chaucer draws attention to many of the philologist's objects of study: the material surface on which medieval texts were written, the processes of scribal labour and correction; the unstable and contingent nature of textual transmission in a manuscript age, and above all else the complex and interdependent relationship of author and scribe. All of these aspects of the poem, combined with the title's confident assertion that these words are addressed by Chaucer «to his owene» scribe, paint a vibrant picture of the so-called 'Father of English Poetry' struggling to control the reception of his literary output. It is hardly surprising that the text has proved so irresistible to textual scholars and literary critics, or that it has had such a remarkable afterlife.

Following its earliest appearance in manuscript in the fifteenth-century, *Adam* came to occupy a unique place in early printed copies of Chaucer's works and, as Jonathan Hsy has pointed out, has continued to experience «varied afterlives in contemporary scholarship, including its manifestations in printed editions and digital media» (Hsy 2018, p. 289). In the twenty-first century, the poem has emerged as a crux in some of the key debates among scholars of Middle English literature, as the field grapples with the apparent identification of Adam Pinkhurst as one of the most important scribes of Chaucer's work. Both the scribe and the poem apparently addressed to him have been at the centre of a paradigm shift in the field, which has seen extensive methodological reflection on issues such as the identification of scribal hands and the role of scribes in the construction of literary authority; moreover the figure of Chaucer's scribe has been invoked by scholars keen to challenge a conservative philological tradition through the application of new conceptual frameworks,

such as queer theory, as well as the new methodologies made available by the digital humanities. At first glance, the questions of textual integrity raised by *Adam Sciveyn* might seem very remote from the questions addressed by the digital humanities, or indeed from the threats to access posed by the cyber-attack on the British Library. As we shall see, however, the afterlife of the poem sheds light on the ways in which our interpretation of the textual record is mediated through the forms – whether manuscript, print, or digital – in which it is preserved and accessed.

The text of *Adam Sciveyn* is explicitly attributed to Chaucer in a headnote to the poem – «Chauciers words a Geffrey vn to Adame his owen sciveyne» – in the sole manuscript witness of the text: Cambridge, Trinity College, MS R.3.20. This paper manuscript, in the hand of the scribe John Shirley, dates from c.1430; a digital copy of the manuscript is now freely available online.<sup>1</sup> While Shirley's manuscript dates from around 30 years after the death of the poet, the attribution to Chaucer has been accepted by most scholars, though this has recently been challenged.<sup>2</sup> Shirley's attributions are admittedly not all reliable; however, Margaret Connolly has demonstrated that Shirley's attribution of *Adam Sciveyn* is persuasive and may reasonably be trusted in the absence of strong evidence to the contrary (Connolly 2017, pp. 81-100). Certainly, a significant majority of Shirley's attributions to Chaucer are beyond dispute; moreover, the short poem is written in rhyme royal, a form in which Chaucer wrote many of his works, including *Troilus and Criseyde*, which, alongside Chaucer's translation of Boethius's *Consolation of Philosophy*, is explicitly mentioned among the works the poem's author refers to («Boece or Troylus»). As Connolly suggests, it may be the case that the recent tendency to question the authenticity of the poem is influenced by legitimate concerns about the role the poem has come to play in debates about the transmission of Chaucer's work (Connolly 2017, pp. 87-88). For centuries, indeed, the poem's place in the canon was undisputed, and a clear line may be traced from Shirley's manuscript version of the text to the earliest appearance of *Adam Sciveyn* in print.

It is beyond dispute that MS R.3.20 was the basis for the text of *Adam Sciveyn* printed in the 1561 edition of Chaucer's *Works* by John Stow.

<sup>1</sup> For a detailed account of this manuscript, see Connolly 1998, pp. 69-101. The digital copy is available online at the Wren Digital Library, which also provides links to the catalogue entry and the table of contents: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/manuscripts/uv/view.php?n=R.3.20>

<sup>2</sup> Among the most prominent studies that challenge the attribution are Lerer 1993, Boffey, Edwards 1998, and Edwards 2012.

As Connolly has noted, the manuscript belonged at one point to Stow; his hand can be detected in many annotations on the MS, and it was the source of a number of other poems printed by Stow (Connolly 2017, p. 84). The text of the poem in Stow's edition offers a fascinating insight into the afterlife of this poem during the English Renaissance, when the reputation of Chaucer as the Father of English poetry became solidified. The study of these texts has been facilitated enormously by the hugely significant digital resource, Early English Books Online (EEBO), which has transformed the study of early English printed books, by enabling scholars to easily compare different imprints and editions of early modern books.<sup>3</sup> A comparison between the text of *Adam Scriveyn* in Trinity MS R.3.20 and the printed text found in some copies of Stow 1561, indeed, makes for a fascinating case study in the afterlives of medieval texts. We might assume that a poem as brief as *Adam Scriveyn*, surviving in only one manuscript, would be unlikely to present significant challenges to its early editors. Joseph Dane and Seth Lerer have noted, however, that in several copies of Stow's Chaucer, lines 3-4 of *Adam Scriveyn* read as follows:

Under thy longe lockes þ[ow] must haue the scalle  
But after my mockynge thou write more true.

As Dane and Lerer point out, «other copies of Stow's edition correct "mockynge" to "makyng", and this mid-press run correction has been noticed by several scholars» (Dane, Lerer 1999, p. 473). These variants in the Stow Chaucer yield a very different sense from the words found in the Shirley manuscript. Whereas the manuscript implies that the scribe must suffer the «scalle» unless he writes more accurate copies of the author's works (his «makyng»), the Stow variant implies that the scribe is cursed unless he amends his practice after the poet's mocking critique in this poem. Noting that the word "mocking" gained currency from distinctly biblical and religious contexts in the sixteenth-century, Dane and Lerer argue that the substitution of «mockynge» for «makyng» was a deliberate attempt to rewrite a line whose original force had become lost as, even by the sixteenth century, the sense of Chaucer's original Middle English was becoming opaque. The alteration is fascinating, providing not only another example of the kind of textual instability Chaucer worries about in *Adam Scriveyn*, but also demonstrating the way in which

<sup>3</sup> <http://eebo.chadwyck.com/home>

this short poem has been adapted throughout the centuries to reflect the interests of its readers.

Another important aspect of the printing of *Adam Scriveyn* in the Stow edition relates to the placement of the text, and its significance in the canon. Stow's edition has been the subject of a fascinating analysis by Megan Cook, who notes that the text is the last Chaucerian work in the edition (Cook 2016). As Cook points out, Stow changes Shirley's title from «Chauciers words a Geffrey vn to Adame his owen scriveyne» to «Chaucers words vnto his owne Scriuener», shifting the focus away from the more personal relationship suggested by «Geffrey» and «Adam» and towards the more formal and hierarchical relationship between the monumental poet and the erring scribe (Cook 2016, p. 48). More importantly, however, Cook demonstrates that the poem continued to occupy the position of the final Chaucerian text in subsequent editions of the *Works* for hundreds of years; even when other Chaucerian and pseudo-Chaucerian works were added to the *Works*, editors placed them before *Adam Scriveyn*, preserving the short poem as Chaucer's final warning to scribes, printers and readers on the subject of textual transmission. In doing so, the editors demonstrated a sophisticated understanding of the ways in which the poem neatly juxtaposes the authorial fantasy that his text will circulate as intended with an awareness that the text is subject to the vagaries of textual transmission.

Modern readers can now access the manuscript and early printed texts of *Adam Scriveyn* in a range of digital substitutes, which has enabled a paradigm shift in the way the poem is read and analysed. Arguably, the availability of a digital version of the sole manuscript witness of the poem, Cambridge, Trinity College, MS R.3.20, has had a striking impact on the way the text of the poem has been discussed. While the scholarly community previously had to rely on the works of textual scholars with access to the originals, or on a limited supply of facsimile copies, anyone interested in the poem is now free to consult the digital copy in high definition. Recent years, moreover, have witnessed a shift in the way in which the poem has been cited by scholars; whereas earlier scholars generally cited the poem from scholarly printed editions such as the *Riverside Chaucer*, there has been a notable trend in recent years towards attempting to reproduce more precisely the spelling, punctuation, and layout, of the manuscript original.<sup>4</sup> Thus, for example, Alexandra Gillespie cites the text of the poem as follows:

<sup>4</sup> See, for example, Gillespie 2008, p. 271, Edwards 2012, p. 135, Connolly 2017, p. 84.

Chauciers wordes . a Geffrey vn to Adame his owen scryvene /  
 Adam . scryvene / if euer it þee byfalle  
 Boece or Troylus / for to wryten nuwe /  
 Vnder þy long lokkes / þowe most haue þe scalle  
 But after my making / þowe wryte more truwe  
 So offt a daye . I mot þy werk renuwe /  
 It to correct / and eke to rubbe and scrape /  
 And al is thorough . þy necglygence and rape /

Jonathan Hsy has written compelling about Gillespie's practice here, noting that this transcription «returns the modern printed text as close as possible to its manuscript form or originary visual interface» (Hsy 2018, p. 295). Hsy, moreover, draws on queer theory, and specifically the work of Carolyn Dinshaw, to argue that Gillespie's attempt to represent Shirley's manuscript copy in a new typographical medium suggests the possibly of «contact between linguistic fragments beyond time» (Hsy 2018, p. 295). While professional scholars such as Gillespie have access to either the original manuscript or the meticulously transcribed text of the *Variorum* edition, it is worth reflecting further on how the availability of high-quality digital copies of manuscripts may, in future, challenge the traditional role of textual scholarship. The wide availability of digital copies allows readers and scholars to effectively bypass decades (or centuries) of textual scholarship, to present readings based on the original manuscript readings, confident in the knowledge that these readings may be checked by every reader of the scholarly text.

It seems clear that the availability of the digital copy of *Adam Scriveyn* will transform the way in which scholars view this text and its authorship, and this scrutiny is deeply welcome. As Margaret Connolly has noted, «The fact that we have only a single manuscript copy of *Adam Scriveyn*, transcribed some three decades after Chaucer's death, naturally gives rise to doubts about the intrinsic reliability of the text as a source of bibliographical and historical information» (Connolly 2017, p. 85). Indeed, the text of the poem speaks so compellingly to the interests of those involved in the transmission of medieval manuscripts (be they poets, scribes, print editors, or digital editors), that there has at times been suspicion that the poem may not in fact be the work of Chaucer himself, but rather a later copyist or scribe writing in imitation of the Father of English Poetry (unsurprisingly, the most compelling candidate has been John Shirley, the scribe of MS R.3.20). Part of the suspicion has centred on the fact that the poem includes words such as «scalle», which occurs nowhere else in the canon of Chaucer's works

(Edwards 2012, pp. 135-136). This, however, raises the question of what weight, if any, we give to possible literary sources adduced for the poem. If, for example, we accept that *Adam Scriveyn* contains echoes of Dante's account of the falsifiers, we may note that the Italian word «scaglia», which Dante uses in that passage, has a range of meanings that is similar to ME “scal(l)e”, referring both to the scales of fish and flakes of skin that become detached due to skin disease.<sup>5</sup> Scholars such as Edwards and Jay Ruud have also noted that the high instance of words beginning in *sc-* (such as «scalle», the words «scriveyn», and «scrape») is highly unusual in Chaucer's canon (Ruud 1992, pp. 123-124). This *sc-* combination may be rare in Chaucer, but it is notably common in the passage cited above from Dante (see for example, «scaldar», «scabbia», «scardova» and «scaglie»). While textual and metrical analysis offer powerful tools to assess the canonicity of *Adam Scriveyn*, I would argue that consideration of parallels with works by other authors and in other languages may provide an important alternative strand of evidence to consider when questioning the place of this text in the canon of Chaucer's works.

Some of the most important questions raised by the recent critical history of *Adam Scriveyn* centre on the relationship between textual scholarship and literary criticism. One approach, championed by scholars such as John Scattergood and Glending Olson, has been to read the poem within a tradition of writers complaining about the failures of their scribes, or to relate the poem to the fascinating genre of the «book curse», in which maledictions are proclaimed against those who steal books or mis-represent their content (Scattergood 2006, Olson 2008). Such accounts have not placed undue attention on the identity of the particular scribe addressed in the poem, but a related approach has focused on the name Adam itself, with several (inconclusive) attempts to identify the erring scribe (dating at least as far back as the competing claims of Bressie 1929 and Manly 1929). For many years, one of the most enduring ways of interpreting the poem drew on the correspondence between the name of the scribe and the name of the first man, with several studies developing increasingly extensive (and at times forced) analogies between the transgressions of the biblical Adam and Adam the scribe.<sup>6</sup> Of course, a seismic change occurred in 2004, when Linne Mooney claimed to have identified one Adam Pinkhurst as the scribe of two of the most important and influential manuscripts of Chaucer's works, *Hengwrt* and *Elles-*

<sup>5</sup> Battaglia 1994, «scaglia» senses 1. and 7.

<sup>6</sup> Important studies in this vein include Kaske 1979, Chance 1985, and Mize 2001.

*mere*, both of which were probably produced in the early fifteenth-century. *Adam Scriveyn* became a linchpin in the argument Mooney made. If the poem (conventionally dated to the mid-1380s because of its reference to «Boece» and «Troylus») was indeed addressed to Adam Pynkhurst, and if this Adam was indeed Chaucer's personal scribe (as Shirley's title seems to suggest), then scholars suddenly had unparalleled evidence of a long and close working relationship between a major English poet and his scribe, evidence which had huge implications for the authority of two of the most famous manuscripts of the *Canterbury Tales*.<sup>7</sup>

As Lawrence Warner has shown, Mooney's claim to have identified the scribe of *Hengwrt* and *Ellesmere* as Adam Pynkhurst, and her further claim that Pynkhurst was the addressee of *Adam Scriveyn*, led to a seismic shift in the study of Middle English Literature over the decade and a half that followed (Warner 2018, pp. 1-8). An explosion of scholarly activity has witnessed the attribution of numerous other works to Adam Pynkhurst. The work of scholars such as Mooney, Estelle Stubbs and Simon Horobin in identifying the hand of Pynkhurst (among other scribes) can be seen in the massively influential online database, *Late Medieval English Scribes*, «an online catalogue of all scribal hands (identified or unidentified) which appear in the manuscripts of the English writings of five major Middle English authors: Geoffrey Chaucer, John Gower, John Trevisa, William Langland and Thomas Hoccleve».<sup>8</sup> These attributions have transformed understanding of relationships among authors, scribes, and the makers and owners of books in late medieval England.<sup>9</sup> While this scholarship, and the online resources they have generated, have been deeply valuable, an increasingly vocal minority of scholars have expressed disquiet not only about Mooney's original claims, but about the rapid pace at which a huge volume of works has now been attributed to Adam Pynkhurst. The most comprehensive attempt to rebut the evidence that Pynkhurst was the scribe of *Hengwrt*

<sup>7</sup> The *Hengwrt* manuscript of the *Canterbury Tales* is housed at the National Library of Wales (Peniarth MS 392D), and a full digital copy is available at: <https://www.library.wales/discover/digital-gallery/manuscripts/the-middle-ages/the-hengwrt-chaucer/>. The *Ellesmere* manuscript (MS EL 26 C 9) is housed at the Huntington, and is also available in a digital facsimile: <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/2838/>.

<sup>8</sup> <https://www.medievalscribes.com/>

<sup>9</sup> Hsy 2018, pp. 298-300 provides an interesting example of the kinds of analysis enabled by some of the new digital resources that have recently become available, particularly *Networks of Book Makers, Owners and Users in Late Medieval England*: <https://www.dhi.ac.uk/projects/networks-of-books/>.

and Ellesmere is by Lawrence Warner, who has cast serious doubt on the claims by Mooney and others (Warner 2018, pp. 1–29).

Bearing in mind the doubts that have been expressed about identifying the scribe mentioned in *Adam Scriveyn* with Adam Pynkhurst, it is worth noting that one of the most striking parallels between Dante's poem and Chaucer's is the fact that one of the falsifiers is called Adam: Adam of Brescia, one of the counterfeiters, who is punished in this circle of hell (*Inferno* XXX, 61), though with dropsy, rather than a skin disease (Dante 1961). Dante's Adam is someone who makes false copies of originals, and Dante articulates an explicit link between Adam's counterfeiting and the falsification of words, when the liar Sinon exclaims:

«S'io dissi falso, e tu falsasti il conio». *Inferno*, XXX 115

If I spoke falsely, [...] thou too didst falsify the coin.

Just as many scholars of *Adam Scriveyn* have pondered the analogy between the transgressions of Adam the scribe and the sins of the first Adam, so too the counterfeiter's name has led some Dante scholars to suggest an analogy with the biblical Adam (Shoaf 1983, p. 44).

However we account for them, the parallels between *Adam Scriveyn* and Dante's falsifiers are striking, and provide a useful insight into questions of textual transmission. In the poem, Chaucer imagines himself laboriously poring over texts produced by his erring scribe, having to «rubbe and scrape» the animal skin in order to first erase and subsequently correct the errors. The curse imagined as a suitable punishment for this transgression, the itchy skin disease Chaucer refers to as the «scalle» is imaginatively appropriate because it will require the scribe to furiously rub and scrape his own skin, just as the author has rubbed and scraped the parchment. As Hsy puts it, «the poem renders vividly physical and situationally appropriate a seemingly unexpected conjunction of skin surfaces: the violated, scraped animal parchment and the diseased scalp of the human scribe». (Hsy 2018, p. 293). Digital copies of medieval texts are invaluable aids to scholars, but neither the scholarly edition nor the digital copy of the manuscript can fully equip us to read a poem such as *Adam Scriveyn* as it was originally read. Indeed, in the case of *Adam Scriveyn*, neither the fifteenth-century paper manuscript, the carefully edited twentieth-century copy, nor the twenty-first-century digital copy can recover the most crucial aspect of the poem: the powerful analogy that the poem establishes between the human skin

of the scribe (or indeed the reader) and the animal skin on which the scribe copies the texts of the author's poems.

*Adam Scriveyn* speaks to the material contexts of medieval manuscript production, and the fraught transmission of texts in any age, and the figure of Adam the scribe has been invoked in relation to questions of best practice in the field of digital humanities. As a digital humanist, Bridget Whearty speaks powerfully of working in a field haunted by lost books, and offers a thoughtful reflection on the need for those working in digital humanities to carefully preserve as much information as possible, comparing the challenges of the digital humanist to the challenges of medieval scribes like Adam (Whearty 2018, p. 179). When Whearty was writing, few scholars could have imagined the extent of the damage to the digital archive caused by the cyber-attack on the British Library in October 2023. This attack makes clear the need to devote as much attention to digital conservation as material conservation, and to protect digital resources in ways that do not depend solely on the proprietary viewers used by libraries (Zecher 2024). As I hope to have shown, both the text and the textual afterlives of *Adam Scriveyn* speak eloquently to the concerns of all those interested in the accurate transmission of texts, from medieval authors and scribes to early modern printers, and from editors and textual critics to the digital humanists of today.

### Bibliography

- Battaglia 1994: S. Battaglia, *Grande Dizionario Della Lingua Italiana*. Turin, 1994.
- Boffey, Edwards 1998: J. Boffey, A.S.G. Edwards, «Chaucer's *Chronicle*: John Shirley and the Canon of Chaucer's Minor Poems», *Studies in the Age of Chaucer*, 20 (1998), pp. 201-218.
- Bressie 1929: R. Bressie, «Chaucer's Scrivener», *Times Literary Supplement*, 9 May 1929.
- Chance 1985: J. Chance, «Chaucerian Irony in the Verse Epistles "Wordes unto Adam", "Lenvoy a Scogan" and "Lenvoy a Bukton"», *Papers on Language and Literature*, 21 (1985), pp. 115-28.
- Chaucer 1987: *The Riverside Chaucer*, edited by L.D. Benson, Boston, Houghton Mifflin, 1987.
- Connolly 1998: M. Connolly, *John Shirley: Book Production and the Noble Household in Fifteenth-Century England*, Aldershot, Ashgate, 1998.
- Connolly 2017: M. Connolly, «What John Shirley Said About Adam: Authorship and Attribution in Cambridge, Trinity College, MS R.3.20», in *The Dynamics of Medieval Manuscript: Text Collections from a European Perspective*, edited

- by K. Pratt, B. Besamusca, M. Meyer, A. Putter, Göttingen: V&R unipress, 2017, pp. 81-100.
- Cook 2016: M. Cook, «“Here taketh the makere of this book his leve”: The Retraction and Chaucer’s Works in Tudor England», *Studies in Philology*, 113.1 (2016), pp. 32-54.
- Dane, Lerer 1999: A. Joseph, S. Lerer, «Press Variants in John Stow’s Chaucer (1561) and the Text of *Adam Scriveyn*», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 11.4 (1999), pp. 468-79.
- Dinshaw 1999: C. Dinshaw, *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Durham NC and London, Duke University Press, 1999.
- Dante 1961: D. Alighieri, *The Divine Comedy of Dante Alighieri: 1. Inferno*, edited by J.D. Sinclair, Oxford, Oxford University Press, 1961.
- Edwards 2012: A.S.G. Edwards, «Chaucer and *Adam Scriveyn*», *Medium Ævum*, 81.1 (2012), pp. 135-138.
- Gillespie 2008: A. Gillespie, «Reading Chaucer’s Words to Adam», *Chaucer Review*, 42.3 (2008), pp. 269-283.
- Hsy 2018: J. Hsy, «Queer Environments: Reanimating *Adam Scriveyn*», *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, 9 (2018), pp. 289-302.
- Kaske 1979: R.E. Kaske, «Clericus Adam and Chaucer’s *Adam Scriveyn*», in *Chaucerian Problems and Perspectives: Essays Presented to Paul E. Beichner C.S.C.*, edited by E. Vasta, Z.P. Thundy, Notre Dame, Notre Dame University Press, 1979, pp. 114-118.
- Kay 2011: S. Kay, «Legible Skins: Animals and the Ethics of Medieval Reading», *Postmedieval: a journal of medieval cultural studies*, 2 (2011), pp. 13-32.
- Lerer 1993: S. Lerer, *Chaucer and His Readers: Imagining the Author in Late Medieval England*, Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Manly 1929: J.M. Manly, «Chaucer’s Scrivener», *Times Literary Supplement*, 16 May 1929.
- Mize 2001: B. Mize, «Adam, and Chaucer’s Words unto Him», *Chaucer Review*, 35 (2001), pp. 351-377.
- O’Connell 2005: B. O’Connell, «*Adam Scriveyn* and the Falsifiers of Dante’s *Inferno*: A New Interpretation of Chaucer’s *Wordes*», *Chaucer Review*, 40.1 (2005): 39-56. Print.
- Olson 2008: G., Olson, «Author, Scribe, and Curse: The Genre of *Adam Scriveyn*», *Chaucer Review*, 42 (2008), pp. 284-297.
- Rudy 2023: K.M. Rudy, *Touching Parchment: How Medieval Users Rubbed, Handled, and Kissed Their Manuscripts. Vol 1: Officials and Their Books*, Cambridge, Open Book Publishers, 2023.
- Ruud 1992: J. Ruud, «*Many A Song and Many A Leccherous Lay*: Tradition and Individuality in Chaucer’s Lyric Poetry», New York, Garland, 1992.
- Scattergood 2006: J. Scattergood, «The Jongleur, the Copyist, and the Printer: the Tradition of “Chaucer’s *Wordes unto Adam, His Own Scriveyn*”», in

- Idem (ed. by) *Manuscripts and Ghosts: Essays on the Transmission of Medieval and Early Renaissance Literature*, Dublin, Four Courts, 2006.
- Shoaf 1983: R.A. Shoaf, *Dante, Chaucer and the Currency of the Word: Money, Images, and Reference in Late Medieval Poetry*, Norman, Pilgrim Books, 1983.
- Warner 2018: L. Warner, *Chaucer's Scribes: London Textual Production, 1384-1432*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Weiskott 2017: E. Weiskott, «Adam Scriveyn and Chaucer's Metrical Practice», *Medium Ævum*, 86 (2017), pp. 47-51.
- Whearty 2018: B. Whearty, «Adam Scriveyn in Cyberspace: Loss, Labour, Ideology, and Infrastructure in Interoperable Reuse of Digital Manuscript Metadata», in *Meeting the Medieval in a Digital World*, edited by M.E. Davis, T. Mahoney-Steel, E. Turnator, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2018, pp. 157-201.
- Zecher 2024: J.L. Zecher, «Digital technologies have made the wonders of ancient manuscripts more accessible than ever, but there are risks and losses too», *The Conversation*, 8 February 2024, <https://theconversation.com/digital-technologies-have-made-the-wonders-of-ancient-manuscripts-more-accessible-than-ever-but-there-are-risks-and-losses-too-221869>

### Manuscripts Cited

Aberystwyth,  
National Library of Wales,  
Peniarth MS 392D, The Hengwrt Chaucer:  
<https://www.library.wales/discover/digital-gallery/manuscripts/the-middle-ages/the-hengwrt-chaucer/>

Cambridge,  
Trinity College,  
MS R.3.20:  
<https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/manuscripts/uv/view.php?n=R.3.20>

London,  
British Library,  
Egerton MS 943. Not available online at the time of writing, but before the cyber attack on the British Library, it was available at the following link:  
[http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton\\_MS\\_943](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Egerton_MS_943)

San Marino (California),  
Huntington Library,  
MS EL 26 C 9, The *Ellesmere* Chaucer:  
<https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/2838/>



# Foro

## POSTILLE D'AUTORE. TIPOLOGIE E CRITERI DI EDIZIONE / AUTHORIAL ANNOTATIONS. TYPES AND EDITORIAL CRITERIA

MAURIZIO FIORILLA

*Il sistema di annotazione di Boccaccio: tipologie di glosse  
e questioni ecdotiche (con una proposta per il Decameron)*

*On Boccaccio's marginalia: glossing procedures and ecdotic issues (with a  
proposal for the Decameron)*

### ABSTRACT

An overview of the manuscripts annotated by Boccaccio is provided, defining a typological classification of the glosses and evaluating the criteria that have been adopted in their most recent critical editions. The examination focuses specifically on those glosses in which Boccaccio includes variants, conjectures and corrections, whether in the margins of his own texts or those of other authors. A clearer understanding of Boccaccio's annotation system makes it possible to reconsider five passages of the *Decameron* and to offer new ecdotic proposals for the last redaction of the text.

### Keywords

Boccaccio; manuscripts; marginal notes; variants; *Decameron*.

maurizio.fiorilla@uniroma3.it  
Università degli Studi Roma Tre  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Ostiense 234-236, 00146 Roma

### *1. Le postille autografe di Boccaccio: tipologie e criteri di edizione\**

Sono stati a oggi identificati 17 manoscritti autografi di Boccaccio (integrali o parziali), alcuni dei quali smembrati (per un totale di 22 unità libra-

\* Ringrazio per i preziosi suggerimenti ricevuti Monica Berté, Silvia Finazzi, Enrico Moretti e Angelo Piacentini. Le riproduzioni dei manoscritti contenute nelle tavole del contributo sono pubblicate su concessione dei rispettivi Enti di conservazione: MiC

rie), oltre a 12 codici recanti note marginali attribuibili con certezza alla sua mano e una lettera privata. Quasi tutti i manoscritti del Certaldese, compresi gli autografi in cui si fece copista di opere proprie o di testi di altri autori, sono accompagnati da sue postille marginali e interlineari. Si tratta di annotazioni di varia tipologia: si va da semplici *notabilia* a glosse più lunghe, di carattere esegetico, accompagnate in certi casi da rinvii ad altri testi, in cui a volte Boccaccio intesse un dialogo con l'autore letto o con sé stesso. Non mancano glosse di autocommento e annotazioni che testimoniano revisioni e avanzamenti redazionali ai suoi testi, note di interesse linguistico e filologico lasciate a margine di opere classiche e medievali in cui Boccaccio ha registrato possibili lezioni alternative o ha richiamato l'attenzione su lacune e corrottele, proponendo *ope codicum* o *ope ingenii* integrazioni e correzioni. Il suo sistema di annotazione prevede infine un ampio ventaglio di segni di attenzione figurati (come *maniculae*, graffe, testine paragrafanti e fiorellini) tracciati frequentemente per mettere in rilievo singole *sententiae* o porzioni più ampie del testo, e veri e propri disegni.<sup>1</sup>

– Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze; MiC – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; MiC – Biblioteca Riccardiana di Firenze; Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz di Berlino. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

<sup>1</sup> Per un quadro degli autografi di Boccaccio e dei volumi della sua biblioteca (con l'ampia bibliografia precedente) si rimanda a M. Cursi, M. Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», in *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, I, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 43-103 (cui si rinvierà per notizie essenziali sui manoscritti boccacciani chiamati in causa). Per un elenco aggiornato, con l'integrazione di un nuovo testimone annotato (il ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Gr. IX 29) cfr. M. Cursi, «Gli autografi», in *Boccaccio*, a cura di M. Fiorilla, I. Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 271-291: 285-290; ai codici postillati finora noti si è aggiunto ora un ulteriore manoscritto di Valerio Massimo e Sallustio (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 84): cfr. T. De Robertis, «Un libro passato per le mani di Boccaccio (e non solo per le sue)», in *Lunghe fedeltà. Studi in onore di Giancarlo Breschi per i suoi 90 anni*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2024, pp. 165-177. Per descrizioni più dettagliate si vedano le schede e i saggi pubblicati in *Boccaccio autore e copista*, Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 10 ottobre 2013-11 gennaio 2014, con il patrocinio dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, Firenze, Mandragora, 2013; M. Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013; M. Fiorilla, A. Piacentini, «La biblioteca di Boccaccio», in *L'italiano e il libro: il mondo tra le righe*, a cura di R. Coluccia, Firenze, GoWare, 2024, pp. 225-242. In particolare per un esame dei segni di attenzione figurati e dei disegni si rinvia a: M. Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 35-38 e 44-58; Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», pp. 68-70 e 98-103; F. Pasut, «Boccaccio disegnatore», in *Boccaccio autore e copista*, pp. 51-59. Sul versante digitale si segnala che le descrizioni degli autografi boccacciani presenti in Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio» (con integrazioni e aggiornamenti) sono liberamente consultabili, corredate con riproduzioni a colori ad alta definizione di interi manoscritti, sul sito *ALI-Autografi dei letterati italiani*

I *marginalia* di Boccaccio sono stati esaminati in contributi focalizzati sull'aspetto paleografico e valorizzati in studi incentrati sulle fonti delle sue opere o in lavori tesi a ricostruire la sua formazione culturale, il suo dialogo con gli autori della tradizione classica e medievale o con alcuni intellettuali del suo tempo, primo tra tutti Francesco Petrarca.<sup>2</sup> Edizioni critiche integrali delle sue note di lettura lasciate a margine di singoli manoscritti sono iniziate a uscire però solo in tempi più recenti,<sup>3</sup> in ritardo rispetto a quanto avvenuto per Petrarca, che ha fatto da apripista offrendo anche un modello editoriale di riferimento.<sup>4</sup> Per l'edizione delle annotazioni autografe di Boccaccio (da cui vanno escluse quelle riconducibili a precedenti commenti)<sup>5</sup> vengono adottati i seguenti criteri: per prima cosa si riporta tra caporali il brano annotato secondo la lezione del manoscritto con segnalazione in parentesi tonde delle principali differenze rispetto alla moderna edizione critica (abbreviata con *ed.*); il testo deve essere preceduto dalla segnalazione della carta del codice in cui si trova la postilla e dalla localizzazione del

*on line* ([www.autografi.net](http://www.autografi.net)) e presso il sito dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio ([www.enteboccaccio.it](http://www.enteboccaccio.it)). Un nuovo progetto, *Boccaccio Bookshelf* (*BoBo*), coordinato da Teresa Nocita, è in corso presso l'Università dell'Aquila (in collaborazione con lo stesso Ente Boccaccio): cfr. T. Nocita, A. Piacentini, «BoBo (Boccaccio Bookshelf): Giovanni Boccaccio's "Virtual" Library», *Spolia. Journal of Medieval Studies*, n.s., xx, 10 (2024), pp. 1-22.

<sup>2</sup> Per notizie sulla tradizione di studi si vedano le voci bibliografiche offerte in Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», pp. 56-62; *Boccaccio autore e copista*, pp. 411-432; Cursi, «Gli autografi», 290-291; Nocita, Piacentini, «BoBo (Boccaccio Bookshelf)», 16-22.

<sup>3</sup> Si vedano (in ordine cronologico): M. Fiorilla, «La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti Laurenziani 29, 2 e 54, 32», *Aevum*, LXXIII, 3 (1999), pp. 635-668; 659-667; M. Petoletti, «Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 67 sup.)», *Studi sul Boccaccio*, XXXIV (2006), pp. 103-184; S. Finazzi, «Le postille di Boccaccio a Terenzio», *Italia medioevale e umanistica*, LIV (2013), pp. 81-133; M. Cursi, «Boccaccio lettore di Omero: le postille autografe all'*Odissea*», *Studi sul Boccaccio*, XLIII (2015), pp. 5-27; S. Finazzi, «Le postille di Boccaccio a Ovidio e al Centone di Proba nel ms. Riccardiano 489», *Studi sul Boccaccio*, XLIX (2021), pp. 327-380; Eadem, «Boccaccio editore e lettore di Ovidio nella Miscellanea Laurenziana Plut. 33, 31», *L'Elisse*, XVIII, 1 (2023), pp. 129-145. La stessa Finazzi sta preparando per la collana «Giovanni Boccaccio. Testi e studi» (patrocinata e sostenuta dall'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio) l'edizione integrale delle postille di Boccaccio alle *Antiquitates Iudaicae* latinizzate di Giuseppe Flavio nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 66, 1.

<sup>4</sup> Per il lungo e complesso percorso di messa a punto dei criteri oggi condivisi per i postillati di Petrarca e per un elenco di quelli fino a oggi editi si rinvia a M. Berté, «L'edizione di postillati: il caso Petrarca», *Ecdotica*, XVIII (2021), pp. 103-119.

<sup>5</sup> Mi riferisco alle glosse provenienti da *corpora* di scolii di età tardoantica o medievale di cui Boccaccio si è fatto solo copista. Silvia Finazzi, ad esempio, non ha incluso nella sua edizione delle postille a Terenzio nel Laur. Plut. 38, 17 le chiose derivate dalla tradizione del cosiddetto *commentum Monacense* (cfr. Finazzi, «Le postille di Boccaccio a Terenzio», pp. 95-99).

passo annotato secondo la partizione dell'edizione moderna. Vengono quindi riportate le note di lettura di Boccaccio, numerate progressivamente. Nel caso la postilla contenga una citazione o segnali una variante alternativa, quel segmento viene restituito tra apici singoli. È sempre opportuno precisare se la chiosa si trovi nel margine destro, sinistro, superiore, inferiore o in interlinea. Le *crucis* vengono rappresentate con il simbolo †, mentre i segni di attenzione figurati possono essere segnalati con uno o più asterischi (\* o \*\*), oppure di volta in volta per esteso con le diciture 'manicula', 'graffa', 'faccetta paragrafante' e 'fiorellino'. Nel caso di più chiose lasciate in margine a uno stesso brano è preferibile offrirle insieme nello stesso blocco di testo: in questi casi ogni singola nota di lettura deve essere preceduta dall'indicazione del segmento cui si collega, riportato in corsivo seguito da parentesi quadra. Le note di lettura più significative sono in genere accompagnate da un breve commento (in corpo minore) che ha la funzione di collegare le opere all'attività letteraria di Boccaccio, ad altre postille contenute nello stesso codice o ad altri manoscritti della sua biblioteca. Offro qui a seguire, affiancate, due pagine tratte dalle edizioni delle postille a Marziale e Terenzio (cfr. qui nota 3) curate rispettivamente da Marco Petoletti (FIG. 1) e Silvia Finazzi (FIG. 2).

## 2. Lezioni a margine: varianti, congetture e correzioni

Boccaccio utilizza un articolato e coerente sistema di glosse per segnalare in margine e in interlinea varianti, congetture e correzioni. La modalità è la stessa per i testi latini e per quelli volgari, per le opere proprie e per quelle di altri autori. Conoscerne nel dettaglio il funzionamento è quindi molto importante, perché ha ricadute ecdotiche e coinvolge in modo decisivo da un lato la messa a punto dell'edizione finale e la ricostruzione del percorso redazionale delle opere boccacciane, dall'altro la valutazione del lavoro filologico condotto dal Certaldese sulla tradizione manoscritta di testi di altri autori. Comincio dalla segnalazione di varianti alternative in margine a opere proprie accompagnate da *al'* (da sciogliere in *aliter* o *alias*) e da *l'* (da sciogliere in *vel*). Nell'esemplare autografo del suo *Teseida* (ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acq. e doni 325),<sup>6</sup> a fianco del verso «*buon*<sup>7</sup> pescator con util si diventa»

<sup>6</sup> Cfr. Corsi-Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 42 (scheda n° 4). Per una riproduzione integrale: <http://www.autografi.net/dl/resource/2794>

<sup>7</sup> Segnalo che da qui in poi, per agevolare la lettura del saggio, contrassegno con il corsivo all'interno delle citazioni le lezioni cui vanno riferite le varianti alternative, le congetture e le correzioni segnalate da Boccaccio a margine e in interlinea.

## FIGURA 1

Petoletti, «Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale», p. 167.

## IX 101, 18

«sudantem Getica terminum (ter nive *ed.*) lavit aqua tepium *ed.*: aqua C<sup>1</sup>)».

240. † *m.d.*

f. 98r

## X 4, 1-12

«Qui legis Edipoden calligentemque Thiesen, / Colchidas et Scillas, quid nisi non-  
stra legis? / Quid tibi raptus Hylas, quid Parthenopeus et Ais, / quid tibi domitor  
(domitor *ed.*) prodierit Endimion? / exutus (exutusve *ed.*) puer pinnis labentibus?  
Aut qui / edit (edit *ed.*) amaricæ Hermafroditus aquas? / Quid te vana iuvant mi-  
seræ ludibria caræ? / Hoc lege, quod possit dicere iure (vita *ed.*) Meum est. / Non  
hic Centaurus, non Gorgonas Arpiasque / invenies: hominem pagina nostra sapit.  
Sed non vis maورا (Mamurra *ed.*) tuos cognoscere mores / nec te sacrilegi Sextia  
(sicre: legas Aetia *ed.*) Callimachæ.»

241. *Hoc lege* ~ «Meum est.» \* *m.s.* 242. *Non hic Centaurus* ~ *no-  
stra sapit!* \*\* *m.s.* 243. *hominem pagina nostra sapit!* Verum sapit  
hominem, dum cunnum lingere, future et cacare et alia scribit. Ma-  
ledicatur poeta talis *m.d.*

Vedi *supra* pp. 109-112 e la postilla n. 90.

f. 98v

## X 5, 17

«delisset omnes fabulas poetarum».

244. † *m.s.*

In realtà il verso non presenta nessun problema. Nell'epigramma ironicamente si  
augurano le più severe sventure, in vita e in morte, a chi ha osato offendere con i  
propri versi le stole delle caste matrone e le toghe di porpora dei senatori. Così,  
quando arriverà l'ultima ora, tra le onde del vecchio pettolo (cioè di l'antalo, che  
nello i segreti degli dei), sia destinato a esaurire tutte le involose pene cantate dai  
poeti. Forse l'allusione nacchusa nel verso 17 (chi aveva programmaticamente rifiu-  
tato i gonfiori di una poesia abstrata da Tieste, Medea, le Arpie, le Gorgoni e simili  
orri in compagnia di Tarnato assento si trova a scomodare fino allo spossamento  
i torcenti immaginat negli antichi miti) non era chiara al Cerraldese.

## X 7, 8

«Traianum populus suis et urbi, / Tibris te dominum (dominus *ed.*: dominum C<sup>1</sup>)  
rogat, remittas».

245. Traianus *m.s.*

L'epigramma fu composto, come il precedente X 6, in occasione dell'elezione a im-  
peratore di Traiano nel 98 d.C. Il Tevere prega dunque il Reno di restituire Traiano  
al suo popolo e a Roma.

## FIGURA 2

Finazzi, «Le postille di Boccaccio a Terenzio», p. 120.

69. *manicula m.s.*

Anche in questo caso (come nella postilla num. 4) si tratta di una *manicula* quasi del  
tutto evanida.

f. 44r

*Heauti*, v. 1, 921-23

\* [...] tene istuc loqui! / nonne id flagitum est te aliis consilium dare, / foris  
sapere, tibi non posse te auxiliari? ».

70. *manicula m.d.*

Questa massima su coloro che credono di saper dare consigli agli altri, ma non sono  
in grado di darne a sé stessi, richeggia soprattutto nelle parole di Dioniso, che sara-  
ciamente introduce con questo commento la scelta del giudice Riccardo di Chin-  
zica di sposarsi con una donna bella e giovane: «il quale [...] se così avesse saputo  
consigliar sé come altri faceva, doveva fuggire» (*Doc.*, II 103). Parziali tangenze si  
possono ravvisare anche con le parole di Elissa a introdurre la novella della badessa  
[ivi, II 2 d]: «E come voi sapete, assai sono li quali, essendo stolissimi, maestri degli  
altri si fanno e gastigatori ».

f. 46v

*Ad*, I, 13-34

\* uxor, si cesses, aut te amare cogitat / aut [aut ere *ed.*] amari aut potare at-  
que animo obsequi / et tibi bene esse soli cum sibi sit male ».

71. *manicula m.s.*

f. 47r

*Ad*, I, 155-58

\* nam que [qui *ed.*] mentiri aut fallere insueverit [iustitiam *ed.*] patrem / au-  
debit [aut audebit *ed.*] tanto magis audebit ceteros. / Pudore et liberalitate  
liberos / retineri [retinere *ed.*] satius esse credo quam metu ».

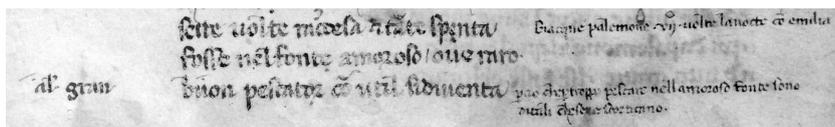
72. *nam que* ~ *etiam* graffa *m.d.* 73. *que* c' qui *m.d.* 74. *Pudore* ~ *metu*  
*manicula m.d.*

Ecco un isolato caso di graffa accompagnata da *manicula* in cui è possibile distingue-  
re nettamente i due diversi segmenti marcati attraverso i rispettivi segni di attenzio-  
ne. Il contenuto del passo può essere collegato alle numerose postille riguardanti il  
tema dell'educazione dei giovani (cfr. il commento alle postille num. 2-3 e rinvii  
interni).

(XII 77, 6), nel margine sinistro, Boccaccio ha lasciato la postilla «al' gran'», collegando l'intervento con un segno di richiamo (un trattino verticale sormontato da un puntino) all'aggettivo «buon» (FIG. 3).

**FIGURA 3**

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acq. e doni 325, c. 140v (dettaglio).



La variante «gran'», preceduta da «al'», non va a sostituire la lezione a testo, conservata infatti dai moderni editori dell'opera boccacciana.<sup>8</sup> Vincenzo Fera per questa tipologia di varianti alternative proposte dall'autore stesso a margine del proprio testo, con particolare riferimento al caso dell'*Africa* di Petrarca (che ha uno statuto peculiare perché si tratta di un'opera rimasta incompiuta), ha fatto questa considerazione:

È metodologicamente arbitrario operare una scelta in direzione del testo base, collocando l'alternativa in apparato, sia pure in uno speciale apparato: si sottrarrebbe al lettore la possibilità di fruire, in contemporanea, di un ben preciso segmento creativo, vero e proprio testo parallelo a quello di impianto. Come d'altra parte è irragionevole sostituirsi all'autore scegliendo contro la lezione del testo la variante alternativa. Se si accettano queste conclusioni, il filologo dovrà allestire l'edizione collocando sullo stesso asse i due poli, la lezione di impianto e le sue variazioni.<sup>9</sup>

Lo studioso ha proposto dunque di allargare il perimetro del testo critico ai margini, spazio in cui il moderno editore dovrebbe restituire le 'varianti attive', senza *vel* (che ha una funzione meramente diacritica) e con sottolineatura nel testo della prima lettera della parola cui va riferita la lezione alternativa.<sup>10</sup> Riproduco qui a seguire alcuni versi dell'*Africa* nella modalità editoriale elaborata da Fera (FIG. 4):

<sup>8</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1964, pp. 229-664 [Note e indici alle pp. 873-899, 970-981, 989-992 e 996-967]: 659; G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di E. Agostinelli, W. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, p. 287.

<sup>9</sup> V. Fera, «Ecdotica dell'opera incompiuta: 'varianti attive' e 'varianti di lavoro' nell'*Africa* del Petrarca», *Strumenti critici*, XXV, 2 (2010), pp. 211-223: 213-214.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 214-223.

FIGURA 4

Fera, «Ecdotica dell'opera incompiuta», p. 220 (dettaglio).

	Iudice sub iusto. Stabat candore nivali Frons alto miranda Iovi, multumque sorori Zelotipe metuenda magis quam pellicis ulla	meritoque
25	Forma viro dilecta vago. Fulgentior auro Quolibet, et solis radiis factura pudorem, Cesaries spargenda levi pendebat ab aura Colla super, recto que sensim lactea tractu Surgebant, humerosque agiles effusa tegebat	Splendendor
30	Tunc, olim substricta auro certamine blando Et placidis implexa modis: sic candida dulcis Cum croceis iungebat honos, mixtoque colori	decori

Edvige Agostinelli e William Coleman nella loro edizione del *Teseida* (cfr. qui n. 8) hanno proposto una soluzione editoriale in parte allineata a quella di Fera, almeno nella scelta di separare varianti marginali e glosse esegetiche (registrando le prime a fianco del testo). Riporto a titolo di esempio le ottave 77 e 78 (vv. 1-4) del XII libro (FIG. 5), con trascrizione della variante alternativa «gran» (cfr. *supra*) nel margine sinistro della pagina (preceduta da «aliter»), mentre le altre glosse di autocommento autografe vengono dislocate nell'apparato a piè di pagina (cfr. FIG. 3 e FIG. 5).

FIGURA 5

Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia* (ed. Agostinelli and Coleman), p. 387 (dettaglio).

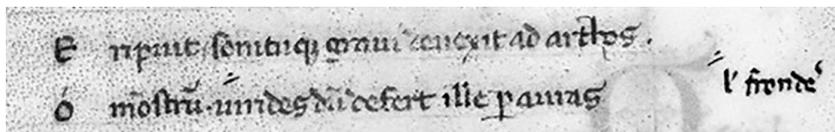
77.	Verò è che per l'offerte che andaro poi la mattina a' templi s'argomenta che Venere, anzi che 'l di fosse chiaro, sette volte raccesa et tante spenta fosse nel fonte amoroso, ove raro buon pescator con util si diventa: el si levò, venuta la mattina, più bello et fresco che rosa di spina.	f. 140v
aliter gran		
78.	Et poi si fece Pamphylo chiamare, et, sì com'esso già promesso avea, così li fè excelsi doni portare al tempio della bella Cytherea,	

77. 4. [sette volte etc.]: Giacque Palemene vii volte, la nocte, con Emilia.  
5. [ove raro etc.]: perciò che per troppo pescare nell'amoroso fonte sono di tali che se ne scorticano.
78. 2. [promesso avea]: quando pregò Venere, dovendo il di seguente combattere con Arcita, come di sopra appare.
4. [Cytherea]: Venere.

Varianti marginali di questo tipo compaiono anche nell'autografo del *Buccolicum carmen* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232).<sup>11</sup> In margine a un passo dell'egloga *Lipis*, «O monstrum! *Virides* dum defert ille per auras / exarsere [...]» (*Bucc. carm.*, IX 185-186), Boccaccio ha lasciato la postilla «vel 'frondes'», aprendo alla possibilità di sostituire «virides» con «frondes»<sup>12</sup> (FIG. 6).

FIGURA 6

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232, c. 44r (dettaglio).



L'attuale edizione di riferimento, curata da Giorgio Bernardi Perini (che si allinea a quella di Aldo Francesco Massera),<sup>13</sup> promuove a testo la variante «frondes»,<sup>14</sup> scelta discutibile perché la preferenza accordata alla lezione marginale non è autorizzata fino in fondo dall'autore. Quando Boccaccio intende sostituire la lezione a testo con quella a margine adotta infatti un altro sistema, come si mostrerà a breve (cfr. *infra*). Può anche però decidere in un secondo momento di promuovere definitivamente a testo la variante appuntata in precedenza a margine, come avviene ad esempio in un passo dell'egloga *Olympia*, che nell'autografo Riccardiano si presentava originariamente in questa versione: «Ex his ambobus pariter sic evolat ignis / ut monstrum credas; hoc lumen ad omnia confert» (*Bucc. carm.*, XIV 208-209). Il Certaldese prima ha annotato a margine «al' 'mirum'» collegando con un segno di richiamo la variante al termine «monstrum» del v. 209, che poi in

<sup>11</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 52 (scheda n° 16). Per una riproduzione integrale: <http://www.autografi.net/dl/resource/282>.

<sup>12</sup> Per un esame del passo e della doppia lezione cfr. A. Piacentini, «Varianti attive' e 'varianti di lavoro' nel *Buccolicum carmen* di Boccaccio», in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni*, Atti del seminario internazionale (Certaldo Alta, 16 settembre 2017), a cura di S. Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 1-20: 9-10.

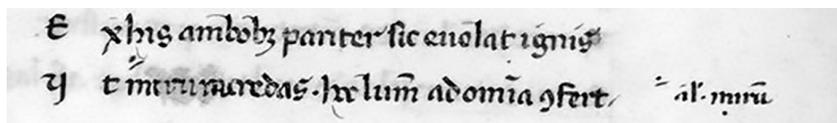
<sup>13</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Opere latine minori (Buccolicum carmen, carminum et epistolarum quae supersunt, scripta breviora)*, a cura di A.F. Massera, Bari, Laterza, 1928, p. 272.

<sup>14</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Buccolicum carmen*, a cura di G. Bernardi Perini, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V/2, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1994, pp. 689-1090: 800 e 996.

un secondo momento però ha eraso e rettificato in «mirum».<sup>15</sup> La variante marginale, coincidente con la lezione a testo (e quindi superflua), presenta un segno di espunzione in inchiostro rosso (al centro sotto la *m* di *mirum*) che credo si possa attribuire allo stesso Boccaccio (FIG. 7).

## FIGURA 7

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232, c. 75r (dettaglio).



Boccaccio registra frequentemente nei suoi volumi con *aliter* e *vel* possibili varianti a margine di testi di altri autori.<sup>16</sup> Questa attenzione nei confronti della *varia lectio* coinvolge anche passi di opere proprie in cui il Certaldese ha inserito citazioni. Nell'autografo delle *Genealogie deorum gentilium* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52, 9),<sup>17</sup> ad esempio, a margine di un passo che contiene una ripresa diretta di un brano delle *Metamorfosi* di Apuleio (V 22, 6), «[...] per humeros volatilis dei, penne roscide micanti flore candicant et quamvis alis quiescentibus *eximie* plumule tenelle ac delicate tremule resultantes inquiete lasciuunt [...]» (*Geneal.*, IX 4, 3), Boccaccio ha appuntato nel margine destro «al' 'extime'» (FIG. 8).

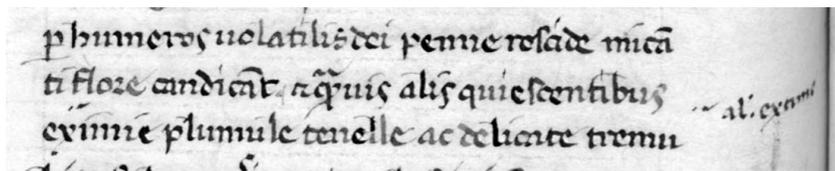
<sup>15</sup> La lezione originaria «monstrum» (accompagnata dalla lezione alternativa «mirum» registrata a margine o in interlinea) si trova in codici discesi da una fase redazionale precedente (i mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 39, 26; Kynžvart, Státní Zámecká Knihovna, 2 D 4; Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H VI 23), rispetto all'assetto testuale ultimo dell'autografo Riccardiano. Cfr. da ultimo Piacentini, «Varianti attive» e «varianti di lavoro», pp. 1-2 e 13-14 (al contributo si rinvia anche per l'esame di altre varianti della stessa tipologia).

<sup>16</sup> Per alcuni esempi cfr. Fiorilla, «La lettura apuleiana», p. 667 (postilla n° 89); Petoletti, «Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale», pp. 153, 157, 160, 164, 168, 171 (postille n° 163, 185, 201, 228, 253, 263); Finazzi, «Le postille di Boccaccio a Terenzio», pp. 102, 104, 108, 113, 119, 125 (postille n° 1, 12, 31, 46, 47, 66 e 87); Eadem, «Le postille di Boccaccio a Ovidio e al Centone di Proba», pp. 134, 143 (postille n° 1 e 21); Eadem, «Boccaccio editore e lettore di Ovidio», pp. 339, 344-350, 352, 354-360, 362-363, 366-369, 371-372, 374-375, 378-380 (postille n° 4, 29-30, 35-36, 38-39, 41-46, 48, 54, 60, 64, 66-70, 73-75, 78, 84, 92-96, 88-89, 102, 107, 109, 112, 121-122, 129, 132, 144, 148-151).

<sup>17</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», pp. 50-51 (scheda n° 10). Per una riproduzione integrale <http://www.autografi.net/dl/resource/2800>.

## FIGURA 8

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52, 9, c. 94v (dettaglio).



La doppia lezione riflette il testo trasmesso dai due esemplari di Apuleio passati dallo scrittoio del Certaldese, cioè i mss. Plut. 29, 2 e Plut. 54, 32 della Biblioteca Medicea Laurenziana.<sup>18</sup> Il primo, autorevole codice del XIII secolo proveniente dal monastero di Montecassino, alla c. 43r ha «extime» (lezione accolta nel testo critico apuleiano), mentre il secondo (copiato da Boccaccio stesso e ricollegabile ad un altro ramo della tradizione)<sup>19</sup> alla c. 35v ha «eximie».<sup>20</sup> L'attività del Boccaccio autore si intreccia qui con quella del Boccaccio filologo, perché la lezione preceduta da *al'* raccoglie una lezione alternativa per la citazione (ricavata *ope codicum*).

Diverse varianti marginali e interlineari lasciate da Boccaccio nei suoi volumi, soprattutto a margine di opere non sue, sono precedute da *c'*, sigla che si ritrova anche in postille con segnalazioni di lezioni alternative e proposte di correzione (ricavate da collazioni con altri testimoni o prodotte *ope ingenii*) vergate da Coluccio Salutati, Angelo Poliziano e altri umanisti.<sup>21</sup> Questa tipologia di varianti ha rappresentato per lungo tempo una questione aperta per Boccaccio, vista l'incertezza dello scio-

<sup>18</sup> Cfr. Corsi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 51 (scheda n° 11) e p. 53 (scheda n° 1). Per riproduzioni integrali: <http://www.autografi.net/dl/resource/2783> (Laur. Plut. 29, 2) e <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/844390/rec/1> (Laur. Plut. 54, 32).

<sup>19</sup> Cfr. Fiorilla, «La lettura apuleiana», p. 635, n. 1.

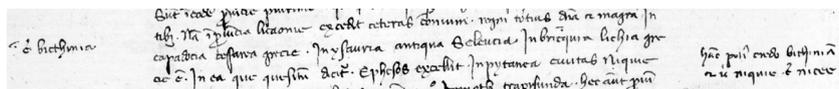
<sup>20</sup> Cfr. A. Piacentini, «Le annotazioni filologiche di Boccaccio: lo scioglimento e la funzione delle *c'*», *Res publica litterarum*, s. III, XLVI (2024), pp. 70-121: 113. Vittorio Zaccaria nella sua edizione delle *Genealogie*, costruita a partire da uno stadio redazionale successivo al Laur. Plut. 52, 9 (trasmesso da altri codici non autografi), mette a testo «extime» (cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII-VIII, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1-1813: 902).

<sup>21</sup> Cfr. almeno S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, pp. 272-74; L. Valla, *Le postille all'Institutio oratoria di Quintiliano*, a cura di L. Cesarini Martinelli, A. Perosa, Padova, Antenore, 1996, pp. xxii-xxiii.

glimento tra *c(orrige)* e *c(redo)*.<sup>22</sup> Nella mia edizione delle postille boccacciane ad Apuleio avevo preferito mantenere l'abbreviazione,<sup>23</sup> mentre in edizioni di postille e studi successivi è stato proposto lo scioglimento in *c(orrige)*. In tempi recenti Marco Petoletti ha segnalato una annotazione decisiva per dirimere la questione. In margine ad un passo del *Flos historiarum terrae orientis* di Aitone Armeno nello Zibaldone Magliabechiano (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 50)<sup>24</sup> Boccaccio ha vergato a sinistra la postilla «c' 'Bichtinia» (in riferimento al nome della città di «Britquia») e a destra una seconda chiosa più lunga in cui ha sciolto l'abbreviazione (corsivo mio): «Hanc potius *credo* 'Bithiniam' et ubi Niquie c' 'Nicee'» (FIG. 9).<sup>25</sup>

#### FIGURA 9

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 50, c. 225v [267v] (dettaglio).



Angelo Piacentini, ripartendo da questa nota, ha riesaminato in modo sistematico l'uso del *c'* nelle note marginali di Boccaccio, dimostrando a mio avviso lo scioglimento in *c(redo)*.<sup>26</sup> La sigla infatti non solo è utilizzata all'interno di glosse dove *c(orrige)* non avrebbe alcun senso e *c(redo)* è l'unico scioglimento possibile, come ad esempio in luoghi annotati con «c' hic deficiat» (che dovevano apparire agli occhi del Certaldese segnati da lacune), ma viene impiegata in interventi quasi sempre congetturali.<sup>27</sup> Mi limito ad un solo esempio, tratto dai numerosi riscontri offerti da

<sup>22</sup> Cfr. Fiorilla, «La lettura apuleiana», p. 660, n. 63. Cfr. anche Finazzi, «Le postille di Boccaccio a Ovidio e al Centone di Proba», p. 337; Eadem, «Boccaccio lettore e editore di Ovidio», p. 133.

<sup>23</sup> Cfr. Petoletti, «Le postille di Giovanni Boccaccio a Marziale», p. 113; G. Breschi, «Boccaccio editore della *Commedia*», in *Boccaccio autore e copista*, pp. 247-260.

<sup>24</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 51 (scheda n° 13).

<sup>25</sup> Cfr. M. Petoletti, «La réception de Martial au xive siècle entre Pétrarque et Boccaccio», in *Influence et réception du poète Martial, de sa mort a nos jours*, a cura di É. Wolff, Bordeaux, Éditions Ausonius, 2022, pp. 95-105: 99. Cfr. poi S. Finazzi, «Boccaccio riflette sul latino di Dante: Par. XV 28-30», in *Il Dante di Boccaccio*, Atti del Convegno, Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio (9-10 dicembre 2021), a cura di N. Tonelli, Firenze, Olschki, 2024, pp. 77-91: 84-85; Piacentini, «Le annotazioni filologiche di Boccaccio», pp. 74-75.

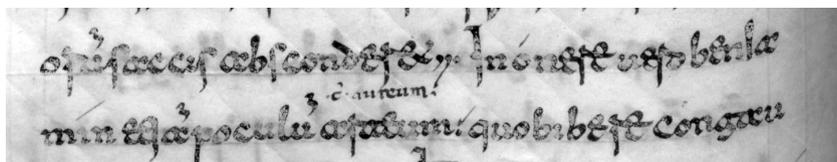
<sup>26</sup> Cfr. *ivi*, pp. 82-83.

<sup>27</sup> Cfr. *ivi*, pp. 111-112.

Piacentini nel suo contributo. In margine alle *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio, nella traduzione cassiodorea (ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 66, 1),<sup>28</sup> Boccaccio ha lasciato in interlinea la nota «c' aureum» sopra «arteum» in corrispondenza del seguente passo: «In onere vero Benjamin etiam poculum *arteum* quo bibere congaudebat, immitteret» (*Ant. Iud.*, II 1249, FIG. 10).

FIGURA 10

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 66, 1, c. 22v (dettaglio).



Il Certaldese ha cercato di sanare la lezione «arteum» (che non dà senso), proponendo «aureum» (da concordare con «poculum»), una buona congettura che non ha riscontro però nella tradizione manoscritta giunta a noi: qui la lezione corretta, trasmessa da altri codici e promossa a testo nella moderna edizione critica, è «argenteum».<sup>29</sup> Naturalmente varianti introdotte da *c'* possono comparire all'interno di testi composti da Boccaccio ma solo in margine a passi che contengono citazioni di altri autori.<sup>30</sup>

Abbiamo visto come la sigla *c'* vada sciolta in *c(redo)* e non in *c(orige)* e come *al'* e *vel* introducano varianti d'autore 'attive' (nel caso di testi propri) e lezioni alternative (nel caso di testi di altri autori) che non sostituiscono la lezione di impianto. In che modo allora Boccaccio segnala in margine varianti sostitutive? Questa tipologia di intervento nel sistema di annotazione del Certaldese prevede in molti casi la registrazione nel margine della lezione da inserire a testo non preceduta da nulla, ad eccezione del segno di richiamo che la collega alla parola da emendare, e senza necessariamente espungere o cassare la lezione a testo. In alternativa Boccaccio può anche eradere e riscrivere (come già mostra-

<sup>28</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 55 (scheda n° 5). Per una riproduzione integrale: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/1313372/rec/1>.

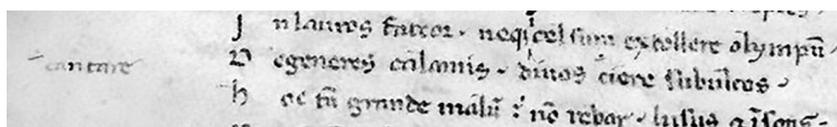
<sup>29</sup> Cfr. F. Blatt, *The Latin Josephus. I. Introduction and Text. The Antiquities: Book I-V*, København, Ejnar Munksgaard, 1958, p. 185.

<sup>30</sup> Per un esempio cfr. Piacentini, «Le annotazioni filologiche di Boccaccio», pp. 111-113.

to sopra nell'esempio relativo a *Bucc. carm.*, XIV 209 e cfr. più avanti il caso della doppia citazione virgiliana all'interno delle *Genealogie deorum gentilium*). Si prenda questo passo dell'egloga *Midas*: «Nolebam vertere vepres / in lauros, fateor, neque celsum extollere Olympum / degeneres calamis, divos *ciere* subulcos» (*Bucc. carm.*, VIII 127-129). Nel Ricc. 1232 Boccaccio ha messo un segno di richiamo sopra l'infinito «ciere» del v. 129, collegandolo alla nota marginale «cantare» (FIG. 11).

FIGURA 11

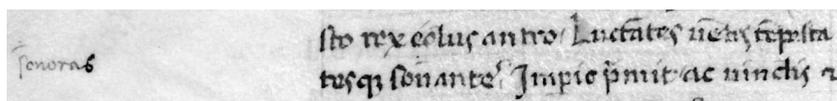
Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232, c. 37v (dettaglio).



La sostituzione di «ciere» con «cantare» permette a Boccaccio di sanare un errore prosodico nel verso, la falsa quantità della prima sillaba di «ciere». <sup>31</sup> Torniamo alle *Genealogie deorum gentilium*. Riporto dall'autografo un brano che contiene una citazione dall'*Eneide* di Virgilio (I 51-54): «Hic vasto rex Eolus antro / luctantes ventos tempestatesque *sonantes* / imperio premit ac vinculis et carcere frenat [...]» (*Geneal.*, XIII 20, 1). In margine Boccaccio ha scritto «sonoras» (collegata con il solito segno di richiamo a «sonantes»), rimediando probabilmente a un suo errore di memoria nella citazione (FIG. 12). <sup>32</sup>

FIGURA 12

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52, 9, c. 49v.



Si tenga conto che codici virgiliani hanno «sonoras» (mentre «sonantes» non ha riscontro nella tradizione manoscritta) e che Boccaccio ha

<sup>31</sup> Cfr. Boccaccio, *Buccolicum carmen*, pp. 786 e 986; Piacentini, «Varianti attive' e 'varianti di lavoro'», pp. 4-5.

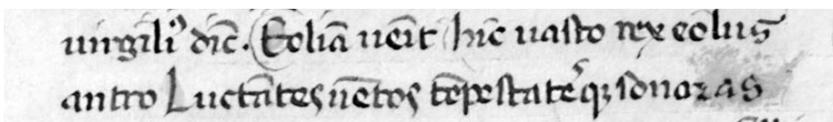
<sup>32</sup> Zaccaria accoglie nella sua edizione la lezione marginale, passata nel successivo stadio redazionale (cfr. Boccaccio, *Genealogie*, p. 1300); cfr. qui n. 20.

fatto la medesima correzione in un altro passo dell'opera in cui aveva inserito la stessa citazione, brano poi eliminato nel definitivo assetto redazionale e per questo assente nell'edizione curata da Zaccaria (cfr. qui n. 20), ma questa volta intervenendo direttamente all'interno del testo, eradando e riscrivendo la seconda parte della parola (corsivo mio): «sonantes» è corretto in «sonoras» (FIG. 13).<sup>33</sup>

---

**FIGURA 13**

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52, 9, c. 135r.



Offro qualche ulteriore esempio tratto da postille lasciate da Boccaccio in margine alla *Commedia* di Dante e ai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L V 176 e L VI 213),<sup>34</sup> utile a chiarire e confermare che con questo sistema Boccaccio intendesse sostituire la variante a testo con quella a margine; in questi casi per le immagini rinverò in nota al link IIF della Biblioteca Vaticana (che permette un collegamento diretto alla carta del manoscritto). In margine alla sua trascrizione di *Inf.*, XXXIII 140, «poi disse: «Mal contava la *novella*» (Chig. L VI 213, c. 77r),<sup>35</sup> Boccaccio ha vergato la nota «bisogna», collegandola alla parola «novella». Anche in questo passo la lezione a testo non è espunta, ma è evidente che Boccaccio sta correggendo un suo *lapsus*, di cui poteva facilmente accorgersi anche perché «novella», in clausola di verso, fa saltare il sistema rimico.<sup>36</sup> Due casi analoghi si riscontrano nella sua copia dei *Rerum vulgarium fragmenta*. In una prima fase il Certaldese aveva trascritto la prima quartina del sonetto LXXXIX in questa versione: «Fuggendo la prigione ove Amor m'ebbe / molti anni ad far di me quel ch'a llui *parve* /

<sup>33</sup> Cfr. Piacentini, «Le annotazioni filologiche di Boccaccio», pp. 114-115.

<sup>34</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», pp. 48-49 (schede n° 2 e 5).

<sup>35</sup> Per la riproduzione della carta: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Chig.L.VI.213/0092](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.L.VI.213/0092).

<sup>36</sup> Su questo esempio cfr. anche S. Finazzi, «Boccaccio copista-editore dei classici: tipologie di annotazioni», in *La tradizione delle opere di Boccaccio. Cantieri aperti e prospettive di ricerca*, Napoli (Convento di S. Domenico Maggiore Sala del Capitolo), 21-23 novembre 2023, a cura di C. Ceccarelli, L. Giglio, E. Moretti, R. Vitolo, Firenze, Olschki, i.c.s.

donne mie, lungo fora a ricontarve / quanto la nuova libertà m'in-  
crebbe» (Chig. L V 176, c. 59r).<sup>37</sup> Poi ha corretto a margine la svista,  
vergando la postilla «piacque» e inserendo il solito segno di richiamo  
su «parve», senza espungere la lezione di impianto. Boccaccio sta chia-  
ramente correggendo un errore di anticipo commesso in fase di copia:  
per influenza del «ricontarve» (in rima al verso successivo), «piacque»  
è diventato erroneamente «parve», non ricevibile naturalmente perché  
infrange il sistema rimico del sonetto. Nella sua trascrizione del sonetto  
LXXXVII, al v. 5, con lo stesso sistema ha corretto un errore di ripeti-  
zione: a testo si legge infatti «Similmente il *segno* de' vostri occhi» ma  
a margine Boccaccio ha ripristinato la giusta lezione «colpo» al posto  
di «segno» (Chig. L VI 213, c. 58v).<sup>38</sup> La svista si è generata per interfe-  
renza del verso precedente (in cui si ritrova *segno*): «fede, ch'al desti-  
nato segno tocchi».

### 3. Le cinque lezioni in margine all'Hamilton 90 e il testo critico del Decameron

Alla luce del quadro offerto nel paragrafo precedente tornerò con una  
nuova proposta ecdotica su cinque varianti lasciate da Boccaccio in mar-  
gine al *Decameron* nell'autografo (ms. Berlin, Staatsbibliothek Preus-  
sischer Kulturbesitz, Hamilton 90),<sup>39</sup> diversamente recepite e interpre-  
tate nella tradizione manoscritta, nelle prime edizioni a stampa e nelle  
moderne edizioni critiche.<sup>40</sup> A partire dai criteri indicati nel primo  
paragrafo per i postillati boccacciani, offro l'edizione dei cinque inter-  
venti autografi (ma senza numerarli). Per prima cosa segnalo il passo  
decameroniano (secondo la partizione moderna) preceduto dalla carta del  
codice; riporto quindi il brano annotato (tra caporali),<sup>41</sup> seguito più in  
basso dalla variante marginale, preceduta dalla parola del testo cui si

<sup>37</sup> Per la riproduzione della carta: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Chig.L.V.176/0131](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.L.V.176/0131).

<sup>38</sup> Per la riproduzione della carta: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Chig.L.V.176/0130](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.L.V.176/0130).

<sup>39</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 48 (scheda n° 1). Per una riproduzione integrale: <http://www.autografi.net/dl/resource/2782>.

<sup>40</sup> Un quadro complessivo della ricezione di queste varianti è stato presentato da E. Moretti, «Annotazioni e correzioni al *Decameron* nell'Hamilton 90: Boccaccio e gli altri lettori», in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni 2016*, Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2016), a cura di S. Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 65-78.

<sup>41</sup> Introduco divisione delle parole, segni diacritici e interpunzione secondo l'uso moderno ma conservo la veste grafico-linguistica dell'autografo.

riferisce (richiamata in corsivo); con *m.s.* e *m.d.* specifico se la nota si trova a sinistra o a destra della colonna di testo.

c. 27r

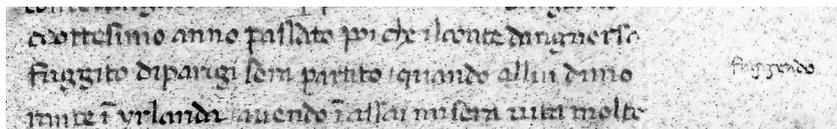
II 8, 74

«Era già il diceottesimo anno passato poi che il conte d'Anguersa fuggito di Parigi s'era partito [...]».

*fuggito*] *fuggendo m.d.* (FIG. 14).

FIGURA 14

Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, c. 27r (dettaglio)



c. 63r

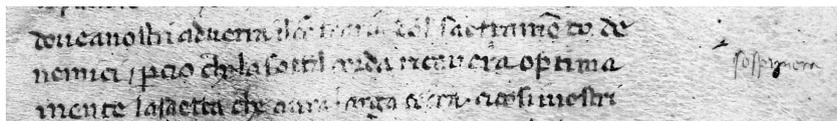
V 2, 34

«[...] ma gli adversarii non potranno il saettamento saettato da' vostri adoperare per le picciole cocche che non riceveranno le corde grosse, dove a' nostri adverrà il contrario del saettamento de' nemici, perciò che la sottil corda riceverà ottimamente la saetta che avrà larga cocca [...]».

*riceverà*] *sospignerà m.d.* (FIG. 15).

FIGURA 15

Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, c. 63r (dettaglio).



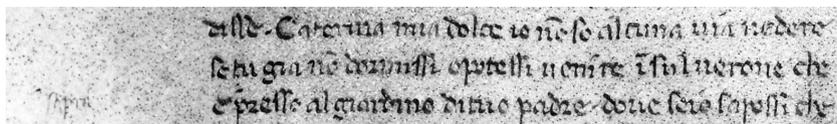
c. 65r

V 4, 12

«Caterina mia dolce, io non so alcuna via vedere, se tu già non dormissi o potessi venire in sul verone che è presso al giardino di tuo padre [...]». *presso*] sopra *m.s.* (FIG. 16).

## FIGURA 16

Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, c. 65r (dettaglio).



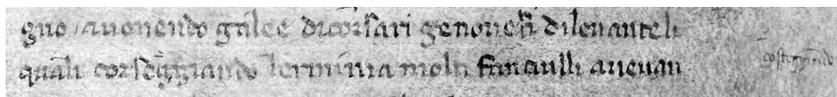
c. 67v

V 7, 4

«Per che, avendo di servidori bisogno et venendo galee di corsari genovesi di Levante, li quali corseggiando l'Erminia molti fanciulli avevan presi, di quegli, credendogli turchi, alcuni comperò». *corseggiando*] *costeggiando m.d.* (FIG. 17).

## FIGURA 17

Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, c. 67v (dettaglio).



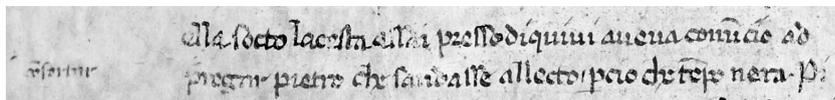
c. 72r

V 10, 46

«Poi, del suo amico ricordandosi, il quale ella socto la cesta assai presso di quivi aveva, cominciò ad pregar Pietro che s'andasse a llecto, per ciò che tempo n'era». *pregar*] *confortar m.s.* (FIG. 18).

## FIGURA 18

Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, c. 72r (dettaglio).



Le prime quattro varianti sono state vergate da Boccaccio in una scrittura sottile e di andamento corsiveggiante,<sup>42</sup> mentre per l'ultima il Certaldese ha impiegato una scrittura posata e di natura libraria (la stessa tipologia grafica usata per il testo ma di modulo più piccolo).<sup>43</sup> La lezione a testo non è mai espunta; le varianti marginali non sono introdotte da nulla, ad eccezione del segno di richiamo, con la sola eccezione della prima («fuggendo» per «fuggito») in cui manca.

È utile ripercorrere brevemente come la tradizione manoscritta ha recepito gli interventi di Boccaccio. Per prima cosa è opportuno ricordare che le cinque lezioni a margine («fuggendo», «sospignerà», «sopra», «costeggiando», «confortar») si ritrovano a testo nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale, it. 482 (cc. 47r, 106v, 109v, 114r, 121r), codice esemplato nel 1360 (circa) da Giovanni d'Agnolo Capponi,<sup>44</sup> che discende da un antigrafo d'autore e riflette una redazione anteriore a quella trasmessa dall'autografo Hamiltoniano (databile invece al 1370 circa);<sup>45</sup> le cinque lezioni lasciate a margine si ritrovano naturalmente a testo anche nei testimoni riconducibili alla tradizione del codice Parigino. I pochi testimoni discesi dall'Hamilton 90 che sono collocabili nei rami alti della tradizione hanno recepito solo parzialmente le lezioni proposte da Boccaccio. Il codice Mannelli (ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42,

<sup>42</sup> Per questa tipologia di scrittura cfr. Cursi, Fiorilla «Giovanni Boccaccio», pp. 67-68 e Cursi, *La scrittura e i libri*, pp. 61-63.

<sup>43</sup> L'alternanza delle tipologie non è dirimente per fissare una diacronia negli interventi lasciati da Boccaccio all'interno del codice: sul problema cfr. G. Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, a cura di V. Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, pp. xxxiv-xxxv.

<sup>44</sup> Cfr. Cursi, Fiorilla, «Giovanni Boccaccio», p. 56 (scheda n° 2) e M. Cursi, «Il *Decameron* illustrato di Giovanni D'Agnolo Capponi», in *Boccaccio autore e copista*, pp. 142-144. Per una riproduzione integrale: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509038z>.

<sup>45</sup> Cfr. V. Branca, M. Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*, II, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, pp. 210-213 (con la bibliografia precedente).

1)<sup>46</sup> restituisce nei primi tre casi la lezione a testo nell'Hamilton 90, «fuggito», «riceverà» e «presso» (cfr. cc. 37r, 84r e 86r), mentre negli altri due accoglie quella a margine, «costeggiando» (corretto forse da un precedente «corseggiando») e «confortare» (con *e* finale rispetto al «confortar» dell'autografo, cfr. cc. 90r e 95v). Un altro codice di notevole rilievo, il ms. Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 49 (risalente al xv secolo),<sup>47</sup> è in accordo con il testo dell'Hamilton 90 in quattro casi, «fuggito», «riceverà», «presso» e «corseggiando» (cfr. cc. 40r, 84v, 86v e 90r), e solo in uno se ne discosta recependo la variante marginale «confortar» (cfr. c. 95v). La scelta in questi ultimi due manoscritti potrebbe essere stata in parte condizionata dalla diversa tipologia grafica (rispetto alla scrittura del testo) impiegata da Boccaccio nelle prime quattro annotazioni (cfr. *supra*).<sup>48</sup> Altri codici, inquadrabili in una tradizione già segnata da contaminazioni e rimaneggiamenti, come ad esempio il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 42, 3 (risalente al xv secolo),<sup>49</sup> arrivano a giustapporre a volte le due lezioni: «sopra presso», «chorseggiando e chosteggiando», «preghare e a cchonfortare» (cfr. cc. 104r, 108r 114v).<sup>50</sup> Anche nei testimoni a stampa più importanti<sup>51</sup> (che hanno avuto ricadute rilevanti in edizioni successive) la ricezione non è lineare. *L'editio princeps*

<sup>46</sup> Sul codice si veda da ultimo E. Moretti, *Francesco d'Amaretto Mannelli, copista, filologo e lettore del Decameron*, Firenze, Olschki, 2024. Per una riproduzione integrale: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/493472/rec/1>.

<sup>47</sup> Sul codice cfr. almeno M. Cursi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 212-213. Sul manoscritto sono in corso nuove indagini sul versante testuale: cfr. T. Nocita, «Nuovi accertamenti sul codice Holkham misc. 49 (H)», in Eadem, *Spigolature. Studi sulla tradizione e la letteratura volgare del Trecento*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2018, pp. 57-66; D. Del Gaone, S. Iuvalé, «Materiali per una nuova edizione della X giornata del Decameron. Prima analisi dei risultati della collazione tra i mss. Parigino it. 482 (P), Laurenziano Pluteo 42, 1 (Mn), Holkham misc. 49 (H)», in *Intorno a Boccaccio. Boccaccio e dintorni 2018*, Atti del Seminario internazionale di Studi, Certaldo Alta, 6-7 settembre 2018, a cura di S. Zamponi, Firenze, Firenze University Press, 2020, pp. 47-76. Per una riproduzione integrale: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/82f9388f-088f-4a90-bd85-520f8e531684/>.

<sup>48</sup> Cfr. anche Moretti, *Francesco d'Amaretto Mannelli*, pp. 38-39.

<sup>49</sup> Sul codice cfr. *Il Decameron: scritture*, pp. 183-184. Per gli aspetti testuali cfr. G. Monaco, «Il Laurenziano Pluteo 42, 3 e la tradizione caratterizzante del Decameron», in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*, Atti del seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, 10-11 settembre 2020), a cura di G. Frosini, Firenze, University Press, 2021, pp. 97-108. Per una riproduzione integrale: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/730398/rec/1>.

<sup>50</sup> Cfr. Monaco, «Il Laurenziano Pluteo 42, 3», pp. 99-100.

<sup>51</sup> Per un quadro della tradizione a stampa del *Decameron* si rinvia a R. Daniels, *Boccaccio and the Book: Production and Reading in Italy: 1340-1520*, London, Legenda, 2009;

del *Decameron*, la cosiddetta *Deo gratias* (Napoli, Tipografia del Terenzio, 1470?, cfr. cc. 54v, 125r, 128v, 134r e 142v), offre lo stesso assetto testuale del codice di Oxford (cfr. *supra*) mentre la Giuntina (Firenze, per li heredi di Philipppo di Giunta, 1527), restituisce un quadro ancora differente (anche se prossimo ma non identico a Mannelli), promuovendo in due casi la lezione a testo nell'Hamilton 90, «riceverà» e «presso» (cfr. cc. 139v, 143v), e in tre quella a margine, «fuggendo», «costeggiando» e «confortare» (cfr. cc. 60v, 149v e 159r), quest'ultima nella stessa forma trascritta da Mannelli.

Le moderne edizioni critiche elaborate prima della definitiva acquisizione dell'autografia dell'Hamilton 90 da Pietro Fanfani, Aldo Francesco Massera, Vittore Branca, Natalino Sapegno e Charles Singleton<sup>52</sup> hanno riproposto le scelte della Giuntina del 1527; segnalo che Singleton, che ha tenuto in particolare considerazione il Laur. Plut. 42, 3 (assegnando a questo manoscritto una posizione di rilievo nel suo stemma),<sup>53</sup> in un caso (*Dec.*, V 7, 4) ha promosso a testo la lezione con giustapposizione delle due varianti: «corseggiando, e costeggiando».

Dopo il 1962, data in cui Vittore Branca e Pier Giorgio Ricci hanno dimostrato in via definitiva che l'Hamilton 90 era da attribuire alla mano di Boccaccio,<sup>54</sup> le diverse edizioni curate dallo stesso Branca<sup>55</sup> e da Aldo Rossi<sup>56</sup> – anche in ragione dell'autografia del manoscritto – hanno pre-

da ultimo cfr. R. De Rosa, P. Trovato, «Ancora sull'*editio princeps* del *Decameron* (Pr. 6748, ISTC ib00725200). Con qualche considerazione sulla localizzazione di edizioni 'sine notis' e sulla distribuzione degli incunaboli italiani nelle biblioteche italiane e straniere», *Giornale di Storia della Lingua Italiana*, III, 2 (2024), pp. 37-90.

<sup>52</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Il Decameron*, I-II, riscontrato co' migliori testi e postillato da P. Fanfani, Firenze, Le Monnier, 1857, I p. 276 e II pp. 19, 30, 47 e 74; G. Boccaccio, *Il Decameron*, I, a cura di A.F. Massera, Bari, Laterza, 1927, pp. 153, 358, 368, 383 e 406; G. Boccaccio, *Il Decameron*, I-II, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-52, I p. 267 e II pp. 28, 46, 73 e 113; G. Boccaccio, *Il Decameron*, I, a cura di N. Sapegno, Torino, UTET, 1955, pp. 230, 490, 503, 523 e 554; G. Boccaccio, *Il Decameron*, I, a cura di C.S. Singleton, Bari, Laterza, 1955, pp. 153, 358, 368, 383 e 406.

<sup>53</sup> Cfr. Boccaccio, *Il Decameron*, II, a cura di C.S. Singleton, p. 386. Il codice, ad un esame più approfondito, si è rivelato invece molto rimaneggiato e contaminato (cfr. Monaco, «Il Laurenziano Pluteo 42, 3»).

<sup>54</sup> Cfr. V. Branca, P.G. Ricci, *Un autografo del Decameron (codice Hamiltoniano 90)*, Padova, Cedam, 1962.

<sup>55</sup> Cfr. Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, pp. XLIII-XLV, 150, 347, 357, 372 e 396. Branca ha confermato le stesse scelte nelle successive edizioni commentate: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, a cura di Idem, Milano, Mondadori, 1976; G. Boccaccio, *Decameron*, I-II, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1999<sup>3</sup>.

<sup>56</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Il Decameron*, a cura di A. Rossi, Bologna, Cappelli, 1977, pp. 128, 285, 293, 304 e 320.

ferito mantenere in tutti e cinque i casi la lezione a testo nel codice. La decisione è stata dettata da diverse considerazioni, proposte da Branca nella sua edizione critica del 1976 e poi in studi successivi:<sup>57</sup> 1) le lezioni a testo non sono state espunte, a differenza di altri casi in cui Boccaccio è intervenuto per rimediare a sviste compiute in fase di copia;<sup>58</sup> 2) le lezioni a testo (anche se in alcuni casi meno efficaci) appaiono equivalenti, o comunque sempre difendibili e compatibili con gli usi boccacciani; 3) le lezioni marginali si configurano come varianti d'autore provenienti da un precedente livello redazionale (testimoniato dal codice Par. it. 482). La scelta di Branca era apparsa anche a me allora, in sede editoriale,<sup>59</sup> la più prudente, a partire anche dalla considerazione che una lezione a testo in prima istanza ha maggior peso di un'altra registrata a margine in assenza di una chiara intenzione sostitutiva. Ho però poi rilevato altrove come la questione non si poteva considerare chiusa<sup>60</sup> soprattutto in ragione delle riflessioni presentate da Aldo Maria Costantini (1983), Teresa Nocita (2014) ed Enrico Moretti (2017), che hanno sottolineato come le lezioni a margine dell'Hamilton 90 appaiano di qualità nettamente superiore rispetto a quelle a testo.<sup>61</sup> Varrà la pena almeno ricordare come in due casi, «corseggiando» per «costeggiando» e «riceverà» per «sospignerà», non si possa escludere del tutto si tratti di errori di copia,<sup>62</sup> mentre in

<sup>57</sup> Cfr. Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, pp. XLIII-XLV; Branca, Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio*, II, pp. 210-213.

<sup>58</sup> Per correggere singole parole o duplicazioni di segmenti di testo Boccaccio è ricorso al puntino (vergato sotto singole lettere nel caso di riscrittura parziale di una parola) o alla sottolineatura: per alcuni esempi cfr. Boccaccio, *Decameron*. Edizione critica secondo l'autografo Hamiltoniano, pp. xxxiii-xxxiv (tav. I), LVIII-LIX (tavv. XIII e XIV), LXXI-LXXII (sez. 4). Alcuni di questi interventi sono autografi, altre correzioni invece sono da attribuire a mani posteriori, mentre per altre ancora non è facile stabilire con sicurezza la paternità boccacciana: cfr. da ultimo Moretti, *Francesco d'Amaretto Mannelli*, pp. 31-37.

<sup>59</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, Introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Edizione rivista e aggiornata, Milano, BUR-Rizzoli, 2017<sup>2</sup> (I ed. 2013), pp. 449, 859, 875, 899 e 939.

<sup>60</sup> Cfr. M. Fiorilla, «Il capolavoro narrativo: il *Decameron*» in *Boccaccio*, pp. 95-140: 101-102.

<sup>61</sup> Cfr. A.M. Costantini, «Correzioni autografe dell'Hamilton 90. Una proposta», in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 69-77; T. Nocita, «Loci critici della tradizione decameroniana», in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, I-II, a cura di P. Canettieri, A. Punzi, Roma, Viella, 2014, pp. 1205-1210: 1209; Moretti, «Annotazioni e correzioni», pp. 75-78. Cfr. anche G. Breschi, «Il ms. Parigino It. 482 e le vicissitudini editoriali del *Decameron*. Postilla per Aldo Rossi», *Medioevo e Rinascimento*, n.s., XV (2004), pp. 77-119: 95, n. 62.

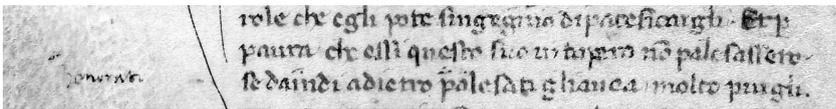
<sup>62</sup> Cfr. Costantini, «Correzioni autografe», p. 76; Nocita, «Loci critici della tradizione decameroniana», p. 1209; Moretti, «Annotazioni e correzioni», pp. 76-77.

un terzo, «presso» per «sopra», il cambiamento si rileva comunque poco perspicuo perché il «verone» – come detto altrove (cfr. *Dec.*, V 4, 12 e 29) – si trova in effetti «sopra» (e non «presso») il «giardino»;<sup>63</sup> anche il gerundio «fuggendo» appare migliore sul piano sintattico (e più in linea con usi boccacciani), rispetto al participio passato «fuggito».<sup>64</sup> Due delle lezioni a margine, infine, «sospignerà» e «confortar» – come aveva rilevato lo stesso Branca – hanno il vantaggio di aderire perfettamente a due fonti importantissime per Boccaccio: la *Commedia* di Dante («corda non pinse mai da sé saetta», *Inf.*, VIII 13) e le *Metamorfosi* di Apuleio («suadebat», *Met.*, IX 26), da cui deriva l'intera novella V 10.<sup>65</sup>

La messa a punto del sistema di note filologiche di Boccaccio, raggiunto – come si è cercato di mostrare – grazie alle meticolose indagini sui codici boccacciani condotte in sinergia da diversi studiosi, aggiunge ora però un elemento che a mio avviso spinge verso una nuova proposta editoriale. Abbiamo visto come tutte e cinque le varianti marginali dell'Hamilton 90 non siano introdotte da nulla e presentino solo un segno di richiamo che le collega alla lezione a testo (ad eccezione della prima che sembra non averlo), proprio la modalità che Boccaccio impiega spesso per introdurre lezioni sostitutive (sia a margine di testi propri sia a margine di testi di altri autori) senza espungere la lezione di impianto (cfr. qui § 2). Moretti aveva del resto già rilevato come Boccaccio avesse utilizzato la medesima tipologia di glossa per correggere un suo errore all'interno dello stesso Hamilton 90: in margine a «Et per paura che essi questo suo vitupero non palesassero, se da indi adietro *palesati* gli avea [...]» (*Dec.* VIII 9, 112), il Certaldese ha lasciato la variante «honorati» (FIG. 19). La lezione marginale, promossa in questo caso a testo da tutti gli editori del *Decameron*, corregge un chiaro errore di ripetizione (*palesassero/palesati*).<sup>66</sup>

#### FIGURA 19

Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 90, c. 94v (dettaglio).



<sup>63</sup> Cfr. Costantini, «Correzioni autografe», p. 73.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, pp. 75-76.

<sup>65</sup> Cfr. Branca, Vitale, *Il capolavoro del Boccaccio*, II, pp. 193 e 204; Moretti, «Annotazioni e correzioni», pp. 76-78.

<sup>66</sup> Cfr. *ivi*, pp. 74-75.

Anche le altre tipologie di annotazioni illustrate nel paragrafo precedente offrono un sostegno importante alla tesi che le cinque lezioni marginali siano varianti sostitutive e non alternative, perché queste ultime sono precedute da *al'* o *vel* nel sistema di annotazione di Boccaccio.

La questione resta delicata ma, alla luce del quadro di riferimento qui presentato, credo che le cinque lezioni a margine nell'Hamilton 90 vadano a questo punto rintrodotte tutte a testo nella ricostruzione dell'ultima redazione del *Decameron*, perché questa doveva essere con ogni probabilità l'ultima volontà di Boccaccio. Questa nuova soluzione si configura sorprendentemente come inedita. Come si è detto, le varianti marginali si ritrovano a testo solo nel Par. it. 482 e in codici riferibili ad un primo livello redazionale (non presi a riferimento da nessun editore per la ricostruzione dell'ultima versione dell'opera), mentre non sono presenti simultaneamente in nessun testimone discendente dall'Hamilton 90. I manoscritti che trasmettono l'ultimo livello redazionale, le stampe antiche e le edizioni moderne pubblicate prima della dimostrazione dell'autografia del codice Hamiltoniano hanno infatti introdotto le varianti segnalate a margine solo parzialmente (in uno o due casi) o le hanno giustapposte, mentre quelle elaborate dopo il 1976 hanno conservato in tutti e cinque i casi le lezioni a testo nell'autografo.

## ERMINIA ARDISSINO

### *Le postille del Tasso a Plotino: tipologie e struttura*

#### *Tasso's annotations to Plotinus: types and structure*

#### ABSTRACT

This essay studies Torquato Tasso's annotations to Plotinus' *Enneads*, in the 1540 edition in Latin translation with commentary by Marsilio Ficino. Like all Tasso's annotations, they are a very useful source for understanding the poet's thought and culture and for interpreting his works. Plotinus, commented by Ficino, represented one of the sources Tasso drew on most for his thought and poetry, benefiting in particular from Ficino's syncretism, which interprets Hellenistic Neo-Platonism in a Christian direction. The aim of the research is to illustrate the ways in which Tasso as a reader interacted with the original text, in order to understand first of all the reading times, and then the ways in which the source was used and reused in his works, particularly those of his maturity.

*Keywords*

Torquato Tasso, Plotinus, Authorial annotations, Dating, Neo-Platonism.

erminia.ardissino@unito.it

Università di Torino

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'educazione

Via Gaudenzio Ferrari 9, 10124 Torino

I postillati tassiani oggi non suscitano più quell'interesse che era fiorito intorno al centenario del 1995, stimolato dalle precedenti esplorazioni di Guido Baldassarri e Bruno Basile, che ne avevano mostrato la ricchezza e il contributo per l'interpretazione degli scritti di Torquato Tasso.<sup>1</sup> Dopo una fervida stagione che ha visto la pubblicazione di saggi relativi ai *marginalia* a Platone,<sup>2</sup> alla *Poetica* di Aristotele con i commenti di Pier Vettori e di Alessandro Piccolomini,<sup>3</sup> a Plutar-

<sup>1</sup> La prima segnalazione dei postillati è di Pierantonio Serassi, *Vita di Torquato Tasso*, II, Bergamo, Locatelli, 1790, p. 188; Angelo Solerti poi nella *Vita di Torquato Tasso* (Torino, Loescher, 1895) inserisce un'appendice (vol. III), *Notizie dei libri postillati di Torquato Tasso* (pp. 113-120), dove ne segnala 40 (ne aggiunge infine altri due di cui gli è giunta tardi notizia, dunque 42 postillati), seguiti, a p. 183, dall'elenco dei Barberiniani fornitogli da Virginio Prinzi-valli. Su questi soli è poi uscito il saggio di Anna Maria Carini: «I postillati barberiniani del Tasso», *Studi tassiani*, XII (1962), pp. 98-110. Il progetto di un sistematico studio dei postillati prende il via quasi due decenni dopo, cfr. G. Baldassarri, B. Basile, C. Fanti, «Un progetto di lavoro sui "postillati" tassiani», *Studi tassiani*, XXVI (1977), pp. 135-136. Fatta eccezione per alcuni studi intercorsi, il progetto si concretizza veramente solo più avanti con il PRIN 1998 «Lo scrittoio del Tasso», di cui è stato Coordinatore nazionale Guido Baldassarri (si darà in seguito notizia delle pubblicazioni derivate). Si sono inoltre pronunciati sulle opere lette dal poeta: G. Baldassarri, «La prosa del Tasso e l'universo del sapere», in *Torquato Tasso e la cultura estense*. Atti del convegno per il quarto centenario. Ferrara 10-13 dicembre 1995, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 361-409; B. Basile, «La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle *Lettere* del poeta», *Filologia e critica*, II-III (2000), pp. 222-244; F. Tomasi, «La bibliothèque du Tasse: problèmes interprétatifs et solutions éditoriales», *Genesis*, XLIX (2019), pp. 73-84, e soprattutto il capitolo di E. Russo, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani*, III, *Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciaralli, Roma, Salerno, 2022, pp. 369-400, che segnala un'ottantina di postillati. Si veda ora per una documentata sintesi M. Castellozzi, «La biblioteca, il progetto di un poeta dotto», in *Tasso*, a cura di E. Russo, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2023, pp. 233-250: 243-250.

<sup>2</sup> L. Olini D'Ascola, «Le postille inedite del Tasso alla "Repubblica" di Platone», *Studi Tassiani*, XXXIV (1986), pp. 51-82.

<sup>3</sup> M. Virgili, «Le postille di Torquato Tasso al commento di Pier Vettori alla *Poetica* di Aristotele», *Aevum*, LXVI, 3 (1992), pp. 539-569; S. Miano, «Le postille di Torquato Tasso alle *Annotationi* di Alessandro Piccolomini alla *Poetica* di Aristotele», *Aevum*, LXXV, 3 (2000), pp. 721-750; le postille a Pier Vettori, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* e ad Alessandro Piccolomini, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele*,

co,<sup>4</sup> a Orazio,<sup>5</sup> a Lucrezio,<sup>6</sup> a Stobeo,<sup>7</sup> allo Pseudo-Demetrio e a Giulio Cesare Scaligero,<sup>8</sup> agli oratori,<sup>9</sup> ad Agostino,<sup>10</sup> a Pico della Mirandola e allo Pseudo-Cipriano,<sup>11</sup> e ancora, tra i moderni, a Dante,<sup>12</sup> Boccac-

sono state poi pubblicate nel volume T. Tasso, *Postille*, II 1-2, a cura di M.T. Girardi, M. Virgili, S. Miano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, a pp. 9-250 e pp. 252-531 rispettivamente, con una preziosa tavola delle corrispondenze a pp. 532-542.

<sup>4</sup> B. Basile, «Per un Plutarco del Tasso», in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Mellì*, a cura di A. Fassò, L. Formisano, M. Mancini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 57-68; L. Chines, «Tasso postillatore di Plutarco», in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di W. Moretti, L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 237-246; delle postille al *De cometis* parla anche E. Russo, «Su alcune letture astronomiche del Tasso», in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di Idem, numero monografico di *Studi (e testi) italiani*, VI (2000), pp. 251-275. Di Russo si veda l'interessante percorso che deriva dalle postille relativamente alla teorizzazione dei *Discorsi dell'arte poetica* in Idem, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano, 1588-1592*, Roma, Bulzoni, pp. 178-231.

<sup>5</sup> M.T. Girardi, «In margine a un postillato tassiano dell'*Ars poetica* di Orazio», in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, pp. 299-333.

<sup>6</sup> B. Basile, C. Fanti, «Postille inedite tassiane a un Lucrezio aldino», *Studi Tassiani*, XXV (1975), pp. 75-168.

<sup>7</sup> B. Basile, «Tasso e le *Sententiae* di Stobeo», *Filologia e critica*, VII (1982), pp. 1-18; Idem, «Due libri per la biblioteca del Tasso», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, XXXIII (1986), pp. 27-36.

<sup>8</sup> G. Baldassarri, *La biblioteca del Tasso: i postillati "barberiniani"*, I, *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1983.

<sup>9</sup> E. Olivadese, «Postille tassiane agli oratori antichi. Primi rilievi dal fondo barberiniano», in *In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Capobasso et alii, Roma, Bulzoni, 2019, pp. 89-101.

<sup>10</sup> E. Ardissino, «Le postille del Tasso all'*Epitome* di sant'Agostino. Datazione e riscontri», in *Torquato Tasso e l'università*, pp. 301-315; Eadem, «Lecture e postille tassiane a Sant'Agostino», in *Atti del Convegno internazionale di studi Torquato Tasso. Cultura e poesia. Torino-Vercelli, 1996*, a cura di M.R. Masoero, Torino, 1997, pp. 265-275.

<sup>11</sup> G. Baldassarri, «Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Pico e allo Pseudo-Cipriano», *Studi Tassiani*, XXXVI (1988), pp. 141-167. Ma già precedenti: Idem, «Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro», *Studi Tassiani*, XXV (1975), pp. 5-22; Idem, «Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Trissino», *Studi Tassiani*, XXIX-XXXI (1981-1983), pp. 5-18; *La biblioteca del Tasso. I postillati "barberiniani"*, I, *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, a cura di G. Baldassarri, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1983; G. Baldassarri, «Postillati tassiani a Lenigrado», *Studi tassiani*, XXXIII (1985), pp. 107-109.

<sup>12</sup> Le postille di Tasso a Dante sono state studiate fin dall'Ottocento cfr. Castellozzi, «La biblioteca, il progetto di un poeta dotto», pp. 243-244. Più recenti sono: L. Scotti, «Note sul Tasso, poeta e studioso, di fronte alla *Commedia* di Dante», *Studi tassiani*, XXXV (1987), pp. 101-113; G. Granata, «Le postille del Tasso alla *Divina Commedia*», in

cio<sup>13</sup> e Jacopo Mazzoni,<sup>14</sup> oggi l'attenzione per i postillati sembra essersi ridotta, ma non è variato l'interesse scientifico per capire un poeta e uno scrittore complesso come Torquato Tasso.

La ricchissima messe di informazioni che le postille offrono relativamente alla scrittura, in poesia e in prosa, giovanile e della maturità, del Tasso mi hanno presto indotta ad esplorare questo settore dell'eccdotica e della filologia, indispensabili per la critica, perché mi sembrava foriero di prospettive ricche sulla scrittura di una delle figure più importanti della storia letteraria italiana ed europea. Il mio primo approccio è stato all'*Epitome* di sant'Agostino, un volume che mostra quanto il poeta usasse questa raccolta di *excerpta* dalle opere del Padre della Chiesa per rispondere alle sue preoccupazioni teologiche e trovare una migliore intelligenza e comprensione della propria fede (e dei propri dubbi). Ma presto mi sono resa conto dell'interesse molto maggiore, direi straordinario, del volume plotiniano, le *Enneadi* tradotte e commentate da Marsilio Ficino, fittamente postillate per tutti o quasi i 400 fogli. Lì ho davvero trovato più di quanto potessi mai prevedere.<sup>15</sup>

*Torquato Tasso e l'università*, pp. 333-341; quindi N. Bianchi, «Il postillato laurenziano Acquisti e Doni 228, ultima fatica di Torquato Tasso esegeta di Dante», *Studi Tassiani*, XLIV (1996), pp. 147-179; Eadem, «Con Tasso attraverso Dante: cronologia, storia ed analisi delle *Postille* editate alla *Commedia*», *Studi Tassiani*, XLIV (1997), pp. 85-129; Eadem, «Tasso lettore di Dante: teoresi retorica e prassi poetica», *Medioevo e Rinascimento*, n.s., IX (1998), pp. 223-247; Eadem, «Le postille di Torquato Tasso al *Convivio* di Dante», in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 21-30; Eadem, «Le due redazioni delle postille del Tasso al *Convivio*: storia, cronologia e proposte di lettura», *Studi Danteschi*, XLV (2000), pp. 223-281; E. Squicciarini, «Le postille del Tasso alla *Commedia*. Il Dante dell'Angelica», *Studi Tassiani*, LXII-LXIII (2014-2015), pp. 9-29; N. Vacalebri, «Torquato Tasso lettore e postillatore del *Convivio*: il "Convivio Sessa"», e M. Incandela, «La "Giuntina Zeno": annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi», in *Oltre la Commedia: Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 139-155 e pp. 157-170.

<sup>13</sup> B.M. Da Rif, «Sulle annotazioni del Tasso al *Decameron*», in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, II, Firenze, Olschki, 1983, pp. 253-265; M. Incandela, «Osservazioni tassiane a margine dell'opera di Boccaccio», Ivi, pp. 137-153.

<sup>14</sup> E. Russo, «Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane a Jacopo Mazzoni», *La cultura*, XXXV, 2 (2000), pp. 279-320. Ancora nell'800 erano state editate le postille alla *Sofonisba* del Trissino e al *Trattato dell'amore umano* di Flaminio Nobili, cfr. Castellozzi, «La biblioteca, il progetto di un poeta dotto», pp. 243-244.

<sup>15</sup> Cfr. E. Ardissino, «Tasso lettore di Plotino», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXVIII (2002), pp. 509-529; Eadem, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine ad un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

Plotino è per Tasso una conoscenza precoce, già nel 1575, dunque all'epoca ancora felice alla corte estense, quando era alla conclusione del poema, anzi proprio inviando all'amico Scipione Gonzaga gli ultimi tre canti di quello che chiamava allora il *Gottifredo*, egli menziona Plotino, scusando la propria imperizia grafica con l'affinità con l'imperizia plotiniana.<sup>16</sup> Il riferimento è indizio di una familiarità con il filosofo che in effetti si registra all'epoca anche nell'opera tassiana, sebbene in modo ancora generico e non esattamente riconducibile alle postille. Infatti in questa stagione non si individuano precisi riferimenti alle postille a Plotino, si trovano piuttosto nella scrittura tassiana espressioni che possono essere genericamente ricondotte alla filosofia neo-platonica e ficiniana. Ma anche in assenza di riferimenti precisi non si deve del tutto escludere la lettura del filosofo ellenistico, perché molti motivi delle opere giovanili hanno delle corrispondenze nelle *Enneadi* di Plotino.

La forte impronta neoplatonica di questa stagione potrebbe essere correttamente messa in relazione con la filosofia di Plotino. Ma gli elementi plotiniani che rinveniamo nelle poesie e prose giovanili sono molto generici, sebbene numerosi. Si tratta di espressioni vagamente neo-platoniche, che potrebbero essere state desunte dagli scritti ficiniani (per esempio, dal commento ficiniano al *Convito* di Platone e persino dalla pubblicazione in volgare delle orazioni *Sopra il Convito di Platone*). Inoltre non è neppure facile poter distinguere quanto apparteneva a Platone o a Plotino, quanto a Ficino e quanto ai numerosi trattati cinquecenteschi sull'amore, come per esempio, per limitarci a testi noti al Tasso, gli *Asolani* del Bembo, il quarto libro del *Cortegiano*, il *Trattato dell'amore umano* di Flaminio Nobili, pure letto e postillato dal Tasso, tutte opere con marcata impronta neoplatonica.<sup>17</sup>

Sostanzialmente Ficino poteva rappresentare per Tasso su queste tematiche un'autorità altrettanto se non superiore a Plotino, in quanto negli scritti del filosofo fiorentino egli trovava il pensiero platonico antico già veicolato in una prospettiva cristiana, con la realizzazione di quel sincretismo che era timbro del suo pensiero. Familiare con il platonismo e con i testi ermetici, Tasso è conforme allo spirito della sua epoca, che ancora non condanna la sintesi cristiano-neoplatonica, come avverrà più tardi, nel pieno della Riforma Cattolica.

<sup>16</sup> T. Tasso, *Lettere*, I, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, p. 115.

<sup>17</sup> Di queste opere abbiamo l'edizione delle postille a F. Nobili, *Trattato dell'amore umano di Flaminio Nobili con le postille autografe di Torquato Tasso*, a cura di P.D. Pasolini, Torino, Loescher, 1895.

Nelle rime per Lucrezia Bendidio, ad esempio, trattando della bellezza della donna, Tasso applica il dettato ficiniano sul bello e sull'amore. Ma ciò che appare di matrice plotiniana, avvalorato dalla tarda «sposizione», si riferisce in realtà spesso a varianti che il poeta introdusse più tardi. Nel commento che costituisce le *Conclusioni amoroze*, andato in stampa nel 1581, ma risalente agli inizi degli anni Settanta, la poesia amorosa è innalzata a una dimensione filosofica, che affonda radici anche nel pensiero neoplatonico.<sup>18</sup> Il poeta mostra ascendenti plotiniani, non solo con il commento, ma anche negli aggiustamenti dei versi con varianti che rendono meno occasionali i riferimenti alla bellezza, innalzandoli a un piano di platonico valore. Però possiamo solo parlare di espressioni genericamente rispondenti ai passi plotiniani, che potrebbero anche dipendere da letture degli anni in cui Tasso era studente di Filosofia a Padova.

È invece probabile che il Tasso abbia svolto, prima del ricovero a Sant'Anna, quindi prima del maggio 1579, una lettura di Plotino. Ne sarebbe prova una riflessione filosofica sul male contenuta ancora in una lettera al Gonzaga, del 1579, ove si legge che il male è «difetto de la materia, o disordine de l'anima; o più tosto il male non è, né si trova natura di male, ma ivi diciamo essere il male ove veggiamo mancare il bene».<sup>19</sup> L'espressione sembra riportare esattamente una frase del commento ficiniano a Plotino:

Quoniam vero materia est ipsum malum [...]; quippe cum ibi defectus materiae perfectione formae nimum separetur nonnihl tamen mali simili prae se ferre videtur continua quaedam privatio, quam secum affert perpetuus mundi motus in praeteritum ac futurum [...].

Il commento a *Enneadis* I, viii, 7, che nel *De rebus philosophicis*, ovvero nel volume postillato dal Tasso, si trova nel tomo I al verso del foglio xliii. Il passo è sottolineato doppiamente dal Tasso, che nel margine sinistro appone un segno «N» (= Nota) e riporta «Non datur secu(n)/ dum Aerop(agitam) hoc po/situs malum sed / quod malum dici/tur est minus bo/xxxnum» (FIG. 1).

<sup>18</sup> Lette all'Accademia ferrarese in occasione delle nozze di Lucrezia d'Este, sorella di Alfonso II, con Francesco Maria della Rovere, poi duca di Urbino, le *Conclusioni amoroze* furono edite con l'*Aminta* a Venezia, da Aldo Manuzio il Giovane, 1581.

<sup>19</sup> Tasso, *Lettere*, II, p. 53.

FIGURA 1<sup>20</sup>

PLOTINI ENNEADIS I. LIBER VIII.

gata inter se sunt omnino, communēq; nihil habent, ac intervallum habent quamplurimum, in ipsa sui natura contraria sunt: quandoquidem contrarietas non fit qua ratione quale quiddā sint, neq; omnino secundum quodvis rerum genus, sed qua plurimum inter se distant: item, qua ex oppositis constituntur, & contraria faciunt.

Cōp. VII.

Quomodo si bonum est, necessarium sit esse malum: & quomodo unius sum ex materia constat & forma, ex mente atq; necessitate.

**P**ost hec in septimo capite monstrat, cur necessarium sit, si bonum est, esse et malum. Profecto mundanum opus ab ipso deo factum, nunquam presentis effectus actusq; factum esse, nisi fieri potuisset. Duo igitur cogitantur, tum potentia, tum actus essendi: quae quidem inter se contraria, id est opposita sunt. Nam & qua ratione actu iam existit, nequit vicerius effici: qua ratione fieri poterat, nondū erat in actu. Item potentia quidem cuiusmodi terminus est: quo actus autem terminus est in quem effectio mundi progreditur. Actus quidem existit iam in potentia mundi: potentia vero non in actu quidem, sed potius est sub actu: atque ita haec hunc ordine quodam antecedit rationisq; discursus: sicut in qualibet rerū apud nos generura, potentia haec aut illa nascendi adū proprium & praecedit tempore, & in adū procedit in tempore. Si queras de prima nascituri mox mundi potentia quid nam fuerit, respondebo: neque profus aliquid existisse, iam enim fuisse in actu: neque rursus omnino nihil: non enim aliquid fundatur in nihilo. Dicam ergo fuisse non nihil, ipsam inquam existentem potentiam atque materiam. Non inquam in deo fundatam, deo enim nihil accidit: non fundatam rursus in nihilo, sed ipsum potius fundamentum. Non quidem in ipsa diuini architecti intentione primum, sed potius vltimum. Primum namque id est praecipuum in ipsa dei sententia, est forma mundi, posterius vero materia, sub mundi forma se occultans. Vicilim vero in operis expeditione primum est materia, subsequens vero forma. Constat igitur vniuersum (vt Plato inquit) ex mente, id est actu formali, qui sanē est in diuinae mentis voto praecipuum, mentisq; imago. Item ex necessitate, id est materia, quae non tam intentione propria & necessitata quadam conditione ad hoc opus accipitur, si igitur est ipsum bonum effica cillimū omnium, necessario Plotinus vult opus inde sequi mundanum. Si mundus est, necessario est materia, quae malum est. Si ergo bonum est, sequitur necessario malum. Praeterea bonum ipsum cum inestimabilem habeat efficaciam, vim suam effectumq; longissime latitansq; diffundit. Si igitur porrigit, certe graduū demceps innumerabilium series efficit, vt gradus vltimus velut maxime distans sit primo, id est bono contrarius, id est omnino diuersus atque dissimilissimus: exitiūque malum, malum inquam simpliciter atq; commune. Item si latissime vim diffundit, plurimū per latitudinem rerum gradus efficiunt, vt aliquis sit ab aliquo dissimilissimus, itaq; reuera contrarius: atque malum non quidem simpliciter malum, sed potius inuicem. Si ergo bonum est, consequenter tum in longum denique surrepit ipsum malum, tum in latum quodam inter se mala contingunt. Inestimabilem ipsius boni fecunditatem necessario bonum sequitur seruum fecundissimum, & huius deinceps fecunditatem fecundum aliud rursus aliud. Cum vero temper effectus in bonitate caute cedat, cōtinue magis subori tur cōminutio boni, hāc vero subsequitur denique malum. Effectus itaque boni & bonus est, quonia est ex bono: & minus bonus, quoniam extra & infra bonum: & denique malum patitur, post boni longissimum detrimētum. Quoniam vero materia est ipsum malum, atq; ex hac totus mundus compositus est, ideo in qualibet mundi particula latet malum, quis in sphaera mundi sublimioribus lollit effectus mali non accedant: quippe cum ibi defectus materiae perfectione formae nimium superetur, non nihil tamen ipsi simile praesentis videtur. Quāda quaedam priuatio, quam secum affert perpetuus mundi motus in praeteritum actum. Materia quoque celi ob potentiam eius ad formas omnes indifferētem subtilitales formas aliquando commutaret, nisi mira quadam praesentis formae virtute tanq; freno quodam cohereret: cui quidem freno iam mansuetas cedit, forte non tam quā simpliciter materia est, quā quia talis formae materia. Hanc ob causam Plato in Timeo sphaeram mundi redit lasq; inquit dissolui posse, scilicet ex natura materiae, nisi virtute diuina, id est mira bonitate formae connecterentur. Formae itaque separatae dissolui non possunt. Nam est hae quoque beneficium ipsius boni munere conseruantur, tamen hoc ipsum boni munus forma est, qua quidem dum seruat forma quilibet a materia segregata, videtur interim seipsa seruari, cū ipsa reuera sit forma. Si quis autem ambigat, cur corpus humanum forma sua, id est anima quae diuina est, non seruetur indissolūtum, audiat Moysen deo cōtem, contineri quoque id corpus indissolubile posse, si modo & anima suam seruet diuinitatem, quod & Perfarum magi fecerunt, ipse promittit.

*quomodo si bonum est  
ne cessat in malum  
sephalora*

*N. Ita dicitur secū  
dum Aristoteli: Soc  
nihil malum est  
quod malum dicitur  
est minus bonum  
sua natura.*

<sup>20</sup> Plotini diuini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis libri LIV in Enneades sex distributi a Marsilio Ficino e graeca lingua in latinam versi et ab eodem tutissimis commentariis illustrati, I, Solingen, J. Soter, 1540, f. xliii v. Si indica di seguito il numero del tomo I o II in romano maiuscolo e il numero del foglio in romano minuscolo seguito da r o v per recto o verso. Le evidenziazioni indicano i passi esattamente ripresi nelle postille.

Ad autorizzare l'ipotesi di una lettura di Plotino già nei primi tempi di Sant'Anna sarebbero alcune corrispondenze del dialogo *Il Messaggiere* con il capitolo *De daemone proprio*, soprattutto per l'affermazione relativa all'esistenza di un demone personale che guida ogni anima umana nella risalita verso l'Uno, come viene detto all'avvio del dialogo. Tasso accanto all'introduzione ficiniana del capitolo III, 4 delle *Enneadi* postilla sul margine destro «Estra/nei demo/nes / nobis / duces». <sup>21</sup> *Il Messaggiere* risale al 1580, fu rielaborato poi fino al 1583, comunque data nei primi anni di internamento.

Di certo è possibile fissare solo al 1585 l'inizio di un uso sistematico del volume di Plotino postillato, uso giustificato da citazioni che si possono ricondurre precisamente ai *marginalia* del volume. Intorno a questa data i riscontri con Plotino che si trovano nei dialoghi non corrispondono più a un generico sentire neoplatonico o ficiniano o plotiniano, ma a precise note o sottolineature presenti nel postillato. Da queste note di lettura si ricava la ricostruzione di percorsi gnoseologici che conducono alla scrittura di questa seconda stagione della produzione tassiana, quella prettamente dialogica, ponendola direttamente sotto l'insegna del neoplatonismo ellenistico.

Ma vediamo anzitutto i dati e le caratteristiche del volume, che costituisce il diciannovesimo del Credezzino Tasso, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana tra i Barberiniani Latini. <sup>22</sup> Si tratta di un'edizione completa dell'opera di Plotino tradotta dal greco in latino e commentata da Marsilio Ficino, preceduta dalla vita del filosofo composta dal suo allievo Porfirio (come appariva già nella *princeps* del 1492, edita a Firenze presso Antonio Miscomini). Uscita a Solingen nel 1540, presso Johannes Soter, questa non è l'edizione più recente di Plotino di cui poteva servirsi il Tasso: a Basilea nel 1580 era uscita un'edizione con anche il testo greco, oltre a quelli ficiniani (traduzione e commento), presso Pietro Perna. Ma evidentemente Tasso non poteva averlo o forse non gli importava di avere l'originale greco. <sup>23</sup>

Il frontespizio del postillato tassiano apporta un *ex-libris* «Usui f.ris Mariani Chii, sacri instituti f.rum Praedicatorii or.is Provinciae V. Lagombardiae», ovvero indica che è stato posseduto da un frate domenicano, Mariano da Chio, che non possiamo identificare con certezza, anche se

<sup>21</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. clviii v.

<sup>22</sup> Su cui Carini, «I postillati barberiniani del Tasso», p. 109.

<sup>23</sup> *Plotini platoniorum facile coryphaei Operum philosophicorum omnium libri 54 in sex Enneades distributi. Ex antiquiss. codicum fide nunc primum Graece editi, cum Latina Marsilii Ficini interpretatione & commentatione*, Basel, Petrus Perna, 1580.

risultano notizie di una sua presenza a Roma in quegli anni.<sup>24</sup> Poiché non ci sono lettere del Tasso che chiedono il volume, né da Sant'Anna, né prima né dopo, significa o che il Tasso lo ottenne forse prima del ricovero e una volta entrato in possesso non se ne separò mai, oppure lo ottenne direttamente, chiedendolo a voce magari proprio ai Domenicani Ferraresi, con cui era in contatto a causa delle sue consultazioni come affidatari del tribunale inquisitoriale, o gli fu da loro dato/donato. Poi esso rimase nelle sue mani fino alla morte, per passare infine al Barberini.<sup>25</sup>

Nel volume, i due tomi di cui si compone l'edizione sono uniti (a f. 200 termina il primo, il secondo è di ff. 204). Ogni paragrafo plotiniano è preceduto dall'introduzione e dal commento di Marsilio Ficino in corpo minore. Tasso non sembra differenziare i testi, annota allo stesso modo i passi che gli interessano, evidentemente perché interagiscono con il suo pensiero. Il volume è tutto intensamente sottolineato e annotato, con la sola eccezione di poche pagine, qui e là, forse in tutto una decina, e della *Vita* di Plotino, che ha una sola nota relativa alla quadripartizione dell'opera (sono però spuntati i capitoli di maggior interesse per il poeta).

Come per gli altri postillati, gli interventi del Tasso sono note di lettura, un modo per evidenziare parti salienti del testo, in un procedere che risulta frammentario, ma che riprende con esattezza il dettato, quasi a collezionare le gemme di un sapere non perituro, che servirà poi al poeta per assicurare il proprio pensiero su basi autorevoli. Come ha rilevato Loredana Chines per le postille a Plutarco, «il Tasso non aspira a porsi come *auctoritas*, ma a carpire le *auctoritates* altrui». <sup>26</sup> Egli fa integrare il testo in lettura con la sua propria enciclopedia esistenziale e poetica, trasformandolo in una fonte per supportare poi la sua scrittura. Plotino, in particolare, costituisce l'occasione per approfondire e orientare il suo pensiero, consente di condurre l'autore a una dimensione filosofica ulteriore rispetto alla propria conoscenza.

Le note sono indubbiamente tutte del Tasso, anche se non tutte sembrano della stessa epoca. Per l'autenticità fanno fede l'uniformità dei caratteri e delle abbreviature, le modalità di sottolineatura interlineare e marginale. Sommariamente le tipologie di annotazioni si possono

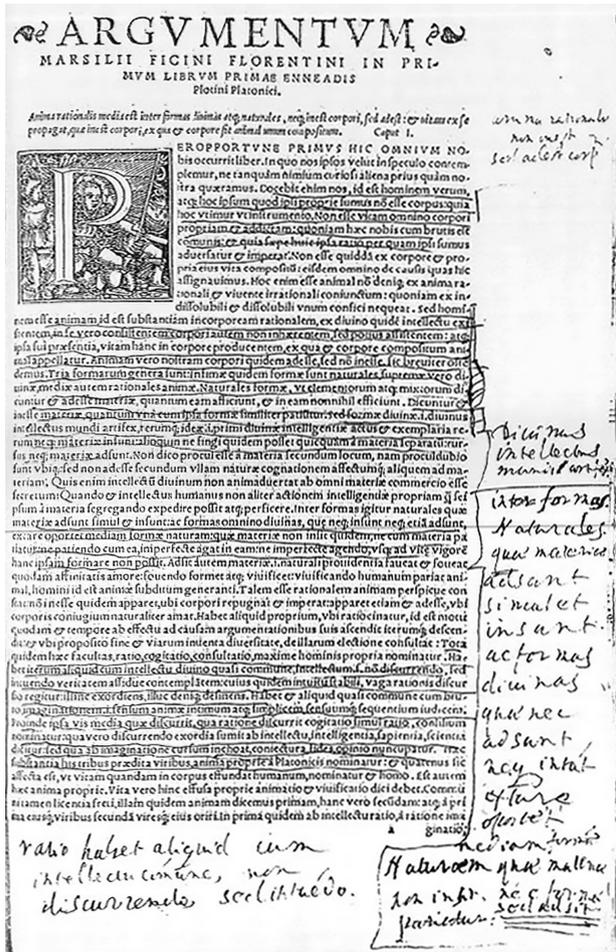
<sup>24</sup> Su Mariano da Chio si ricavano notizie dai repertori dell'Archivio Generale dell'Ordine dei Frati Predicatori, Santa Sabina, Roma: *Archivum generale Ordinis Praedicatorum*, IV, Roma, Institutum historicum f.f. Praedicatorum, 1931, f. 190v; *Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, X, Roma, Institutum historicum f.f. Praedicatorum ad S. Sabinae, s.d., p. 268 e p. 273.

<sup>25</sup> Cfr. Ardissino, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine ad un postillato*, pp. 32-33.

<sup>26</sup> Chines, «Tasso postillatore di Plutarco», p. 237.

riassumere in segni verticali indicanti lunghi periodi o frasi evidentemente di interesse (a volte i segni sono doppi o addirittura ispessiti). Vi sono poi sottolineature interlineari talvolta abbastanza estese ovvero per lunghi periodi, anche interi capoversi. Infine vi sono postille marginali che riprendono il passo. La FIG. 2 offre un esempio con diverse tipologie di interventi tassiani: sottolineature marginali e interlineari con riprese a margine. Le postille recitano (dall'alto verso il basso, poi verso sinistra):

FIGURA 2<sup>27</sup>



<sup>27</sup> Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. i r.



Numquid ipsius animae tantum, an animae potius utentis corpore, an tertii cuiusdam ex ustrisque compositi. Dupliciter autem et hoc accipi potest. Aut .n. ipsum quod est mixtum sive mistura.

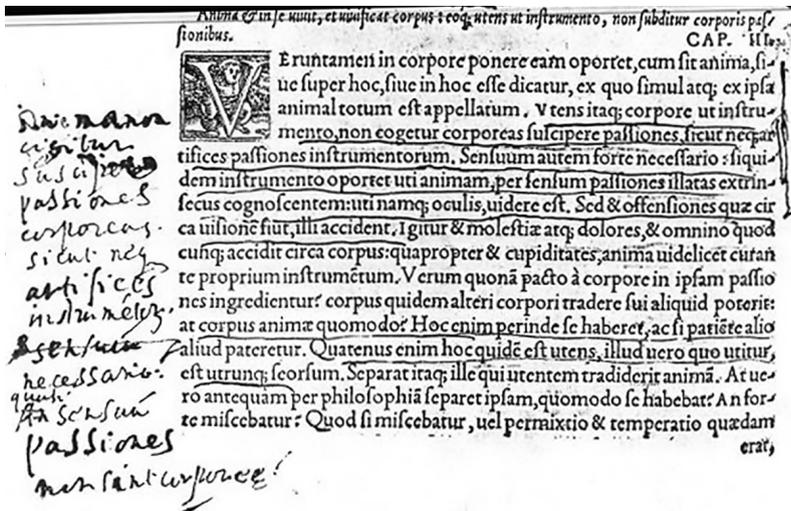
In basso notiamo la sottolineatura trasversale alla postilla

Passiones / vel sensus / sunt, vel / absque sensu / non fiunt

In altri casi la postilla è inquadrata in sottolineatura marginale e laterale, tipologia molto frequente, soprattutto per il secondo tomo. Rarissimi sono gli interventi autonomi del Tasso, che rappresentano più che altro conclusioni o deduzioni. Ad esempio al capitolo III (FIG. 4) troviamo la postilla:

Anima non / cogetur / suscipere / passiones / corporeas / sicut neque / artifices / instrumentorum / Sensuum / necessario / an>quasi / sensuum / passiones / non sint corporee

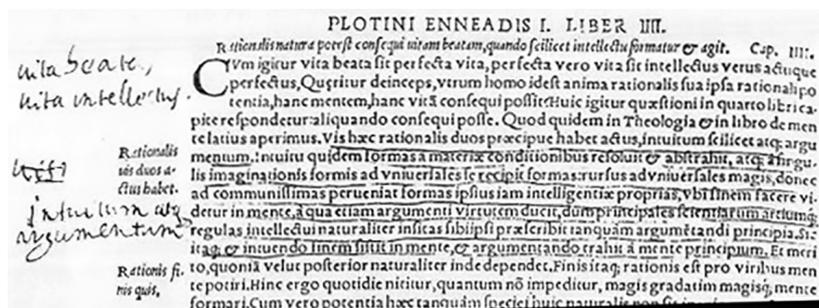
FIGURA 4<sup>29</sup>



La conclusione riassume il pensiero plotiniano. Con la congiunzione «an» si sarebbe continuato il testo, dando un sinonimo abbreviato di «siquidem», che è nell'originale. Ma Tasso ha voluto correggere, sosti-

<sup>29</sup> Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. ii v.

tuendo «an» con «quasi», perché il seguito non è più una concessiva. Altre volte semplicemente elimina un inizio di postilla, come si vede a t. I, f. 2 v nel margine sinistro, dove è barrato «non miscetur». In alcuni casi inizia una postilla, ma poi l'abbandona perché trova una formula più sintetica, come si vede a FIG. 5, dove si legge «vis» cancellato, corrispondente al testo, che in seguito non viene più riportato; al suo posto vi è una sintesi del passo: «intuitum atque / argumentum».

FIGURA 5<sup>30</sup>

Se qui la cassatura consente di leggere comunque la parola sottostante, in altri casi le cancellature sono decisamente pesanti, tanto da rendere illeggibile il testo.

La grafia varia visibilmente anche in funzione degli elementi materiali (spessore della carta e inchiostro).<sup>32</sup> Senza mutare caratteri muta il *ductus*, tanto da dover supporre una lettura non continuativa, ma condotta in diversi momenti, determinata forse dal variare degli interessi. La postillatura sembra sottostare però soprattutto e fortemente agli umori e ai tempi di lettura; al cambiamento dei capitoli spesso corrisponde una variazione nella grafia, come se fosse intercorsa una pausa e la ripresa del lavoro, con mano e mente riposati, addirittura con inchiostro e penna più netti, consentisse una migliore resa grafica.

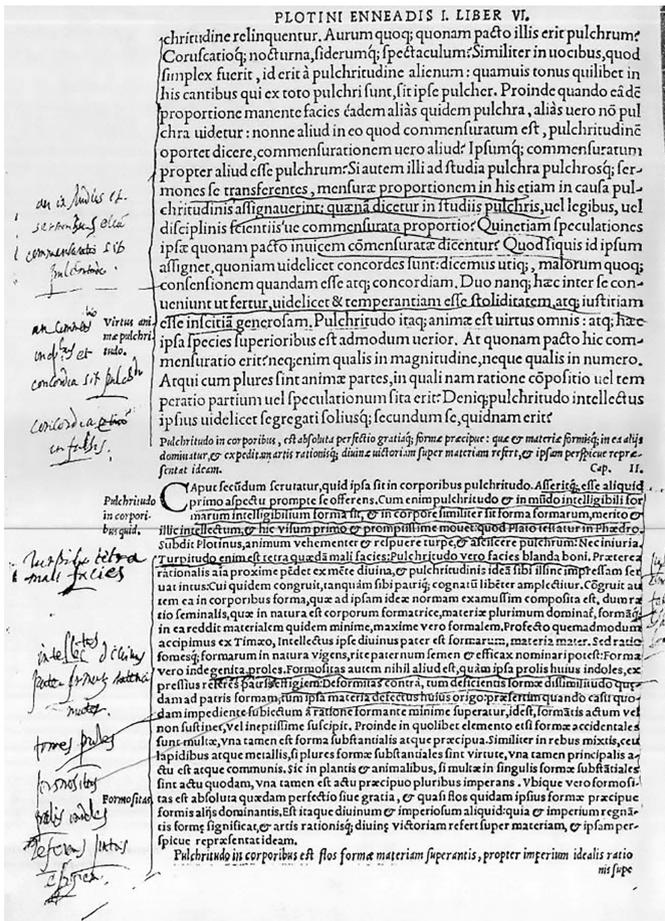
La scrittura della pagina in FIG. 6 sembra fresca, quasi leggera, il *ductus* è fermo, ordinato. Si può ipotizzare che si tratti di una scrittura più gio-

<sup>30</sup> Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. xix v.

<sup>31</sup> Per un confronto, si vedano le analisi della grafia tassiana nelle postille a Vettori e Piccolomini commentatori della *Poetica*, in M. Virgili, «Introduzione» a *Postille a P. Vettori*, «Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum», e S. Miano, «Introduzione» a *Postille a A. Piccolomini*, «Annotationi nel libro della *Poetica* d'Aristotele», in Tasso, *Postille*, II 1-2, a pp. 12 e 258-259.

vanile, come per gran parte della pagina di FIG. 7. Ma in questo caso abbiamo in alto una postilla dai caratteri pesanti («si materia est ipsa defor-/mitas, quomodo formam suscipit / cum contrarium comtrarium non scuscipit»), che potrebbe essere di epoca successiva, infatti è identica alla postilla appena sotto («si materia est ipsa / deformitas»), quindi può indicare che il Tasso è ritornato su questa pagina, ripetendo un'idea già segnalata. In altri casi abbiamo postille con caratteri pesanti, inchiostro denso, cancellatura e sottolineature (FIG. 8).

FIGURA 6<sup>32</sup>



<sup>32</sup> Plotini diuini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. xxx v.



Tuttavia, troviamo divergenza di caratteri anche in una stessa nota. Per esempio, a f. li r (sempre del primo tomo) leggiamo sul margine destro «cur alia specie / et numero / alia specie / tantum sempiterna / p(er)maneant», dove il verbo conclusivo non può essere stato scisso dal resto e neppure quindi aggiunto in seguito (FIG. 9).

FIGURA 9<sup>35</sup>

DE CAELO. LI.

uero in caelo sunt, ipsūq; caelum per singula quoq; semper manere dicātur. Si aut ex eo quod mūdus in se omnia complectatur, neq; super sit quicquā in quod aliquando ualeat permutari, neq; rursus in hunc externum aliquod quo disperdatur incidere queat: perpetuitatis eius causam adducamus, toti quidem & omni causam salutis aeternae congruam assignabimus. Sol aut stel larūq; reliquarum substantia cum singula partes quaedam sint, non autem totum & omne, nōdum ab eiusmodi ratione certam reportabit fidem, quod in omne tempus ualeat perdurare. Sed quemadmodū igni ceterisq; talibus conuenit secundum speciem tantum perseverare, sic & iis conuenire uidebitur, imō uero etiam uniuerso. Nihil enim prohibet & si ab extrinseco non la datur, partibus tamen se mutuo destruentibus interitum petiti sempiternum, & interea eandem sibi speciem conseruare: atq; fluente semper natura subiecti ab alio quodam suscipere speciem, fieriq; idem in uniuerso hoc animali, quod & in homine & equo ceterisq; efficitur. Semper enim homo est & equus, quāuis non idem. Non igitur aliud quidem in mundo sempiternum perseverabit, scilicet caelum, aliud autem uidelicet terrenorum genus interitum patietur: sed similiter omnia se habebunt, solo autem spatio temporis discrepabunt: sint enim diuturniora caelestia. Si igitur hac conditione sempiternū tam in uniuerso quā in partibus eius acciperemus, minor opinionem hanc ambiguitas sequeretur: imō uero omnis procul aberit dubitatio, si diuinam uoluntatem sufficientem esse demonstrauerimus, & si ita taliq; pacto ad uniuersum perpetuo continendum. At si quid in mundo perpetuitatem in substantia in super propria possidere dicamus, reliquum erit, ut demonstremus nunquid diuina uoluntas id possit efficere. Perseuerabit etiā dubitatio, cur nam alia quidem specie simul & numero, alia uero specie tantū sempiterna permaneant. Quinctiā partes quae in caelo sunt, qua ratione ege de perpetuo sint: quandoquidem sic & omnia futura sint eadem.

*Anima quidem causa est, ut caelum sit immortalē: caeli uero ad hoc animae non repugnat.* Cap. II.

**I**n secundo itaque capite dubitat idem, inuenit ubique mundanum nihil si ualeat natura perpetuum posse manere: ut meminere omnia haec allunde fieri atque seruari. Quod autem Peripatetici dicunt sempiternum esse caelum, quia sit quantum corpus praeter quatuor elementa, hic praeterit negligent. Eo enim ipso quod corpus est, cum neque per se ipsum simpliciter sit, certe neque est per se ipsum semper, praeteritum cum sua si natura diuiduum atque mutabile. Denique significat immortalis uita causam esse caelo animam ipsam, quae simpliciter est uita causa: sed ad immortalem uitam esse non efficiendam, saltem suscipendam caeleste corpus & uniuersum esse naturaliter praeparatum, aut saltem quod minus accipiat minime repugnare.

*Similiter dubitat, & tenet uiam ad respondendum.* CAP. II.

**I**n opinionem hanc admiserimus, dixerimusq; caelum quidem & caelestia omnia secundum singularem cuiusq; substantiam sempiterna habere perseverantiam: quae uero sub luna sunt, id ipsum dumtaxat secundum speciem possidere, demonstrandum erit, quomodo possit quod habet corpus, eandem semper sub singulari proprietate seruare naturam, cum ipsius corporis natura continue persuat. Vetus enim haec sententia est, cum aliorum qui de natura disputauerunt, tum Plato <sup>perpetua</sup> nis ipsius, non solum circa alia uerum etiā <sup>circa corpo</sup> circa caelestia corpora fluxum esse <sup>refluum</sup> iiii perpetuum. <sup>etiam caelestia</sup>

*cur alia specie et numero alia specie tantum sempiterna permaneat*

<sup>35</sup> Plotini diuini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. li r.

FIGURA 10<sup>36</sup>

**MARSILII FICINI FLORENTINI**  
IN LIBRVM DE AETERNITATE ET  
tempore,  
COMMENTARIA.  
Quid aeternitas, & ubi sit. Quid sempiternitas. Quid perpetuitas. Quomodo se habeat aeternitas ad tempus.

*Ubi sit  
aeternitas  
in mente  
Ubi tempus  
in anima  
in prima  
mentis  
quod haec  
genera sunt  
essentia  
nexus status  
identitas  
diversitas  
et alia*

*semper aeternitas  
quod aeternitas  
sunt quod aeternitas  
sunt, per se  
et aeternitas  
et aeternitas  
sunt tempus.*

*si qua est  
essentia  
temporis ex  
esse aeternitas  
et non esse.*



Eternitatem Platonicam primum ponunt in prima mente, deinde in meribus alijs, tertio in corporibus: quatenus in eis stabile aliquid referatur. Similiter tempus primum in anima prima, deinde in ceteris animabus, tertio in corporibus: quatenus in his reperitur motus. Queritur quidnam in mente prima, primo: quod sit aeternitas. Certe ibi sunt quinque entis genera vel elementa, scilicet essentia, motus, status, identitas, & diuersitas. Sunt & ceteri species quae nominantur ideae, humanitas atque similia. Genera quidem entis de se inuicem minime praedicantur, ipse namque status neque motus est, neque est mobilis identitas neque diuersitas est, neque diuersitas habet enim opposita sunt. Essentia quoque ipsa in primo sui signo nullum habet euidetur oppositorum, ideae quae de se inuicem non praedicantur: nam idea leonis, nec est idea hominis, nec humana. Aeternitas autem ita de omnibus quae ibi sunt praedicatur, ut quodlibet eorum sit aeternum. Aeternitas itaque neque aliquid genus entis est ibi, nec idea quaedam. Est enim cunctis commune donum: cetera vero illic inter se distinguuntur, ut secundum proprietates incommunicabiles, atque (ut ita dixerim) singulares sicut inter ideae: vel oppositione eadem, ut motus & status, identitas & diuersitas. Aeternitas sane & si cunctis est communis, adeo ut etiam ipsi motui & ipsi diuersitati & multitudine illius existentibus comparatur: nec enim omnia sunt aeterna, tamen secundum ipsum statum, ipsam identitatem, ipsam ueritatem praecipue designatur: a quibus illis & cetera possidentur: neque perandum est, ut in aeternitate esse proprie ipsum statum. In formali enim ratione aeternitatis tria praecipue continentur: status scilicet & sempiternitas, quasi dicas ipsum semper: & identitas siue unitas siue (ut ita dixerim) instantia. Ipse uero status non necessarius haec in sua ratioe comprehendit, non comprehendit ipsum semper: possumus enim cogitare stare quidem aliquid, sed non semper: non completitur necessario unitatem siue unum, potest enim in multitudine permanere: esse motus opponitur statui, non autem opponitur sempiternitati. Quid enim prohibet quod mouetur, moueri semper? Argui sempiternitas ipsa & si non: sola sit tota aeternitatis ratio, est tamen in illius ratione potissimum. Cum itaque motus statui potissimum opponatur, non tamen aduerletur sempiternitati, quae est in aeternitate potissimum: nimirum non est idem penitus aeternitas atque status, qui a ceteris illic quodammodo discretus est: aeternitas uero cunctis est aequae communis. Est enim aeternitas vigor quidam ipsius essentialis intellectus a se ipso; uita, semper quid est ipse uigens aequae, simulque sua omnia possidens, non amittens sui aliquid, nec non uim aliquando munus acquirens: vigorem eiusmodi quae uel quae ibi sunt aequae sibi uendicare uidentur. Interea meminisse debes sempiternitatem simpliciter esse quasi genus aliquod perlocutionem seu uitam significans, principio sine quo carens: sub qua duae sunt species, quarum prima est aeternitas, scilicet aeternitas, quae est uita uel perseverantia infinita permanens simul tota. Secunda perpetuitas siue ipsum tempus, scilicet perseverantia infinita per partes lucillatione et progressibus. Unde ut ait Proclus, utraque mensura quaedam est, tempus temporaliu atque mobilium, aeternitas aeternorum: sed tempus crebra repetitione, & quasi numeratione mutatur: aeternitas autem semel adhibita & coaptata melioratur. Propria aeternitatis ratio appellatio non tam essentialis uel intelligentia est quam uita, est ergo uita: sed quantitas infinita profecto uita parte qualibet temporis differat. Rursum qualis est tota simul uel a toto tempore differat. Est igitur aeternitas uita infinita tota simul, & ut breuius complectamur, uita iam in finita, tempus autem uita procedens per infinitum: ipsum quidem aeternitatis esse praesens omnino fixum est uel centrum, id est, sufficit unum. Cum enim nunquam praetercat, non est oppositum aliquo succedente: quod uero praesens in tempore dicitur, cum subito transeat, praesente alio indiget successore, ne tota temporis natura perdat: quae ex infinitis sibi inuicem succedentibus momentis paulatim coaceruatur: ideoque si qua eius essentia est, ea esse misceatur, atque non esse, dum praesens inter praeteritum futurumque, quae non sunt interuenit: & utcumque potest exulatur ipsum sui praesens per aliquod iugiter sui praesens adhibet seipsum ad stabilitatem sui praesentiam neque tamen stabilis. Idcirco quam non potest consequi permanendo, saltem succedendo consequitur, ut per plura momenta infinite procedens se pro uiribus ad aeternitatem sui fixam simpliciter, adaequet, dum unum permanens (ut ita dicam) sui momentum uel centrum innumerabilia momenta temporis uel puncta quaedam in complectentia perpetuo praerentia est conspectu pariter sibi praesentia contuetur, atque completitur. Distant quidem inter se extra centrum linea atque puncta in centro colliguntur in unum. Similiter

*Tempus mensura mobilitatis  
essentia elementum. Sicut aeternitas  
qui momentum uelut centrum temporis  
innumerabilia momenta, uelut in  
circumferentia praesentia.*

<sup>36</sup> Plotini diuini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. clxxxii r.



latura. Ovvero, sembrerebbe che la scrittura delle postille tassiane sottostia agli umori del momento. Essendo la lettura svolta a Sant'Anna, è assai plausibile che si verificassero sbalzi di umore o anche di condizioni materiali che hanno determinato conseguenze nella resa grafica, senza però avere particolare significato ecdotico. Questo può essere confermato dalle due pagine consecutive, ff. clxxxii *r* e *v* (sempre del primo tomo): la prima appare ordinata e lieve, la successiva è disordinatissima, appesantita anche da macchie, ma anzitutto da una grafia pessima (FIGG. 10-11).

Le grafie di queste due pagine in sequenza davvero non sembrano corrispondere. Una è assai più concitata, con inchiostro pesante, caratteri marcati e disordinati, macchie di inchiostro. La precedente sembra derivare da una penna più leggera, che scrive in modo ordinato, secondo uno schema ben organizzato. Ma soprattutto i caratteri sono lievi e nitidi. Però ambedue sono prossime, suggerendo che forse il Tasso ha lasciato la lettura e postillatura, riprendendola in diverso momento. Questa divergenza si registra assai di frequente nel volume, ma riguarda spesso anche una singola postilla, per cui non possiamo pensare corrisponda sempre a due tempi di lettura lontani.

Se possiamo affermare che le postille al volume corrispondono a una sola stagione, possiamo parallelamente anche dire che la stagione che più intensamente vede l'impiego di questi *marginalia* nella scrittura del Tasso è quella dei suoi ultimi quindici anni di vita, quella dei dialoghi (dal *Forno overo de la nobiltà*), ai poemi ultimi. Questo attesta che il poeta aveva raggiunto una tale affinità con Plotino che gli consentiva un impiego duttile e costante, non solo per definire il suo pensiero, ma nell'elaborare gli stessi percorsi argomentativi. Si può quasi avanzare l'idea che Tasso in questa stagione della sua scrittura volesse modellarsi sulla filosofia plotiniana o che trovasse in essa una risposta a quesiti a lungo meditati, che aveva elaborato facendoli propri. Si può anche per converso affermare, ma è davvero un azzardo, che Tasso avesse esaurito la sua verve creativa, che quindi cercasse supporto al suo pensiero nei testi altrui.

In ogni caso è possibile verificare l'uso sistematico delle postille soprattutto negli ultimi dieci anni, ovvero dal 1585, quando, sia nella revisione dei dialoghi precedenti, sia nella stesura degli ultimi, troviamo che l'uso delle postille è frequentissima. Il primo dialogo a riportare evidenti tracce plotiniane è *Il Forno overo de la nobiltà*, ma non nella prima stesura risalente al 1578, piuttosto alla sua revisione del 1585. Nel dialogo Agostino Bucci, parlando della diversità delle anime e della teoria della loro discesa dall'Iperurano, dice che niuna differenza è tra loro prima che discendano, «ma divengono differenti dappoi ch'elle sono entrate in

questo mondo, quasi in una barca, e, come dice Plotino, collocate in ordine certo ne la sede di fortuna».<sup>38</sup> La teoria della discesa delle anime è platonica, ma plotiniana è la sottolineatura della loro differenza derivata dalla molteplicità insita nell'emanazione dell'Essere. Nel volume si trova un passo preciso sull'argomento con relativa postillatura: «Anima / ingreditur / veluti / cymba universu(m) / fusus fatalis / compre=hendens animu(m) veluti in / nave / collocat in sede / fortunae», che riprende il passo di Plotino:

Ingreditur igitur primum unam cum hoc daemone quasi cymba in universum, deinde natura huius qui a Platone fusus dicitur mundanus atque fatalis comprehendens animam velut in nave certo quodam ordine collocat in quadam sede fortunae.<sup>39</sup>

Molti altri passi dello stesso dialogo sono in relazione con il postillato barberiniano.<sup>40</sup>

Lo stesso si può dire del coevo dialogo *De la dignità*, composto sempre nel 1581, ma rivisto nel 1585. Parlando della superiorità del Sole sugli altri pianeti, Tasso fa dire ad Agostino Bucci, dialogante principale, «Plotino co'l re di tutte le cose pone altri re, quasi compagni de la dignità, ch'insieme con lui tutte le governano».<sup>41</sup> Nel postillato si trova il passo corrispondente adeguatamente sottolineato dal lettore: «Rex ille supernus [...] divinique collegii dominus, rex certe regis atque regum; atqui et pater deorum iustiori nomine nuncupatus», da cui emerge la postilla «rex / sup(er)nus / rex / veritatis».<sup>42</sup> Benché questi dialoghi siano abbastanza lontani dalle tematiche plotiniane è proprio nella loro revisione che troviamo i primi riscontri precisi per le postille. Si tratta di inserti contenuti che vanno a impreziosire una prosa precedentemente stesa.

Ma con maggior pertinenza può essere indicata la presenza di Plotino nella stesura dei dialoghi ultimi, in cui motivi plotiniani sono di ispirazione e li innervano: *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, del 1590-91 circa, *Il Ficino ovvero de l'arte*, dell'anno successivo, il *Minturno ovvero de la bellezza*, ancora successivo, del 1592-1593 (tutti dialoghi stampati solo dal Foppa quasi un secolo dopo, nel 1666, tra le *Opere non più stampate* del Tasso).

<sup>38</sup> T. Tasso, *Dialoghi*, I, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 129.

<sup>39</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. cliv r.

<sup>40</sup> Cfr. Ardissino, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine a un postillato*, pp. 43-44.

<sup>41</sup> Tasso, *Dialoghi*, I, p. 452.

<sup>42</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, II, f. lxxxii v.

Il pensiero di Plotino, con la sua ansia di superamento del contingente, con la sua tensione verso l'Assoluto e l'aspirazione al bello, al perfetto, al Tutto, rispondeva alla più profonda aspirazione di questa stagione tassiana. È proprio l'attenzione sempre tesa al trascendente a far convergere verso Plotino la meditazione tassiana, a dare voce alla tensione verso l'Uno come superamento del Molteplice, dove le cose appaiono «vestigi» dell'Essere, proprio quando sono meno definiti: «obscura tamen atque debilia, eiusque quasi vestigia», si legge in una postilla del volume.<sup>43</sup>

La stagione plotiniana sembra infine attenuarsi all'altezza della seconda giornata del *Mondo creato*, quando ormai si profila l'esito di una ricerca che aveva posto la poesia come strumento per «condurre alla contemplazione de le cose divine», e l'impegno poetico è diretto a una dimensione più spirituale e religiosa con le ottave delle *Lagrime*.<sup>44</sup>

Penso possa essere utile vedere alcune tematiche tassiane che sembrano originate da Plotino o che inglobano l'essenza della filosofia plotiniana nell'argomentazione o addirittura conclusione, di cui si trova preciso riscontro nel postillato. È anzitutto la trattazione di amore, tema per eccellenza della scrittura tassiana, a cui il poeta ha dedicato attenzione dalla gioventù alla maturità, dalle rime alle prose, con costanza e duttilità, discutendone le molteplici sfumature, dall'amore sensibile a quello divino, da quello coniugale a quello paterno, da quello innalzante a quello silente. L'elaborazione del pensiero tassiano su amore si articola chiaramente con una conclusione basata proprio sulla lettura plotiniana. Ne *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose* il tema è portato alle sue estreme conseguenze, parlando di un amore divinizzante, che innalza l'animo al punto da escludere ogni cedimento terreno, considerandolo puro atto, collocato nella ricerca del divino. Se l'amore che si mescola con l'umano porta nell'animo quello spettacolo fiero ritratto negli innamoramenti del poema e nella lirica amorosa, il giudizio su amore nella scrittura ultima del Tasso scinde amore intellettuale da amore sensibile. Come in Plotino, anche in Tasso l'amore del bene nasce come tale, non ha bisogno di passare attraverso l'amore terreno. Questo slittamento sembra essere attinto dal commento di Ficino alla *Enneade* III, v, 3, dove all'affermazione di Plotino sulla totalità onnicomprensiva di amore, Ficino commenta:

<sup>43</sup> *Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, II, f. cxciv r.

<sup>44</sup> La citazione da T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, I, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 1977, p. 183.

confirmantur haec ex eo quod si ubique accidentalia rediguntur ad quaedam substantialia proportione quadam congruentia sibi, necesse est et amores, qui passiones quaedam adventitiae sunt, ad substantiales amores rite referri.<sup>45</sup>

Il passo è ripreso quasi fedelmente nel dialogo attribuendo esattamente la conclusione al volume qui in questione, nel dire che la teoria è «di Plotino e di Marsilio suo interprete»:

Tutte le cose accidentali si riducano ad alcune sostanziali con una debita proporzione e convenienza; laonde è necessario che gli amori, i quali son affetti e passioni venuti altronde ne gli animi, sian ridotti a quel'amore che nasce ne la sostanza con maravigliosa veemenza: e questo amore almeno, il quale è ne la essenza de l'anima a guisa d'atto, non ha contrrario, perch'a la sostanza niuna cosa è contrario; tuttoché gli altri amori, che sono passioni mobili e accidentali de gli animi nostri, possono aver contrarietà.<sup>46</sup>

Questa ripresa dimostra che Tasso fa proprio il sistema plotiniano dell'amore come Essenza, e distingue l'amore «sostanziale», che è puro atto, da quello «accidentale», che appunto può avere contrarietà contingenti. L'amore del Bene sarebbe in sostanza univoco e trainante e non avrebbe fine, perché mira all'oltre. Quindi Tasso, sotto lo stimolo di Plotino, perviene ad una assolutizzazione dell'amore, un innalzamento che ha un suo fondamento ontologico e gnoseologico intelligibile.<sup>47</sup>

In questa unicità si risolvono le tensioni generate dagli impulsi del cuore. Quei movimenti interni che fanno dell'anima un teatro in cui si contendono le voci nascoste in noi, che sono i nostri desideri, le nostre aspirazioni, legate anche al nostro corpo, sono proiettate infine verso una superiore intelligenza. Gli impulsi del cuore, che sono l'oggetto delle rime amorose, si risolvono dunque infine nella scrittura tassiana in una dimensione unitaria grazie all'operazione dell'anima che supera il sensibile con l'intelligibile, riconducendo i suoi moti al suo (dell'anima) fondamento. In una postilla sempre a *Enneadi* III, iii, 5 si legge la fonte plotiniana che afferma l'anima essere la facoltà dell'io che riconduce l'essere al suo fondamento intelligibile, e così lo spiega: «animam oportet in quadam rationis discursione(m) versari».<sup>48</sup> Il poeta nelle

<sup>45</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. clxvi r.

<sup>46</sup> Tasso, *Dialoghi*, II, pp. 874-875.

<sup>47</sup> Cfr. W. Beierwaltes, *Plotino. Un cammino di liberazione Verso l'Interiorità, Lo Spirito e l'Uno*, tr. it. E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1993, p. 86.

<sup>48</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, II, f. clxxi r.

rime aveva dato voce al turbamento e al caos interiore, come si vede in questi versi:

Amor che parti e giungi  
L'alme e i pensier, gli affetti i sensi e i cori  
E spesso un sol fai di mille amori.<sup>49</sup>

Ma nell'esposizione supera la divisione interna sottolineando la tensione verso l'Essenza e l'Intelligibile, indicando il senso come un ineludibile nunzio di questa dimensione, come si legge nella conclusione dello stesso capitolo di Plotino: «Sensus denique nobis est nuntius, rex vero noster est ille (intellectus)», passo ben sottolineato a cui corrisponde la bella postilla «Sensus noster / nuntius intellectus / rex».<sup>50</sup>

Un'altra tematica che vede intensamente coinvolto il volume plotiniano è la riflessione sul libero arbitrio e l'interrogazione sulla forza del fato e della fortuna. I capitoli *De fato* (*Enneadi* III, i), *De providentia* (*Enneadi* III, ii), *Utrum stellae aliquid agant* (*Enneadi* II, iii), *De libertate et voluntate unius* (*Enneadi* VI, viii), secondo la titolazione data da Ficino, sono tra le sezioni più intensamente postillate dal Tasso, che guarda a queste pagine come pensatore, riversando poi le considerazioni plotiniane nella trattazione del problema astrologico nei dialoghi. Già nella tragedia *Il re Torrismondo* aveva presentato l'aspetto più drammatico degli influssi sulla vita umana, perché l'attrazione fatale di Torrismondo per Alvida non è frutto di elezione, ma di contingenza e di incontinenza. Ma se la tragedia è una scrittura senza luce, nel dialogo *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose* Tasso rivendica nettamente la libertà individuale e rifiuta categoricamente gli influssi celesti. Nega il destino in amore, e afferma anche che nei cieli c'è somma concordia, non odio, per questo non si può ricondurre ai cieli il male, come postilla anche a fianco del commento ficiniano al passo di *Enneade* II, iii, 4, sui pianeti: «nulla in caelo sunt contraria».<sup>51</sup>

Il problema principale per Tasso, quello che percorre tutti i suoi scritti degli ultimi anni, incluso anche il *Mondo creato*, è di conciliare la razionalità appunto dell'ordine celeste con l'irrazionalità e la mutabilità degli eventi terreni. Proprio il pensiero di Plotino serve al Tasso per chiarire l'aporia tra la necessità provvidenziale, la libertà del singolo e l'andamento caotico del mondo. Infatti egli trova nel capitolo *Utrum*

<sup>49</sup> T. Tasso, *Rime*, I, a cura di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 494-495.

<sup>50</sup> *Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. clxvi r.

<sup>51</sup> *Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. lxxviii r.

*stellae aliquid agant*, secondo il titolo che Ficino assegna a *Enneadi* II, iii, la spiegazione che la necessità dell'ordine celeste non riguarda le cose mondane, che sono contingenti perché mescolate alla materia, quindi sfuggenti alle leggi perfette imposte dai cieli perfetti. Le parole di Ficino a commento di *Enneadi* II, iii, 14 dicono: «Sub coelo autem fortunae insuper potestatem plerique collocant: sic in ratione aequae per opposita discurrere consilii et electionis arbitrium collocabunt», passo sottolineato e ripreso nel margine inferiore da Tasso: «in coelo fati regnum sub / coelo fortunae», cui segue: «fortunae et consilii concursu / celeste decretum posse mutari». <sup>52</sup> Queste considerazioni si riflettono precisamente nella conclusione del dialogo *Il Cataneo ovvero de le conclusioni amorose*, dove l'ultima «conclusione» discussa non riguarda più amore, ma proprio l'autonomia della volontà dell'individuo, posto tra ordine celeste e libertà di scelta. In conformità con le osservazioni plotiniane e ficiniane, leggiamo che «l'ordine necessario non è in tutte le cose, ma ne le celesti solamente, perché ne l'elementari può essere molta varietà e incostanza». <sup>53</sup> Lo stesso concetto Tasso annota ai margini al commento a *Enneadi* III, i, 8, il capitolo dedicato al fato, dove Plotino afferma appunto la necessità di ricorrere all'anima per autodeterminarsi. La nota nel margine inferiore, «Si anima extra corpus extra / fatum si in corpore quatenus indulget / corpori patienti sub fato, ipsa sub fato / patitur. Si autem e corpore segregat / solamque huic vim accomodat vegetalem in fato est», <sup>54</sup> che riprende esattamente il commento di Ficino, viene rielaborata nel dialogo, infatti ricompare nell'affermazione «L'anima non è soggetta al fato [...] come colei che è creata da Dio, è superiore al fato ne l'ordine de le cose, e ha maggior forza». <sup>55</sup> Inoltre la discussione mette in campo proprio Plotino, come sostenitore della qualità prettamente umana del libero arbitrio. Si legge infatti nel dialogo: «per opinione di Plotino, il libero arbitrio è la propria operazione de l'uomo: l'uomo dunque o ha elezione o non ha propria operazione». <sup>56</sup> Tasso arriva pure a far corrispondere il pensiero di Plotino ai «nostri teologi, particolarmente ad Origene», come aveva indicato Ficino. <sup>57</sup> Non stupisce se poi anche nel poema sul *Mondo creato* la materia plotiniana ispira il primo e il secondo giorno nella direzione di una sintesi ormai compiuta fra

<sup>52</sup> Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. lxxxiii r.

<sup>53</sup> Tasso, *Dialoghi*, II, p. 891.

<sup>54</sup> Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. cxxx r.

<sup>55</sup> Tasso, *Dialoghi*, II, p. 893.

<sup>56</sup> Si veda Tasso, *Dialoghi*, II, p. 893, cfr. Plotino, *Enneadi* III, i, 9.

<sup>57</sup> Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, I, f. lxxii r.

pensiero platonico e cristiano, in cui il rifiuto dell'astrologia è caricato di una maggior negatività perfino rispetto al dialogo.

Strettamente contiguo al *Cataneo* è *Il Ficino ovvero de l'arte*, non solo temporalmente, ma anche per l'affinità della conclusione dell'uno con l'avvio dell'altro. Infatti, *Il Ficino* prende il via proprio con citazioni che derivano dal plotiniano capitolo *De providentia*, anche se sviluppano il tema della creazione artistica, cui si collegano per l'azione che ha sul mondo il provvedere divino, in quanto forza seminale creatrice attraverso la Ragione. Il principio a cui il personaggio Ficino nel dialogo riconduce l'arte è derivato proprio dalle riflessioni di Plotino, e viene affermato anche senza nascondere, quando il personaggio M.F. cita il commentatore, «come fu da me scritto nel primo libro de la *Providentia* sovra Plotino», oppure quando il dialogante C.L. gli dimostra di averlo letto, «Diceste ancora, se ben mi rammento, sovra il libro de la *Providentia* che le ragioni del mondo erano contenute ne la natura». <sup>58</sup> L'operare della Natura nel mondo è questione cruciale per Tasso, poiché risponde alla preoccupazione sul disordine del mondo e sul rapporto con l'ordine celeste o superiore, su cui, secondo Plotino, il caos non può prevalere. Questo presupposto è affine al discorso artistico, perché secondo Plotino Natura è arte divina, l'arte è operazione dell'intelletto, quindi non è imitativa ma formativa, possiede la capacità di elevarsi alle forme ideali, possiede la bellezza perché contempla le proporzioni del Tutto. Sono tutti principi che Tasso deriva dalla quinta *Enneade* (V, ix, 11 e viii, 1) che tratta appunto della bellezza, dove si enunciano concetti che hanno sviluppo soprattutto nel dialogo *Il Minturno ovvero de la bellezza*.

In questo dialogo la definizione della bellezza si ottiene attraverso il superamento delle posizioni platoniche dell'*Ippia maggiore*, per attenersi al pensiero plotiniano della bellezza come irraggiamento dell'Uno, come manifestazione dell'Eterno e della sua stabilità, cui non corrispondono sempre le bellezze terrene, spesso fallaci. Ma l'anima vince la materia e la bellezza rivela il Bene: le bellezze sensibili fanno ammirare la bellezza intelligibile e portano a credere che vengano dall'alto. Tasso segna con un «Nta» e ripetute linee trasversali il commento ficiniano che recita: «Fulget autem pulchritudinis splendor ex intellectu divino in intellectum animae caput», segno indubbio della rispondenza con il suo pensiero. <sup>59</sup>

La considerazione della bellezza come strumento per salire *per visibilia ad invisibilia* è ripetutamente ripresa dal Tasso nelle rime oltre che

<sup>58</sup> Le due citazioni in Tasso, *Dialoghi*, II, p. 963 e p. 964.

<sup>59</sup> *Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. xciii r.

nel dialogo. La bellezza suscita la memoria della patria celeste, e ad essa conduce, come il dialogo sottolinea, riprendendo Plotino: «Fuggiamo amici, da questi fonti e da queste acque ingannatrici, e ne la dolce patria facciamo ritorno. [...] Ma dove è la nostra patria, donde venimo, là dobbiamo ritornare. Qual sarà dunque la fuga?». <sup>60</sup> Il passo di *Enneade* I, vi, 8 che recita: «Abeamus hinc amici in patriam dulcem confugientes. Quae nam igitur fugiendi ratio? [...] Patria vero nostra ibi est, unde venimus, ibidem quoque pater. Quae nam igitur classim et quae fuga?», <sup>61</sup> è ben sottolineato a margine e in interlinea da Tasso nel nostro volume.

Anche nella revisione delle rime l'influenza di queste letture si fa sentire, per esempio nel sonetto a Lucrezia Bendidio *Quel d'eterna beltà raggio lucente* il giudizio sulla bellezza come eterna e raggio di luce è frutto di una variante elaborata in un tardo intervento, perché il sonetto in origine recitava *Quel d'eterna beltà che dolcemente*. La variante *raggio lucente* corrisponde precisamente al giudizio sulla bellezza come splendore dell'intelletto divino che abbiamo visto derivato nel capitolo plotiniano.

Come la bellezza, anche la musica è per Plotino, e lo diviene per Tasso, manifestazione dell'Intellegibile perché con la musica si colgono le proporzioni celesti con la cui lode si chiude il dialogo sull'arte, ancora menzionando Plotino. Alla filosofia, «nettare celebrato dai poeti», «viv[o] font[e] d'acqua perpetua e inessicabile», invitano «l'armonia e la misura de' movimenti celesti», da cui la sollecitazione «Ascoltate le voci del cielo e del mondo medesimo, ascoltatele ne le parole di Plotino o di sant'Augustino, perché la mia lingua non basta a suono così alto e meraviglioso». <sup>62</sup> L'appello in effetti richiama la chiusura della quinta *Enneade*, ben evidenziata da Tasso nel postillato con un «Nta»:

Sic itaque; hic oportet dimissis omnibus quae sensibus instrepunt, per que sensus animum interpellant, nisi quantum extrema cogat necessitas, vim ipsam animae animadvertendis superioribus aptiorem puram penitus conservare, audiendisque supernis vocibus paratissimam. <sup>63</sup>

In una pagina fittamente sottolineata, annotata e segnata a margine, Tasso leggeva appunto che l'unità e l'armonia della *Ratio* cosmica deriva dai contrari, perché se non fosse molteplice non sarebbe Ragione. Al

<sup>60</sup> Tasso, *Dialoghi*, II, p. 938.

<sup>61</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, I, f. xxxiv-xxxv r.

<sup>62</sup> Tasso, *Dialoghi*, II, pp. 981-982.

<sup>63</sup> *Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis*, II, f. lxxviii v.

fondo della pagina si legge la postilla: «Ratio universi ex contrariis sicuti ratio musicae». <sup>64</sup>

Moltissime sono le occasioni in cui il pensiero di Plotino innerva la prosa o la poesia del Tasso, dell'ultima stagione. Anche al di fuori del campo della prosa, che risulta privilegiato, si trovano impieghi di Plotino. Un solo esempio, i versi della *Conquistata* in cui parla della capacità dell'anima purificata di vedere la bellezza divina con la sua luce:

L'anima è qual cristallo e puro e terso,  
in cui fiammeggia il sol tremante e vago;  
ma s'è di macchie tenebrose asperso  
né riceve del ciel la chiara imago,  
tergasi, e 'l suo pensiero a Dio converso,  
sarà quasi divin, quasi presago.  
Ma quel che a l'alma peccatrice apparve,  
è falso inganno di mentite larve. <sup>65</sup>

L'ottava riflette il pensiero di Plotino sulla possibilità che l'anima ha di ritenere la memoria di ciò che era prima della discesa nel corpo, per cui ha acquistato l'impurità della materia. Nel capitolo VI, 9 della prima *Enneade*, Tasso leggeva che l'occhio non vedrebbe mai il sole, se non fosse già simile al sole, né un'anima vedrebbe il bello se non fosse già bella: «Neque vero oculus unique videret solem, nisi factus solaris esset; Neque rursus animus nisi factus sit pulcher, ipsam pulchritudinem intuebitur». <sup>66</sup> Il passo è sottolineato in interlinea e a margine, e valorizzato con un «Nta».

Le corrispondenze di Tasso e Plotino sono davvero tante. Sarebbe stato utilissimo portare avanti il tentativo di edizione che ho avviato, ma mi ero accorta che questo lavoro mi allontanava da quella che era la mia aspirazione, vedere il *trait d'union* fra pensiero e scrittura, fra lettura e creazione poetica in Tasso. Ne è nato un libro che mostra come le postille abbiano acquisito il carattere di motore per il pensiero, come costituiscono il miglior testimone del sincretismo a cui aspirava Tasso, che completava un sentire moderno con l'antico, secondo i principi di quella concordia delle sapienze (antica e moderna), ovvero lo scrivere come filosofo e credere come cristiano, secondo quanto si legge nella dedica del *Messaggiero*. Arrivata a foglio 31 della trascrizione, ho smesso,

<sup>64</sup> Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, II, f. cxlviii r.

<sup>65</sup> T. Tasso, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Laterza, Bari, 1934, XIV, 4.

<sup>66</sup> Plotini divini illius et platonica familia philosophi, de rebus philosophicis, II, f. xxxv r.

per dedicarmi al confronto della scrittura tassiana con le *Enneadi* e il loro ficiniano commento. Credo però che il vero lavoro di confronto fra il Tasso lettore dei volumi che ci sono giunti con le sue note e il Tasso poeta e scrittore possa essere svolto anche direttamente sul volume postillato, o su una sua digitalizzazione, oggi rapida, poco costosa, e facilmente divulgabile, ma assolutamente assai fruttuosa.

### Bibliografia

#### Fonti primarie

- Archivum generale Ordinis Praedicatorum*, Roma, Institutum historicum f.f. Praedicatorum, 1931.
- Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica*, Roma, Institutum historicum f.f. Praedicatorum ad S. Sabinae, s.d.
- Plotini divini illius e platonica familia philosophi, de rebus philosophicis libri LIV in Enneades sex distributi a Marsilio Ficino e graeca lingua in latinam versi et ab eodem doctissimis commentariis illustrati*, Solingen, J. Soter, 1540.
- Plotini platoniorum facile coryphaei Operum philosophicorum omnium libri 54 in sex Enneades distributi. Ex antiquiss. codicum fide nunc primùm Graecè editi, cum Latina Marsilii Ficini interpretatione & commentatione*, Basel, Petrus Perna, 1580.
- Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Reale e R. Radice, Milano, Bompiani, 1992.
- T. Tasso, *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998.
- Idem, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 1977.
- Idem, *Gerusalemme Conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Laterza, Bari, 1934.
- Idem, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855.

#### Letteratura secondaria

- E. Ardissino, «Le postille del Tasso all'*Epitome* di sant'Agostino. Datazione e riscontri», in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di W. Moretti, L. Pepe, Firenze Leo S. Olschki, 1997, pp. 301-315.
- Eadem, «Lecture e postille tassiane a Sant'Agostino», in *Atti del Convegno internazionale di studi Torquato Tasso. Cultura e poesia. Torino-Vercelli*, 1996, a cura di M.R. Masoero, Torino, 1997, pp. 265-275.
- Eadem, «Tasso lettore di Plotino», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXVIII (2002), pp. 509-529.
- Eadem, *Tasso, Plotino, Ficino. In margine ad un postillato*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

- W. Beierwaltes, *Plotino. Un cammino di liberazione Verso l'Interiorità, Lo Spirito e l'Uno*, tr. it. E. Peroli, Milano, Vita e Pensiero, 1993.
- A.M. Carini, «I postillati barberiniani del Tasso», *Studi tassiani*, XII (1962), pp. 98-110.
- P. Serassi, *Vita di Torquato Tasso*, Bergamo, Locatelli, 1790.
- A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Torino, Loescher, 1895.
- G. Baldassarri, «Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Le postille inedite al commento petrarchesco del Castelvetro», *Studi Tassiani*, XXV (1975), pp. 5-22.
- Idem, «Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Trissino», *Studi Tassiani*, XXIX-XXXI (1981-1983), pp. 5-18.
- Idem, *La biblioteca del Tasso: i postillati "barberiniani"*, I, *Postille inedite allo Scaligero e allo pseudo-Demetrio*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 1983.
- Idem, «Postillati tassiani a Leningrado», *Studi tassiani*, XXXIII (1985), pp. 107-109.
- Idem, «Per un diagramma degli interessi culturali del Tasso. Postille inedite al Pico e allo Pseudo-Cipriano», *Studi Tassiani*, XXXVI (1988), pp. 141-167.
- Idem, «La prosa del Tasso e l'universo del sapere», in *Torquato Tasso e la cultura estense. Atti del convegno per il quarto centenario. Ferrara 10-13 dicembre 1995*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 1999, pp. 361-409;
- G. Baldassarri, B. Basile, C. Fanti, «Un progetto di lavoro sui "postillati" del Tasso», *Studi tassiani*, XXVI (1977), pp. 135-136.
- B. Basile, «Tasso e le "Sententiae" di Stobeo», *Filologia e critica*, VII (1982), pp. 1-18.
- Idem, «Due libri per la biblioteca del Tasso», *Studi e Problemi di Critica Testuale*, XXXIII (1986), pp. 27-36.
- Idem, «Per un Plutarco del Tasso», in *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, a cura di A. Fassò, L. Formisano, M. Mancini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 57-68.
- Idem, «La biblioteca del Tasso. Rilievi ed elenchi di libri dalle 'Lettere' del poeta», *Filologia e critica*, II-III (2000), pp. 222-244.
- B. Basile, C. Fanti, «Postille inedite tassiane a un Lucrezio aldino», *Studi Tassiani*, XXV (1975), pp. 75-168.
- Idem, Eadem, «Un progetto di lavoro sui "postillati" tassiani», *Studi tassiani*, XXVI (1977), pp. 135-136.
- N. Bianchi, «Il postillato laurenziano Acquisti e Doni 228, ultima fatica di Torquato Tasso esegeta di Dante», *Studi Tassiani*, XLIV (1996), pp. 147-179.
- Eadem, «Con Tasso attraverso Dante: cronologia, storia ed analisi delle *Postille* edite alla *Commedia*», *Studi Tassiani*, XLIV (1997), pp. 85-129.
- Eadem, «Tasso lettore di Dante: teoresi retorica e prassi poetica», *Medioevo e Rinascimento*, XII/ns. IX (1998), pp. 223-247.
- Eadem, «Le postille di Torquato Tasso al *Convivio* di Dante», in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 21-30.
- Eadem, «Le due redazioni delle postille del Tasso al *Convivio*: storia, cronologia e proposte di lettura», *Studi Danteschi*, XLV (2000), pp. 223-281.

- M. Castellozzi, «La biblioteca, il progetto di un poeta dotto», in *Tasso*, a cura di E. Russo, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2023, pp. 233-250.
- L. Chines, «Tasso postillatore di Plutarco», in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di W. Moretti, L. Pepe, Firenze Olschki, 1997, pp. 237-246.
- B.M. Da Rif, «Sulle annotazioni del Tasso al *Decameron*», in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, II, *Boccaccio e dintorni*, Olschki, Firenze 1983, pp. 253-265
- M.T. Girardi, «In margine a un postillato tassiano dell'*Ars poetica* di Orazio», in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M.T. Girardi, U. Motta, Milano, Vita e Pensiero, pp. 299-333.
- G. Granata, «Le postille del Tasso alla *Divina Commedia*», in *Torquato Tasso e l'università*, a cura di W. Moretti, L. Pepe, Firenze, Olschki, 1997, pp. 333-341.
- S. Miano, «Le postille di Torquato Tasso alle *Annotazioni* di Alessandro Piccolomini alla *Poetica* di Aristotele», *Aevum*, LXXV/3 (2000), pp. 721-750.
- F. Nobili, *Trattato dell'amore umano di Flaminio Nobili con le postille autografe di Torquato Tasso*, a cura di P.D. Pasolini, Torino, Loescher, 1895.
- L. Olini D'Ascola, «Le postille inedite del Tasso alla *Repubblica* di Platone», *Studi Tassiani*, XXXIV (1986), pp. 51-82.
- E. Olivadese, «Postille tassiane agli oratori antichi. Primi rilievi dal fondo barberiniano», in *In limine. Postille e marginalia nella tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Capobasso et alii, Roma, Bulzoni, 2019, pp. 89-101.
- E. Russo, «Su alcune letture astronomiche del Tasso», in *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, a cura di Idem, numero monografico di *Studi (e testi) italiani*, VI (2000), pp. 251-275.
- Idem, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano, 1588-1592*, Roma, Bulzoni, pp. 178-231.
- Idem, «Il rifiuto della sofistica nelle postille tassiane a Jacopo Mazzoni», *La cultura*, XXXV/2 (2000), pp. 279-320.
- Idem, *Torquato Tasso*, in *Autografi dei letterati italiani*, III, *Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, consulenza paleografica di A. Ciarralli, Roma, Salerno, 2022, pp. 369-400.
- L. Scotti, «Note sul Tasso, poeta e studioso, di fronte alla *Commedia* di Dante», *Studi tassiani*, XXXV (1987), pp. 101-113.
- E. Squicciarini, «Le postille del Tasso alla *Commedia*. Il Dante dell'Angelica», *Studi Tassiani*, LXII-LXIII (2014-2015), pp. 9-29.
- N. Vacalebri, «Torquato Tasso lettore e postillatore del *Convivio*: il "Convivio Sessa"», in *Oltre la Commedia: Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 139-155.
- M. Incandela, «La "Giuntina Zeno": annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi», in *Oltre la Commedia: Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 139-155 e p. 157-170.
- F. Tomasi, «La bibliothèque du Tasse: problèmes interprétatifs et solutions éditoriales», *Genesis*, XLIX (2019), pp. 73-84.

M. Virgili, «Le postille di Torquato Tasso al commento Di Pier Vettori alla *Poetica* di Aristotele», *Aevum*, LXVI/3 (1992), pp. 539-569.

T. Tasso, *Postille*, II 1-2, a cura di M.T. Girardi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009.

## CHRISTIAN DEL VENTO

*Per una tassonomia delle postille: il caso di Alfieri\**

*For a taxonomy of authorial annotations: the case of Alfieri*

### ABSTRACT

This study describes the different types of notes with which Alfieri annotated books and manuscripts. After proposing a taxonomy, based on Frasso and Barbieri's proposals, the article presents a limited but exemplary case history of the different types of annotations found in Alfieri's literary archive and library, demonstrating their relationship to the practice of "ars excerpendi", describing their evolution over time and showing how books and readings are part of his laboratory, participate fully in the "avant-texte" of his works, and contribute to building the self-image that the writer wanted to bind to posterity.

### Keywords

Vittorio Alfieri, Writers Libraries, Authorial Annotations, Authorial Philology, Authorship.

christian.delvento@unipv.it  
Università degli Studi di Pavia  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Piazza del Lino, 2, 27100 Pavia

Come è stato autorevolmente osservato, fare la storia della biblioteca di uno scrittore significa anche studiare le pratiche con cui, in modi e tempi diversi, questi si è appropriato dei libri che la componevano ricontestualizzando e riadattando quanto letto in funzione delle sue coordinate culturali e dei suoi interessi letterari, filosofici e politici, e producendo usi e significati diversi (cfr. de Certeau 1980, I, p. 247; Chartier, Hébrard

\* Il presente articolo sintetizza e aggiorna, in forma rivista e corretta, e con l'aggiunta delle immagini degli esempi presentati, i capitoli II e, soprattutto, III del volume da me pubblicato nella collana della Fondazione Alfieri, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2019, pp. 15-86.

1988; Chartier 1996, p. 134). Per tale ragione, lo studio della biblioteca di uno scrittore obbliga sempre a interrogarsi sulla maniera in cui si realizza l'incontro tra «il mondo del testo» e «il mondo del lettore» (Ricoeur 1983-1985, III, pp. 228-263). Le tracce più riconoscibili che testimoniano questo incontro sono senza alcun dubbio le postille che lo scrittore-lettore lascia sui volumi della sua biblioteca.

Nel caso di Alfieri, in un primo tempo, la postillatura è al servizio della pratica dell'estrazione, ovvero la conservazione in una forma più o meno organizzata dei testi letti, prima mediante la sottolineatura dei passaggi che potevano servire da esempio per la redazione di altri testi, poi con la compilazione di quaderni di «luoghi comuni».<sup>1</sup> Fedele a questo uso scolastico (Moss 1996, pp. 112-117), Alfieri utilizza gli estratti sia come uno strumento di apprendimento linguistico (Alfieri 1983, pp. 11-26), sia come serbatoio nel quale far interagire il materiale poetico di cui si sarebbe servito più tardi per elaborare il proprio linguaggio tragico (cfr. Fabrizi 1964; Perdicchizzi 2013, pp. 114-127). Alfieri segue una pratica, ereditata dagli umanisti alle prese con la lingua dei classici antichi (Sabbadini 1920, pp. 29-34), che era già stata degli scrittori del primo Cinquecento (Dionisotti 1938, p. 249). Come ricorda nella *Vita* (IV, 1), è il caso, innanzitutto, dei poeti del canone (Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso):

In quella prima lettura io mi cacciai piuttosto in corpo un'indigestione che non una vera quintessenza di quei quattro gran luminari; ma mi preparai così a ben intenderli poi nelle letture susseguenti, a sviscerarli, gustarli, e forse anche rassomigliarli.

Anche il sistema di *notabilia* utilizzato da Alfieri nei suoi libri era ricavato dalla prassi scolastica e dai manuali dedicati all'*ars excerpendi* del suo tempo: benché non si possa presumere la sua conoscenza da parte dello scrittore, che forse avrà percorso piuttosto le pagine del manuale del gesuita Francesco Sacchini (1613), le strategie sono simili a quelle del Placcius

<sup>1</sup> Sulla pratica pedagogica dei quaderni di luoghi comuni, sviluppata dai Gesuiti in concorrenza con la tradizione dei *florilegia* medievali, cfr. Porteau (1935, pp. 178-189), Dainville (1940, I, pp. 134 e sgg.), Bück (1959), Lechner (1962), Beaujour (1980, pp. 171-185), Blair (1992, pp. 541-542), (1996), (2003), (2004), Beal (1993) e Moss (1996). Sulla pratica della sottolineatura, in particolare, cfr. ancora Porteau (1935, p. 180). Sul rapporto tra la pratica dell'estratto e la postillatura dei libri in età moderna cfr. Châtelain (1999a), Zedelmaier, Müslow (2001) e Décultot (2003). Sulla tradizione umanistica, in particolare, cfr. Châtelain (1999b) e (2007) e Cevolini (2006). Più recentemente ha studiato i taccuini di appunti come documento concreto del processo di lettura, con l'ambizione di proporre una teoria della lettura, Minzetanu (2016), cui si rinvia anche per un panorama esaustivo dello stato dell'arte (ivi, pp. 11-200).

(1689), sia nell'apposizione di quelli che il Placcius chiamava «segni inarticolati» (come l'uso dei tratti verticali per indicare i passi degni di nota e la loro duplicazione per indicare quelli oggetto di approvazione), che nella loro trasformazione (ad esempio dei tratti orizzontali in crocette e, poi, in asterischi) (Ivi, pp. 250-253). Si tratta di segni caratterizzati da un'apparente neutralità interpretativa, che in alcuni casi sfuggono alla nostra comprensione, privi come sono spesso di qualunque commento; essi non fanno che ripetere il testo nei margini del libro e hanno, in un primo tempo almeno, la funzione di preparare quel lavoro di estrazione (di una parola, di un'espressione, di un gruppo di versi, di un concetto) che negli scrittori della prima modernità ha la vera funzione di annotazione (Châtelain 2007, pp. 23-24).

La funzione originaria della postillatura come supporto all'estrazione trova conferma nei libri dello scrittore. Lo stesso Alfieri, descrivendo in un passaggio della prima redazione della *Vita* (IV, 1) la sua prassi postillatoria, non fa menzione di annotazioni, ma solo di postille non verbali:<sup>2</sup>

Mi posi, dopo quella traduzione, a leggere regolarmente tutti i nostri poeti, e postillarli leggendoli; non di parole, ma di traticelli più o men replicati, secondo che più mi colpivano i diversi lor passi (Alfieri 1951, II, pp. 144-145).

Gli *Estratti d'Ossian* documentano l'uso che di quel sistema faceva lo scrittore per la redazione dei suoi quaderni di estratti (FIG. 1-2). Se prendiamo in considerazione i vv. 38-54 del canto V del *Fingal*, possiamo osservare che lo scrittore li evidenziò con un lungo tratto verticale nel margine interno del suo esemplare dell'edizione Comino dell'*Ossian* di Cesarotti (1772, p. 143), e poi li trascrisse nell'estratto (Fi BML ms. Alfieri 15) commentando la natura potenzialmente drammatica del passo isolato. Mancano tuttavia i vv. 49-52, che sul volume sono evidenziati con un trattino orizzontale posto accanto al primo e all'ultimo verso escluso. Altri versi invece, che dovettero colpire Alfieri, sono evidenziati dai classici tratti «replicati»: i vv. 39-41 («Questo è fragor quì ciascun urto è turbo, / Ciascun colpo è tempesta: orrore e morte / Spirano i sguardi. Ecco spezzati scudi,») e il v. 45 («Vannosi ad afferrar. Serransi intorno») con un solo tratto ripetuto; i vv. 46 («Le noderose nerborute braccia.») e 47 («Si stirano, si scrollano, s'intrecciano») con due tratti ripetuti.

<sup>2</sup> Adottiamo qui senz'altro la nomenclatura proposta da Pink (2018, p. 20), più precisa di quella corrente che distingue tra postille 'mute' e postille 'parlate' o 'scritte'. Definire 'muta' una postilla sarebbe, infatti, come affermare che non esprime un significato, mentre quello che cambia tra le due categorie è solo il *medium*, che può essere, o meno, verbale.



cui si dedicava spesso la mattina presto, quando era ancora a letto, nel tardo pomeriggio, davanti al caminetto, o durante le sue passeggiate a cavallo (cfr. Alfieri 1963, pp. 231 e 314-315).<sup>3</sup> In alcuni casi, come in quello dell'esemplare dei *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio* nell'edizione con falso luogo di stampa «Nell'Haya, 1726» (Machiavelli 1725; cfr. Bertelli, Innocenti 1979, pp. 141-143, n. 21), Alfieri ricalca a penna le postille apposte a lapis e la nota di possesso («Vittorio Alfieri | 1779»), originariamente vergata con un inchiostro più chiaro, cui aggiunge il luogo («Firenze»). Come in Voltaire (Pink 2018, pp. 75-83), anche nel caso di Alfieri si ha l'impressione che lo scrittore voglia preservare per un futuro lettore quelle postille.

Accanto a questo sistema di *notabilia* marginali si dipanano, con minore frequenza, le postille 'verbali'. Al loro interno, sulla base dei sondaggi effettuati per l'allestimento del catalogo della prima biblioteca alfieriana, e sulla scorta della proposta di classificazione avanzata da Frasso (1995, pp. 636-640; Barbieri, Frasso 2003, pp. 3-9) e Barbieri (2005) adattata alla specificità della biblioteca di un autore della tarda modernità, si possono individuare cinque categorie ricorrenti di annotazioni:

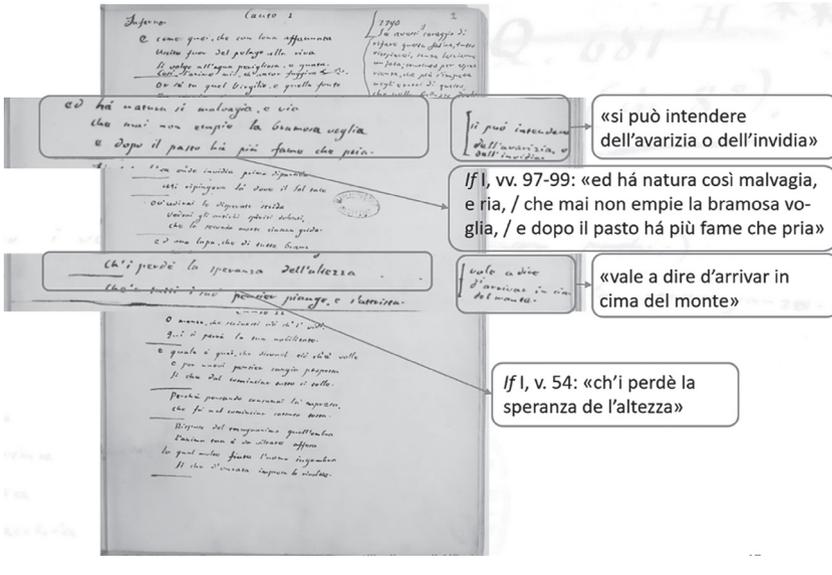
1) postille di commento; 2) postille di correzione; 3) postille di collazione; 4) postille di «soglia»; 5) postille autobiografiche.

### *Postille di commento*

Le postille di commento sono forse il gruppo più rappresentato nella biblioteca di Alfieri. Al loro interno si possono distinguere: *a*) le postille esegetiche, cui è affidato il compito di spiegare il testo, in generale o in merito a punti specifici (Frasso 1995, p. 637; Châtelain 2007, pp. 29-30), e di interpretarlo; *b*) le postille critico-dialogiche, che a partire da un punto specifico del testo instaurano un dialogo a distanza con il suo autore, formulano un giudizio o, spesso, entrambi; *c*) le postille di genesi, ovvero la categoria di annotazioni che più di tutte si ritrova al centro del processo di creazione letteraria; *d*) le postille metriche e prosodiche, che spiegano un aspetto tecnico del testo poetico.

<sup>3</sup> Una testimonianza indiretta di queste abitudini ci è offerta anche dall'inventario sommario dei libri da portare via con sé redatto poco prima di partire da Parigi nell'agosto del 1792 (At FCSA ms. VII 5, 1, c. 2v), da cui si deduce che molti dei libri postillati che ci sono giunti erano veri e propri *livres de chevet*, o libri che Alfieri portava con sé «a mano, e in tasca sempre» per leggerli durante le sue passeggiate a cavallo, o in carrozza.

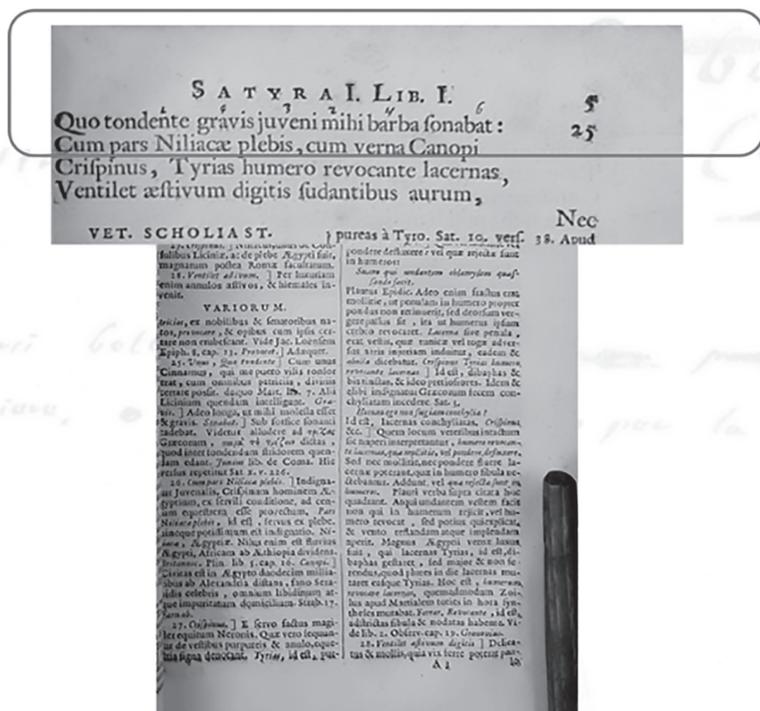
FIGURA 3

V. Alfieri, *Estratto di Dante*, Paris BIF, ms. 1783, c. 1r.

Tra i libri italiani e latini della prima biblioteca, le note esegetiche s'addensano soprattutto nelle prime campagne di lettura. Alfieri le usa anche nei suoi quaderni di estratti, che tratta alla stregua di un libro a stampa, mostrando come per lui valga ancora l'approccio settecentesco, che non distingueva tra supporto a stampa e supporto manoscritto. Secondo una ben precisa gerarchia fissata dalla tradizione umanistica, seguono quelle di tipo linguistico. Nell'*Estratto di Dante*, accanto ai versi trascritti Alfieri aggiunse alcune annotazioni lessicali e, soprattutto, numerose annotazioni volte a contestualizzare la narrazione, indicando gli oggetti dei versi trascritti o i personaggi che li pronunciavano (FIG. 3). Così, accanto ai vv. 97-99 del primo canto dell'*Inferno* («ed há natura così malvagia, e ria, / che mai non empie la bramosa voglia, / e dopo il pasto há più fame che pria»), Alfieri si interroga sulla metafora dantesca: «si può intendere dell'avarizia o dell'invidia»; e, poco dopo, accanto al v. 54 («ch'í perdè la speranza de l'altrezza»), si legge: «vale a dire d'arrivar in cima del monte». Gli esempi si potrebbero moltiplicare.

FIGURA 4

Iuvenalis 1684, p. 5.



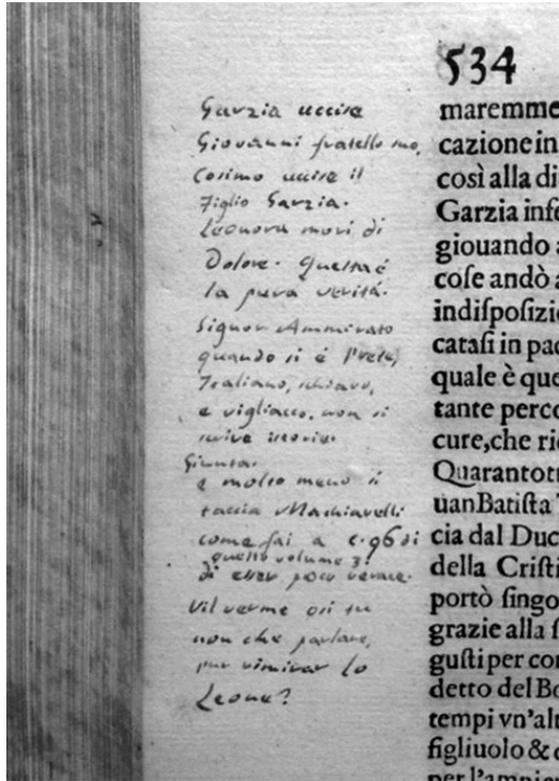
A questa categoria di postille possono essere assimilati i numeri apposti sopra le parole dei testi in latino, e più tardi in greco, per riordinare la struttura sintattica della frase e favorirne la comprensione, come racconta lo stesso Alfieri nella seconda parte della *Vita* (iv, 27) parlando dello studio di Pindaro:

Ho un Pindaretto, di cui non v'è parola, su cui non esista un mio numero aritmetico notatovi sopra, per indicare, coll'un due e tre, fino talvolta anche a quaranta, e più, qual sia la sede che ogni parola ricostruita al suo senso deve occupare in que' suoi eterni e labirintici periodi.

Negli anni della «conversione» letteraria questo tipo di annotazione è testimoniato dall'esemplare del Giovenale dello Wetstein (Iuvenalis 1684), su cui Alfieri appone le sue note di costruzione ai passi più oscuri delle satire (FIG. 4).

FIGURA 5

Ammirato 1647, vol. II, p. 534 (dettaglio).



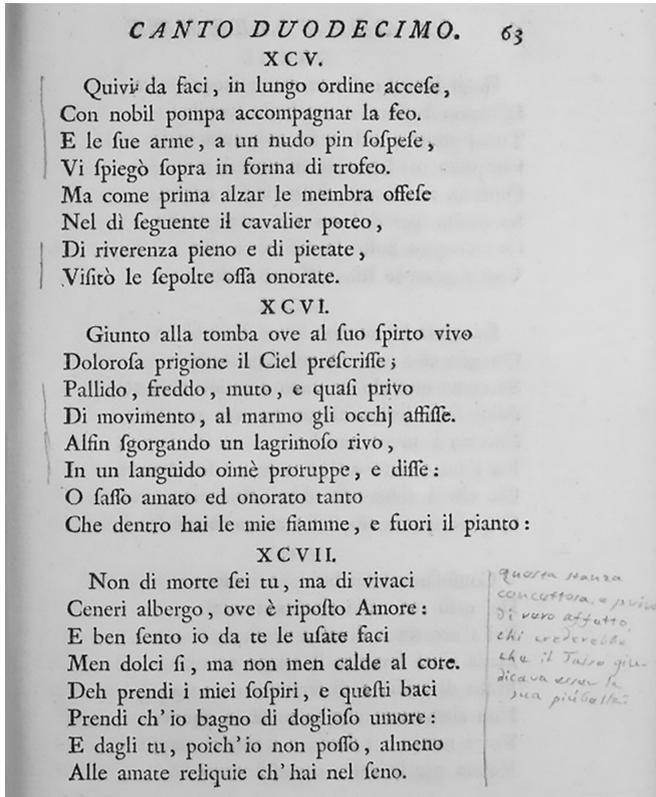
Altre postille, spesso sul tono dell'invettiva, veri e propri *adversaria*, non solo illuminano il carattere di Alfieri, ma ci offrono anche indicazioni preziose sulle convinzioni più profonde dello scrittore. Così, accanto al libro xxxv delle *Istorie fiorentine* dell'Ammirato (1647, p. 534), dove lo storico fiorentino racconta la vicenda della malattia e della morte di Eleonora di Toledo e dei due figli di Cosimo I, Giovanni e Garzia, Alfieri annota con il suo proverbiale sdegno (FIG. 5):

Garzia uccise Giovanni fratello suo, Cosimo uccise il Figlio Garzia. Leonora mori di dolore. Questa è la pura verità. Signor Ammirato quando si è Prete, Italiano, schiavo, e vigliacco, non si scrive istorie. Giunta. E molto meno si taccia Machiavelli come fai a c. 96 di questo volume 3. di esser poco verace. Vil verme osi tu non che parlare, pur rimirar lo Leone?

Al di là dell'apostrofe contro l'Ammirato, si tratta di una nota importante, perché Alfieri avvalorava storicamente la tesi, per altro infondata, del duplice omicidio dei figli di Cosimo, su cui costruì la trama del *Don Garzia*.

FIGURA 6

Tasso 1771, vol. II, p. 63.

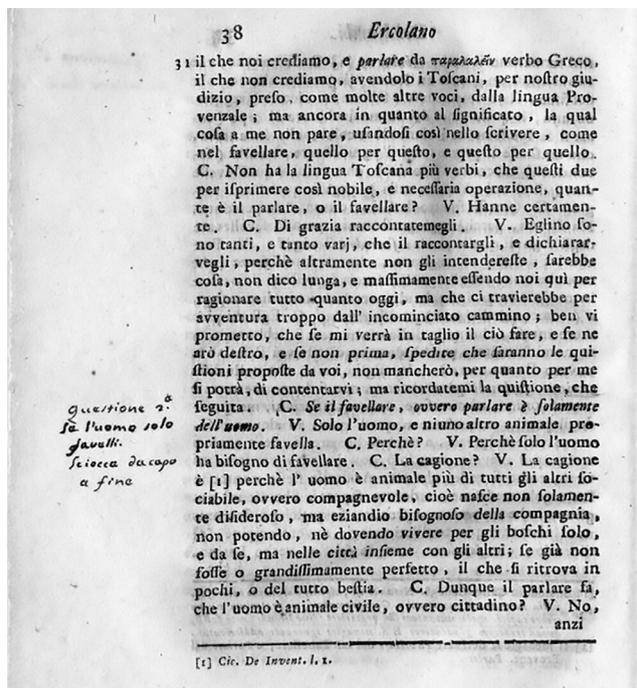


Il giovane Alfieri si era mostrato irriverente anche con l'amato Tasso. Sull'esemplare dell'edizione Delalain della *Gerusalemme* acquistato nel 1778, poi regalato all'Albany (Tasso 1771), le annotazioni mostrano le riserve nutrite nei confronti del poema: accanto alla stanza 97 del canto XII, ad esempio, si legge: «Questa stanza concettosa, e priva di vero affetto, chi crederebbe che il Tasso giudicava essere la sua più bella?». (FIG. 6) Alcune volte il giovane scrittore non esita a essere addirittura

scurrile: così, accanto ai vv. 7-8 della st. 77 del canto xvii («Chè può la saggia e valorosa Donna / Sovra corone e scettri alzar la gonna»), Alfieri aggiunge una chiusa salace («e pisciarvi sú»), che piega il distico finale dell'ottava alle proprie posizioni politiche.

FIGURA 7

Varchi 1730, p. 38.



Non di rado, le postille dialogiche si intrecciano a quelle linguistiche, come nel caso dell'esemplare dell'edizione fiorentina dell'*Ercolano* (Varchi 1730), dove le osservazioni grammaticali si alternano a quelle, polemiche, sulla teoria linguistica che il letterato toscano aveva esposto nelle questioni preliminari, quella sulla questione n. 2 («se l'uomo solo favelli»), accanto a cui Alfieri annota seccamente: «sciocca da capo a fine» (FIG. 7).

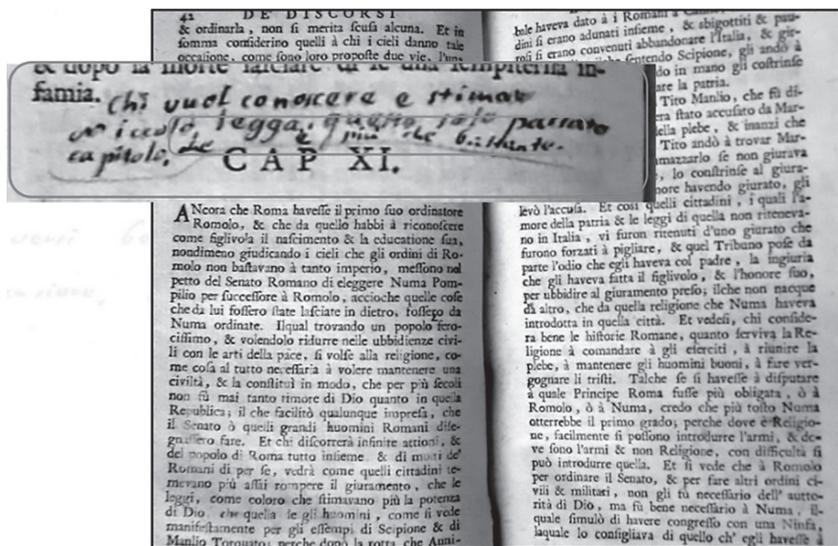
Le postille dialogiche sono quelle in cui più alto è il tasso di oralità. Esse creano spesso l'illusione di assistere alla presa di parola dello scrittore, un'illusione cui contribuiscono le innumerevoli interiezioni, invet-

tive e apostrofi che esprimono soprattutto il suo disaccordo, ma anche le espressioni colloquiali, non di rado volgari, e in generale l'abbassamento del registro. In molti casi questo tipo di annotazione senza dubbio dà voce alla 'petulanza' del giovane Alfieri, ma, come nel caso di Voltaire (Pink 2018, pp. 196-200), si ha l'impressione che lo scrittore, coscientemente, si stia rivolgendo anche a un lettore futuro.

È il caso di un volume che abbiamo già menzionato, l'esemplare dei *Discorsi* di Machiavelli (1725), in cui Alfieri, dopo aver annotato in margine al capitolo x del libro primo idee e spunti che avrebbe utilizzato nella revisione della *Tirannide* (Del Vento 2006a), cessa di 'dialogare' con il Segretario fiorentino per rivolgersi a chi, un giorno, avrebbe preso in mano quel volume e ne avrebbe percorso le pagine. Al principio del capitolo Machiavelli aveva affermato che

Tra tutti gli huomini laudati, sono i laudatissimi quelli che sono stati capi et ordinatori delle Religioni. Appresso dipoi quelli che hanno fondato ò Republiche ò Regni. Dopò costoro sono celebri quelli che preposti alli esserciti, hanno ampliato, ò il Regno loro, ò quello della patria. A questi si aggiungiono gli huomini litterati; et perche questi sono di più ragioni, sono celebrati ciascuno d'essi secondo il grado suo (Machiavelli 1725, p. 38).

FIGURA 8  
Machiavelli 1725, pp. 42-43.



Accanto, quasi a voler ricordare al futuro lettore il principio polemico su cui aveva costruito il trattato *Del principe e delle lettere*, sul margine esterno Alfieri annotò: «Qui Niccolò non sentì il primato dell'arte sua almeno su le due altre, se non su le tre: poichè un buon libro dura per se stesso, più che le buone leggi, e quanto o più che una religione»; mentre alla fine del capitolo (FIG. 8), abbandonando lo spazio tradizionalmente riservato alla postilla, i margini, e invadendo quello riservato alla riproduzione del testo edito, lo specchio di stampa, conclude sotto forma di massima sentenziosa chiaramente rivolta al futuro lettore di quel volume: «Chi vuol conoscere e stimar Niccolò, legga questo solo passato capitolo, che è più che bastante» (Machiavelli 1725, p. 42).

Si parla di postille di genesi quando la lettura di un'opera è all'origine di annotazioni che s'integrano intimamente a un nuovo testo nel momento del suo farsi diventandone un elemento organico. Frasso (1995, p. 637) ha parlato di «una sorta di 'scrittoio ideale' per produrre in modo diretto o mediato nuovi testi». <sup>4</sup> I libri appartenuti a uno scrittore, infatti, non sono solo un supporto fisico, i divulgatori della scrittura degli altri, ma anche veri e propri manoscritti, testimoni del processo creativo di colui che li possedette; la biblioteca di uno scrittore interagisce, cioè, con le differenti fasi avantestuali e redazionali di un'opera. Nel caso di alcuni testi già approdati alla fase di stampa e pubblicazione, talora svolgono una funzione catalizzatrice, producendo un nuovo testo e un nuovo senso. In altri termini, i libri di uno scrittore fanno parte, a diversi titoli, del dossier genetico delle sue opere e dei suoi progetti letterari. Da questo punto di vista, la biblioteca di uno scrittore si trova al contempo all'esterno del perimetro dell'avantesto, poiché delimita lo spazio letterario entro cui si muove lo scrittore e i libri sono, in qualche modo, le coordinate di quest'area; e al suo interno, non confinata alla sola fase preparatoria, ma presente a livelli redazionali differenti. Nella fase che precede la redazione, lo scrittore utilizza la sua biblioteca e le note che ha raccolto per determinare l'essenza del suo futuro progetto letterario (Biasi 2011, pp. 78-79): i libri e le note di lettura che ne ha tratto alimentano il testo in divenire. Questo processo d'iterazione può andare anche al di là della fase preliminare e accompagnare la redazione del testo fino alle soglie della tipografia (Del Vento 2015). Si incontrano così varie tipologie, che spesso incrociano e si sovrappongono ad altre categorie di postille, come le postille critico-dialogiche e le postille di

<sup>4</sup> Sul rapporto tra *marginalia* e genesi letteraria si è lungamente soffermata Pink (2018, pp. 37-38 e 141-194).

«soglia», o alla pratica dell'estrazione, che Alfieri, ridefinendo i contenuti del testo e riorganizzando l'ordine gerarchico dei concetti, trasforma nella prima fase di elaborazione di una nuova opera (Perdichizzi 2013, pp. 125-127): siamo cioè ormai alle soglie di un nuovo testo letterario, in quella fase di preparazione della redazione che rappresenta il serbatoio cui attingerà lo scrittore nel corso della stesura vera e propria.

Un'altra tipologia che si incontra in Alfieri è quella in cui la lettura di un'opera è all'origine di annotazioni che si integrano intimamente al testo nel momento del suo farsi diventandone un elemento organico. È il caso, tra i volumi della biblioteca di Alfieri scampati alla dispersione, dell'esemplare appena ricordato dei *Discorsi* di Machiavelli. Come abbiamo avuto modo di mostrare in altra sede (Del Vento 2006a), le annotazioni che Alfieri appone in margine alle pagine del capitolo x del primo libro dei *Discorsi* (Machiavelli 1725, pp. 38-42) sono assimilate nel testo della seconda redazione del trattato *Della tirannide*, stampato nella primavera del 1790 presso la tipografia di Beaumarchais a Kehl (Alfieri 1809): esse interagiscono con la riscrittura del capitolo III del libro primo, che interviene nel passaggio dalla prima (1777) alla seconda redazione, cui Alfieri attese tra la primavera del 1787 e il maggio 1789 (Bachelet 2018, pp. 422-424).

I margini e gli interfoli diventano anche il luogo di un esercizio letterario che, sollecitato da un modello prestigioso, trasforma il volume che lo accoglie in un manoscritto: le traduzioni. Gli esempi non sono rari: dopo aver sollecitato l'esercizio agonistico della traduzione, è lo stesso supporto fisico del modello di partenza che cessa di essere un elemento 'esogenetico' e si fonde esso stesso nel corpo dell'opera nuova di cui era stato all'origine. Nel 1793, quando Alfieri procede alla trascrizione in pulito della traduzione di Sallustio (la «Copia Quinta»), utilizza gli ampi margini di un esemplare dell'edizione in quarto stampata dal Baskerville nel 1773 che gli era stata regalata dall'Albany nel 1779 (Sallustius 1773; cfr. Alfieri 2004, pp. xxxv-xliv e lx-lxx). La traduzione di Sallustio e l'uso che Alfieri fa dell'edizione di Birmingham non sono un caso isolato: altri volumi della biblioteca di Alfieri documentano questa pratica. Segnaliamo almeno ancora l'esemplare dei *Trattati accademici del Sollecito* (Capponi 1684). Il Capponi aveva stampato in appendice al volume una versione del *Cantico di Salomone*. Alfieri (FIG. 9) trascrisse sui margini delle pagine 351-355, accanto alla traduzione del Capponi, una versione, apparentemente modificata, di quella dei primi due capitoli del *Cantico dei cantici* che l'amico Tommaso Valperga di Caluso aveva allestito fin dal 1775 (Caluso 1800; cfr. Del Vento 2006b, pp. 327-

351; Alfieri 2017, pp. LVII-LVIII). I margini diventano dunque il luogo di una vera e propria gara con il testo, un vero e proprio manoscritto d'autore, un luogo in cui la postilla si fa invenzione della scrittura. Il libro, trasformato nel punto d'incontro tra la stampa e il manoscritto, non è più solo il testimone del dialogo dello scrittore con i suoi modelli, ma anche il luogo in cui si dipana il processo di creazione.

FIGURA 9

Capponi 1684, p. 351.

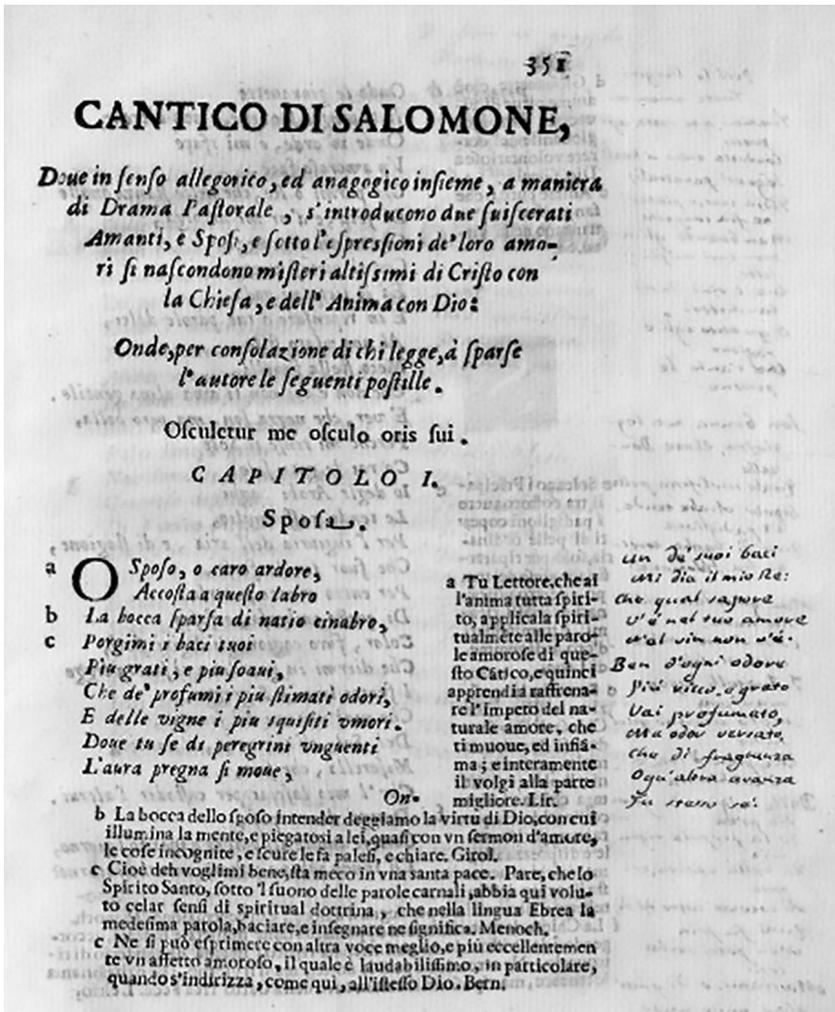
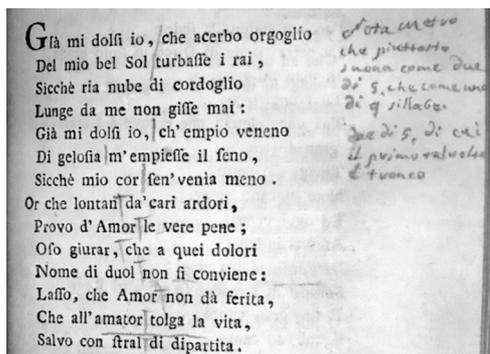


FIGURA 10

Chiabrera 1781, t. 1, p. 199 (dettaglio).



Alla categoria delle postille di commento possono essere ricondotte anche quelle di tipo metrico e prosodico. Le prime stanze della canzonetta xxvi, *Lontananza*, che si legge nel secondo volume dell'edizione Masi delle *Poesie liriche* del Chiabrera (1781, II, p. 199), offrono un esempio interessante di postillatura metrica. Analizzando il principio della prima stanza («Già mi dolsi io, che acerbo orgoglio / Del mio bel Sol turbasse i rai»), a proposito dei novenari del poeta genovese Alfieri osserva: «Nota metro che piuttosto suona come due di 5, che come uno di 9 sillabe | due di 5, di cui il primo talvolta è tronco»; e suddivide rigorosamente tutti i versi in emistichi con un tratto verticale semplice a lapis per quelli piani, e con un tratto a forma di T per quelli tronchi (FIG. 10). Questo tipo di postille prosodiche si addensa soprattutto sulle edizioni di autori classici, come quelle di Orazio, su cui Alfieri annota gli schemi metrici, probabilmente in occasione della lettura che ne fece a Firenze dopo il 1792 (Horatius 1653, pp. 7-111 e 1763, pp. 1-33 e 168). In altri testi, come sulla *Merope* del Maffei (1774, p. 37), Alfieri segna le rime sfuggite all'autore nella successione dei versi sciolti. Altrove invece, come nell'edizione aldina delle *Poesie* di Lorenzo il Magnifico (Medici 1554, c. 93v), corregge i versi ipometri con integrazioni testuali esemplate sulla tavola delle correzioni. Qui, tuttavia, siamo già al confine con le postille di correzione.

#### *Postille di correzione*

Le postille di correzione, integrazione e ricostituzione intervengono sul testo per correggere errori, integrare lacune, ricostituire parti mancanti:

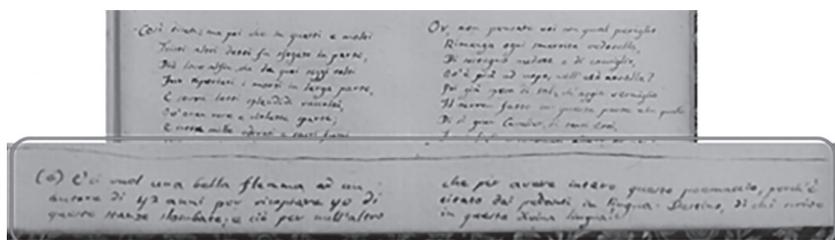
mentre le postille di correzione rispondono alla necessità di accertare la lezione del testo oggetto di studio, quelle di integrazione e ricostituzione permettono di ristabilire porzioni più o meno ampie del testo cadute a causa di una lacuna meccanica.

Nel corso delle sue campagne di lettura non è raro che Alfieri inter venga per emendare la lezione del testo oggetto di studio. Soprattutto nel corso delle ultime campagne di lettura Alfieri corregge il testo sia sovrascrivendo direttamente sulla menda, sia inserendo la lezione corretta in interlinea o nel margine dopo aver depennato la lezione a stampa erranea, sia introducendo un verso mancante.

Un esempio interessante, che si colloca a metà strada tra la postilla di correzione e quella di ricostituzione del testo (cfr. *infra*), è offerto dall'edizione di Nizza delle *Tragedie* (Alfieri 1790): lo scrittore, cui quella stampa apparve «sudicia cosa, e poco corretta così a vista» (Alfieri 1981, p. 73), ristabilì il testo, assente, delle dediche a Pasquale Paoli, premessa al *Timoleone*, a Carlo Primo, premessa all'*Agide*, a Washington, premessa al *Bruto primo*, e di quella «Al Popolo Italiano», che accompagnava il *Bruto secondo* (Alfieri 1790, III, p. 76; IV, pp. 230-231; V, front. verso; ivi, pp. 114-115).

FIGURA 11

Alamanni 1570, p. 321 (dettaglio).



Non è raro che Alfieri rediga di sana pianta, sulle guardie posteriori, veri e propri *errata-corrige*, o che corregga e completi gli indici a stampa dei volumi (per cui cfr. *infra*); ma, soprattutto che ristabilisca nei volumi posseduti il testo mancante a causa di lacune meccaniche più o meno numerose ed estese. Se in alcuni casi gli interventi sono minimi, in altri sono più ampi, come nell'esemplare dell'*Avarchide*, acquistato a Parigi nel 1791 (Alamanni 1570): dopo aver ricopiato interamente su due carte interfoliate le stanze 56-94 dell'ultimo canto (per risarcire l'esemplare, mutilo delle pagine 321-324), in calce alla stanza 60 lo scrittore annotò:

e' ci vuol una bella flemma ad un autore di 42 anni per ricopiare 40 di queste stanze slombate, e ciò per null'altro che per avere intero questo poemaccio, perch'è citato dai pedanti in lingua. Destino, di chi scrive in questa divina lingua! (FIG. 11).

L'esempio più interessante delle consuetudini di Alfieri 'bibliofilo', tuttavia, è offerto dall'esemplare delle opere di Claudiano acquistato a Parigi nel 1792 (Claudianus 1665). Nell'archivio dello scrittore, infatti, si trovano alcuni documenti singolari: un foglietto su cui Alfieri annotò le operazioni di restauro da eseguirsi nel volume (At FCSA ms. VII 11, 4) e due gruppi di materiali (At FCSA, ms. VII 11, 1 e 2) che testimoniano una consuetudine apparentemente non saltuaria: il riuso da parte di Alfieri di lacerti di libri, o delle loro riproduzioni manoscritte, in *collage* che 'ricontestualizzano' il contenuto dei testi.

Si tratta di una pratica documentata anche da alcuni casi di riciclo delle bozze di stampa delle sue opere: si pensi alle singolari amputazioni dell'esemplare delle bozze di stampa delle *Rime* conservato presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia (Cedratì 2012, pp. 116-118), che richiamano da vicino quelle cui Alfieri sottopone le carte ricostituite e non più utilizzate per il Claudiano; o ai due lacerti delle pp. 57-58 dell'edizione della *Virtù sconosciuta* stampata a Kehl (Alfieri 1786), incollati sui risguardi (FIG. 12-13) dell'edizione Pasquali della *Commedia*, acquistata da Alfieri a Firenze nel 1779 (Alighieri 1751), e dell'esemplare della cosiddetta «Testina» (Machiavelli 1550), che gli era stato regalato nell'estate del 1768 dall'ambasciatore portoghese all'Aia, José Vasquez da Cunha (Del Vento 2008, pp. 270-273). Qui ci troviamo alla frontiera con delle vere e proprie postille di «soglia».

Sul risguardo anteriore della *Commedia* è incollato un foglietto su cui è stampato il quinto sonetto (*Deh! Torna spesso entro a' miei sogni, o solo*) in memoria di Francesco Gori Gandellini che chiude il dialogo *La virtù sconosciuta* (Alfieri 1786, pp. 56-58). Come nel caso dell'esemplare delle *Rime* conservato a Pistoia si tratta non già di un frammento della *princeps* stampata a Kehl nel 1788, ma di una versione leggermente differente, quella testimoniata dalla *carta cancellanda* segnata D5, corrispondente alla parte superiore delle pagine 57-58. Questo episodio rinvia all'esemplare della «Testina»: sul risguardo del volume è incollato un altro foglietto, la parte inferiore della stessa *carta cancellanda*, su cui è stampato il quarto dei sonetti in memoria di Francesco Gori Gandellini, *Era l'amico, che il destin mi fura*, sul quale, nel margine superiore, Alfieri appose il titolo «In Morte di Francesco Gori Sanese». La rievocazione dell'amico morto si ritrova al centro di un complesso gioco di specchi tra lo

FIGURA 12

Machiavelli 1550, contropiatto.

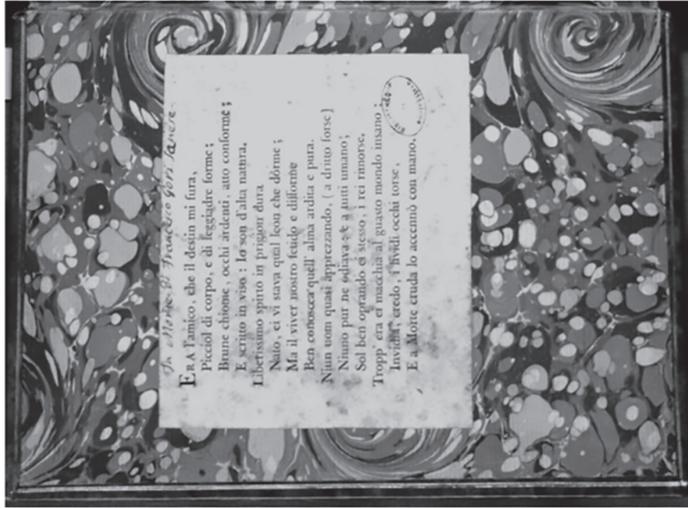
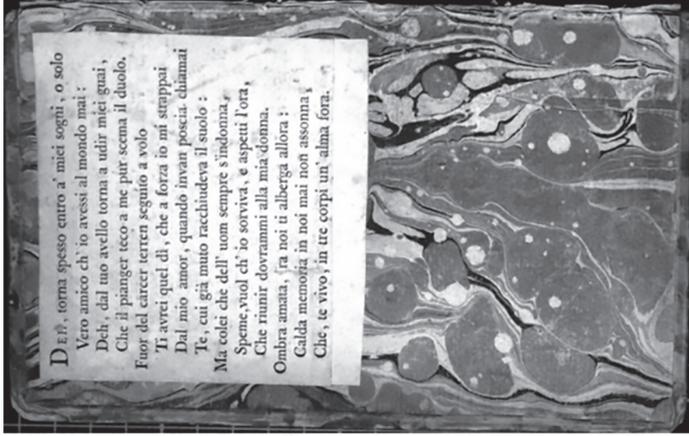


FIGURA 13

Alighieri 1751, contropiatto.



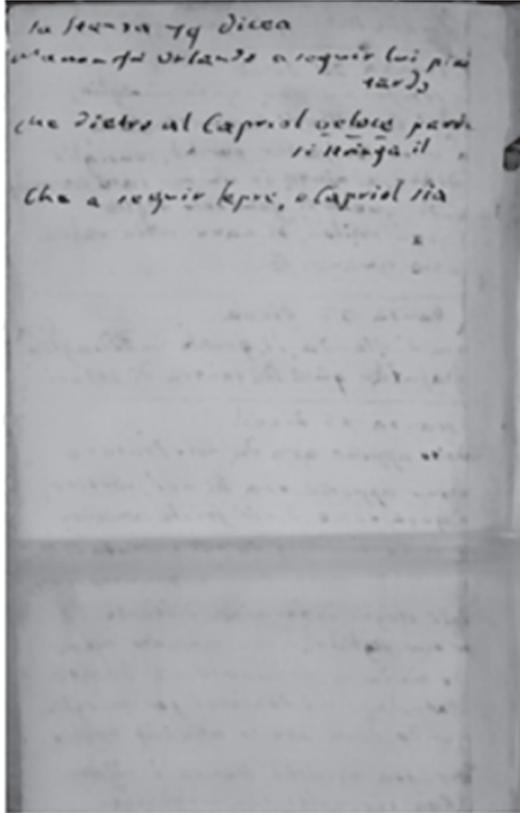
scrittore Alfieri, l'autore Machiavelli e il donatore, il da Cunha. Il sonetto, infatti, entra in cortocircuito con il macrotesto machiavelliano e con uno dei numerosi microtesti alfieriani che costellano quel volume, forse il più bello, certo il più celebre, una lunga nota che Alfieri appose nel dicembre del 1779 in calce alla guardia del volume, nella quale rievoca la nobile figura del da Cunha. Il libro diventa allora il depositario e il testimone della vita di Alfieri: lo scrittore gli affida il compito di documentare la veridicità della rappresentazione letteraria che dei rapporti con i due uomini darà dieci anni più tardi nella *Vita* (iv, 4) (Del Vento 2015, pp. 274-277).

### *Postille di collazione*

Le postille di collazione intervengono sul testo, nei margini, ma anche su interfoli e carte liminari, selezionando, raccogliendo ed esaminando dati isolati nel testo per ricavarne informazioni ed eventualmente confrontarle con dati esterni. Al loro interno si possono distinguere: le postille filologiche; le postille linguistiche, che ricavano dal testo elementi utili all'apprendimento della lingua o alla spiegazione di regole grammaticali, spesso confrontandole con altre occorrenze testuali; le postille sticometriche.

Il caso più interessante di postille filologiche è senz'altro quello documentato dall'esemplare dell'edizione del *Furioso* stampata dal Rovilio (Ariosto 1557): nella tarda primavera del 1783 Alfieri si ferma a Ferrara, sulla strada di Venezia, per consultare gli autografi dell'*Orlando furioso* e, sulle guardie posteriori del volume (FIG. 14), annota le varianti del canto IX collazionandole sul manoscritto ariostesco (ivi, 2<sup>a</sup> cdg. ant. verso e 3<sup>a</sup> cdg. ant.). Altre varianti, tratte sempre dal canto IX e dai canti XLIV-XLV (ivi, pp. 179-183, 197, 1107 e 1127), sono annotate a lapis direttamente accanto al testo cui si riferiscono (Perdichizzi 2013, pp. 184-186). Se si esaminano le varianti delle stanze successive annotate sulle guardie del volume, si può osservare come Alfieri abbia cura addirittura di riprodurne la diacronia in maniera semidiplomatica, così come aveva potuto osservarla nel manoscritto vergato «di sua mano» dall'Ariosto (1557, p. 1197); lo scrittore registra perfino il numero di campagne correttive. Alfieri sembra seguire il metodo già utilizzato dall'Ubaladini per riprodurre il processo variantistico del «Codice degli abbozzi» (Del Vento 2022, pp. 21-25): si prendano ad esempio i vv. 7-8 della stanza 79 («Ma gli fu dietro Orlando con più fretta, / Che non esce da l'arco una saetta:»); lo scrittore utilizza l'interlinea e i corsivi per stabilire la diacronia delle correzioni (ivi, 3<sup>a</sup> cdg. ant. verso):

FIGURA 14

Ariosto 1557, 3<sup>a</sup> cdg. ant. verso.

La Stanza 79 dicea

Ma non fù Orlando a seguir lui più tardo

Che dietro al Capriol *veloce pardo*

si stringa il

Che a seguir lepre, o Capriol sia

Assieme alle postille dialogiche le postille linguistiche sono probabilmente le annotazioni che ricorrono con più frequenza nei libri di Alfieri e testimoniano lo studio indefesso che dedicò all'apprendimento dell'italiano negli anni della «conversione», in particolare, anche se non esclusivamente, nel biennio 1778-1780, con alcune estensioni fino al

1781-1782 (Zanardo 2018b, p. 101). La tipologia forse più frequente consta di lemmi o locuzioni toscani annotati da Alfieri sui margini dei testi di lingua, o evidenziati nel corpo del testo e poi messi in relazione con i termini corrispondenti in francese o in piemontese. Queste postille sono assimilabili alle liste di modi francesi, piemontesi e toscani che lo scrittore conservò accuratamente tra le sue carte (Alfieri 1983, pp. 29-52). Il caso forse più interessante, che abbiamo ricordato prima, è probabilmente quello dell'esemplare dell'*Ercolano* (Varchi 1730), in cui sorprendiamo un Alfieri che sta imparando l'italiano e alle postille polemiche che esprimono il dissenso sulla teoria linguistica del Varchi alterna quelle in cui spoglia centinaia di espressioni fiorentine relative al favellare, annotando in margine decine di locuzioni corrispondenti in francese e in piemontese.

Lo stesso tipo di postille si ritrova in altri testi di tipo linguistico e grammaticale. È il caso di due volumi che Alfieri studiò attentamente: le *Prose* del Bembo (1714), acquistate a Firenze nel 1778, e gli *Avvertimenti* del Salviati (1712), entrati a far parte della sua biblioteca nel 1780. I margini degli *Avvertimenti* documentano, in particolare, l'uso del francese come lingua di mediazione per la comprensione del senso del testo italiano, secondo una consuetudine testimoniata anche dai margini delle opere di quegli «scrittori del buon secolo» che il Salviati (ivi, pp. 86-116) consigliava di utilizzare come esempi di stile, e che l'Alfieri aveva accuratamente annotato; o, talora, nei testi cinquecenteschi, come le opere del Firenzuola (1763).

Il caso forse più interessante, quello delle postille alla «Quarta Impresione» della Crusca (1729-38; cfr. Zanardo 2018b) e alla cosiddetta «Impresione Veneta» (Crusca 1741; cfr. Perdichizzi 2010), cui andranno accostate quelle alle *Voci* del Bergantini (1745), vere e proprie «giunte» al celebre vocabolario. Si tratta di un progetto difficilmente databile, che Alfieri cominciò forse relativamente presto, come sembrerebbero indicare i testi che cita, tutti riferibili alle letture effettuate negli anni della «conversione»; restato incompiuto, fu proseguito più tardi sui margini dell'esemplare dell'edizione veneziana, acquistata nel 1790. Si tratta di una testimonianza interessante, e non isolata, che sembra confermare, anche in un'attività 'minore' come la postillatura dei suoi libri, il metodo di lavoro di Alfieri: lo scrittore, infatti, depositava probabilmente note, materiali preparatori per prime redazioni, varianti e passaggi, anche consistenti, da integrare nelle redazioni successive, su fogli volanti destinati a essere distrutti una volta che il loro contenuto era stato trascritto su copie in pulito. Tale procedimento spiegherebbe, in parte almeno, la relativa assenza di campagne

correttorie sui manoscritti alfieriani, che, nelle diverse fasi redazionali, appaiono singolarmente ‘puliti’ e spesso inducono a ipotizzare codici interposti perduti o distrutti (cfr. Alfieri 1990, pp. 19-21; Bachelet 2018, pp. 424-431; Zanardo 2018a).

FIGURA 15

Vergilius 1752, cdg. post. verso.

Ving. I. 796.	An. C. 1226.	Alf. 1069.
Ving. II. 804.	An. C. 1298.	Alf. 1139.
Ving. III. 718.	An. C. 1133.	Alf. 1042.
Ving. IV. 709.	An. C. 1083.	Alf. 1049.
Ving. V. 871.	An. C. 1247.	Alf. 1219.
Ving. VI. 901.	An. C. 1362.	Alf. 1266.
Ving. VII. 817.	An. C. 1241.	Alf. 1190.
Ving. VIII. 731.	An. C. 1138.	Alf. 1102.
Ving. IX. 818.	An. C. 1272.	Alf. 1211.
Ving. X. 908.	An. C. 1431.	Alf. 1362.
Ving. XI. 919.	An. C. 1449.	Alf. 1348.
Ving. XII. 992.	An. C. 1548.	Alf. 1373.
Il tutto. 9896.	15424.	14829.
9896.	An. C. più del tutto Versi 5528.	Alf. più del tutto Versi 4483.
	più dell'Alf. Versi 2095.	Meno del C. Versi 2095.

Traducendo alla comune misura di tre versi italiani ogni due latini, dovrebbe essere Versi 14844  
 L'Alf. in questa proporzione ha verpar. mancati Versi 515, che aggiunti al tutto 14829, fanno il totale verso 15344.

BIBLIOTHÈQUE  
MONTPELLIER

Altre postille si affastellano sui margini, spesso esigui, dei libri di Alfieri: sono quelle che richiamano la prassi antica della sticometria, il computo sistematico dei versi. Si tratta di una vera e propria ossessione dello scrittore, che alla formula finale vergata in calce al volume, in cui era riportato il numero complessivo di versi di un'opera poetica o di

una tragedia, affiancava sui margini del volume il computo parziale dei versi, secondo l'uso antico, a intervalli di cento (che lo scrittore spesso indicava per lo più con l'ausilio di una barra e di aste, più raramente in cifre arabiche). Questo tipo di postille serviva allo scrittore per redigere veri e propri conti dei versi, che stilava sulle carte liminari posteriori dei volumi. Tracce di questa pratica si incontrano su numerosi volumi della prima biblioteca alfieriana, ma il caso più singolare è senz'altro l'esemplare della versione dell'*Eneide* del Caro (Vergilius 1752): in margine ai singoli canti Alfieri annota il computo progressivo dei versi; nell'indice degli «Argomenti», accanto a ciascun canto annota a penna il numero di versi della traduzione del Caro; mentre sul *verso* della guardia posteriore, verosimilmente solo dopo aver terminato la propria traduzione, nel 1793 allestisce una tabella in cui, per ogni canto, indica il numero di versi dell'originale virgiliano confrontandolo con quello della traduzione del Caro e della propria. Dopo essersi divertito a calcolare lo scarto di ognuna delle due traduzioni con il testo originale, e tra loro, conclude (FIG. 15):

Traducendo alla consueta misura di  
tre versi italiani ogni due latini,  
dovrebbe essere Versi 14844  
L'Alf.<sup>i</sup> in questa  
proporzione ha rispar-  
miati Versi 515. che ag-  
giunti ai suoi 14329, danno  
il totale sude<sup>o</sup>14844.

### *Postille di «soglia»*

Le postille che, con un termine preso in prestito a Genette, abbiamo chiamato di «soglia» sono un tipo particolare di postille, con cui il lettore si appropria del testo sopperendo all'assenza di determinati elementi del peritesto editoriale; lo 'ordina', introducendo rubricazioni, intestazioni e note tipografiche, indici, tavole ed elenchi manoscritti, note di drammatizzazione; infine ne trasforma il supporto fisico, il volume, nel punto d'incontro tra la stampa e il manoscritto, nel luogo in cui si dipana il processo di creazione. In vari volumi, soprattutto nei testi di lingua e linguistico-grammaticali, la postillatura ha come fine quello di ordinare il testo secondo il nuovo modello tipografico che, affermatosi progressivamente dal XVI secolo in poi, frammentava i testi in unità separate introducendo

nell'articolazione visiva della pagina quella, intellettuale o discorsiva, dell'argomentazione. Così, per rendere immediatamente visibile la struttura logico-argomentativa del testo in molti volumi Alfieri introduce, laddove manchino, rubriche e titoli correnti, ma anche la divisione in capitoli e paragrafi. Se assente, Alfieri sopperisce anche al peritesto editoriale: in alcuni casi introduce informazioni che si riferiscono all'autore, o all'autore e all'edizione; in altri, invece, aggiunge le note tipografiche.

FIGURA 16

Alighieri 1547, 1<sup>a</sup> cdg. post. *recto*.



Tra le postille di «soglia» si trovano anche gli indici, che nella maggior parte dei casi hanno una funzione pratica, in primo luogo quella di sopprimere alla loro assenza. Gli esempi sono numerosi soprattutto, anche se non esclusivamente, nelle edizioni dei classici. Alcune volte si tratta di creare un indice ragionato, secondo una pratica di appropriazione del libro che non sarà estranea ad altri scrittori contemporanei o di poco successivi. Altre volte, gli indici hanno la funzione di facilitare la consultazione del volume secondo gli interessi di Alfieri.

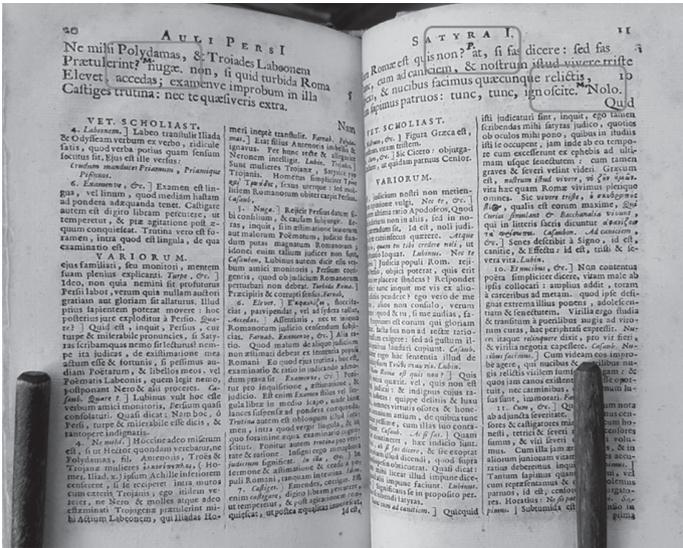
L'indice alfabetico delle odi stilato in calce all'esemplare già citato dell'Orazio stampato dallo Janssonio (Horatius 1653, cc. 03v-04v e 1<sup>a</sup> cdg. post. verso) offre non solo un esempio di questa pratica, ma anche un nuovo riscontro sul metodo di lavoro di Alfieri. Nell'archivio dello scrittore, infatti, si conserva un foglio sciolto su cui redasse una prima versione dell'incipitario (At FCSA ms. VII 10, 3), una sorta di manoscritto di lavoro allestito in vista della sua trascrizione 'in pulito' alla fine del volume. Questo documento conferma come, prima di procedere alla loro trascrizione in 'bella copia', Alfieri si servisse, in certi casi almeno, di materiali e appunti preparatori su cui, come nei manoscritti delle sue opere, poteva tornare in un secondo tempo per introdurre varianti, secondo una consuetudine affine a quella manzoniana dei «collettori» (Martinelli 2018, pp. 257-260).

Gli indici personalizzati che Alfieri redasse sulle carte di guardia posteriori di alcuni volumi sono da mettere in rapporto con la consuetudine dell'*ars excerpenti*. Essa va letta in rapporto alla preparazione del lavoro di postillatura, estrazione di parole, versi o interi passi di un'opera. In questo caso, la redazione degli indici interseca la postillatura linguistica. Il caso più interessante, tuttavia, sono alcune liste di incipit vergate sulle guardie di tre edizioni di Dante (Alighieri 1547), Ariosto (1569) e Tasso (1678). Esse mostrano, infatti, come l'apprendimento mnemonico dei «poeti primari», avviato nell'estate del 1776 (*Vita* IV, 2), non fu una consuetudine limitata agli anni dell'apprendistato (FIG. 16).

In almeno un caso, la biblioteca di Alfieri documenta un genere di postille singolare che si situa ai limiti tra la postillatura e l'estrazione, e che ha come fine la drammatizzazione e la transcodificazione di testi poetici. Si tratta dell'edizione, già citata, delle satire di Giovenale e Persio stampata dallo Janssonio (Iuvenalis 1684; cfr. Domenici 2013, pp. 433-435). Nella satira I di Giovenale, ai vv. 1-4, Alfieri introduce, al pari di un vero e proprio testo teatrale, le didascalie dei personaggi, «M.», il *monitor*, e «P.», tra i quali divide il verso, come se si trattasse delle battute di due personaggi (FIG. 17). Se Alfieri era stato indotto dalla struttura essenzialmente dialogica del genere a introdurre i nomi dei

personaggi, nella satira iv, ai vv. 1-3 («Rem populi tractas, barbatum haec crede magistrum / Dicere, forbitio tollit quem dira cicutae. / Quo fretus? dic hoc, magni pupille Pericli») interviene in maniera più sostanziale per drammatizzare il testo di Persio: infatti non si limita più a scandire la successione delle battute inserendo le iniziali dei personaggi, ma espunge con due parentesi quadre il passaggio da «barbatum» a «cicutae», perché interrompeva il dialogo. Non diversamente dai quaderni di estratti, Alfieri omette la parte narrativa del testo di Persio, per conservare esclusivamente quella che poteva adattarsi alle esigenze di un testo drammatico.

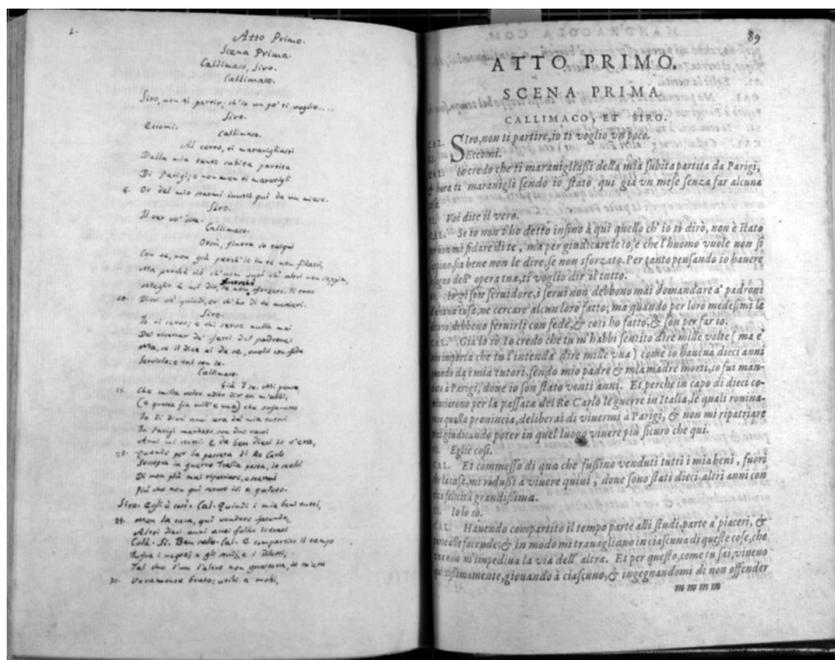
FIGURA 17  
Iuvenalis 1684, pp. 10-11.



A metà strada tra le postille apposte sui margini e i quaderni di estratti si colloca un'altra pratica cui Alfieri ricorre con una certa frequenza, quella dell'interfoliazione. Al momento della legatura, infatti, Alfieri faceva inserire in un certo numero di volumi carte bianche variamente interfoliate, talora all'interno, in qualche raro caso alternandole alle pagine a stampa per accogliere quell'esercizio di emulazione e competizione con l'autore che è la traduzione, più spesso *in limine*, in quello spazio mobile che si situa tra la veste del volume e il suo contenuto, e che introduce all'opera, di modo che il confine tra le guardie,

l'interfolio e le carte bianche del volume scompare e la scrittura di Alfieri invade le une e gli altri creando un *continuum* tra l'oggetto libro di cui è il possessore e il testo che contiene, permettendone l'appropriazione. Alla pratica dell'interfoliazione si possono infine accostare vari elementi epitestuali (scritture private, lettere, volantini pubblicitari, fogli di sottoscrizione, composizioni offerte allo scrittore) che si affastellano sulla 'soglia' dei volumi, sul loro peritesto editoriale, e costituiscono un elemento privilegiato, anche se destinato a restare confidenziale, della strategia autoriale di Alfieri, il luogo ove lo scrittore-possessore manifesta la propria autorità nei confronti del volume e del suo contenuto, e ne «dirige tutta la lettura» (Lejeune 1975, p. 45).

FIGURA 18  
Machiavelli 1550, p. 89.



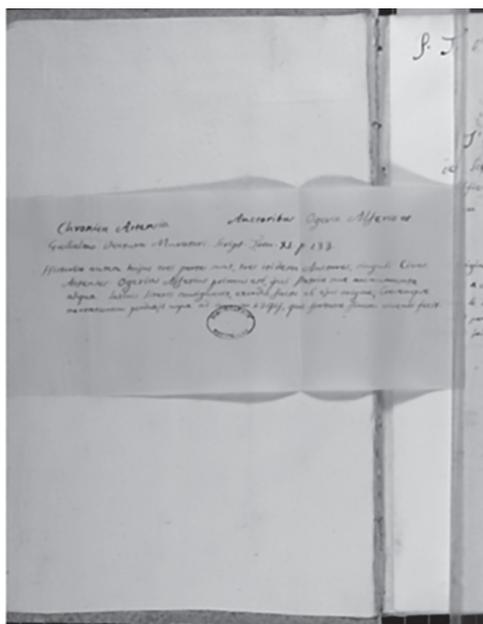
L'esempio forse più significativo della prima tipologia di libri interfoliati è ancora l'esemplare della «Testina» regalatogli nel 1768 dal da Cunha (Machiavelli 1550). In una data difficile da definire (la legatura ha subito un restauro radicale in epoca recente), lo scrittore fece legare

il volume interfoliando, dalla parte II in poi, una carta bianca per ogni carta stampata. Il volume così allestito restò quasi vuoto, tranne che per le carte interposte al testo del *Principe* e a quello della *Mandragola* (FIG. 18), dove Alfieri ingaggiò con Machiavelli una vera e propria gara, poiché, verosimilmente al principio degli anni Novanta del Settecento, se non addirittura nel periodo 1794-1795 (cfr. Placella 1973, pp. 84-87; Alfieri 2017, pp. LXXIII-LXXX), procedette alla versificazione della commedia fino alla scena 10 dell'atto III (ivi, pp. LXXVI-LXXXII 199-232). La versificazione, che è contemporanea a quella di Terenzio, appare sia un esercizio per provvedersi di un «solido repertorio di vocabolario comico di impianto fiorentino» (ivi, pp. LXXXI-LXXXII), che un «esercizio metrico» (ivi, pp. LXXIX e CIII), intrapreso da Alfieri per preparare la stagione delle commedie.

---

**FIGURA 19**

Alfieri 1787-1789, vol. 1, 1<sup>a</sup> cdg. ant.




---

Si tratta di una consuetudine documentata innanzitutto dagli esemplari delle opere di Alfieri. È il caso di uno dei quattro esemplari dell'edizione Didot delle *Tragedie* conservati attualmente a Montpellier (Alfieri 1787-1789; cfr. Del Vento 2008, pp. 281-284). Alfieri invade il peritesto

editoriale con un numero straordinario di documenti, in particolare nel primo volume, che si apre con un foglietto di carta azzurra incollato al risguardo su cui Alfieri trascrive un passo dei *Chronica Astensia*, opera di un suo lontano antenato, Ogerio Alfieri, considerato il primo importante scrittore della città di cui sia conservata notizia (FIG. 19). L'opera maggiore di Alfieri, le tragedie, chiude così idealmente il cerchio aperto da Ogerio alla fine del XIII secolo: cinque secoli dopo, infatti, un altro Alfieri, Vittorio, aveva offerto alla città di Asti il suo monumento letterario più grande. Gli elementi epitestuali contribuiscono a «costruire» la figura autoriale. Seguono poi vari documenti sulla storia dell'edizione Didot delle *Tragedie*: tra il risguardo e la sguardia trovano posto quattro documenti inerenti alla richiesta, tra l'aprile del 1787 e il marzo del 1789, del permesso tacito di stampa. In calce al volume, invece, sono interfoliati tre inserti: un bifolio su cui è stampata la sottoscrizione in italiano dell'edizione Didot; un bifolio su cui è stampato l'annuncio dell'edizione del Masi, datato «21 Giugno 1793»; e un foglietto su cui è stampato il prospetto dell'edizione Foglierini, su cui Alfieri appose la data «1797». Questi tre elementi epitestuali chiudono la vicenda editoriale delle tragedie con due edizioni successive alla Didot, cui Alfieri sembra riconoscere una sorta di legittimità.

L'interfoliazione sembra configurarsi come una consuetudine risalente alla maturità dello scrittore, probabilmente a partire dal periodo parigino. Altri indizi, seppur non decisivi, come le legature dei volumi interfoliati, quasi tutte attribuibili agli anni 1787-1792, sembrano confermare che l'interfolio è il «punto di approdo ultimo del dinamico rapporto fra lettura, conoscenza, appropriazione, gara, emulazione, creazione artistica» (Alfieri 2017, p. LXV e nota), che vede Alfieri passare progressivamente dall'esercizio dell'estrazione a quello della marginalizzazione (cfr. Del Vento 2015, p. 274). Come i margini, gli interfoli accolgono l'esercizio della traduzione. Gli esempi non sono rari.

Uno degli elementi più importanti che si ritrova sui volumi della biblioteca di Alfieri, anche se la presenza di queste annotazioni non basta a includere i libri che ne sono provvisti nella categoria postillati (cfr. Frasso 1995, p. 637), sono senza dubbio le note di possesso, che lo scrittore appone di norma sulla parte superiore della 2a guardia anteriore dei libri, più raramente sul frontespizio. Dal loro esame si ricavano alcune ipotesi interessanti sul loro uso da parte dello scrittore nella prima biblioteca. La più interessante è senza dubbio che momento della costituzione della prima biblioteca Alfieri non apponeva sistematicamente la propria nota di possesso su tutti i volumi che acquistava (Domenici 2004, pp. 138-139),

ma esclusivamente sui classici italiani e latini (e, più tardi, greci), verosimilmente con l'intento di delimitare la propria biblioteca d'autore.

Anche laddove essa compare, tuttavia, un certo numero incongruenze che si riscontrano tra la biografia dello scrittore, la data e il luogo che figurano sulla guardia di un libro, e gli elementi documentari che permettono di stabilire l'ingresso di un libro nella biblioteca suggerisce l'ipotesi che, in alcuni volumi, la nota di possesso non facesse riferimento alla data e al luogo di acquisto, ma rinviasse ad altre circostanze ritenute importanti dallo scrittore (Domenici 2013, pp. xv-xviii): essa avrebbe cioè un ruolo non dissimile dalle date che Alfieri apponeva sui propri manoscritti di lavoro, che, come nel caso delle *Rime* nella versione tradita dal ms. Laurenziano Alfieri 13, non corrispondono a quelle della loro effettiva redazione, e potrebbe indicare piuttosto il momento in cui ne avviò la lettura o quello in cui il libro acquisì uno statuto particolare in seno alla sua biblioteca. Occorre, dunque, una certa cautela nel valutare e utilizzare le date apposte da Alfieri sui suoi libri per stabilire il loro ingresso nella biblioteca e la loro lettura.

Un discorso a parte, infine, va fatto per alcune postille a carattere autobiografico che accompagnano, su un numero ridottissimo di volumi, le note di possesso. Si tratta di annotazioni che lo scrittore appose a posteriori, negli anni della maturità, su alcuni libri cui attribuiva un valore simbolico, perché il loro ingresso nella sua biblioteca rinviava a eventi che, nel corso degli anni, avevano acquisito il valore peculiare di altrettante tappe fondamentali del suo percorso umano e letterario: una sorta di consuntivo parallelo alla *Vita*.

La prima di queste annotazioni si legge nell'esemplare della «Testina», un volume che riveste un carattere emblematico nella biografia di Alfieri (FIG. 20):

Vittorio Alfieri  
1768.  
Nell'Haja.

---

E nell'anno 1795 in Firenze fatta la rassegna de' miei libri, avendoli perduti in Parigi quasi tutti, ritrovai questo essere il più vecchio compagno dei pochi rimastimi, e tanto più meritamente il decano dei molti che tutto di sto comprando.

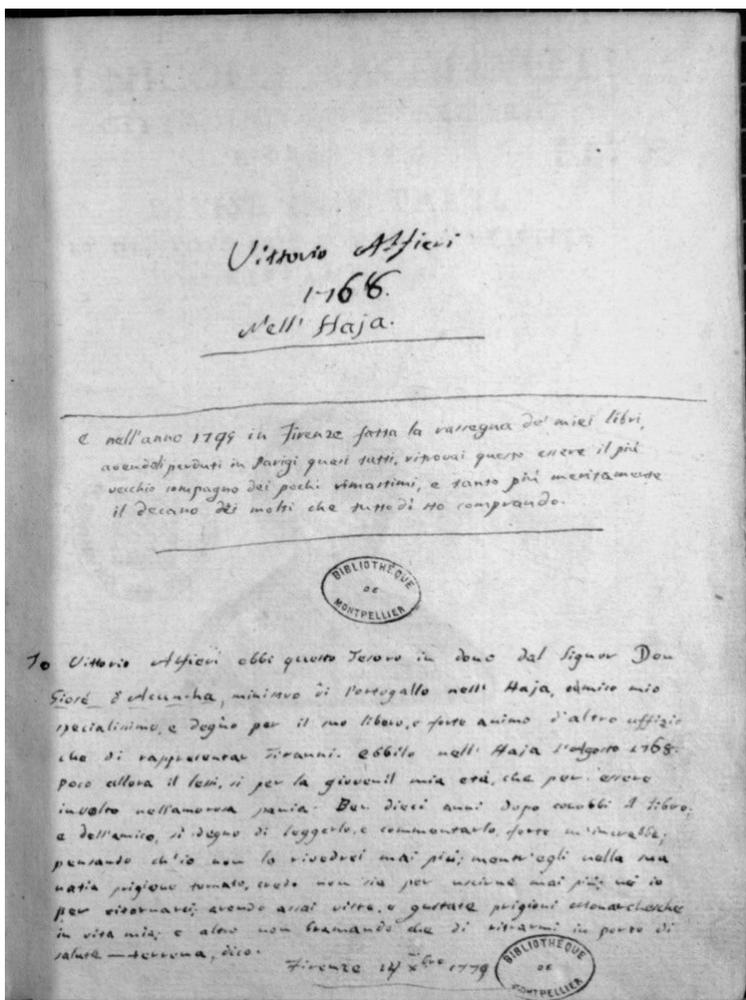
---

Io Vittorio Alfieri ebbi questo Tesoro in dono dal Signor Don Giosè d'Acuncha, ministro di Portogallo nell'Haja, Amico mio specialissimo, e degno per il suo libero, e forte animo d'altro uffizio che di rappresentar Tiranni. Ebbilo

nell'Haja l'Agosto 1768. Poco allora il lessi, si per la giovenil mia età, che per essere involto nell'amorosa pania. Ben dieci anni dopo conobbi il libro; e dell'amico, si degno di leggerlo, e commentarlo, forte m'increbbe; pensando ch'io non lo rivedrei mai più; mentr'egli nella sua natia prigione tornato, credo non sia per uscirne mai più; né io per ritornarci; avendo assai viste, e gustate prigioni Monarchesche in vita mia; e altro non bramando che di ritrarmi in porto di salute — terrena, dico. Firenze 14 x.bre 1779.

FIGURA 20

Machiavelli 1550, 4<sup>a</sup> cdg. ant. recto.



La seconda tappa di questo percorso ideale si trova nell'esemplare dell'edizione Prault dell'*Aminta* (Tasso 1768), acquistata a Parigi nel 1771, dopo la fine ingloriosa del suo secondo intoppo amoroso, assieme a quella collezione dei poeti italiani in trentasei volumi su cui il protagonista della *Vita* compì le prime, intense letture dei classici della letteratura italiana. Sulla guardia Alfieri vergò una lunga nota in latino in cui insisteva sull'«oziosa vita» che aveva condotto negli anni dei viaggi:

E Belgis ad Iberos proficiscens, integram tunc Poetarum nostrorum collectionem emebam: sed mihi inutilis merx ista remanebat, usque ad annum 1775, meae ad Musas conversionis (heu pudor!) primum; at aetatis meae vigesimumsextum;

anche qui, tuttavia, fa capolino una seconda data, il 1775, che annuncia una nuova epoca nella storia del protagonista della *Vita*, quella della «conversione» letteraria.

La terza tappa si incontra nell'esemplare dell'edizione di Giovenale del Wetstein (Iuvenalis, 1684). Sulla 2<sup>a</sup> guardia Alfieri annotò, sempre in latino: «Die [spazio bianco] Novembris 1777. Florentiae»; si tratta di una data fondamentale, che segna la decisione di disvassallarsi e spiemontizzarsi, seguendo il proprio destino di scrittore e l'amore per la contessa d'Albany: «Tunc firmiter cogitans de terra natali omnino reliquenda: tum ad civilem libertatem mihi coemendam; tum ad novo amori, qui postea perpetuus mihi evasit, inserviendum». Anche qui il reticolo delle date mette in cortocircuito quella decisione, presa all'insegna del severo censore dei costumi romani, con il compimento dei cinquant'anni, alle soglie della «Senilità», in cui Alfieri manifesta un minore entusiasmo per l'autore il cui incontro aveva aperto la stagione più feconda della sua attività letteraria («Et iterum toto perlecto, die 2<sup>o</sup> Decembris 1798 Florentiae, multo minus placuit mihi jam jam quinquagesimum adimplenti annum, quam tunc ad trigesimu[m] visdum adpropinquant»).  



Le due ultime tappe di questo consuntivo affidato alle guardie dei libri sono due volumi della sua biblioteca classica: nel primo, l'esemplare del Virgilio di Baskerville (Vergilius 1757) su cui avrebbe vergato la propria traduzione dell'*Eneide*, Alfieri volle ricordare quel viaggio a Parigi e Londra in cui, terminata la stampa della prima edizione delle tragedie, la passione per i cavalli sembrò prendere il sopravvento sul destino letterario che aveva deciso di forgiarsi: «Vittorio Alfieri. L'ebbe dal Lord Bristol Vescovo di Derry Siena. Giugno 1784. – Al tornar di Londra, Coi quindici cavalli e poco senno»; nel secondo, il *Lexicon* del celebre ellenista

francese Constantin, acquistato a Parigi nel 1791, sotto la nota di possesso Alfieri annotò una terzina: «Ignaro allor dell'improba fatica / Che un dì costarmi, e forse invan, dovea. / Il pormi intorno a questa Lingua antica» (Constantin 1566). Quei versi, vergati a Firenze nel 1797, quando ormai studiava e traduceva il greco, rievocavano la fine di un'epoca della sua carriera letteraria, quella dei grandi capolavori.

### *Sigle degli istituti di conservazione*

At FCSA: Asti, Fondazione Centro di Studi Alfieriani  
 Fi BML: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana  
 Paris BIF: Paris, Bibliothèque de l'Institut de France  
 Montpellier MC: Montpellier, Médiathèque Centrale Émile Zola

### *Bibliografia*

- Alamanni 1570: *La Avarchide del S. Luigi Alamanni... nuovamente stampata...*, Firenze, F. Giunti e Flli, 1570; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Parigi. 1791» [Paris BIF 8° Q.190<sup>A</sup>].
- Alfieri 1786: V. Alfieri, *La virtù sconosciuta dialogo...*, Kehl, co' caratteri di Baskerville, 1786; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. 1788. Parigi Febbrajo» [Montpellier MC L14 Rés.].
- Alfieri 1787-89: V. Alfieri, *Tragedie...*, Parigi, Didot Maggiore, 1787-1789, 6 voll.; 8°. Ex-libris ms.: vol. [1.]: «Vittorio Alfieri. Febbrajo. 1788.»; vol. [2.]: «Vittorio Alfieri Agosto 1788.»; vol. [3.]: «Vittorio Alfieri. Gennajo 1789.»; vol. [4.]: «Vittorio Alfieri. Parigi Giugno 1789.»; vol. [5.]: «Vittorio Alfieri. Dicembre 1789.»; vol. [6.]: «Vittorio Alfieri Parigi Agosto 1789» [Montpellier MC L21/1-6 Rés.].
- Alfieri 1790: V. Alfieri, *Tragedie...*, Nizza, Società tipografica, 1790; 6 voll.; 12°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. donatogli dall'Abate Caluso. Dicembre 1790. in Parigi» [Montpellier MC L85/1-6 Rés.].
- Alfieri 1809: V. Alfieri, *Della tirannide di Vittorio Alfieri da Asti*, Kehl, co' caratteri di Baskerville, 1809.
- Alfieri 1951: V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, 2 voll.
- Alfieri 1963: V. Alfieri, *Epistolario*, vol. I, 1767-1788, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963.
- Alfieri 1981: V. Alfieri, *Epistolario*, vol. II, 1789-1798, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981.
- Alfieri 1983: V. Alfieri, *Appunti di lingua e letterari*, a cura di G.L. Beccaria, M. Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1983.

- Alfieri 1990: V. Alfieri, *Panegirico di Plinio a Trajano*, a cura di C. Mazzotta, Bologna, CLUEB, 1990.
- Alfieri 2004: V. Alfieri, *Sallustio*, a cura di P. Pellizzari, Asti, Casa d'Alfieri, 2004.
- Alfieri 2017: V. Alfieri, *Frammenti dal latino, da Pope e versificazione della «Mandragola» di Machiavelli*, a cura di P. Pellizzari, Asti, Casa d'Alfieri, 2017.
- Alighieri 1547: D. Alighieri, *Il Dante...*, Lione, G. di Tournes, 1547; 16°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Firenze. 1778» [Montpellier MC 31167 Rés.].
- Alighieri 1751: D. Alighieri, *La Commedia...*, col commento del M.R.P. Pompeo Venturi..., Venezia, G. Pasquali, 1751, 3 t. in un vol.; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. 1779. Firenze» [Montpellier MC 35641 Rés.].
- Alighieri 1768: D. Alighieri, *La Divina Commedia...*, Parigi, M. Prault, 1768; 12°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri Parigi. 1771.» [Montpellier MC 31161 Rés.].
- Ammirato 1647: S. Ammirato, *Istorie fiorentine...*, Firenze, A. Massi, 1647[-1641], 2 voll.; f°. [Paris BIF F° V.98].
- Ariosto 1557: L. Ariosto, *Orlando furioso...*, Lione, G. Rovillio, 1557; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri 1777. Siena» [Montpellier MC 34629].
- Ariosto 1569: L. Ariosto, *Orlando furioso...*, Lyone, G. Rovillio, 1569; 12°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri Londra 1791» [Montpellier MC 34149 Rés.].
- Bachelet 2018: L. Bachelet, «Per una nuova edizione critica dei trattati politici alfieriani», *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III (2018), pp. 415-439.
- Barbieri 2005: E. Barbieri, «Postille in biblioteca», in *Sulle pagine, dentro la storia*. Atti delle Giornate di studio labs (Padova, 3-4 marzo 2003), a cura di C. Bettella, con la coll. di M.G. Melchionda, dir. scient. di D. Lombello Soffiato, Padova, Data Ed., 2005, pp. 111-123.
- Barberi, Frasso 2003: *Libri a stampa postillati*, a cura di E. Barbieri, G. Frasso, Milano, CUSL, 2003.
- Beaujour 1980: M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980.
- Beal 1993: P. Beal, «Notions in Garrison: The Seventeenth-Century Common-place Book», in *New Ways of Looking at Old Texts*, a cura di W. Speed Hill, Binghamton (N.Y.), Renaissance English Text Society, 1993, pp. 131-147.
- Bembo 1714: P. Bembo, *Le prose... con le giunte di Lodovico Castelvetro...*, Napoli, B.M. Raillard e F. Mosca, 1714, 2 t. in un vol.; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Firenze 1780» [Montpellier MC 33404 Rés.].
- Bergantini 1745: G.P. Bergantini, *Voci italiane d'autori approvati dalla Crusca...*, Venezia, P. Bassaglia, 1745; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri 1779» [Montpellier MC 37259/6, 1].
- Bertelli, Innocenti 1979: S. Bertelli, P. Innocenti, *Bibliografia machiavelliana*, Verona, Valdonega, 1979.
- Biasi 2011: P.M. de Biasi, *Génétique des textes* [2000], Paris, CNRS Eds, 2011 (trad. it. *La genetica testuale*, a cura di Chiara Montini, Torino, Aracne, 2014).
- Blair 1992: A. Blair, «Humanist Methods in Natural Philosophy: The Common-place Books», *Journal of History of Ideas*, LIII, 4 (1992), pp. 541-551.

- Blair 1996: A. Blair, «Bibliothèques portables: les recueils de lieux communs dans la Renaissance tardive», in *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, a cura di M. Baratin, C. Jacob, Paris, A. Michel, 1996, pp. 84-106.
- Blair 2003: A. Blair, «Reading Strategies for Coping with Information Overload, ca. 1550-1700», *Journal of the History of Ideas*, LXIV (2003), pp. 11-28.
- Blair 2004: A. Blair, «Note Taking as an Art of Transmission», *Critical Inquiry*, xxxi, 2004, pp. 85-107.
- Bück 1959: A. Bück, «Die *studia humanitatis* und ihre Methode», *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, xxi, 2 (1959), pp. 273-290 (poi in Idem, *Die humanistische Tradition in der Romania*, Berlin-Zürich, Verlag Gehlen, 1968, pp. 139-149).
- Caluso 1800: T. Valperga di Caluso, *La cantica ed il salmo xviii secondo il testo ebreo tradotti in versi da Euforbo Melesigenio P.A.*, Parma, co' tipi bodoniani, 1800; 8°.
- Capponi 1684: V. Capponi, *Trattati accademici del Sollecito accademico della Crusca...*, Firenze, V. Vangelisti, 1684; 4° [Paris BIF Rés. 4° AA.69].
- Cedratì 2012: C. Cedratì, «Le bozze di stampa dell'edizione Kehl delle *Rime* presso la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia», *Studi e problemi di critica testuale*, lxxxiv, 1 (2012), pp. 73-84 (poi in Eadem, *La libertà dello scrivere. Ricerche su Vittorio Alfieri*, Milano, LED, 2014, pp. 113-122).
- Certeau 1980: M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, I, *Arts de faire* (1980), a cura di L. Giard, Paris, Gallimard, 1990.
- Cesarotti 1772: *Poesie di Ossian, antico poeta celtico trasportate dalla prosa inglese in verso italiano...*, Padova, G. Comino, 1772, 4 voll.; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Torino. 1775» [Montpellier MC 39755/1-4 Rés.].
- Cevolìni 2006: A. Cevolìni, *De arte excerptendi. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olschki, 2006.
- Chartier 1996: R. Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (xiv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Chartier, Hébrard 1988: A.-M. Chartier, J. Hébrard, «L'invention du quotidien, une lecture, des usages», *Le Débat*, XLIX (1988), pp. 97-108.
- Châtelain 1999a: *Le livre annoté*, a cura di J.-M. Châtelain, num. monogr. della *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, II (1999).
- Châtelain 1999b: J.-M. Châtelain, «Humanisme et culture de la note», in Châtelain 1999a, pp. 26-36 (trad. it. «Libri postillati e tradizione umanistica», in *Nel mondo delle postille. Libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, a cura di E. Barbieri, Milano, CUSL, 2002, pp.105-124).
- Châtelain 2007: J.-M. Châtelain, «La note comme fondement de la lecture humaniste», *Littératures classiques*, lxiv, 3 (2007), pp. 21-32
- Claudianus 1665: *Cl. Claudiani quae exstant. Nic. Heinsius dan. fil. recensuit... accurante C[ornelio] S[chrevelio]...*, Amstelodami, ex Officina elzeviriana, 1665; 8° Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Parigi 1792» [Montpellier MC 32870].

- Constantin 1566: *Lexicon graeco-latinum...*, s.l. [ma: Genevae], I. Crispinum, 1566; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Parigi. 1791» [Montpellier MC L55 Rés.].
- Crusca 1729-38: *Vocabolario degli accademici della Crusca. Quarta impressione*, Firenze, D.M. Manni, 1729-1738, 6 voll.; f°. [Paris BIF F° O. 69].
- Crusca 1741: *Vocabolario degli accademici della Crusca... Quinta impressione*, Venezia, F. Pitteri, 1741, 6 t. in 5 voll.; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri Parigi 1790» [Montpellier MC 37259/1-5].
- Dainville 1940: F. de Dainville, *Les Jésuites et l'éducation de la société française*, Paris, Beauchesne, 1940.
- Déculot 2003: É. Déculot, *Lire, copier, écrire. Les bibliothèques manuscrites et leurs usages au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di d'E. Déculot, CNRS ÉdS, 2003.
- Del Vento 2006a: C. Del Vento, «Il Principe e il Panegirico. Alfieri tra Machiavelli e Delolme», *Seicento e Settecento*, 1 (2006), pp. 143-164.
- Del Vento 2006b: C. Del Vento, «Ancora sulle origini del *Saul*. Note in margine alla biblioteca romana di Vittorio Alfieri», in *Alfieri a Roma*. Atti del Convegno nazionale (Roma 27-29 novembre 2003), a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 327-351.
- Del Vento 2008: C. Del Vento, «Nuovi appunti sull'edizione Kehl delle opere di Alfieri», in *Maître et passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2008, pp. 265-284.
- Del Vento 2015: C. Del Vento, «Libri, letture e postille nella genesi di un'opera: il caso della biblioteca di Vittorio Alfieri», in *Biblioteche Reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 259-277.
- Del Vento 2022: C. Del Vento, «La “critica degli scartafacci” ai suoi albori: la “protocritica della varianti” e gli “incunaboli della critica genetica”», in *Gli “scartafacci” degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)*, a cura di C. Del Vento, P. Musitelli, Roma, Carocci, 2022, pp. 17-49.
- Dionisotti 1938: C. Dionisotti, «Ancora del Fortunio», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXI (1938), pp. 213-254.
- Domenici 2004: C. Domenici, «Il Fondo Alfieri nella Biblioteca Municipale Centrale di Montpellier», in *Alfieri beyond Italy*. Atti del Convegno internazionale di studi (Madison, Wisconsin, 27-28 settembre 2002), a cura di S. Buccini, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2004, pp. 117-141.
- Domenici 2013: C. Domenici, *La biblioteca classica di Vittorio Alfieri*, Torino, Aragno, 2013.
- Fabrizi 1964: A. Fabrizi, «Ossian», in Idem, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» del Cesarotti*, Asti, Casa D'Alfieri, 1964 (poi in Id., *Le scintille del vulcano (Ricerche su Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 41-84).
- Firenzuola 1763: A. Firenzuola, *Opere...*, Firenze [ma: Venezia], s.n., 1763, 4 voll.; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Firenze. 1779» [voll. 1. e 3.-4.: Paris BIF 8° R.308; vol. 2.: Montpellier MC 34064/2].

- Frasso 1995: G. Frasso, «Libri a stampa postillati: riflessioni suggerite da un catalogo», *Aevum*, LXIX (1995), pp. 617-640.
- Horatius 1653: *Quinti Horatii Flacci Opera denuo emendata*, Amsterdam, J. Janssonium, 1653; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Padova 1783 Giugno» [Montpellier MC L184 Rés.].
- Iuvenalis 1684: *D. Junii Iuvenalis et Auli Persii Flacci satyrae.... editio nova...*, Amstelaedami, H. Wetstenium, 1684, 2 t. in un vol.; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri 1776. Torino» [Fi BML Alfieri Postillato 9].
- Lechner 1962: J.M. Lechner, *Renaissance Concepts of the Commonplaces*, New York, Pageant Press, 1962.
- Lejeune 1975: Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Machiavelli 1550: N. Machiavelli, *Tutte le opere...*, s.l. [ma: Ginevra], s.n., 1550; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri 1768. Nell'Haja» [Montpellier MC L57 Rés.].
- Machiavelli 1725: N. Machiavelli, *Discorsi... sopra la prima Deca di T. Livio...*, s.l., s.n., 1725; 12°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. 1779. Firenze» [Montpellier MC 31033 Rés.].
- Maffei 1774: S. Maffei, *La Merope tragedia...*, Roma, G. Bartolomicchi, 1774; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri Siena 1777» [Montpellier MC 33954 Rés.].
- Martinelli 2018: D. Martinelli, «Dalle orecchie di lettura ai collettori: nel cantiere Manzoni delle postille di lingua», *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III (2018).
- Medici 1554: L. de' Medici, *Poesie volgari nuovamente stampate...*, Vinegia, s.l. [ma: Eredi di Aldo Manuzio], 1554; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. 1778. Firenze» [Montpellier MC 33964 Rés.].
- Minzetanu 2016: A. Minzetanu, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016.
- Moss 1996: A. Moss, *Printed Commonplace-books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Perdichizzi 2010: V. Perdichizzi, «Alfieri e l'«idioma gentil»: le postille al Vocabolario della Crusca», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXXVII, 618 (2010), pp. 161-190.
- Perdichizzi 2013: V. Perdichizzi, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri. «Cleopatra»*, «traduzionaccio», estratti, postille, Pisa, ETS, 2014.
- Pink 2018: G. Pink, *Voltaire à l'ouvrage. Une étude de ses traces de lecture et de ses notes marginales*, Paris, CNRS Eds, 2018.
- Placella 1973: V. Placella, *Alfieri comico*, Bergamo, Minerva Italica, 1973.
- Placcius 1689: V. Placcius, *De arte excerpenti...*, Holmiae et Hamburgi, G. Liebeckzeit, 1689 (trad. it. in Cevolini 2006, pp. 245-400).
- Porteau 1935: P. Porteau, *Montaigne et la vie pédagogique de son temps*, Paris, Droz, 1935.
- Ricoeur 1983-1985: P. Ricoeur, *Temps et récit*, 3 voll., Paris, Seuil, 1983-1985 (trad. it. *Tempo e racconto*, 3 voll., tr. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1986-1988).

- Sabbadini 1922: R. Sabbadini, *Il metodo degli umanisti. In appendice l'elenco di tutti i lavori umanistici dell'Autore*, Firenze, Le Monnier, 1922.
- Sacchini 1613: F. Sacchini, *De ratione libros..., oratio...*, Romae, B. Zannettum, 1613.
- Sallustius 1773: C. Crispus Sallustius et L. Annaeus Florus, Birminghamiae, J. Baskerville, 1773; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri Firenze 1779»; «Psi-psia dedit» [Fi BML ms. Alfieri 34].
- Salviati 1712: L. Salviati, *Degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone...*, Napoli, B.M. Raillard, 1712, 2 t. in un vol.; 4°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Firenze 1780» [Montpellier MC 33489].
- Tasso 1768: T. Tasso, *Aminta, favola boscareccia...*, Parigi, Prault, 1768; 12°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri, 1771, Parigi» [Montpellier MC L147 Rés.].
- Tasso 1771: T. Tasso, *La Gerusalemme liberata...*, Parigi, A. Delalain, P. Durand, G.C. Molini, 1771, 2 voll.; 8°. Ex-libris ms.: «Psipsia 1778» [Paris BIF Rés. 8° Q.693].
- Varchi 1730: B. Varchi, *L'Ercolano dialogo di M. Benedetto Varchi...*, Firenze, Tartini e Franchi, 1730; 8°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri 1779» [Paris BIF 4° O.7].
- Vergilius 1752: *Eneide di Virgilio del commendatore Annibal Caro*, Milano, G. Marelli, 1752; 12°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. Torino. 1774» [Montpellier MC L183 Rés.].
- Vergilius 1757: *Publii Virgilii Maronis Bucolica, Georgica, et Aeneis*, Birminghamiae, J. Baskerville, 1757; f°. Ex-libris ms.: «Vittorio Alfieri. L'ebbe dal Lord Bristol Vescovo di Derry Siena. Giugno 1784» [Fi BML ms. Alfieri 36].
- Zanardo 2018a: M. Zanardo, «Per uno studio delle varianti strutturali nelle riscritture della Vita di Vittorio Alfieri: prime considerazioni sul manoscritto laurenziano "Alfieri 13"», in *I manoscritti italiani del XVIII secolo. Un approccio genetico*, Firenze, Le Lettere, 2018, pp. 175-188.
- Zanardo 2018b: M. Zanardo, «Alfieri e i testi di lingua», *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, III, 2018.
- Zedelmaier, Müslow 2001: *Die Praktiken der Gelehrsamkeit in der Frühen Neuzeit*, a cura di H. Zedelmaier, M. Müslow, Tübingen, Niemeyer, 2001.

## PAOLO D'IORIO

### *L'edizione della biblioteca e delle letture di Nietzsche*

#### *The edition of Nietzsche's library and readings*

#### ABSTRACT

This article proposes to consider Nietzsche's library and readings as an object of scholarly research, to reconstruct the library using all available documents; to display the attested readings in chronological order; to reproduce all volumes in facsimile; to transcribe and comment marginalia; to edit and publish these elements according to sound philological methods, and to make all these elements freely available on the web.

*Keywords*

Nietzsche, Library and Readings, Marginalia, Digital Editions.

diorio@ens.fr

Institut des textes et manuscrits modernes  
 UMR 8132 CNRS / École normale supérieure  
 45, rue d'Ulm / 75005 Paris

*1. Gli amici prediletti e la sorella abusiva*

Mio fratello può essere compreso solo da chi ha conosciuto anche i suoi buoni amici e i suoi prediletti di tutti i tempi e di tutti i popoli, cioè i libri che amava; e chi fossero questi amici ce lo dice ancora oggi, in parte, la sua biblioteca.

Ho sempre creduto che quasi tutti i suoi libri di filosofia, di scienza e di estetica fossero stati conservati, ma dalle fatture dei librai antiquari vedo che ne aveva inviati alcuni a Lipsia per scambiarli con altri libri. Negli anni a venire, quando avrò più tempo di adesso, spero di riuscire, basandomi su diversi appunti, a redigere il catalogo completo della sua biblioteca com'era un tempo.<sup>1</sup>

Già nel 1900, Elisabeth Förster-Nietzsche era cosciente del fatto che per interpretare correttamente l'opera di suo fratello fosse necessario non solo raccogliere e pubblicare tutti i testi, le lettere e i manoscritti, ma anche ricostruire la sua biblioteca personale e le sue letture. Le parole che ho citato sono tratte dalla postfazione a un primo elenco provvisorio dei libri della biblioteca personale di Nietzsche da lei pubblicato.

Certo, Elisabeth Förster-Nietzsche ricercava e raccoglieva questi materiali non solo per conservarli e diffonderli, ma anche per nasconderli, alterarli o distruggerli.<sup>2</sup> Conservare ed occultare obbedivano allo stesso impulso di mitizzare la figura del fratello: tutto ciò che il genio aveva scritto, letto o anche soltanto toccato andava conservato come una reli-

<sup>1</sup> E. Förster-Nietzsche, «Friedrich Nietzsches Bibliothek», in *Bücher und Wege zu Büchern*, a cura di A. Berthold, Berlin / Stuttgart, Spemann, 1900, p. 456. Per una trattazione più dettagliata rimando a P. D'Iorio, «Geschichte der Bibliothek Nietzsches und ihrer Verzeichnisse», in *Nietzsches persönliche Bibliothek*, a cura di G. Campioni, P. D'Iorio, M.C. Fornari, F. Fronterotta, A. Orsucci, Berlin / New York, de Gruyter, 2003, pp. 32-78.

<sup>2</sup> Cfr. R. Müller-Buck, «“Naumburger Tugend” oder “Tugend der Redlichkeit”. Elisabeth Förster-Nietzsche und das Nietzsche-Archiv», *Nietzscheforschung*, 4 (1997), pp. 319-336.

quia; tutto ciò che poteva turbare l'immagine che Elisabeth si faceva del genio doveva essere nascosto o distrutto. Per quanto riguarda la biblioteca, oltre ad aver perso una serie di volumi in Paraguay, nella sfortunata vicenda della colonia ariana fondata da suo marito, e averne donato altri come souvenir ai visitatori illustri e ai finanziatori del Nietzsche-Archiv,<sup>3</sup> Elisabeth si era certamente concessa qualche censura facendo sparire alcuni libri scomodi o scandalosi. Mazzino Montinari ipotizzava che la Förster-Nietzsche, per preservare il buon nome del fratello, avesse tolto dalla sua biblioteca *L'Unico e la sua proprietà* di Max Stirner, lettura anarchica estremamente riprovevole, e anche qualche romanzo licenzioso, o ritenuto tale da Elisabeth, come *De l'amour* di Stendhal.<sup>4</sup> Certo ben altra era stata la censura che la sorella abusiva<sup>5</sup> si era permessa nel caso delle opere e soprattutto delle lettere di Nietzsche e in vecchiaia, anziché dedicarsi come aveva annunciato alla minuziosa ricostruzione della biblioteca del fratello, dovette fronteggiare gli attacchi di chi l'accusava di essere una volgare falsaria. Karl Schlechta racconta che quando le mostrò le prove delle sue falsificazioni, questa signora quasi novantenne andò su tutte le furie, cacciò un urlo di indignazione e scagliò contro di lui il suo pesante bastone di quercia: «Ebbi l'impressione che volesse uccidermi».<sup>6</sup>

La storia del filosofo dallo spirito libero e della sorella abusiva potrebbe essere narrata anche attraverso la storia della costituzione, della crescita e della progressiva divergenza e opposizione di due biblioteche: la biblioteca portatile di un filosofo viandante e la biblioteca di rappresentanza di un centro di cultura teutonico.

Entrambe le biblioteche coabitavano nella sede del Nietzsche-Archiv, prima a Naumburg e poi a Weimar. Mentre la biblioteca dell'archivio cresceva, documentando l'espansione della filosofia e del mito di Nietzsche nella cultura europea e il tentativo della sorella di disegnare una sua immagine del profeta di Zarathustra, la biblioteca di Nietzsche rimaneva invece come muta testimonianza di quelli che furono i veri

<sup>3</sup> Förster-Nietzsche, «Friedrich Nietzsches Bibliothek», p. 452.

<sup>4</sup> Cfr. M. Montinari, *Che cosa ha detto Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1999, p. 179 e F. Nietzsche, *Frammenti Postumi 1882-1884*, parte prima, Milano, Adelphi, 1982, pp. 379-380.

<sup>5</sup> Secondo l'espressione di R. Roos, «Les derniers écrits de Nietzsche et leur publication», *Revue Philosophique*, 146 (1956), ristampato in *Lectures de Nietzsche*, a cura di J.-F. Balaudé, P. Wotling, Paris, Librairie Générale Française, 2000, pp. 33-70.

<sup>6</sup> H.F. Peters, *Zarathustras Schwester. Fritz und Lieschen Nietzsche – ein deutsches Trauerspiel*, München, Kindler, 1983, p. 295, trad. it. *La sorella di Zarathustra. Biografia di Elisabeth Förster-Nietzsche*, Firenze, Colportage, 1977, p. 286.

problemi e i veri interlocutori di un filosofo solitario che si era formato e aveva agito nella seconda metà dell'Ottocento. Relegata allo stato di suggestivo soprammobile, impreziosita e mutilata da una serie di splendide rilegature in carta francese che avevano reso illeggibili numerose annotazioni a margine, la biblioteca di Nietzsche fu dunque, al pari dei suoi manoscritti, come avviluppata e oscurata dalla crescita del Nietzsche-Archiv, delle sue carte e della sua biblioteca, fino a divenire progressivamente un corpo estraneo rispetto alla pratica editoriale, ai rapporti culturali e all'ideologia di cui erano permeati i volumi che a poco a poco rivestivano le mura dell'elegante villa Silberblick, sede weimarensis del Nietzsche-Archiv.

La morte di Elisabeth e la Seconda guerra mondiale hanno allentato la morsa dell'ultimo fatale abbraccio che la sorella abusiva aveva stretto attorno ai libri e alle carte di suo fratello, un abbraccio fatto di altri libri e di altre carte. Dopo una fase di transizione nel dopoguerra e un periodo di ibernazione nei primi anni della DDR, i manoscritti e i libri di Nietzsche, conservati con cura e messi a disposizione degli studiosi al Goethe-und Schiller-Archiv e alla Herzogin Anna Amalia Bibliothek di Weimar, hanno ricominciato a parlare grazie alla grande edizione critica pubblicata da Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Ancora oggi i libri e i manoscritti di Nietzsche possono continuare a raccontare, per coloro che li vogliono ascoltare, la storia di un filosofo viandante nell'Europa dell'Ottocento e del suo humus culturale. Accanto a loro, conservati con altrettanta cura, i libri e le carte del Nietzsche-Archiv hanno un'altra storia non meno importante da raccontare: quella dell'ombra del viandante, delle scimmie di Zarathustra, delle maschere, delle caricature e del mito di Nietzsche che ha attraversato, talvolta con esiti drammatici, la storia del Novecento.

## *2. A cosa serve la ricerca sulla biblioteca di Nietzsche?*

Le biblioteche d'autore sono un oggetto intellettuale che attira sempre più l'attenzione degli studiosi e diverse iniziative sono in corso in Europa per studiare queste collezioni in tutto il loro potenziale scientifico. Il valore di una biblioteca d'autore per lo studio della genesi delle opere è evidente: entrare nello studio di uno scrittore, di un filosofo o di uno storico, e far dialogare i manoscritti sul suo tavolo con i libri della sua biblioteca permette di ricostruire meglio il processo creativo. L'importanza di una biblioteca d'autore per la storia della cultura è altrettanto

evidente poiché la biblioteca è spesso il luogo in cui avvengono e possono essere documentati i processi di risemantizzazione che accompagnano la circolazione dei testi e dei concetti fra diverse culture. Nel mio istituto parigino, l'Institut des textes et manuscrits modernes, ci siamo occupati delle biblioteche d'autore soprattutto dal punto di vista della critica genetica. Uno dei primi frutti di queste ricerche è il volume sulle biblioteche degli scrittori pubblicato nel 2001, sintesi di tre anni di seminari che ho organizzato assieme a Daniel Ferrer alla fine del secolo scorso.<sup>7</sup>

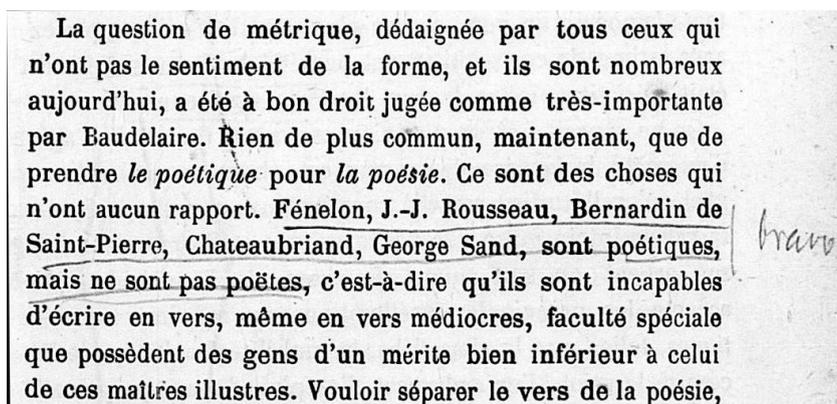
In seguito, ho avuto l'onore e il piacere di lavorare con diversi colleghi in Francia e in Germania sulle biblioteche d'autore in generale e sulla biblioteca di Nietzsche in particolare. Tuttavia, non sono stati i colleghi francesi e tedeschi ad attirare la mia attenzione su questo nuovo campo di studi, ma i miei maestri pisani. Com'è noto, l'edizione critica tedesca di riferimento dell'opera di Nietzsche è stata pubblicata a partire dagli anni Sessanta da due studiosi italiani, Giorgio Colli eazzino Montinari. Montinari, già nei primi anni del lavoro all'edizione critica aveva colto l'importanza dello studio della biblioteca e delle letture di Nietzsche. Nella lettera da Weimar del 27 settembre 1970 aveva scritto a Colli di essere in trattativa con la casa editrice de Gruyter per un contratto di pubblicazione di 14 volumi di scritti di Nietzsche e di due «volumi di integrazione: uno – *Nietzsches Bibliothek* – delle opere, l'altro – *Der kranke Nietzsche* – delle lettere». Ancora in un memorandum del 28 novembre 1984, Montinari aveva riproposto a de Gruyter il progetto di un volume di «marginalia di Nietzsche (sottolineature e linee a margine)» in una collana di «addenda e supplementa» all'edizione delle opere e dell'epistolario.<sup>8</sup>

Nel 1984, studente ventunenne, ho avuto la fortuna di partecipare al seminario di ricerca tenuto da Montinari all'università di Pisa sulle tracce di lettura che si trovano nell'esemplare dei *Fiori del male* di Baudelaire posseduto da Nietzsche. Commentavamo, ad esempio, la postilla «bravo» che Nietzsche aveva scritto a margine di un brano della nota introduttiva di Théophile Gautier in cui si criticava la follia moderna che non sa distinguere fra la poesia, necessariamente fondata sul verso e

<sup>7</sup> *Bibliothèques d'écrivains*, a cura di P. D'Iorio, D. Ferrer, Paris, CNRS-Éditions, 2001, pp. 255.

<sup>8</sup> Cfr. «La biblioteca ideale di Friedrich Nietzsche», a cura di G. Campioni, P. D'Iorio et alii, *Bollettino di informazioni*. Centro di ricerche informatiche per i beni culturali della Scuola Normale Superiore, III, 1 (1993), pp. 85-92; W. Müller-Lauter, «Zwischenbilanz. Zur Weiterführung der von Montinari mitbegründeten Nietzsche-Editionen nach 1986», *Nietzsche Studien*, 23 (1994), p. 314.

FIGURA 1

Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Précédées d'une notice par Théophile Gautier*, p. 41.

sulla metrica, e i testi di quegli autori che sono certo poetici ma non poeti.<sup>9</sup> Questo seminario era parte di una ricerca sulla biblioteca di Nietzsche che già allora aveva cambiato l'interpretazione del nostro filosofo con la scoperta, fatta da Montinari, dell'importanza del 'Nietzsche francese'. Dall'autunno del 1884, infatti, Nietzsche si era stabilito a Nizza e aveva intensificato le sue letture di autori francesi, soprattutto contemporanei. Col gusto del paradosso, Montinari diceva che nell'ultimo periodo della sua attività, dal 1884 al 1888, Nietzsche in realtà era uno scrittore francese che si esprimeva in tedesco. E aggiungeva che l'improvviso successo di Nietzsche in Francia a cavallo fra ottocento e novecento si spiega proprio con l'assimilazione della letteratura francese della *décadence* da parte del filosofo, fenomeno che ora diventa visibile, studiabile, documentabile a partire dalle letture attestate e dai libri postillati contenuti nella sua biblioteca. Ma acquisire Nietzsche al decadentismo, continuava Montinari, significa cambiare «la nostra visione sia del decadentismo sia di Nietzsche».<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Précédées d'une notice par Théophile Gautier*, Paris, Calmann-Lévy, 1882, p. 41. Nell'edizione digitale della biblioteca di Nietzsche in corso di pubblicazione questa pagina potrà essere consultata all'indirizzo [www.nietzschesource.org/BN/ baudelaire-1882,41](http://www.nietzschesource.org/BN/ baudelaire-1882,41).

<sup>10</sup> M. Montinari, appunto postumo citato in G. Campioni, A. Venturelli, «Vorwort», in *Nietzsches persönliche Bibliothek*, a cura di Campioni, D'Iorio et alii, p. 25. Si veda anche M. Montinari, «Nietzsche e la *décadence*», in *D'Annunzio e la cultura germanica*. Atti del VI Convegno Internazionale di studi dannunziani, Pescara, 1984, pp. 117-127, ripub-

Nel 1982 Montinari aveva presentato un progetto di ricerca nell’ambito dei finanziamenti di ateneo (60%) dell’Università di Firenze. Vale la pena citare per esteso la succinta ma precisa descrizione del progetto che contiene già la maggior parte degli elementi che hanno guidato le ricerche successive. Naturalmente all’epoca mancavano le tecnologie digitali che si sarebbero poi rivelate molto utili tanto nella fase della ricerca quanto in quella della pubblicazione.

La ricerca si propone di ricostruire la biblioteca e le letture di Friedrich Nietzsche sulla base:

- 1) dei volumi della sua biblioteca postuma conservati a Weimar (RDT)
- 2) delle fatture librarie conservate a Weimar (RDT)
- 3) delle citazioni dirette o indirette da ricercare in
  - a. opere e frammenti postumi di Nietzsche
  - b. lettere di Nietzsche, a Nietzsche, su Nietzsche
  - c. altre testimonianze di contemporanei

La ricerca si propone quindi di pubblicare un catalogo completo di tutte le letture di Nietzsche.

Oltre a ciò sulla base di fotocopie della biblioteca postuma, 6000 in possesso del proponente, e altre 4000 circa da effettuare, sarà impostato lo studio delle glosse marginali da Nietzsche frequentemente apportate nei libri che leggeva; questo studio comprende: la decifrazione e la preparazione di un’edizione critica delle glosse medesime.<sup>11</sup>

Da un punto di vista teorico, in un breve articolo intitolato «Sul rapporto fra letture, postumi e opere di Nietzsche», Montinari si era espresso in termini radicali:

La lettura di altri autori da parte di Nietzsche – attestata da citazioni (per lo più nascoste) nei suoi scritti, da estratti nelle carte postume, da glosse marginali, sottolineature e altre tracce di lettura nei volumi della sua biblioteca – è parte costitutiva dell’opera [*Bestandteil des Werks*]. Quindi appartiene *al* testo, ma al tempo stesso indica *oltre* il testo.<sup>12</sup>

blicato in *Studia Nietzscheana*, (2014), [www.nietzschsource.org/SN/montinari-2014c](http://www.nietzschsource.org/SN/montinari-2014c). Campioni ha proseguito questi studi nel suo saggio fondamentale *Les lectures françaises de Nietzsche*, Paris, PUF, 2001, trad. it. *Nietzsche e lo spirito latino*, Milano, Mimesis, 2022.

<sup>11</sup> Il facsimile di questa pagina di descrizione del progetto è pubblicato in Campioni, Venturelli, «Vorwort», p. 29.

<sup>12</sup> M. Montinari, «Zum Verhältnis Lektüre-Nachlaß-Werk bei Nietzsche», *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*, 1 (1987), ripubblicato in *Studia Nietzscheana*, (2014), [www.nietzschsource.org/SN/montinari-2014b](http://www.nietzschsource.org/SN/montinari-2014b).

Non possiamo prendere alla lettera l'affermazione secondo cui la lettura delle opere di altri autori è parte del testo di Nietzsche, ma è perfettamente condivisibile il fatto che le letture e i marginalia appartengano alle fonti primarie necessarie per studiare il testo di un autore e che quindi facciano parte dell'opera, del corpus dell'autore in senso lato. Del resto, in un appunto degli ultimi anni, Montinari stesso ha modificato questa affermazione scrivendo che le letture e i marginalia, sono parte integrante non tanto del testo, ma della «genesì del testo»: *Bestandteil der Textgenese*.<sup>13</sup> Anche il senso generale di questa ricerca è espresso in un appunto postumo di Montinari ormai divenuto celebre:

A che cosa serve la ricerca sulla biblioteca di N? A lanciare un ponte verso la cultura del tempo di N, la sua (di N) originalità non c'entra nulla in questa costruzione, si tratta di ricostruire un'atmosfera *omogenea* comune a tutti coloro che vivevano operavano e pensavano nell'*Europa* di quel tempo. La ricerca sulla BN non serve solo ad entrare dentro N, ma serve ancor più ad uscirne, per cogliere nessi generali di storia della filosofia, della politica, della letteratura, della società in generale. Per isolare (tema della N *Forschung*) il fermento N bisogna conoscere il bagno di coltura dove esso ha agito.<sup>14</sup>

Montinari purtroppo è morto troppo presto, nel novembre del 1986. Ma il suo insegnamento è stato seguito da molti colleghi e l'interesse per questa linea di ricerca è cresciuto costantemente. Lo studio della biblioteca e delle letture di Nietzsche è divenuto ormai parte costitutiva della ricerca internazionale su Nietzsche e pratica comune anche tra gli studiosi più giovani.<sup>15</sup> Inoltre, un gruppo di colleghi dell'Università e della Scuola Normale Superiore di Pisa ha ripreso anche il progetto di Montinari di ricostruzione della biblioteca.

Per condurre queste ricerche in modo sistematico, sono necessarie nuove metodologie e nuove tecnologie. Dal punto di vista metodologico è opportuno adottare una prospettiva genetica per andare oltre la ricerca delle fonti e gli studi di influenza e utilizzare piuttosto il concetto

<sup>13</sup> «Questa lettura (in parte testimoniata dalle note a margine dei libri della biblioteca postuma di Nietzsche) si presenta come parte costitutiva della genesi del testo tanto dei frammenti postumi quanto delle opere da lui pubblicate»; si veda il facsimile di questo appunto pubblicato in Campioni, Venturelli, «Vorwort», p. 31.

<sup>14</sup> M. Montinari, appunto postumo citato in Giuliano Campioni, *Leggere Nietzsche. Alle origini dell'edizione critica Colli-Montinari. Con lettere e testi inediti*, Pisa, ETS, 1992, p. 132.

<sup>15</sup> Citiamo soltanto uno degli ultimi saggi pubblicati all'interno di questo filone di ricerca: H.-P. Anshütz *et alii*, *Nietzsche als Leser*, Berlin, de Gruyter, 2021, pp. 462.

di lettura trasformativa. In questo modo, la mera ricerca della fonte non è il fine e la fine dell'indagine ma l'inizio di una analisi del modo in cui la fonte è stata utilizzata, trasformata, a volte rovesciata, in ogni caso caricata di un nuovo significato filosofico. Ad esempio, la nozione di nichilismo, uno dei concetti principali della filosofia di Nietzsche, fondamentale per la fortuna della sua opera nel ventesimo secolo, deriva dalle riflessioni su tutta una serie di testi di autori francesi, come Jean Richepin, Jean Bourdeau, Ferdinand Brunetière.<sup>16</sup>

Dal punto di vista filologico e tecnologico, per seguire i percorsi della lettura trasformativa in modo più agevole, sistematico e cumulativo, gli studiosi hanno bisogno di un'edizione che renda accessibili e citabili tutti i documenti e le informazioni relative alla biblioteca e alle letture di Nietzsche. Bisogna quindi immaginare una nuova forma di edizione scientifica: l'edizione di una biblioteca d'autore. Quest'edizione, che comprende anche la riproduzione integrale in facsimile di tutti i volumi posseduti o letti dal filosofo, può essere realizzata solo in forma digitale, il che rende possibile, fra l'altro, la sua interazione con l'edizione delle opere, con la letteratura critica relativa e, idealmente, con altre biblioteche d'autore in modo da poter confrontare il modo in cui diversi autori hanno letto e annotato gli stessi testi.

### 3. *La biblioteca ideale*

Non abbiamo letto tutti i libri che possediamo e non possediamo tutti i libri che abbiamo letto. Per questo, quando analizziamo una biblioteca d'autore ci troviamo di fronte a due insiemi distinti, che si sovrappongono ma che non coincidono: la biblioteca postuma e le letture. Il primo insieme, la biblioteca, comprende tutti i libri di cui l'autore aveva la proprietà. Il secondo insieme, le letture, comprende tutti i libri che il nostro autore ha letto, indipendentemente dal fatto che li possedesse o meno. La biblioteca di Nietzsche contiene anche i libri che appartenevano al filosofo ma che non ha mai letto (come quelli che hanno ancora le pagine intonse). Dall'altro canto, le letture comprendono i libri che Nietzsche ha letto con entusiasmo, di cui ha fatto estratti, che hanno influenzato lo sviluppo del suo pensiero, ma che non gli appartenevano. Il catalogo della biblioteca e il catalogo delle letture costituiscono la totalità delle

<sup>16</sup> Cfr. G. Campioni, *Les sources françaises du nihilisme nietzschéen*, in *Nietzsche et la France*, a cura di P. D'Iorio, A. Avril, D. Simonin, Paris, CNRS-Éditions, 2025.

pubblicazioni con cui Nietzsche è venuto in contatto. Montinari definiva questo insieme «la biblioteca ideale di Nietzsche». Naturalmente non saremo mai in grado di redigere il catalogo completo di tutti i libri della biblioteca ideale di un autore. Il concetto di biblioteca ideale deve quindi essere inteso in senso kantiano, come principio euristico che ci invita a estendere costantemente la nostra ricerca, nella consapevolezza, tuttavia, che è impossibile elencare tutto ciò che un autore ha letto, così come è impossibile pubblicare tutto ciò che un autore ha scritto.

Se volessimo seguire lo sviluppo e le metamorfosi della biblioteca ideale di Nietzsche potremmo indicare tre fasi nella sua vita in ognuna delle quali la sua biblioteca aveva per lui un ruolo e un significato completamente diversi. Anzitutto la 'biblioteca di formazione' di un bambino prodigio, con le sue raccolte di poesie, gli spartiti musicali, le prime letture filosofiche, a cui si aggiungono via via le opere dei classici dell'antichità greca e latina, nonché le ampie letture di uno dei migliori studenti della prestigiosa scuola di Schulpforta.<sup>17</sup> La Bibbia del padre rappresenta una linea di demarcazione tra l'infanzia del figlio del pastore e la perdita della fede del giovane antichista. Ancor oggi possiamo leggere il nome del pastore Ludwig con la data di acquisto del volume (1820) e accanto il nome del figlio Friedrich con la data del 1858, anno in cui il giovane lasciò la famiglia per studiare a Schulpforta ed ereditò, come viatico, la bibbia del padre.

Nel 1869, all'età di ventiquattro anni, il bambino prodigio diventa, precocemente com'è giusto, professore a Basilea e costruisce attorno a sé la 'biblioteca specialistica' di un giovane studioso fornita di tutti gli strumenti necessari a iniziare una solida carriera di insegnante di filologia classica: opere di consultazione e di erudizione, classici interfogliati per accogliere i commenti, le emendazioni, le congetture...

Dal 1879, abbandonata la cattedra di Basilea, inizia l'epoca del libero pensiero e dei viaggi al Sud. La biblioteca accompagna il pensatore e si trasforma nella 'biblioteca portatile di un filosofo viandante'. Anche in viaggio, nelle stanze in affitto a Venezia, Genova, Nizza, Sils-Maria, Torino, Nietzsche non rinuncia certo ai libri, anche se i suoi strumenti di lavoro non sono collocati in bell'ordine negli scaffali del suo studio, ma si trovano sparsi in alcune casse che viaggiano fra Germania, Svizzera, Francia e Italia; oppure sono custoditi da amici che, a sua richiesta,

<sup>17</sup> Elisabeth all'età di dodici anni era stata incaricata dal fratello quattordicenne di redigere un catalogo dei circa cinquanta libri che possedeva, cfr. Förster-Nietzsche, «Friedrich Nietzsches Bibliothek», p. 448.

premurosamente gli inviano ciò di cui ha bisogno: letture filosofiche e manuali di dietologia, studi etnologici e guide turistiche.

Infine, a seguito della malattia del filosofo, rimane soltanto una 'biblioteca postuma'. La storia di questa biblioteca comincia esattamente il 19 gennaio 1889, a Torino, quando Davide Fino – l'affittacamere che aveva ospitato Nietzsche nei tragici giorni del crollo psichico – spedì a Franz Overbeck a Basilea una cassa di 116 chili contenente libri, manoscritti ed effetti personali: «Nous expédimes hier à votre adresse une grande caisse qui contient tout ce qui appartient au professeur Nietzsche; maintenant nous reste rien de tout».<sup>18</sup> Da questo momento in poi il dialogo fra i libri e i manoscritti si interromperà per sempre. La biblioteca di Nietzsche, strumento di lavoro e di creazione filosofica, diverrà un inerte lascito librario e comincerà una seconda esistenza passando dalla Svizzera alla Turingia, da Naumburg a Weimar, dal Nietzsche-Archiv al Goethe-und Schiller-Archiv e alla Herzogin Anna Amalia Bibliothek dov'è tuttora conservata.

#### 4. Il catalogo a stampa

Il primo prodotto del lavoro del nostro gruppo di ricerca è stata la ricostruzione critica del catalogo della biblioteca postuma, pubblicato in volume nel 2003.<sup>19</sup> Questo catalogo non è una semplice descrizione del fondo librario di Nietzsche così com'è conservato alla biblioteca di Weimar. È invece una ricostruzione critica di tutti i libri appartenuti al filosofo che si basa sul criterio della proprietà. Ricostruire la biblioteca di Nietzsche significa dunque ricercare e analizzare criticamente tutti i documenti che permettono di provare in modo ragionevolmente sicuro che Nietzsche abbia avuto, anche solo per un periodo della sua vita cosciente, la proprietà di un certo libro o di altra pubblicazione a stampa. I documenti più importanti per il nostro catalogo sono quindi le ricevute dei librai e dei rilegatori, quando sono state conservate. Anche le ricevute di vendita attestano la proprietà del volume venduto, perché normalmente non si vende ciò che non si possiede.

In assenza di ricevute comprovanti direttamente la proprietà, abbiamo interrogato criticamente la tradizione cercando altri documenti che ci

<sup>18</sup> Cfr. D. M. Hoffmann, *Zur Geschichte des Nietzsche-Archivs. Elisabeth Förster-Nietzsche – Fritz Koegel – Rudolf Steiner – Gustav Naumann – Josef Hofmiller. Cronik. Studien und Dokumente*, Berlin / New York, de Gruyter, 1991, p. 4.

<sup>19</sup> Campioni, D'Iorio, Fornari, Fronterotta, Orsucci, *Nietzsches persönliche Bibliothek*.

permettessero di ricostruire la storia del lascito. La tradizione ci dice che alla Herzogin Anna Amalia Bibliothek di Weimar esiste un fondo librario con collocazione da C 1 a C 775 in cui è contenuto ciò che rimane della biblioteca di Nietzsche. Naturalmente abbiamo cominciato la nostra ricerca sottoponendo questo fondo a una rigorosa analisi filologica: collazione con le ricevute d'acquisto, analisi delle collocazioni, delle firme, delle dediche, delle tracce di lettura, delle rilegature. Abbiamo inoltre cercato di ricostruire la storia di questo fondo e di documentare tutti i passaggi che hanno portato ogni singolo volume dalle casse del nostro filosofo viandante agli scaffali della biblioteca di Weimar. A questo scopo abbiamo collazionato il fondo librario e le ricevute con i cinque cataloghi esistenti: il primo catalogo manoscritto redatto da Rudolf Steiner nel 1896, il secondo pubblicato da Elisabeth Förster-Nietzsche nel 1900, il terzo catalogo, finora il più completo, pubblicato da Max Oehler nel 1942, e infine il registro ad uso interno della Zentralbibliothek der deutschen Klassik redatto nel 1955 da un anonimo bibliotecario. Questo processo di collazione e di ricostruzione ci ha permesso di includere nel catalogo della biblioteca un certo numero di titoli di libri di cui Nietzsche aveva la proprietà ma che erano andati perduti, o a cui era stata attribuita una diversa collocazione all'interno della Herzogin Anna Amalia Bibliothek, e al tempo stesso di escludere dei volumi che non appartenevano a Nietzsche ed erano stati erroneamente collocati all'interno del lascito nietzscheano, talvolta per sostituire surrettiziamente dei volumi perduti.

FIGURA 2  
 esempio di scheda del catalogo della biblioteca di Nietzsche, cfr. *Nietzsches persönliche Bibliothek*, p. 204.

- Dühring, Eugen**, *Kritische Geschichte der Philosophie von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Von Dr. E. Dühring, Docenten der Philosophie u. d. Staatswissenschaften an der Berliner Universität. Zweite vermehrte Auflage*, Berlin: L. Heimann, 1873, XIII, 551 S., 22 cm.
- Kat. St. S. 34, EFN S. 432, Oeh. S. 18, ZK 254, BDK S. 26.
- Rechn. Gekauft am 30. Juni 1875 bei: C. Detloff's Buchhandlung, Basel, laut *Rechnung* vom 1. Juli 1875. Gebunden am 11. Juli 1875 bei: M. J. Memmel-Tripet, Basel, laut *Nota* vom 31. Dezember 1875.
- Steiner dazu gebunden: Dühring Natürliche Dialektik s. diese.
- Anm. Steiner gibt 1875 als Erscheinungsjahr an.  
 Laut Steiner gebunden. Heute gebunden.
- HAAB C 254[-1] — Lesespuren auf Seite: 96 (A.sT.), 188 (E.), 198 (E.), 206 (A.B.), 207 (A.B.), 208 (A.B.), 254 (Z.B.), 261 (Z.B.), 264 (E.), 268 (Z.A.B.), 269 (E.Z.B.), 271 (E.Z.B.), 274 (Z.B.), 298 (E.), 316 (Z.B.), 352 (E.), 353 (E.), 373 (E.), 451 (Z.B.), 505 (E.), 509 (E.), 511 (E.).

Inoltre, per ogni libro conservato a Weimar abbiamo stilato un elenco completo di tutte le pagine che presentano tracce di lettura, cioè annotazioni a margine, sottolineature e angoli piegati. Questo elenco è utile per evitare agli interpreti, per esempio nel caso indicato in FIGURA 2, di dover sfogliare tutto un volume di 564 pagine alla ricerca delle 22 pagine che contengono delle tracce di lettura. E permette anche, eventualmente, di richiedere alla biblioteca di Weimar una riproduzione di quelle 22 pagine.

### 5. Le edizioni di Nietzsche Source

Prima di descrivere i lavori per l'edizione della biblioteca e delle letture di Nietzsche vorrei tracciare brevemente il profilo della casa editrice che pubblicherà questa edizione, cioè Nietzsche Source. Fondata nel 2009, Nietzsche Source è una casa editrice digitale che pubblica sul suo sito web dei materiali scientificamente affidabili ed è ormai un punto di riferimento per gli studiosi e per chiunque sia interessato alla vita e all'opera di Nietzsche. Potremmo considerarlo come un esempio di edizione totale dell'opera di un autore. Totale ma non totalitaria, anzi condivisa e cumulativa. Nietzsche Source è parte dell'Association HyperNietzsche, un'associazione internazionale senza scopo di lucro, di diritto francese, basata all'École normale supérieure di Parigi. Quest'associazione comprende attualmente 82 fra i migliori specialisti di Nietzsche di 16 paesi, scelti dal suo comitato scientifico, e riunisce le 10 associazioni nazionali di studi nietzscheani.<sup>20</sup> Nietzsche Source si compone di diverse parti. Tre parti sono già disponibili: l'edizione in facsimile, l'edizione critica e *Studia Nietzscheana*, una rivista internazionale e multilingue. Due parti di Nietzsche Source sono in preparazione: l'edizione genetica e l'edizione della biblioteca e delle letture di Nietzsche. Esiste inoltre uno spazio di Nietzsche Source, chiamato Contexta, in cui queste diverse parti vengono poste in relazione fra di loro, cioè in cui, per esempio, si può confrontare il facsimile di una pagina di un taccuino di Nietzsche pubblicato nell'edizione in facsimile con la trascrizione corrispondente pubblicata nell'edizione critica e con tutti gli articoli pubblicati in *Studia Nietzscheana* che commentano la pagina di quel taccuino. Descriviamo brevemente le pubblicazioni attualmente disponibili per poi gettare uno sguardo sul cantiere segreto in cui si prepara l'edizione della biblioteca.

<sup>20</sup> Cfr. [www.hypernietzsche.org](http://www.hypernietzsche.org).

## 5.1. L'edizione in facsimile

La *Digitale Faksimile-Gesamtausgabe* (DFGA), l'edizione completa in facsimile digitale, pubblica dal 2009 tutte le fonti primarie che riguardano la vita e l'opera di Nietzsche: manoscritti, stampe, lettere, documenti biografici.<sup>21</sup> La maggior parte dei documenti è conservata a Weimar, all'Archivio Goethe-Schiller e alla Biblioteca della duchessa Anna Amalia. Numerosi documenti si trovano in Svizzera, alla biblioteca universitaria di Basilea e alla fondazione Nietzsche-Haus di Sils Maria. Fondi consistenti di lettere di Nietzsche sono sparsi in tutta Europa, presso istituzioni pubbliche e collezionisti privati. Le carte di Nietzsche conservate a Weimar, circa 70.000 pagine, sono state digitalizzate nell'ambito di due progetti DFG in collaborazione con l'archivio Goethe-Schiller e sono in corso di pubblicazione, così come i documenti conservati a Sils Maria.

Una delle caratteristiche più importanti di questa edizione è l'uso degli indirizzi Internet, gli URL, come riferimenti bibliografici. A tal fine, gli indirizzi Internet devono essere 1) semplici, 2) stabili e 3) devono corrispondere alle abbreviazioni normalmente utilizzate dagli studiosi; e questo vale per tutte le edizioni di Nietzsche Source.<sup>22</sup> Ad esempio, la pagina 194 del quaderno M-II-1 può essere visualizzata al seguente indirizzo: [www.nietzschesource.org/DFGA/M-II-1,194](http://www.nietzschesource.org/DFGA/M-II-1,194). Questo indirizzo si compone di diverse parti: l'indirizzo della casa editrice ([www.nietzschesource.org](http://www.nietzschesource.org)), l'abbreviazione dell'edizione (DFGA), la sigla normalmente utilizzata dagli studiosi per indicare questo quaderno (M-II-1), e infine il numero della pagina in questione (194). Grazie a questa classificazione digitale, l'edizione può quindi essere utilizzata e citata nella letteratura critica.

È necessario sottolineare, inoltre, che non si tratta di una semplice digitalizzazione del fondo Nietzsche a scopo archivistico e di una 'galleria di immagini', come si dice, messa a disposizione su internet; non

<sup>21</sup> F. Nietzsche, *Digitale Faksimile Gesamtausgabe*, a cura di P. D'Iorio, Paris, Nietzsche Source, 2009-, [www.nietzschesource.org/DFGA](http://www.nietzschesource.org/DFGA). Per una descrizione dell'edizione in facsimile si veda P. D'Iorio, «Nietzsche Source: Buscar, verificar, citar», *Cadernos Nietzsche*, 45, 3 (2024), pp. 1-52.

<sup>22</sup> Sull'importanza degli indirizzi web come una delle condizioni di possibilità della ricerca scientifica su Internet rimando a P. D'Iorio, «Les communautés savantes sur le Web», in *Multiculturalità e Plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese?*, a cura di D. Londei, M. Callari Galli, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 155-169; Idem, «Scholarly Information Management – A Proposal», in *Online Humanities Scholarship. The Shape of Things to Come*, a cura di J. McGann, Houston, Rice University Press, 2010, pp. 505-524, [www.diorio.info/pub/scholarly.pdf](http://www.diorio.info/pub/scholarly.pdf).

è una banca dati, un portale, una piattaforma, una presentazione web, una risorsa digitale... Si tratta, invece, di una vera e propria edizione in facsimile, che comprende:

1. La digitalizzazione dei documenti in alta qualità con scrupolosa collazione degli originali.
2. La classificazione digitale di ogni pagina con attribuzione delle sigle normalmente usate dagli specialisti.
3. La descrizione di ciascun quaderno in tre versioni: una descrizione breve in quattro lingue per la normale consultazione, una dettagliata descrizione archivistica in tedesco, la trascrizione delle descrizioni contenute negli inventari precedenti.
4. Le concordanze tra le pagine dei manoscritti e i corrispondenti luoghi testuali dell’edizione critica di riferimento.

Poiché questa edizione mira a riprodurre il più fedelmente possibile la struttura fisica dei documenti, i facsimili digitali vengono presentati per tipo di documento.<sup>23</sup> I lettori possono anche utilizzare un diagramma cronologico che permette di visualizzare i manoscritti secondo l’ordine di scrittura, per quanto è possibile ricostruirlo. In questo modo, ad esempio, è possibile visualizzare i quaderni utilizzati da Nietzsche nella primavera del 1880.<sup>24</sup>

Perché pubblichiamo questa edizione in facsimile? Perché questi documenti rappresentano le fonti primarie per lo studio del pensiero di Nietzsche. Le edizioni critiche possono essere errate, e per rendersene conto bisogna risalire ai manoscritti. Ad esempio, alla luce dei manoscritti la famosa opera di Nietzsche intitolata *La volontà di potenza* non è un’opera di Nietzsche, sebbene anche noti interpreti di Nietzsche, come Maurizio Ferraris, continuino a utilizzarla e a riproporla in versioni editoriali filologicamente e filosoficamente insostenibili. Nietzsche aveva abbandonato questo progetto letterario e sono stati la sorella Elisabeth e altri compilatori ad assemblare delle pretese opere di Nietzsche con questo titolo a partire dagli appunti che il filosofo aveva scartato.<sup>25</sup> Ma poiché la sorella abusiva conservava i manoscritti nella cassaforte del Nietzsche-Archiv, nessuno poteva verificare l’autenticità di quest’opera. Solo negli anni Settanta l’edizione critica di riferimento pubblicata da Colli e Montinari ha potuto correggere definitivamente questo errore, basandosi per la prima volta sui manoscritti, nel frattempo divenuti accessibili.

<sup>23</sup> [www.nietzschesource.org/DFGA/type=Notizbuch](http://www.nietzschesource.org/DFGA/type=Notizbuch).

<sup>24</sup> [www.nietzschesource.org/DFGA/M-II-1/timeline](http://www.nietzschesource.org/DFGA/M-II-1/timeline).

## 5.1. L'edizione critica

Nietzsche Source pubblica anche la versione digitale dell'edizione critica Colli / Montinari, la *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* (eKGWB), che è costantemente aggiornata e rappresenta lo stato più recente della ricerca.<sup>26</sup> Infatti, l'edizione Colli / Montinari, come tutte le edizioni critiche, soffre del problema dei refusi o dei veri e propri errori di trascrizione scoperti dopo la pubblicazione e pubblicati in lunghe liste di errata-corrige. L'edizione a stampa contiene circa 6.600 errata-corrige. Qualche esempio: *pathetisch* (patetico) anziché *synthetisch* (sintetico), *Körper* (il corpo) anziché *Küche* (la cucina), *Willen* (le volontà) anziché *Wollen* (il volere).<sup>27</sup> Purtroppo però, probabilmente per motivi commerciali, i volumi interessati dalle correzioni non sono stati aggiornati e ristampati dopo la pubblicazione degli apparati critici; quindi il testo contenuto nell'edizione a stampa non rispecchia perfettamente lo stato dell'arte. L'edizione digitale ha corretto gli errori conosciuti e viene costantemente aggiornata. A volte si dice che le edizioni elettroniche sono di qualità inferiore rispetto a quelle a stampa (e spesso è vero), ma nel nostro caso è vero il contrario: l'edizione elettronica è filologicamente più accurata di quella a stampa. Nella nostra edizione le correzioni sono evidenziate nel testo con indicazione della versione errata contenuta nella versione a stampa.<sup>28</sup> Questo è un primo vantaggio dell'edizione digitale. Il secondo vantaggio è, naturalmente, la possibilità di effettuare ricerche testuali multicriterio nelle opere, nei frammenti e nelle lettere di Nietzsche.

La terza caratteristica dell'edizione critica, al pari dell'edizione in facsimile, è il fatto che dispone di 'riferimenti bibliografici stabili', semplici

<sup>25</sup> Le cinque versioni molto differenti che sono state pubblicate sotto questo titolo sono compilazioni di frammenti del tutto inutilizzabili per la ricerca scientifica, cfr. P. D'Iorio, «Les volontés de puissance», postfazione a M. Montinari, *La volonté de puissance n'existe pas*, a cura di P. D'Iorio, Paris, Éditions de l'éclat, 1996 (nuova edizione aumentata 2020), pp. 119-190, [www.lyber-eclat.net/lyber/montinari/volonte.html](http://www.lyber-eclat.net/lyber/montinari/volonte.html).

<sup>26</sup> F. Nietzsche, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe*, a cura di P. D'Iorio, Paris, Nietzsche Source, 2009-, [www.nietzschesource.org/eKGWB](http://www.nietzschesource.org/eKGWB). Per una descrizione dettagliata si veda: P. D'Iorio, «L'edizione critica digitale delle opere e dell'epistolario di Nietzsche», *Giornale critico della filosofia italiana*, 1 (2011), pp. 177-187; Idem, «The Digital Critical Edition of the Works and Letters of Nietzsche», *The Journal of Nietzsche Studies*, 40 (2010), pp. 164-174; Idem, «La edición crítica digital de las obras y la correspondencia de nietzsche», *Estudios Nietzsche*, 10 (2010), pp. 188-196.

<sup>27</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, IX/14, p. 399.

<sup>28</sup> Si veda ad esempio [www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1870,6\[3\]](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/NF-1870,6[3]).

e semantici, e può quindi essere citata nella letteratura scientifica. Infatti, la eKGWB utilizza un sistema di catalogazione digitale che attribuisce ad ogni opera, capitolo, aforisma o frammento un indirizzo web unico, stabile e citabile. Ad esempio, il primo paragrafo de *L'anticristo* si trova all'indirizzo [www.nietzschesource.org/eKGWB/AC-1](http://www.nietzschesource.org/eKGWB/AC-1). Grazie a questo sistema di catalogazione gli studiosi di Nietzsche possono citare facilmente la eKGWB nei loro articoli o nelle loro monografie, utilizzando un indirizzo semplice, stabile e immediatamente comprensibile ai lettori.

Le edizioni pubblicate attualmente da Nietzsche Source sono utilizzate come strumento di lavoro quotidiano dagli studiosi di tutto il mondo. Le statistiche di consultazione indicano circa quattromila lettori al mese che consultano oltre un milione di pagine all'anno.

Come dicevamo, due nuove edizioni sono in preparazione e per il momento non sono accessibili ai lettori: l'edizione genetica e l'edizione della biblioteca e delle letture. L'edizione genetica pubblica le opere e i manoscritti di un filosofo in maniera da rappresentare la genesi dei suoi scritti e permettere la ricostruzione dello sviluppo dei suoi pensieri, così come si trovano annotati nelle sue carte. Seguire lo sviluppo di un'idea, di un concetto, di un aforisma attraverso le sue riscritture da un foglio all'altro, da un quaderno all'altro fino alla versione stampata, ci permette di vedere i testi sotto una luce diversa e arricchisce la nostra interpretazione filosofica. Qualche anno fa ho proposto un modello concettuale di edizione genetica dell'opera di Nietzsche e, con l'aiuto di alcuni colleghi, sto preparando l'edizione genetica di due opere: *Il viandante e la sua ombra e Aurora*.<sup>29</sup>

### 6. L'edizione della biblioteca: stato dei lavori

L'edizione digitale rappresenta l'ultimo viaggio della biblioteca del filosofo viandante, quello verso la libera diponibilità su Internet per la comunità degli studiosi e degli uomini di cultura. Le tecnologie digitali

<sup>29</sup> Per una descrizione del modello concettuale in diverse lingue rimando a P. D'Iorio, «L'edizione genetica dell'opera di Nietzsche», *Autografo*, 57 (2017), pp. 131-146; P. D'Iorio, «Die Schreib- und Gedankengänge des Wanderers. Eine digitale genetische Nietzsche-Edition», *Editio*, 31 (2017), pp. 191-204; Idem, «The Genetic Edition of Nietzsche's Work», in *Genetic Criticism in Motion. New Perspectives on Manuscript Studies*, a cura di S. Katajamäki, V. Pulkkinen, Helsinki, Finnish Literature Society, SKS, 2023, pp. 74-92; si veda anche Idem, «Génétiq ue philosophique», in *La critique génétique à l'œuvre*, a cura di P. D'Iorio, A. Crasson, Paris, CNRS Éditions, 2025.

permettono ormai di realizzare e pubblicare non soltanto un catalogo a stampa ma una vera e propria edizione della biblioteca e delle letture di Nietzsche. Sei elementi compongono, a nostro parere, l'edizione digitale di una biblioteca d'autore:

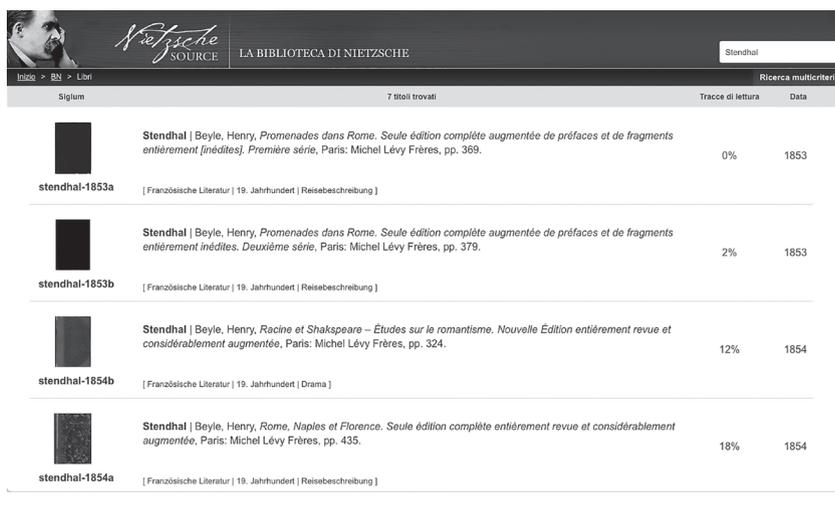
1. Ricostruzione critica della biblioteca postuma e redazione del catalogo.
2. Spoglio dei libri conservati ed elenco dettagliato delle tracce di lettura.
3. Trascrizione delle annotazioni a margine e commento filologico.
4. Ricostruzione e datazione delle letture e redazione del catalogo.
5. Riproduzione integrale dei volumi della biblioteca postuma e delle letture in facsimile e in testo, eventualmente utilizzando tecnologie OCR, in modo da poter da un lato visualizzare il facsimile delle pagine annotate e dall'altro effettuare ricerche testuali nell'insieme dei libri della biblioteca ideale.
6. Pubblicazione dell'edizione digitale su un sito web dedicato che interagisca con l'edizione dei manoscritti, delle opere e dell'epistolario oltre che con la letteratura critica.

I primi due punti sono stati realizzati nel corso dei lavori per la pubblicazione del catalogo a stampa della biblioteca postuma, gli altri sono in corso di realizzazione in funzione dei finanziamenti disponibili. Un primo grande impulso ai lavori è avvenuto grazie a un finanziamento franco-tedesco, dell'Agence nationale de la recherche (ANR) e della Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), per il progetto intitolato «La biblioteca di Nietzsche. Edizione digitale e commento filosofico» diretto da Paolo D'Iorio (ITEM, Parigi) e Andrea Urs Sommer (Università di Friburgo).<sup>30</sup> Grazie a questo progetto è stato possibile preparare una prima versione dell'edizione digitale della biblioteca postuma riveduta, corretta e completata da riproduzioni in facsimile delle pagine di circa mille titoli della biblioteca. Inoltre, un gruppo internazionale di specialisti ha scritto una serie di commenti filosofici che riguardano una scelta di volumi significativi per lo sviluppo del pensiero di Nietzsche.

Per dare un'idea dello stato attuale dei lavori, presento brevemente la prima versione di questa edizione che non dispone ancora di tutte le funzionalità e di tutti i documenti previsti.

<sup>30</sup> Cfr. [www.item.ens.fr/bibnietzsche/](http://www.item.ens.fr/bibnietzsche/) e [www.nfz.uni-freiburg.de/projekte/laufende-projekte/nietzsches-bibliothek](http://www.nfz.uni-freiburg.de/projekte/laufende-projekte/nietzsches-bibliothek).

FIGURA 3  
Elenco libri di Stendhal.



The screenshot shows the search results for 'Stendhal' on the Nietzsche Source website. The header includes the Nietzsche Source logo and the text 'LA BIBLIOTECA DI NIETZSCHE'. A search bar contains the name 'Stendhal'. Below the header, there is a table with the following columns: 'Siglum', '7 titoli trovati', 'Tracce di lettura', and 'Data'. The table lists four books by Stendhal with their respective reading traces and dates.

Siglum	7 titoli trovati	Tracce di lettura	Data
stendhal-1853a	Stendhal   Beyle, Henry, <i>Promenades dans Rome. Seule édition complète augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédites. Première série</i> , Paris: Michel Lévy Frères, pp. 369. [ Französische Literatur   19. Jahrhundert   Reisebeschreibung ]	0%	1853
stendhal-1853b	Stendhal   Beyle, Henry, <i>Promenades dans Rome. Seule édition complète augmentée de préfaces et de fragments entièrement inédites. Deuxième série</i> , Paris: Michel Lévy Frères, pp. 379. [ Französische Literatur   19. Jahrhundert   Reisebeschreibung ]	2%	1853
stendhal-1854b	Stendhal   Beyle, Henry, <i>Racine et Shakspeare – Etudes sur le romantisme. Nouvelle Edition entièrement revue et considérablement augmentée</i> , Paris: Michel Lévy Frères, pp. 324. [ Französische Literatur   19. Jahrhundert   Drama ]	12%	1854
stendhal-1854a	Stendhal   Beyle, Henry, <i>Rome, Naples et Florence. Seule édition complète entièrement revue et considérablement augmentée</i> , Paris: Michel Lévy Frères, pp. 435. [ Französische Literatur   19. Jahrhundert   Reisebeschreibung ]	18%	1854

In FIGURA 3 è riprodotto l'elenco dei titoli generato inserendo il nome di Stendhal nella casella di ricerca in alto a destra. L'elenco può essere ordinato per data, per collocazione e per indice delle tracce di lettura. Questo indice esprime in percentuale il numero di pagine che presentano tracce di lettura rispetto al numero totale di pagine di un libro. Ad esempio, se un libro si compone di 200 pagine di cui 20 presentano annotazioni o segni o angoli piegati, l'indice di lettura sarà del 10%. Si tratta di indicatore estremamente pericoloso e ho esitato a lungo prima di introdurlo perché c'è il rischio concreto che gli interpreti lo prendano troppo sul serio e pensino che a maggiore indice di lettura corrisponda automaticamente un maggior interesse di Nietzsche per il libro in questione o una maggiore consonanza col suo pensiero. Per ogni volume sono indicate inoltre delle parole chiave cliccabili – nel nostro caso: 'letteratura francese', 'ottocento', 'diario di viaggio' – che lanciano una ricerca di tutti i libri che contengono la stessa parola chiave.

Un clic sull'icona del volume *Rome, Naples et Florence*, permette di visualizzare la pagina web che contiene gli estremi bibliografici e le miniature delle pagine del libro (FIGURA 4). I dati bibliografici comprendono l'elenco dei documenti che provano che Nietzsche aveva la proprietà di questo libro. Per questo volume sono menzionati due documenti: 1) una ricevuta d'acquisto della libreria Detloff dell'otto maggio

FIGURA 4

Dati bibliografici e miniature delle pagine di *Romes, Naples et Florence*.

The screenshot shows the Nietzsche SOURCE website interface. At the top, there is a navigation bar with a search box and a breadcrumb trail: [Inizio](#) > [BN](#) > [Libri](#) > [stendhal-1854a](#). The main content area is titled "stendhal-1854a" and contains the following information:

**Autore e titolo:** Stendhal | Henry Beyle. *Rome, Naples et Florence. Seule édition complète entièrement revue et considérablement augmentée* (Œuvres complètes de Stendhal), Paris: Michel Lévy Frères 1854, pp. 435.

**Luogo di conservazione:** Herzogin Anna Amalia Bibliothek **Collocazione:** C 0496

**Note dei curatori:** Laut Steiner gebunden. Heute gebunden. Steiner gibt irrümlich das Erscheinungsjahr 1858 an

**Documenti da cui si evince che Nietzsche aveva la proprietà di questo libro:**

**Ricevute dei librai:** Detloff, Rechnung , 8/5/1879

**Cataloghi precedenti:** Steiner 65, EFN 435, Oehler 31 (\*), ZK 496, BDK 44 — Note Steiner: Randstriche, unterstrichene Stellen, umgebogene Ecken

Below the text are four image thumbnails representing different pages from the book:

- stendhal-1854a,d1: A dark, textured image, possibly a book cover or a very dark page.
- stendhal-1854a,d2eta1: A blank page with a faint vertical line down the center.
- stendhal-1854a,a2et1: A page with the title "ROMES NAPLES ET FLORENCE" and "DE STENDHAL" visible.
- stendhal-1854a,2et13: A page with the title "ROMES NAPLES ET FLORENCE" and "DE STENDHAL" visible, along with some text and a small illustration.

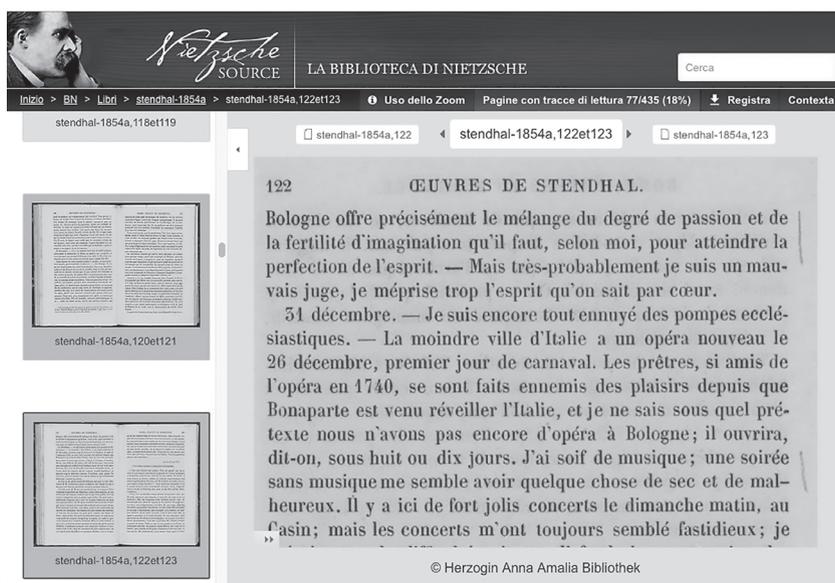
1879; 2) il fatto che il libro è citato in tutti i cataloghi precedenti. Il catalogo di Rudolf Steiner ci dice inoltre che all'epoca, nel 1896, il libro era rilegato e conteneva «linee a margine, brani sottolineati, angoli piegati». La copia conservata ancora oggi a Weimar è rilegata e contiene le stesse tracce di lettura, il che ne conferma l'autenticità. Viceversa, ci sono casi in cui la copia conservata a Weimar non presenta le tracce di lettura indicate da Steiner e quindi o Steiner si è sbagliato oppure la copia conservata a Weimar non è quella appartenuta a Nietzsche. Le miniature delle pagine che presentano tracce di lettura sono evidenziate, in modo da poterle identificare immediatamente. Questa funzione è ovviamente molto utile quando si ha a che fare con un libro molto voluminoso di cui solo poche pagine sono annotate. La barra dei comandi permette di visualizzare tutte le miniature oppure solo quelle delle pagine annotate, di registrare su disco il facsimile dell'intero libro in formato pdf, e di accedere al sistema di contestualizzazione ipertestuale «Contexta».

Cliccando su una miniatura si visualizza il facsimile della pagina corrispondente all'interno dell'interfaccia di consultazione del libro (FIGURA 5), che dà la possibilità di visualizzare la doppia pagina origi-

nale o le pagine singole derivate, di visualizzare solo le pagine che presentano tracce di lettura, di registrare su disco un facsimile della pagina ad alta risoluzione, e di accedere a Contexta. Scegliamo una pagina a caso, per esempio la pagina 122, in cui si legge il brano seguente di Stendhal segnato a margine da Nietzsche: «Bologne offre précisément le mélange du degré de passion et de la fertilité d'imagination qu'il faut, selon moi, pour atteindre la perfection de l'esprit».

FIGURA 5

Pagina 122 di Romes, Naples et Florence.



Leggiamo ora (FIGURA 6) un libro di un autore tedesco poco conosciuto ma importante per Nietzsche: *Sulle cause reali e apparenti di ciò che accade nel mondo*, pubblicato nel 1884 da Maximillian Drossbach.<sup>31</sup> Dato che anche l'edizione della biblioteca, come le altre edizioni di Nietzsche Source, utilizza gli indirizzi web come riferimenti bibliografici, possiamo visualizzare direttamente la pagina 45 di questo libro digitando l'indirizzo [www.nietzchesource.org/BN/drossbach-1884,45](http://www.nietzchesource.org/BN/drossbach-1884,45). Questa pagina

<sup>31</sup> M. Drossbach, *Ueber die scheinbaren und die wirklichen Ursachen des Geschehens in der Welt*, Halle, Pfeffer, 1884, p. 45.

presenta diverse sottolineature e una (celebre) annotazione a margine: «“Wille zur Macht” sage ich», «Io dico “volontà di potenza”». Qual è il contesto di questa affermazione? Che cosa intendeva Drossbach e che cosa significa la postilla di Nietzsche? In questo caso abbiamo la possibilità di chiedere lumi a Contexta che ci mostra gli elementi collegati a questa pagina. Infatti, l'applicazione web che pubblica l'edizione della biblioteca non soltanto si ispira allo stesso modello grafico e riprende l'ergonomia delle altre edizioni di Nietzsche Source, ma inoltre utilizza gli stessi protocolli di interoperabilità dei dati in modo da poter interagire con l'edizione delle opere e dell'epistolario, con l'edizione in facsimile dei manoscritti e con i saggi critici pubblicati nella rivista. In questo caso, Contexta ci mette a disposizione un elenco di tutti gli articoli pubblicati nella rivista *Studia Nietzscheana* che fanno riferimento proprio a questa pagina del libro, in particolare un articolo di Helmut Heit, e ci rimanda precisamente al brano in cui Heit cita la pagina 45 del libro di Drossbach, trascrive la postilla di Nietzsche e ne spiega il significato filosofico. Naturalmente vale anche il movimento contrario: un lettore del saggio di Heit avrebbe potuto visualizzare le pagine di Drossbach citate e passare dalla rivista alla biblioteca. Infatti, quando un articolo pubblicato su *Studia Nietzscheana* cita una pagina di un libro della biblioteca, Contexta stabilisce un legame bidirezionale dal paragrafo dell'articolo alla pagina della biblioteca e viceversa.

FIGURA 6

Drossbach, p. 45, «“Wille zur Macht” sage ich».

The screenshot displays the Contexta web interface. At the top, there is a navigation bar with the Nietzsche Source logo and the Contexta name. Below the navigation bar, a breadcrumb trail shows the path: Inizio > BN > BN/drossbach-1884.44et45 > BN/drossbach-1884.45 > contexta > drossbach-1884.44et45 > drossbach-1884.45. The main content area is split into two panels. The left panel shows a digital edition of Nietzsche's text from page 45 of Drossbach's work. The text is in German and discusses the concept of 'Wille zur Macht' (Will to Power). A handwritten note in blue ink on the right side of the text reads: "Wille zur Macht" sage ich. The right panel is a sidebar titled 'Testo OCR' and 'Studia Nietzscheana'. It contains a list of critical articles related to the text. The first article is by Helmut Heit, titled 'Erkenntnisritik und Willen zur Macht? Kommentar zu Maximilian Drossbach, 2021, § 16:'. The text of the article snippet reads: 'ich" zu übersetzen scheint, setzen sich die Fragezeichen fort ( BN/Drossbach-1884.45). Besonders gegenüber der Idee eines höchsten Ziels und gegenüber'. The second article is also by Helmut Heit, titled 'Erkenntnisritik und Willen zur Macht? Kommentar zu Maximilian Drossbach, 2021, § 16:'. The text of the article snippet reads: 'verbindenden Strich und ein „also?“ an Rand deutlich hinweist BN/Drossbach-1884.45). Die Idee dass die Kraftwesen die „Herstellung stets vollkommener'. The third article is also by Helmut Heit, titled 'Erkenntnisritik und Willen zur Macht? Kommentar zu Maximilian Drossbach, 2021, § 16:'. The text of the article snippet reads: 'Verbindungen" anstreben, überzeug ihn offenbar ebenfalls nicht: „oh! Esel' ( BN/Drossbach-1884.45).17'. At the bottom of the page, there is a copyright notice: © Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

La maschera di ricerca multi-criterio (FIGURA 7) permette di combinare diversi criteri di ricerca, fra cui la ricerca di una o più parole nel testo di tutti i libri della biblioteca di Nietzsche. A nessuno sfugge l'utilità di questa funzione, ma diamo comunque un esempio significativo: non ci sono libri di Karl Marx nella biblioteca, ma Nietzsche probabilmente ha trovato citato il nome di Marx negli scritti di altri autori. Se inserisco il nome Marx nella ricerca del testo OCR dei libri della biblioteca, trovo che Nietzsche potrebbe essersi imbattuto nel nome di Marx alla pagina 146 del libro di Johann Gottlieb Christaller, *L'aristocrazia dello spirito come soluzione della questione sociale*, in cui si legge:

L'altra preconditione per una giusta fondazione del potere consiste nella soddisfazione delle imprescindibili esigenze della natura umana. È un errore fondamentale dell'attuale classe dirigente aver lasciato questo punto interamente al caso e aver permesso che si sviluppassero condizioni del tutto intollerabili per una grande massa di persone, come sono state evidenziate in molti scritti, ad esempio nel "Capitale" di Karl Marx.<sup>32</sup>

FIGURA 7

Ricerca di Marx nel testo dei libri della biblioteca di Nietzsche.

The screenshot shows the search interface of the Nietzsche Source project. At the top, there is a header with a portrait of Nietzsche and the text 'Nietzsche SOURCE LA BIBLIOTECA DI NIETZSCHE'. Below the header, there is a search bar with the text 'Cerca nel testo OCR [Marx]'. To the right of the search bar, there are radio buttons for 'Tutte le parole' (selected) and 'Almeno una di queste parole'. Below the search bar, there are several input fields: 'Cognome', 'Titolo', 'Data', 'Lingua' (set to 'Qualsiasi'), 'Parola chiave' (set to 'Parole chiave'), and 'Tracce di lettura'. There are also checkboxes for 'Colori' (set to 'Tutti'), 'Angoli piegati', 'Segni', and 'Marginalia'. Below these fields, there is a section for 'Archivio' (set to 'Archivio') and 'Collocazione' (set to 'Qualsiasi'). At the bottom, there is a search result for 'christaller-1885 (1)' with the text: 'The expression Marx occurs 1 time in textual units.' Below this, there is a list of results, with the first one being: '1) christaller-1885,146 — Christaller, Johann Gottlieb, *Die Aristokratie des Geistes als Lösung der sozialen Frage. Ein Grundriss der natürlichen und der vernünftigen Zuchtwahl in der Menschheit*, Leipzig: Wl. Friedrich, pp. VIII, 168. in vielen Schriften, z. B. in Karl Marx „Kapital“ veröffentlicht worden sind. Die gedankenlose

<sup>32</sup> J.G. Christaller, *Die Aristokratie des Geistes als Lösung der sozialen Frage. Ein Grundriss der natürlichen und der vernünftigen Zuchtwahl in der Menschheit*, Leipzig, Wil. Friedrich, 1885, p. 146. In realtà il nome di Marx compare anche in altri volumi della biblioteca e delle letture di Nietzsche, a cominciare dalle opere di Eugen Dühring ma, come dicevamo sopra, la versione attuale della nostra edizione è ancora incompleta e quindi le ricerche non sono ancora scientificamente affidabili.

La ricerca di parole nel testo dei libri della biblioteca utilizza tecnologie di riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) quindi i risultati delle ricerche, soprattutto nel caso di testi scritti in gotico tedesco, non sono affidabili al 100%. Per migliorare la qualità delle trascrizioni prodotte automaticamente, abbiamo previsto, unico caso in Nietzsche Source, di chiedere l'aiuto dei lettori dando loro la possibilità di correggere il testo OCR. Le modifiche dei lettori saranno immediatamente visibili ma i responsabili dell'edizione riceveranno un avviso e potranno eventualmente annullarle.

La maschera di ricerca multicriterio consente di cercare non soltanto nel testo dei libri, ma anche nel testo dei marginalia. Se esempio si ricerca la parola 'Macht', potenza, nei marginalia si ottengono alcune occorrenze<sup>33</sup> che ci permettono di condurre uno studio dell'espressione 'volontà di potenza' con riferimento diretto al contesto dell'epoca nel campo della filosofia naturale, della biologia e della psicologia (FIGURA 8).

FIGURA 8

Ricerca di Macht nel testo dei marginalia di Nietzsche.

The screenshot shows the Nietzsche Source search interface. At the top, there is a search bar with the text 'Cerca nel testo OCR' and a dropdown menu for 'Tutte le parole' (selected) and 'Almeno una di queste parole'. Below the search bar, there are fields for 'Cognome', 'Titolo', 'Data', 'Lingua' (set to 'Qualsiasi'), 'Parola chiave' (set to 'Macht'), and 'Tracce di lettura'. There are also checkboxes for 'Colori' (set to 'Tutti'), 'Angoli piegati', 'Segni', and 'Marginalia'. The 'Archivio' dropdown is set to 'Archivio' and 'Collocazione' is set to 'Qualsiasi'. Below the search bar, there is a table with 6 pages found.

6 pagine trovate					
Numero pagina	Strumenti di scrittura	Angoli piegati	Segni	Marginalia	Decifrazione dei marginalia
bizet-78	Lapis	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Ohne Fratzen! was Viel sagen will (Denken Sie, was R. W.
drossbach-1884_45	Lapis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	? / Wille zu[?] Macht sage ic[n] / ? / ? / also / oh! E[se]]
hoffding-1887_123	Lapis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	im Machtwille, <->
hoffding-1887_382	Lapis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	N / NB / zur Macht /
liebmann-1882_11	Lapis	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Wille zur Macht?
rolph-1884_120	Lapis	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	Macht

<sup>33</sup> Anche in questo caso i risultati non hanno valore scientifico, ma servono soltanto per dimostrare le funzionalità dell'edizione. Infatti i *marginalia* sono stati completamente recensiti, ma non interamente decifrati.

Cominciamo dall'occorrenza che ci rimanda alla pagina 11 del libro di Otto Liebmann intitolato *Pensieri e fatti* in cui l'autore trattava dei diversi tipi di necessità e introduceva il concetto aristotelico di δύναμις ('potenzia'). Rispondendo a diverse obiezioni filosofiche e scientifiche, Liebmann affermava che

La δύναμις non è affatto solo un pensiero soggettivo o un'anticipazione ideale dell'effetto; è una reale tendenza all'azione inerente alle cose stesse, che, sebbene [...] per il momento sia ancora inibita, si trasformerà presto in azione quando si aggiungeranno le condizioni esterne.

A margine di questa frase Nietzsche ha scritto nel suo esemplare: «Wille zur Macht?», «volontà di potenza?».<sup>34</sup>

Con più decisione, questa volta senza punto interrogativo, leggiamo «„Wille zur Macht“ sage ich», «io dico “volontà di potenza”», a margine del brano già citato del libro di Maximilian Drossbach in cui l'autore descriveva lo *Streben nach Entfaltung*, la tendenza all'espansione, come caratteristica della forza, *Kraft*, come all'epoca era chiamata ciò che oggi chiamiamo energia:

Al posto della causalità meccanica, con le sue cause cieche e derivanti dall'urto, si deve porre l'azione reciproca fra delle cause che aspirano liberamente, di propria iniziativa, ad espandersi. Ciò che esiste non si muove perché è spinto o mosso non si sa da dove, ma perché aspira ad espandersi. La definizione esatta del concetto di forza si ottiene soltanto quando la si riconosce come impulso verso l'espansione.<sup>35</sup>

Il contesto biologico è evidenziato dal libro di William Henry Rolph, *Problemi biologici*, in cui Nietzsche scrive «Macht» alla pagina 120 ove Rolph riportava le idee di Friedrich Albert Lange sulla tensione verso il miglioramento (*Streben nach Verbesserung*) propria degli individui umani. Nietzsche inoltre scrive «W.z.M.», cioè *Wille zur Macht*, volontà di potenza, alla pagina 141 in un brano in cui Rolph trattava dell'esistenza di una forza di attrazione e di repulsione a livello di protoplasma.<sup>36</sup>

Infine, il contesto psicologico e di filosofia morale è ben evidenziato dall'occorrenza che rimanda al volume di Harald Höffding, *Lineamenti di psicologia sperimentale*. Höffding scriveva a pagina 382: «L'uomo vuole

<sup>34</sup> O. Liebmann, *Gedanken und Thatsachen*, Straßburg, Trübner, 1882, p. 11.

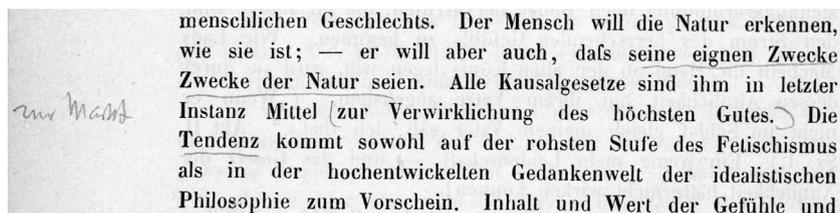
<sup>35</sup> Drossbach, *Ueber die scheinbaren und die wirklichen Ursachen*, p. 45.

<sup>36</sup> W.H. Rolph, *Biologische Probleme zugleich als Versuch zur Entwicklung einer rationalen Ethik*, Leipzig, Engelmann, 1884, p. 120.

riconoscere la natura così com'è; ma vuole anche che i suoi scopi siano gli scopi della natura. Tutte le leggi causali sono per lui, in ultima istanza, mezzi per la realizzazione del sommo bene». Nietzsche ha messo fra parentesi la formula kantiana «per la realizzazione del sommo bene», «zur Verwirklichung des höchsten Gutes», e l'ha sostituita con la scritta a margine «zur Macht», «per la potenza» (FIGURA 9).<sup>37</sup>

FIGURA 9

Höffding, *Lineamenti di psicologia sperimentale*, p. 382: «zur Macht».



Per finire, accenniamo ai lavori di compilazione del catalogo delle letture, cioè dell'elenco di tutti i libri che Nietzsche ha letto, indipendentemente dal fatto che li possedesse o meno. Prima di iniziare questa ricerca è necessario stabilire quali sono i criteri oggettivi che ci permettono di affermare che Nietzsche ha letto un certo libro e di datarne il periodo o i periodi di lettura. I criteri per l'identificazione delle letture sono molteplici e più aleatori rispetto ai criteri per determinare la proprietà di un libro da parte di Nietzsche. Possiamo citare almeno i tre criteri seguenti.

1. Esiste una copia del libro con annotazioni manoscritte di Nietzsche.
2. Nelle opere, nei manoscritti o nelle lettere di Nietzsche si trovano citazioni del libro in questione.
3. Esistono testimonianze di Nietzsche o di suoi contemporanei riguardo la lettura del libro.

Presi singolarmente, questi criteri sono spesso insufficienti per attestare e datare la lettura di un volume, ma si rafforzano a vicenda. Per ogni libro, quindi, è importante indicare molto chiaramente quale combinazione di criteri ci permette di inserirlo nell'elenco delle letture di Nietzsche.

<sup>37</sup> H. Höffding, *Psychologie in Umrissen auf Grundlage der Erfahrung*, Leipzig, Fues, 1887, p. 382.

Le letture attestate e datate potranno essere disposte su una linea cronologica, in modo che i ricercatori possano vedere con quali autori Nietzsche si confrontava in ogni periodo della sua riflessione filosofica. Oltre al catalogo, sarà pubblicata anche una riproduzione in facsimile dei libri, in modo che gli interpreti possano avere i testi a portata di mano senza dover fare ricerche in biblioteche fisiche o digitali. In terzo luogo, i facsimili dei volumi delle letture, al pari di quelli della biblioteca, saranno trattati con tecnologie OCR in modo da rendere possibili le ricerche testuali nei libri posseduti e nei libri letti da Nietzsche. Siamo fiduciosi che la disponibilità di quest'edizione permetterà di comprendere meglio non solo la genesi della filosofia di Nietzsche, ma anche la rete di corrispondenze tra le diverse correnti intellettuali del suo tempo.

# Questioni

## EDIZIONI A SISTEMA? IL PERCORSO EDITORIALE DEI «PROMESSI SPOSI» DAL PROGETTO DI ISELLA ALL'ORIZZONTE DIGITALE

BEATRICE NAVA

*Editions as a System? The Editorial Journey of I Promessi Sposi from Isella's Project to the Digital Horizon*

### ABSTRACT

This paper discusses the outcomes of the critical edition project of *I Promessi sposi*, initiated in 2006 under the direction of Dante Isella and completed in 2022 with Donatella Martinelli's edition of the *Ventisettana*, later supplemented in 2023 by Barbara Colli's edition of the *Quarantana*. Examining the stages and results of this ambitious philological endeavour offers an opportunity to assess the methodological advancements in Manzonian philology over time and the extent to which a systematic integration of these four editions has been achieved or, in some respects, overlooked. Furthermore, the paper explores how a digital remediation could enhance this systemic approach, fostering a more interconnected and dynamic representation of the text's evolution. The discussion extends to the usability of critical editions, their reception among scholars and students, and the broader implications of editorial choices on literary interpretation.

### Keywords

*I Promessi Sposi*, Critical editions, Authorial Philology, Editions Usability, Digital Editions.

Articolo ricevuto: 20 gennaio 2025; referato: 4 marzo 2025; accettato: 18 marzo 2025.

beatrice.nava@univie.ac.at

Univeristy of Vienna

Department of European and Comparative  
Literature and Language Studies - Digital Philology  
Spitalgasse 2, Hof 7 (Campus), 1090 Wien

*Un sistema continuo*

Erano gli anni '70 quando Dante Isella progettava un'edizione critica del romanzo manzoniano, rispondendo, in tempi più maturi, a una necessità precocemente avvertita (Brambilla Sforza 1898, Lesca 1915) fino al più sistematico progetto di edizione di Barbi (1939) e all'edizione di Fausto Ghisalberti per i Classici Mondadori (Chiari, Ghisalberti 1954).

Seguire lo sviluppo e gli assestamenti in corso d'opera del progetto editoriale diretto da Isella, concretizzatosi nel torno di diciassette anni, fornisce un'interessante panoramica degli avanzamenti dell'ecdotica e della critica manzoniana, nonché del loro dialogo con contestuali mutamenti nel campo delle discipline umanistiche, primo fra tutti quello dell'espansione dell'editoria scientifica digitale.

Il piano editoriale, come descritto sul frontespizio del primo volume della collana, curato da Barbara Colli, Paola Italia e Giulia Raboni, doveva includere l'edizione critica della prima minuta del romanzo, quella della seconda minuta – necessità in verità intervenuta successivamente al primo concepimento del progetto, durante lo studio delle carte, come si dirà in seguito – e quella della Ventisettana, tutte inizialmente pensate per uno sviluppo in due tomi, deputati a ospitare rispettivamente il testo critico e l'apparato. La ragione, spiegata nell'*Avvertenza* dell'edizione della prima minuta, è quella di consentire l'immersione del lettore nell'officina manzoniana non relegando l'apparato al piede del testo, ma fornendogli uno spazio autonomo e conferendogli «la medesima evidenza di corpi tipografici» del testo stesso (Isella 2006, p. ix), demandando al lettore il compito di leggere i due tomi a confronto. Una scelta confermata nel secondo esito del cantiere manzoniano e poi accantonata dall'edizione della Ventisettana curata da Donatella Martinelli, che recupera l'impostazione tradizionale dell'apparato al piede del testo, come sarà poi anche per la Quarantana, pure in volume singolo. Al di là della motivazione fornita da Isella, che forse si spiega più ancora che per ragioni teorico-ideologiche con l'effettiva consistenza dell'informazione da distribuire in apparato per le due minute del romanzo e magari anche con una sensata dose di orgoglio (o di spinta sperimentale) per una formalizzazione in sostanza nuova, la scelta non ha mancato di dividere la ricezione, con frequenti riferimenti alla difficoltà di utilizzo di queste edizioni, tanto da parte delle stesse curatrici che di altri studiosi, lettori e studenti (ma forse, più che a una effettiva difficoltà di utilizzo – si tratta in fondo soltanto di aprire due tomi uno accanto

all'altro – è la consistenza materiale delle edizioni a risultare al più un po' intimorente, così come pure il prezzo dei due cofanetti, che però di fatto non cala con le edizioni in volume singolo).

Nel ripercorrere questa storia editoriale sono a mio avviso almeno due le direttrici interessanti da seguire: da un lato cogliere due fondamentali acquisizioni metodologiche, costituite dall'impostazione dell'apparato critico stabilito con il *Fermo e Lucia* e dalla scelta della pubblicazione autonoma della seconda minuta, dall'altro provare a guardare a questo lavoro al netto delle riflessioni che decenni di pratiche di editoria digitale consentono, leggendo da un lato le caratteristiche ipertestuali già presenti nei volumi e provando a ipotizzare dall'altro come le edizioni possano funzionare come un sistema continuo soprattutto attraverso una rimediazione digitale.

A tale scopo, giova innanzi tutto osservare brevemente le tappe di questo infaticabile e francamente impressionante corpo a corpo con le carte manzoniane, per poi provare a trarne qualche considerazione generale, analizzando singolarmente in sintesi le tre edizioni, più una, se si considera anche l'edizione genetica della Quarantana non inclusa nel piano iniziale di Isella – e non menzionata almeno fino all'altezza della pubblicazione dell'edizione critica della Ventisettona (cfr. Martinelli 2022, p. iv: «questo concluso trittico filologico e critico») – ma che di fatto si presenta come un completamento di quanto già pubblicato e assume anche tipograficamente i tratti degli altri tomi del piano di edizione.

#### *Dal Fermo e Lucia alla seconda minuta*

Apriamo dunque questa breve analisi con la prima minuta, come si sa convenzionalmente indicata con il titolo apocrifo di *Fermo e Lucia*, ricavato da un biglietto di Ermes Visconti a Gaetano Cattaneo del 3 aprile 1822 (Casalini 2004, p. 72-73, ma già in Sforza, Gallavresi 1912-1921), che sarebbe verosimilmente da correggersi in *Gli sposi promessi* (Italia 2018), ma che qui si continuerà a utilizzare sia per il suo «peso storico» (Raboni 2022, p. 231) sia per dare una sicura distinzione rispetto alla seconda minuta, ricalcando i titoli usati nel piano editoriale in esame. Lo statuto provvisorio della stesura, soggetta a rifacimenti non solo importanti ma anche protratti nel tempo e mai approdata a una stampa, la rende certamente un terreno di ricerca preziosissimo per le incertezze di intreccio, lessicali e stilistiche quanto di rielaborazione pratica del dibattito teorico del rapporto storia-invenzione, ma ne fa anche la sede di quelle

«linee evolutive che disegnano una precisa diacronia: mutamenti che instaurano una dopo l'altra forme non più suscettibili di pentimenti» (Colli, Italia, Raboni 2006, p. xxix), che tanta importanza rivestono per gli studi successivi. Il controcanto negativo di tale ricchezza di spunti critici è una sfida ecdotica decisamente notevole, sia per l'ingente mole di rifacimenti e correzioni, sia per la difficoltà di distinguere con sicurezza il materiale pertinente alla prima minuta da quello frutto di rielaborazione, da assegnarsi a fasi successive di revisione e riscrittura. La correzione del *Fermo e Lucia* (FL), infatti, si intreccia con l'elaborazione della seconda minuta e questa con l'approntamento e la correzione della copia censura e delle bozze di stampa in un procedere piuttosto complesso, puntualmente illustrato sia nell'edizione critica della seconda minuta che in altri contributi (Raboni 2008 e 2021) e che si richiama qui brevemente, per illustrare la complessità della situazione materiale dei manoscritti. Manzoni elabora il *Fermo e Lucia* tra il 24 aprile 1821 e il 17 settembre 1823 e, poco dopo, inizia la correzione di quanto scritto, dapprima concependo il lavoro come una revisione della prima minuta, materialmente eseguita sul medesimo manoscritto, ma, successivamente, avvertendo la necessità di una revisione – linguistica e di intreccio – più profonda di quanto ipotizzato, inizia a elaborare un nuovo manoscritto, quello della seconda minuta appunto, in parte recuperando i fogli di FL (per circa otto capitoli del primo tomo). Nel frattempo, l'autore passa a un copista le carte man mano pronte, che rivede e adegua solo successivamente a decisioni via via maturate: dunque non viene seguito un procedimento continuo di revisione e rielaborazione della seconda minuta, consegna al copista e revisione della copia, ma i lavori di revisione di FL, stesura della seconda minuta e correzione delle carte già copiate procedono in parallelo. Lo stesso vale per la stampa: il tomo I viene stampato nell'estate del 1824, quanto ancora i tomi II e III non sono stati riscritti. L'acquisizione di alcune soluzioni maturate nella fase di elaborazione della seconda minuta lascia quindi traccia direttamente sulla copia censura o sulle bozze di stampa, di fatto distribuendo su più testimoni un momento di revisione teoricamente unitario. Ne consegue che la seconda minuta non è un testo che possa leggersi di seguito, globalmente e indipendentemente, ma piuttosto un processo che si intreccia a FL e alla stampa.

Da questa complessa situazione e data l'ingenza e l'importanza delle correzioni che Manzoni man mano apporta a questo stadio del lavoro, nasce la scelta delle editrici – una novità rispetto all'edizione Ghisalberti – di dare separatamente il testo della seconda minuta e non considerare le lezioni di questa fase esclusivamente come materiale genetico da ri-

portare nell'apparato della Ventisettesima, decisione motivata tanto da ragioni di leggibilità dell'apparato che si sarebbe altrimenti prodotto quanto dalla volontà di non «lasciare in ombra un momento centrale nell'elaborazione creativa e linguistica del romanzo» (Colli, Raboni 2012, p. LXXXV).

La difficoltà di discernere tra lezioni appartenenti alla prima o alla seconda minuta è particolarmente evidente nel caso dei fogli materialmente trasposti dal primo scartafaccio al secondo manoscritto. Gli interventi su queste carte, per altro materialmente realizzati secondo modalità differenti, come correzioni sulla colonna sinistra del foglio ma anche come più insidiose riscritture interne al testo base del *Fermo e Lucia* (da qui FL) o come riusi parziali poi abbandonati in vista di rificamenti più complessivi, sono assegnati dalle editrici all'una e all'altra fase poggiando ovviamente su criteri materiali il più possibile sicuri. I casi di incerta risoluzione sono resi prudentemente mantenendo a testo la lezione base di FL e assegnando le varianti dubbie a una fascia al piede dello stesso, preceduta da una freccia bicuspidata. Le lezioni sono poi singolarmente discusse nella sezione *Osservazioni della Nota al testo* del relativo capitolo, spiegando le possibili ragioni di una attribuzione alternativa a prima o seconda minuta e riportando la scelta di altri editori, tra cui ovviamente Ghisalberti.

La soluzione, che di fatto risponde a un'esigenza non isolata per la rappresentazione della variantistica manzoniana, spesso distribuita a cavallo di più testimoni, con contaminazione fisica di stesure precedenti e successive rielaborazioni, anche se certo particolarmente intricata nel caso dei fogli trasposti del romanzo, trova corrispettivo nei criteri editoriali della seconda minuta (SP), in cui scompare la fascia al piede del testo, ma la dubbia pertinenza delle correzioni viene indicata con la consueta freccia bicuspidata direttamente in apparato. Il dialogo tra FL e SP nell'edizione della seconda minuta si instaura comunque anche a livello del testo attraverso l'utilizzo di un fondino grigio per le parole o frasi derivate materialmente dalla prima minuta, mentre resta a fondo chiaro quanto riscritto, anche nei casi di lezioni identiche. La soluzione consente sicuramente una lettura non piatta e 'sistemica' dei testi anche a lettori non specializzati, che possono agevolmente rendersi conto di alcuni discostamenti o innovazioni introdotte rispetto alla prima stesura e farsi un'idea di quello che succede, con l'avvertimento, come detto, di non poter considerare la seconda minuta come un testo autonomo.

Ma l'edizione del 2006, oltre a costituire il cantiere di avvio di questa reinterpretazione puntuale degli intrecci fra gli autografi dei *Promessi*

*sposi*, ha avuto anche un altro indiscutibile merito metodologico, quello cioè di stabilire un modello ecdotico che rimane la base per tutte le successive edizioni del piano editoriale, e più in generale per la filologia manzoniana:

per formalizzare nel modo più chiaro e semplice la fenomenologia di un'elaborazione tanto complessa è stato necessario studiare un modello ecdotico specifico: non fondato aprioristicamente su una prassi collaudata, né applicabile meccanicamente a qualsiasi caso, ma dettato o, per meglio dire, imposto dallo stesso *modus operandi* del Manzoni (Colli, Italia, Raboni 2006, t. II, p. IX).

L'edizione, in particolare, presenta come novità la fotocomposizione, cioè la possibilità, che è per noi oggi prassi consueta, di utilizzare corpi di dimensione diversa entro uno stesso rigo, che consente in apparato una visione a colpo d'occhio dell'ultima lezione superstite per ogni fase, a cui è riservato un corpo maggiore rispetto alle lezioni cassate e che, con l'appiglio ulteriore di esponenti numerici e letterali per la distinzione di fasi e sottofasi o biforcazioni, permette una lettura scorrevole della lezione di approdo di ogni fase e, viceversa, il recupero immediato di quelle scartate.

Questa impostazione, insieme agli altri criteri di edizione, abbreviazioni e segni diacritici, rimane – al più con alcuni aggiustamenti – nelle edizioni successive, agevolandone la lettura e diminuendo i tempi di apprendimento necessari allo scandaglio degli apparati, ma suggerisce anche l'applicabilità del modello rappresentativo, per quanto nato entro l'ecdotica manzoniana, ad autori e casi differenti, aprendo la strada alla possibilità di produrre apparati cartacei più omogenei. Sappiamo infatti che la leggibilità degli apparati critici di filologia d'autore, derivante anche dalla loro difformità nelle varie edizioni, è tema più volte sollevato e che difficilmente riesce a produrre risposte soddisfacenti e concilianti. La sensazione è che, forse per una tendenza molto umana a 'reinventare la ruota', forse per arroccamento su posizioni e meriti personali o anche per una molto più sensata volontà di rispettare le diverse situazioni materiali delle carte, ancora non si riesca a cogliere appieno questa possibilità. *Mutatis mutandis*, si potrebbero qui riprendere le considerazioni espresse da Trovato anni fa in merito a ragionamenti più generali sui differenti approcci e scuole filologiche: «al di là dei miti di fondazione (sempre molto drastici), le posizioni sono in realtà meno lontane di quanto non sembri» (Trovato 2009, p. 35).

Del resto, quella adottata nelle edizioni manzoniane qui esaminate non è una ricetta universale – né come tale vuole proporsi – e risvolti

concreti si trovano nelle edizioni stesse, che, come accennato, riadattano, con esiti non sempre immediatamente comprensibili, alcuni dei criteri di formalizzazione dell'apparato alle situazioni contingenti.

### *La Ventisettana*

Infatti, nel terzo volume della serie (Martinelli 2022), che consegna testo e apparato della Ventisettana, la curatrice mutua in parte i criteri di rappresentazione dalle edizioni precedenti, ma introduce anche scelte specifiche, giustificate con la diversa natura del lavoro di Manzoni a questa altezza. I testimoni considerati sono la seconda minuta (Sp); la copia per la censura (C) con le correzioni manzoniane sulla stessa (cM) e le aggiunte in carte separate (Aggiunte); le bozze di stampa (bz) e l'edizione Baudry (Bd), ossia l'edizione francese del romanzo, pubblicata a ridosso della *princeps*, che reca sei *cancellanda* non sostituiti.

L'intento dichiarato è quello di rendere il più possibile conto del lavoro di rifinitura e limatura dell'autore su un testo ormai sentito come pronto (o forse meglio, prossimo) alla pubblicazione, fino a scorporare le varianti di punteggiatura dalle altre, anche contigue, ma di altro tipo con l'obiettivo di restituire al meglio una specificità del lavoro autoriale. Una decisione già di Ghisalberti (ma anche, ad esempio, di Moroncini per i *Canti* leopardiani) che tuttavia frammenta le porzioni testuali soggette a correzione, separando di fatto due livelli di intervento in realtà connessi, non potendosi intendere le varianti interpuntive come del tutto slegate da interventi sintattici più globali o semantici.

Tuttavia, è soprattutto l'impostazione generale a cambiare notevolmente rispetto alle edizioni precedenti. Intanto, altrimenti da quanto fatto per le due minute, l'apparato della Ventisettana è costituito da due fasce: la prima ospita la rappresentazione del lavoro di Manzoni sulla copia censura, partendo dall'ultima lezione di SP fino alle correzioni sulla copia stessa, inclusi gli errori di copista rimasti a testo oppure corretti instaurando una lezione diversa da quella di partenza e la seconda riporta le correzioni delle bozze e gli interventi realizzati su fogli già stampati, di cui soltanto due esempi di *cancellanda* ci sono effettivamente pervenuti, mentre gli altri sono ricavati dalla testimonianza dell'edizione Baudry. Inoltre, l'uso dei diversi corpi tipografici non rimane solo a distinguere lezioni cassate da lezioni mantenute, ma è in generale riservato alla seconda fascia dell'apparato, che assume rispetto alla precedente uno «statuto diverso» (p. cxviii) poiché, dove le prove di stampa non

siano conservate (ed è la maggioranza dei casi), il lavoro di correzione è ricostruito indirettamente, confrontando la lezione definitiva della stampa e l'ultima lezione attestata sulla copia censura. Operazione che però, assimilando gli interventi positivamente attestati e quelli che sono solo dedotti dalla discrepanza copia corretta/stampa, rischia di assegnare a Manzoni anche eventuali errori tipografici. Questa impostazione non consente inoltre un recupero agevole dello stato complessivo della copia ricorretta da Manzoni, che può qui risultare solo dal raffronto – non sempre semplice – di entrambe le fasce dell'apparato e del testo (Raboni 2022, p. 336) e che costituisce di per sé un momento non unitario, con diversa fenomenologia per il primo tomo rispetto agli altri due.

La scelta non coglie dunque a pieno la possibilità di leggere le edizioni di SP e Ventisettana (V) come un sistema, iniziando dall'apparato della seconda minuta e dalla lezione di approdo a testo e integrando, a seguire, l'apparato della Ventisettana, da cui si dovrebbe a questo punto espungere SP, partendo dalla fase di revisione della copia censura, e infine il testo dell'edizione Ferrario (apparato SP, testo SP, apparato V, testo V), una proposta, più in linea con questa architettura di sistema, avanzata da Raboni (2022). Per esempi concreti e per una discussione più distesa delle criticità dell'apparato si rimanda al contributo, ma può essere qui utile almeno ribadire brevemente la soluzione della studiosa: rinunciare intanto al conguaglio con la seconda minuta (da attuare attraverso un confronto diretto dei testi di SP e V) e includere in una fascia di apparato le lezioni della copia censura (e le correzioni di Manzoni) e gli errori di copista non corretti (con distinzione di corpo maggiore o minore se rimasti fino alla stampa o corretti in bozze). In una seconda fascia sarebbero poi da includere le lezioni della copia consegnata in tipografia e, se presenti, le lezioni conservate positivamente in bozze e sui *cancellanda*.

### *La Quarantana*

L'ultimo elemento a comporre il quadro, a cui verrà dedicata una più dettagliata analisi nel prossimo numero della rivista, è l'edizione genetica della Quarantana curata da Barbara Colli. Nella premessa all'edizione, Mauro Novelli definisce l'impresa una «sfida improba» (Colli 2023, p. vii), considerando il percorso che porta dall'edizione Ventisettana alla seconda stampa del romanzo più complesso di quanto si possa ritenere, per quanto le principali direzioni del procedere correttorio manzoniano in questa fase siano già sostanzialmente note. Si sottolinea infatti come

l'edizione voglia consentire un superamento della prassi di misurare questo percorso solo nel conguaglio tra le due stampe senza prestare attenzione alle tappe che dall'una conducono all'altra e che si costituiscono di un insieme di materiale autografo e a stampa che va dalla copia della Ventisetтана corretta dall'autore alle bozze di stampa e alle prove di torchio fino all'edizione Guglielmini-Redaelli:

«Quando e dove Manzoni correggesse, ci era sostanzialmente chiaro; sul cosa e sul perché non smetteremo mai di ragionare; ma riguardo al come, diamo il benvenuto a un patrimonio di interventi, sino a ieri ignoti, che non mancherà di suscitare osservazioni originali nel sempre agguerrito stuolo dei manzonisti» (Colli 2023, p. vii).

Particolare peso, sia nella premessa di Novelli che nell'Introduzione di Colli, viene dato al concetto delle identità tardive, ossia lezioni della Ventisetтана su cui Manzoni torna più volte per approvarle infine identiche alla loro prima forma e che quindi rimangono 'nascoste' in un mero raffronto tra le due edizioni, come avviene nell'impostazione suggerita dalla celebre edizione Caretti (1971), o comunque livellate a porzioni testuali invarianti. Si vedano, ad esempio, i casi seguenti, tratti rispettivamente dal cap. 3, comma 8, dal cap. 5, comma 11 e due interventi dal celebre passo dell'Addio ai monti, evidentemente connessi (nelle entrate di apparato che seguono, la prima lezione dopo il lemma, non siglata, è quella della Ventisetтана posseduta da Manzoni):

3.8 a Lucia che piangeva;] a Lucia che piangeva; → 'alla giovane lagrimosa; → <sup>2</sup>alla giovane lagrimante; → <sup>3</sup>a Lucia (CASS. *ma riscr.*) lagrimante; → a Lucia che piangeva; (CASS. *ma vive*) Vc = Q

5. 11 avrebbe finito presto di mangiar pane.] e' non avrebbe mangiato molto pane. → 'avrebbe fatti pochi carnevali. → <sup>2</sup>avrebbe finito presto di mangiar pane. Vc = Q

8.92 scopri la sua casetta,] scerse la sua casetta, → 'distinse la sua casetta, → <sup>2</sup>scopri la sua casetta, Vc = Q

scopri la chioma folta del fico] scerse la chioma folta del fico → 'distinse la chioma folta del fico → <sup>2</sup>scopri la chioma folta del fico Vc = Q

Al di là delle scelte specifiche di formalizzazione dell'apparato, l'edizione permette di evidenziare alcuni interventi minuti ma interessanti (si veda in particolare il secondo caso). Si tratta di dati molto puntuali

che, per quanto chiaramente abbiano un impatto esiguo sull'assetto finale del testo, comunque testimoniano una fase del lavoro dell'autore sulla quale molto si è già detto, ma che può ora arricchirsi di dettagli nuovi. Lo stesso può dirsi per lo scandaglio attento del rapporto tra l'autore e la tipografia, testimoniato dalle diverse modalità materiali di rifiuto o approvazione di lezioni stampate, che trova spazio consistente sia nell'Introduzione dell'edizione che in apparato.

La più vistosa differenza rispetto ai tre tomi precedenti è che questa ultima edizione si definisce genetica e non critica, dal momento che la curatrice non stabilisce un nuovo testo, ma adotta quello dell'Edizione Nazionale (Poggi Salani 2013) e considera in apparato, come approdo del percorso genetico, il testo stabilito da Ghisalberti, rispetto al quale l'Edizione Nazionale (EN) presenta alcune difformità relative a lezioni congetturali del precedente editore. Lo sforzo e il contributo maggiore è dunque, come detto, quello di presentare più in dettaglio questa ultimissima fase del lavoro dell'autore, senza però condurre uno studio specifico ulteriore sulla lezione 'finale', che tanti problemi presenta per le note modalità di stampa e circolazione.

L'apparato riporta in successione: la lezione della Ventisetтана, che è la lezione stampata nell'esemplare posseduto da Manzoni e utilizzato come copia di lavoro, le correzioni autografe sullo stesso, le lezioni delle bozze e delle prove di torchio (pto) fino a Q (la Quarantana nel testo dato da Ghisalberti), segnalando eventuale discostamento dal testo adottato. Quando nelle bozze conservate e nelle prove di torchio compare una lezione diversa da quella attestata sul testimone precedente, la correzione è attribuita a Manzoni solo se sostanziale, nel tentativo dunque di distinguere interventi verosimilmente autoriali da possibili errori o interventi tipografici.

La scelta di utilizzare per la lezione della Ventisetтана l'esemplare effettivamente sotto gli occhi dell'autore – che potrebbe avere dei punti di ragionevolezza, se non fosse che non solo possiamo ipotizzare, ma per alcuni passaggi sappiamo per certo che contiene lezioni già rifiutate da Manzoni (Harris, Sartorelli 2016), cosa di cui naturalmente Colli dà conto – in realtà crea una discontinuità rispetto all'edizione critica di Martinelli, depotenziando ulteriormente, oltre alla menzionata situazione di SP e Ventisetтана, la possibilità delle quattro edizioni di funzionare come un sistema. Ad esempio, al cap. 5, comma 61, Martinelli stampa a testo la versione corretta («Così dicevano ai partigiani de' francesi: e la parola era nata probabilmente nel tempo che al re di Navarra Enrico IV si contendeva la successione al trono di Francia, e veniva anch'egli dai

suoi avversari chiamato il Navarrese») non coincidente con la lezione di Ventisettana riportata in apparato da Colli, che reca invece la lezione del *cancellandum* non sostituito nell'esemplare e riprodotto da Martinelli nell'apposita fascia di apparato. D'altro canto, la curatrice stessa motiva questa scelta come una soluzione per evitare il «ricorso a un esemplare qualsiasi o a un'edizione critica» (Colli 2023, p. xxiv), con una decisione non troppo in linea con l'idea del lavoro come coronamento del progetto iselliano.

Per quanto riguarda la formalizzazione dell'apparato, l'edizione dichiara di rifarsi ai criteri stabiliti in FL, ed è per lo più così, anche se alcuni interventi di discostamento da quei criteri affaticano la leggibilità, almeno appunto se si considera di partire da quella esperienza. Intanto la scelta delle lezioni poste a lemma risulta non sempre chiara e in alcuni punti eccessivamente frammentata. Si veda ad esempio proprio il caso del cap. 5, comma 61 sopra menzionato, che è diviso in apparato, ma potrebbe meglio rendersi come lezione unitaria (nella citazione dell'apparato che segue, la sigla *pto* si riferisce alle prove di torchio):

Così si chiamavano allora, per ischerno, i Francesi] Così si chiamavano allora per istrazio, i francesi → *pto* = Q [dai principi di Navarra, che avevan cominciato, con Enrico IV, a regnar sopra di loro.] dai principi di Navarra che avevano cominciato con Enrico IV a regnare sopra di loro → *pto* = Q)

Inoltre, non è del tutto chiara la ragione per cui la sigla del testimone è segnalata di seguito alla lezione corrispondente e non prima, e l'utilizzo della freccia direzionale per indicare il succedersi delle lezioni pare pleonastico, dal momento che l'apparato genetico si legge normalmente da sinistra a destra e la freccia potrebbe essere confusa con l'indicazione di riuso parziale di lezione precedente, come era infatti nei criteri stabiliti da FL.

Mettendo dunque insieme alcuni degli elementi caratterizzanti il piano editoriale di Isella e la sua concreta realizzazione nel tempo, emerge come uno dei punti di attenzione più rilevanti – al di là del valore intrinseco di ciascuna edizione e delle scelte metodologiche di cui si è discusso – questa possibilità in parte realizzata, in parte disattesa, di considerare le edizioni come un sistema continuo che, nelle reciproche integrazioni, fornisce un quadro esaustivo e dettagliato dell'eterno lavoro manzoniano. Sulle note di continuità e discontinuità si è già detto; si può dunque ora fare un passo in più e valutare come questo sistema di edizioni potrebbe essere reso anche più efficace attraverso una rimediazione digitale.

*Una prospettiva digitale*

Le edizioni, specialmente le prime tre, per ricchezza di materiali ‘contigui’ inclusi, presentano un’intrinseca struttura ipertestuale. Analizzando a titolo esemplificativo il caso di FL, ma le considerazioni si estendono facilmente anche agli altri volumi, si ha l’impressione di un lavoro fortemente stratificato, con rimandi interni e suddivisioni in sezioni che si richiamano a vicenda e funzionano soprattutto come insieme. Mi riferisco in particolare ai rinvii tra l’Introduzione e la nota al testo generale e quelle dei singoli capitoli, suddivise in sezioni non fisse relative a descrizione dell’autografo, note di lavoro di Manzoni, segnalazioni di sottolineature e segni marginali non attribuibili con certezza, informazioni editoriali (uniformazioni e integrazioni operate dalle curatrici), osservazioni intese a giustificare scelte specifiche rispetto agli editori precedenti oltre, naturalmente, a uno spazio riservato alle postille di Fauriel e quelle di Visconti.

Si intuisce facilmente come i rimandi interni e i collegamenti alle sezioni inseriti anche con richiami ai margini del testo possano avere una visualizzazione digitale più immediata e meno dispersa e come la possibilità di aggregare informazioni qui distribuite sui vari capitoli possa fornire una visione diversa, e dunque stimolare una diversa analisi, dei dati già presenti. Si pensi alla possibilità di raggruppare più informazioni, sia tipologicamente (per esempio tutte le postille di Fauriel o tutte le lezioni discordanti rispetto a Ghisalberti), sia selezionando specifiche sezioni di più capitoli. Inoltre, non sarebbe più necessario scorporare in maniera così netta il testo dall’apparato e si semplificherebbero i legami tra questi due elementi, le altre sezioni menzionate e, naturalmente, il facsimile (che per altro trova già un suo spazio nell’edizione cartacea, nella selezione di carte dell’*Album di pagine dell’autografo*). Considerando poi che tanto le digitalizzazioni dei manoscritti, quanto quella dei libri, anche postillati, di Manzoni sono già disponibili su *Manzoni Online* (<https://www.alessandromanzoni.org>) – con un ricco corredo descrittivo e insieme ad altre risorse utili per seguire il farsi del romanzo, come le lettere – risulta ancora più immediato immaginare la ricchezza di documenti e informazioni di cui una riproposizione digitale di queste edizioni potrebbe giovare.

Un’edizione digitale – anche sotto forma di campioni di singoli capitoli, di cui si potrebbe fornire tutta la filiera genetica – aprirebbe poi a considerazioni più strettamente metodologiche. Diverrebbe, per esem-

pio, legittimo ripensare lo statuto di SP: sfruttando la maggior elasticità del medium, sarebbe possibile assegnare ciò che oggi costituisce SP all'apparato della Ventisetтана, senza dover rinunciare alla possibilità di estrarre automaticamente – e anche come insieme – le lezioni che compongono la seconda minuta. Dall'altra parte, la mancanza di un modello di codifica e visualizzazione del tutto soddisfacente per varianti genetiche tanto complesse, potrebbe far propendere per una soluzione più conservativa e più simile a quella adottata nell'edizione cartacea, ma certamente sperimentazioni in tal senso sarebbero molto fruttuose. Oltre ad un primo tentativo già esistente di edizione digitale di alcune carte di FL e SP (Marini, Pierazzo 2019), al momento rimasto allo stadio di prototipo, risultati a cui guardare con interesse sono quelli ottenuti con lo sviluppo di EVT<sub>3</sub> (*Edition Visualization Technology*, <https://visualizationtechnology.wordpress.com>) nell'ambito del progetto *Saba* (Buzzoni *et. al.* 2024): il materiale variantistico e la situazione filologica del caso di studio – un'edizione monotestimoniale di un manoscritto del *Canzoniere* (R.P. Ms I-18), con varianti piuttosto limitate – sono certamente diverse da quelle dei manoscritti manzoniani, ma il modello di codifica e le soluzioni di visualizzazione rimangono un punto di partenza molto interessante per studi futuri (e in realtà già in corso con tentativi di adattamento e correzione del modello per la codifica dei *Canti* leopardiani e di alcune carte manzoniane).<sup>1</sup>

Altrimenti, pensando a soluzioni più immediate, si potrebbe creare un'edizione che ponga a testo alternativamente Ventisetтана o Quarantana e presenti in apparato, con le modalità tipiche della filologia di copia ('tradotte' in TEI con gli elementi <app>, <lem> e <rdg> con l'attributo @wit a codificare appunto le entrate di apparato contenenti il lemma e le diverse lezioni attestate da specifici testimoni) le lezioni finali di FL, SP, e, a seconda del testo scelto, V o Q. Questa soluzione<sup>2</sup> consentirebbe una visione parziale del percorso elaborativo, che andrebbe integrata con l'apparato genetico di ciascuna fase, con l'accortezza di eliminare i 'doppioni' a oggi presenti sul cartaceo (es. le lezioni di SP ripetute in V e quelle di V

<sup>1</sup> Le sperimentazioni in corso prendono le mosse da un workshop tenuto dalla sottoscritta insieme a Roberta Priore e Roberto Rosselli Del Turco al convegno AIUCD (Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale) del 2023 presso l'Università degli Studi di Siena (Nava, Priore 2023).

<sup>2</sup> Varrebbe inoltre la pena di ragionare sull'opportunità di includere anche altri testimoni, tra cui almeno le copie per la censura, ma si pensa qui al caso più immediato, data la natura del contributo, che non vuole proporre soluzioni, ma solo ragionamenti sulle potenzialità di un'edizione digitale che parta da una esperienza ecdotica così ricca.

ripetute in Q) e potrebbe auspicabilmente basarsi in parte sul lavoro già svolto per l'edizione digitale fornita da *PhiloEditor* (projects.dharc.unibo.it/philoeditor) che, seguendo la già citata impostazione di Caretti, dà appunto la possibilità di leggere il testo delle due stampe sia integralmente che in raffronto interlineare.

Nel caso in esame, data l'esistenza di edizioni cartacee già ampiamente formalizzate, l'approccio più sensato e stimolante potrebbe essere quello di provare a tradurre automaticamente la formalizzazione che l'apparato ha sulla carta nel modello di codifica elaborato per Saba (o un suo riadattamento) – o anche solo in un modello più semplice, orientato intanto, come primo risultato, a una visualizzazione che riproduca da vicino la formalizzazione dell'apparato cartaceo. Un punto di partenza, anche se mosso da esigenze diverse, potrebbe essere il lavoro svolto per il progetto *Variants mining, a digital analysis of Authorial corrections* (Lippolis, Totaro 2021). Chiaramente non si tratta di un processo facile, ma avrebbe il doppio beneficio – oltre alla realizzazione di un vero sistema tra queste edizioni – di ragionare contestualmente sia sulle possibilità di disambiguare ulteriormente i criteri di formalizzazione dell'apparato cartaceo, sia di pensare alle scelte ecdotiche che il diverso medium potrebbe favorire.

Pensando ai punti più efficaci, a titolo di esempio, una riformulazione digitale dell'apparato potrebbe intanto eliminare le informazioni diplomatiche (discussione in corso a vari livelli, ma che per il momento mi trova più incline all'idea di demandare alla riproduzione del facsimile i dettagli topografici e di realizzazione grafica delle correzioni per riprodurre in apparato solo la successione delle stesse), separando il più possibile – con un minimo sollievo dei fautori dell'oggettività editoriale – testimone materiale e lavoro filologico di interpretazione, discorso che si intreccia fortemente con la delicata dialettica testo-documento cui questa rivista ha dedicato un intero numero nel 2013 (si veda l'introduzione, Bordalejo 2013, ma in generale tutto il volume) e che si ripropone con vigore rinnovato in contesto digitale, data appunto la possibilità di far convivere fisicamente le due forme di esistenza dell'opera letteraria.

Altro spunto di riflessione interessante potrebbe essere quello relativo al trattamento delle varianti di incerta attribuzione (come per il caso delle varianti dubbie tra FL e SP) e delle varianti alternative, stampate nelle edizioni critiche delle due minute al piede del testo, con un'impostazione che rende anche graficamente percepibile il diverso statuto di una variante alternativa (o dubbia) rispetto a una lezione superata (o approvata). In contesto digitale si potrebbe pensare a un trattamento

specifico e soprattutto a un'apposita visualizzazione di queste lezioni e rinegoziare il loro rapporto con il testo critico fissato e la loro natura di 'duplice volontà dell'autore' (Italia 2024).

### *Scelte ecdotiche e lettori*

Infine, si avanza un'ultima riflessione nata dalla rilettura del percorso delle edizioni critiche del romanzo, che fornisce un ottimo esempio di come le scelte ecdotiche influenzino direttamente le indagini critiche e quindi di fatto la comprensione e fruizione delle opere. Oltre a quanto si è già detto circa la possibilità di usare le edizioni del piano concepito da Isella come un sistema e delle possibili differenze che tale sistema avrebbe in ambiente digitale, questa situazione si concretizza molto chiaramente anche a livello del singolo esemplare.

La pubblicazione autonoma di SP, ad esempio, avendo consentito il recupero più puntuale di quella fase del lavoro creativo e correttorio dell'autore, si è rivelata poi anche particolarmente produttiva in termini di indagini connesse, non solo per le considerazioni svolte già a livello dell'Introduzione, a saldare operativamente i due momenti ecdotico e critico in un *continuum* che in questo momento del piano editoriale risulta più evidente e fecondo che negli altri, ma anche per gli studi critici che ha prodotto (in buona parte, va detto, di Raboni, ma non solo). Mentre, sempre a titolo di esempio, la particolare attenzione dedicata nell'edizione Quarantana alla modalità di realizzazione fisica degli interventi di Manzoni in correzione di bozze e prove di torchio (con le varie registrazioni di cassature, dilavature, cassature seguite dalla nota «vive» ecc.) e alla questione delle identità tardive, sembra suggerire possibili linee successive di indagine (magari non nuove, ma con una maggior ricchezza di dati). D'altro canto, la decisione di non dare un testo critico ma ristampare quello di EN e raffrontarlo in apparato con il testo di Ghisalberti ha pure delle conseguenze nelle possibili modalità di ricezione e uso dell'edizione e presenta alcune criticità nel determinare come si debba leggere questa ambivalenza del testo di EN che è 'attivo' per la lettura, ma 'inattivo' in apparato, dove è ricavato negativamente dal confronto con Q.

Non significa chiaramente che l'impostazione filologica e le scelte ecdotiche influenzino in un rapporto uno a uno i possibili usi critici delle edizioni – le cose sono sempre più complesse di così – ma certamente il ruolo che il filologo svolge nella selezione e presentazione del materiale

informa direttamente le operazioni successive. Con ciò non voglio aprire il dibattito sulla oggettività, non oggettività e trasparenza del lavoro ecdotico, dibattito che trovo francamente poco produttivo, per quanto continuamente ricorrente, oggi soprattutto in ambito digitale. Se il filologo ha un ruolo, infatti, è proprio quello di prendere decisioni ( motivate e giustificate) e di stabilire un ordine nel magma dei testimoni. Del resto, pubblicare una grande quantità di informazioni senza ordinarle ed esprimere su di esse un giudizio e, anche, fornire più testi per non fornire nessun testo non rende i dati più accessibili e preclude, piuttosto che aprire, la possibilità di letture diverse (cfr. Trovato 2009, p. 25: la «*mou- vance*, che è in fondo la versione filologica del relativismo culturale»).

Tutto ciò si riconnette a un altro grande tema che accompagna i dibattiti e popola gli incubi accademici di molti filologi (e da molto tempo): quale dialogo reale si instaura tra ecdotica e critica delle varianti? Che, tradotto in termini ancora forse più pratici, significa: quanto si usano gli apparati? E, soprattutto, chi li usa e chi li dovrebbe usare?

Si lamenta spesso, e in parte anche a ragione, la non usabilità delle edizioni ed è un dato di fatto che anche gli apparati forniti da quelle qui menzionate non sono certamente una lettura che possa riuscire all'impronta, senza alcuna prenoscenza né senza prendersi il tempo di scorrere le norme per la lettura. Tuttavia, quando anche si trovasse un sistema migliore di esprimere la stessa informazione in altro modo, che oggi significa in formato digitale (traguardo raggiungibile – e che avrebbe una serie di vantaggi – ma non raggiunto), non sono persuasa che le edizioni cartacee debbano sparire, per una serie di ragioni, la più immediata delle quali è una certa preoccupazione per la durabilità delle edizioni digitali così come le stiamo realizzando oggi.<sup>3</sup>

Ciò che in genere si suggerisce per semplificare il rapporto edizione-lettore è ipotizzare una fruizione diversificata delle edizioni, sottovalutando tuttavia un punto di partenza importante: un'indagine sull'uso attuale sia dei prodotti cartacei che di quelli elettronici. Se spesso la questione della poca fruibilità delle edizioni critiche cartacee è risolta infatti con l'idea che un'edizione digitale sia *ipso facto* più attraente, usabile e comprensibile a un grande numero di lettori, sono ancora poche le edizioni in grado di fornire dati concreti riguardo il loro utilizzo, trac-

<sup>3</sup> Il tema della durabilità di queste risorse è certamente all'ordine del giorno, almeno dal punto di vista tecnologico. Mentre per il piano della sostenibilità ambientale prendo in prestito una citazione del libro recensito da Roberta Priore alle pagine 412-419 di questo numero: «the loss we would be faced with when we need to save electricity, and datacentres have to be turned off» (Baillot 2023, p. 132).

ciando gli utenti e la loro composizione (anche comprensibilmente) e non molti gli studi specifici sui loro bisogni e sulle loro aspettative (Baillot, Busch 2021 e Franzini, Terras, Mahony, 2019).

Bisognerebbe dunque accettare, il che è brutale nella sua banalità, che non tutto possa essere semplice e accessibile a tutti i livelli: la complessità esiste e se lo sforzo di semplificazione risulta in una perdita di informazioni o in un investimento maggiore di quello che richiederebbe imparare a gestire e comunicare la complessità, forse è una semplificazione di cui dobbiamo fare a meno. Quindi, va da sé, si tratterebbe di richiamare in causa un'educazione all'uso di questi lavori non solo in ambito scientifico/accademico ma anche scolastico (e qui so di sollevare un vespaio, dato che la scuola secondaria versa in uno stato disastroso e finisce sempre per essere individuata come il luogo di necessaria risoluzione di tutte le carenze culturali dei nostri giorni, in tutti i campi del sapere, salvo essere sempre più depauperizzata, burocratizzata e infarcita di progetti per lo più inutili quando non dannosi – o funzionali a un sistema dannoso).

In tempi di *literacy* digitale, anche una miglior *literacy* cartacea potrebbe risolvere molti problemi e ridare il senso di una storicizzazione del testo e del lavoro creativo che rimane fondamentale per capire davvero ciò che si legge e il peso dello studio filologico-critico e non solo narratologico e tematico. Non si tratta di insegnare a uno studente delle scuole superiori a leggere fasi e sottofasi di una specifica riga del *Fermo e Lucia*, ma di testimoniare il senso di questo lavoro, di un metodo di indagine che consente di smascherare falsità, modernizzazioni e banalizzazioni e di restituire storicità ai testi e il giusto valore alle considerazioni critiche su essi: uno sforzo che molti docenti già fanno<sup>4</sup> e che non va abbandonato visto quanto spesso questa consapevolezza storica è oggi sottostimata.

Penso a questo proposito a un libro di Francesco Piccolo da poco uscito per Einaudi (Piccolo 2025) che prende il titolo, con grande intuito commerciale, proprio dalle pagine della nostra cantafavola: *Son qui: m'ammazzi*. La tesi di fondo è che i classici della letteratura, tra cui ovviamente la travagliata storia di Renzo e Lucia, ci abbiano restituito una

<sup>4</sup> Un bell'esempio di dialogo tra scuola e università anche su questi temi è il progetto *Adotta un commento ai "Promessi sposi"* che ha portato circa cinquecento studenti a collaborare alla codifica di testi per la realizzazione del portale *Leggo Manzoni* (<https://projects.dharc.unibo.it/leggomanzoni/>) (Levchenko, Menna, Nava 2024). Si veda in proposito tutto il volume *Manzoni e Leopardi in digitale. Idee e proposte per la scuola* (Russo 2024).

legittimazione della maschilità tossica e violenta. Ragionare di questo esula dagli scopi del contributo, ma un paio di considerazioni sulle poche pagine dedicate al nostro romanzo, e nella fattispecie, all'incontro tra Lucia e l'Innominato, possono forse non cadere del tutto a sproposito. La frase che dà il titolo al libro, pronunciata da Lucia, è letta come estrema e pericolosa: «È come se Manzoni dicesse che la forza femminile, la capacità di produrre un risultato, stia nella concessione totale, nella resa a quella forza che ha di fronte. È quindi una frase spaventosa, estrema, e lo è maggiormente per il fatto che innesca una salvezza» (p. 10) e ancora «ma qui, della questione religiosa, che pure è il fine di tutta la vicenda, dobbiamo occuparcene poco. Dobbiamo occuparci di un uomo, l'Innominato, davanti a una donna, Lucia» (p. 36). A questo discorso sembrano mancare alcuni elementi di realtà, a partire dall'evidente impossibilità di eliminare la questione religiosa, che però svuota di senso la proposta lettura della frase di Lucia, che non è in quel momento che un tramite della provvidenza che da tante pagine (e tante correzioni) prepara l'animo dell'Innominato alla conversione. Inoltre, leggendo il testo e collocandolo nel tempo, nel dibattito culturale e nella visione ideologica e artistica del suo autore (che, anche questo forse a volte un po' si dimentica, non opera mai come una monade, ma è in discussione con altri), si capisce che il punto non è un uomo di fronte a una donna, ma al più un potente di fronte a una popolana. Manzoni dipinge lo squilibrio di potere insieme economico, politico e culturale della società del Seicento – e questo sì, è una costante storica – che è anche, insieme, squilibrio di genere, ma che probabilmente non si pone all'autore del tutto in questi termini. Non che tutto questo Piccolo non lo sappia, naturalmente, ma forse lo sanno meno lettori e lettrici giovani, se si accostano a questo testo senza consapevolezza filologica.

### Bibliografia

- Baillot 2023: A. Baillot, *From Handwriting to Footprinting. Text and Heritage in the Age of Climate Crisis*, Open Book Publisher, 2023, <https://doi.org/10.11647/OBP.0355>.
- Baillot, Busch 2021: A. Baillot, A. Busch, «Editing for Man and Machine. Digital Scholarly Editions and their Users», *Variants*, 15-16, 2021, pp. 175-187, <https://doi.org/10.4000/variants.1220>.
- Barbi 1939: M. Barbi, «Piano per un'edizione nazionale delle Opere di A.M.», *Annali Manzoniani*, 1, Milano, Casa del Manzoni, 1939, pp. 23-153.
- Bordalejo 2013: B. Bordalejo, «Work and Document», *Ecdotica*, 10, 2013, pp. 7-13, <https://site.unibo.it/ecdotica/it/numeri-della-rivista/ecdotica-10-2013>

- Brambilla, Sforza 1898: P. Brambilla, G. Sforza, *Saggio di una edizione critica dei Promessi Sposi*, Bologna, Tipografia Zamorani e Albertazzi, 1898.
- Buzzoni et al. 2024: M. Buzzoni, D. Cucurnia, C. Fenu, R. Rosselli Del Turco, G. Tancredi, «Progetto di edizione genetica digitale del Canzoniere manoscritto di U. Saba (1919-20)», in *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD, Quaderni di Umanistica Digitale*, 2024, pp. 215-220, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7927>.
- Caretti 1971: L. Caretti, «I Promessi sposi nelle due edizioni del 1840 e del 1825-27 raffrontate tra loro. Storia della colonna infame», in *I Promessi sposi*, a cura di Lanfranco Caretti, vol. II, Torino, Einaudi, 1971.
- Casalini 2004: S. Casalini, «Ermes Visconti. Dalle lettere un profilo», *Quaderni Manzoni*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2004.
- Chiari, Ghisalberti 1954: A. Chiari, F. Ghisalberti, «I promessi sposi», in *Tutte le Opere di A.M.*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, «I Classici Mondadori», 1954, vol. II, tomi I-III.
- Colli 2023: B. Colli, *I promessi sposi. Edizione genetica della Quarantana*, Milano, Casa del Manzoni, 2023.
- Colli, Italia, Raboni 2006: B. Colli, P. Italia, G. Raboni 2006. *I promessi sposi. Edizione critica diretta da Dante Isella*, vol. I, *Fermo e Lucia. Prima minuta (1821-1823)*, Milano, Casa del Manzoni, 2006.
- Colli, Raboni 2012: B. Colli, G. Raboni, *I promessi sposi. Edizione critica diretta da Dante Isella*, vol. II, *Gli Sposi promessi: seconda minuta (1823-1827)*, Milano, Casa del Manzoni, 2012.
- Franzini, Terras, Mahony, 2019: G. Franzini, M. Terras, S. Mahony, «Digital Editions of Text: Surveying User Requirements in the Digital Humanities», *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 12, 1, 2019, pp. 1-23, <https://doi.org/10.1145/3230671>.
- Harris, Sartorelli 2016: N. Harris, E. Sartorelli, «La Ventisettana dei “Promessi Sposi”. La collazione e i ‘cancellantia’», *Annali manzoniani*, 7-8, 2016, pp. 3-95.
- Italia 2018: P. Italia, «*Gli Sposi promessi*». *Storia milanese epilogata nel 1824*, Milano, «Annali manzoniani», terza serie, 1, 2018, pp. 123-154.
- Italia 2024: P. Italia, «The Double Text. ‘Alternative Variants’ in the Italian Tradition», *Variants*, 17-18, 2024, pp. 19-39, <https://doi.org/10.4000/variants.13059>.
- Levchenko, Menna, Nava 2024: M. Levchenko, G. Menna, B. Nava, «Leggo Manzoni. Quaranta commenti alla Quarantana», in *Manzoni e Leopardi in digitale. Idee e proposte per la scuola*, Bologna, Clueb, 2024, pp. 73-86.
- Lippolis, Totaro 2021: A.S. Lippolis, G. Totaro, «Variants Mining. Computational investigations on authorial variants: a comparison between Leopardi and Manzoni», *Umanistica Digitale*, 5, 10, 2021, pp. 49-69, <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/12627>.
- Marini, Pierazzo 2019: A. Marini, E. Pierazzo, «Per una filologia (digitale) degli scartafacci, Book of Abstracts AIUCD 2019», *Quaderni di Umanistica Digitale*, 2019, pp. 40-41, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/6361>.

- Martinelli 2022: D. Martinelli, *I promessi sposi, Edizione critica diretta da Dante Isella*, vol. III, *Ventisettana*, Milano, Casa del Manzoni, 2022.
- Nava, Priore 2023: B. Nava, R. Priore, «Codificare all'Infinito», in *La memoria digitale: forme del testo e organizzazione della conoscenza, Atti del XII Convegno Annuale AIUCD, Quaderni di Umanistica Digitale*, 2023, pp. 421-423, <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/7721>.
- Raboni 2008: G. Raboni, «La scrittura purgata. Sulla cronologia della Seconda minuta dei "Promessi sposi"», *Filologia italiana*, 5, 2008, pp. 191-208.
- Raboni 2016: G. Raboni, «E quale lettore per quale edizione?», *Prassi Ecdotiche Della Modernità Letteraria*, 1, 3-11, <https://doi.org/10.13130/2499-6637/6966>.
- Raboni 2022: G. Raboni 2022, «"Erigere da' fondamenti": la costruzione e l'edizione della Ventisettana», in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua: atti del Convegno, Bologna, 4-5 novembre 2021*, a cura del Consiglio della Commissione, Bologna, Pàtron, 2022, pp. 231-246.
- Russo 2024: E. Russo, *Manzoni e Leopardi in digitale. Idee e proposte per la scuola*, a cura di Ersilia Russo, Bologna, Clueb, 2024.
- Sforza, Gallavresi 1912-1921: G. Sforza, G. Gallavresi, *Carteggio di Alessandro Manzoni*, Milano, Hoepli, 1912-1921.
- Trovato 2009: P. Trovato, «Critica testuale e ideologia», in *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di studi letterari, linguistici e filologici, 2009, pp. 23-42, <https://hdl.handle.net/11572/80244>.

# Rassegne

ARMANDO ANTONELLI

📖 Elena Gatti, *Francesco Zambrini tra filologia e bibliografia*, Vicenza, Ronzani Editore (Storia e culture del libro. Historica, 5), 2023, pp. 237, € 22, ISBN: 9791259971036.

Prima di inoltrarmi nel tessuto connettivo di questo libro che ha il merito, lo si anticipa immediatamente, di indagare in maniera originale e ampia un aspetto poco, troppo poco, studiato dell'attività scientifica di Francesco Zambrini (Faenza 1810 - Bologna 1887), intenderei indugiare brevissimamente sull'aspetto estetico del libro, allestito con una copertina piacevolissima al tatto e gradevolissima alla vista, grazie a un progetto grafico elegante, esteticamente davvero ben riuscito, che consentono, insieme al formato di una brossura duttile e al contempo resistente, la lettura *agréable* di questo saggio. La novità, cui facevo cenno, rappresentata dal libro della Gatti, riguarda l'attenzione rivolta dalla studiosa bolognese al *côté* bibliografico del faentino, noto soprattutto per essere stato presidente tenace della Commissione per i Testi di Lingua per diversi decenni ed editore di testi in volgare duecenteschi e, prevalentemente, trecenteschi.

Andranno in via preliminare aggiunte alcune altre informazioni. La pubblicazione della Gatti si giova del sostegno finanziario del PRIN 2017 *The Down of Italian Publishing. Technology, Texts and Books in Central and Northern Italy in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Il volume fa parte della Collana dell'editore vicentino Ronzani *Storia e cultura del libro*, che si articola a sua volta in *Typographica*, *Documenta* e *Historica*, in cui, quest'ultima, s'inserisce come quinto della serie il libro della Gatti. La collana risulta presieduta da un comitato scientifico di ricono-

sciuto valore e di primissimo piano: Edoardo Barbieri, Lodovica Braidà, Virna Brigatti, Alberto Cadioli, Elisa Marazzi, Luca Rivali.

Ad arricchire i contenuti della ricerca inedita di Elena Gatti contribuisce in fine un saggio di Giuseppe Frasso.

Venendo all'organizzazione che l'autrice ha dato alla sua materia si dirà che essa si articola in una *Introduzione*, in due parti ben bilanciate tra loro e in una *Appendice* assai ben costruita.

Nell'introduzione (pp. 9-17) la studiosa chiarisce adeguatamente lo scopo, il fine della sua ricerca, quali fonti ha utilizzato e di quali strumenti si sia avvalsa nel procedere alla valutazione del "merito bibliografico" di Zambrini, infine quale sia stato il metodo assunto nel procedere della ricerca, che, come illustra l'autrice, si appunta, prevalentemente, sulla disamina del repertorio bibliografico zambriniano *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*. L'oggetto della ricerca è quindi l'opera editoriale che Zambrini centrò essenzialmente su un progetto di censimento delle pubblicazioni a stampa di opere in volgare del Duecento e del Trecento, che veniva così ad affiancare, corroborandola, l'attività filologica di editore di testi della letteratura italiana delle Origini e a consolidare, dandovi respiro nazionale, l'azione di coordinamento, durante il periodo bolognese, della Commissione per i Testi di Lingua. Gatti ha il merito di squadrare sin dal principio del suo libro quale sia il campo privilegiato della sua indagine. La studiosa bolognese si pone l'obiettivo di porre sotto la lente di ingrandimento il *modus operandi* dello Zambrini bibliografo, esaminandone in prevalenza il repertorio bibliografico nella sua redazione del 1884: Francesco Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, quarta edizione con Appendice, Bologna, Zanichelli, 1884. In verità si tratta della quinta edizione – come fa notare giustamente Gatti – rispetto a una vicenda che prende le mosse dall'embrionale repertorio stampato nel 1857 per i tipi petroniani di Carlo Ramazzotti, e il cui viatico finale, a distanza di non poco tempo, è stata la stampa di un supplemento cui molti di noi hanno fatto ricorso nelle loro ricerche per svariati decenni: Salomone Morpurgo, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e dei soggetti*, Bologna, Zanichelli, 1929.

Alla *Introduzione* che propone le finalità euristiche e le modalità epistemologiche della ricerca, segue poi il grosso del lavoro, suddiviso in due parti, e alcuni strumenti di corredo utilissimi. Nella prima parte intitolata *Francesco Zambrini e il suo contesto: politica e cultura a cavallo dell'Unità* (pp. 21-94), Gatti ricostruisce efficacemente, facendo ricorso alla biblio-

grafia pregressa ma impiegando abbondantemente anche fonti inedite, il profilo biografico ed esistenziale di Francesco Zambrini, calandolo nella congerie culturale del tempo e nel contesto politico romagnolo prima e poi felsineo, che caratterizzarono i luoghi di vita e di lavoro del faentino, offrendo uno spaccato ben riuscito delle posizioni personali assunte di volta in volta dallo Zambrini, e che risultarono non di rado attardate e isolate (scomode a tal punto da apparire quasi sempre marginali e minoritarie) rispetto alle linee di tendenza generali. Si tratta di una biografia essenziale per comprendere il lavoro bibliografico del faentino e per stilare un bilancio del suo *modus operandi* così come emerge a conclusione della seconda parte della ricerca della Gatti. Questa si appunta proprio sull'analisi delle modalità di censimento bibliografico che Zambrini riserva nelle sue descrizioni del suo repertorio del 1884 alle pubblicazioni a stampa di opere in volgare del Duecento e del Trecento, dopo oltre trent'anni di esperienza nel settore.

Questa parte della ricerca è senza dubbio quella più originale, del tutto inedita e interessantissima perché offre un quadro puntuale ed informato sul metodo bibliografico di Zambrini in diacronia (rispetto alla sua genesi ed evoluzione) e in sincronia, ampliando il campo di azione dell'indagine, grazie a un allargamento dell'orizzonte di osservazione che Gatti opera efficacemente in questa seconda parte del volume, estendendo il suo sguardo comparativo all'ambito nazionale. Non a caso questa seconda parte del libro si intitola: *Nel cantiere de* Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV (pp. 97-182). Ciò che va sottolineato favorevolmente della ricerca della Gatti e dei risultati cui essa giunge al termine di questa seconda parte del libro, è che essi non si basano esclusivamente su uno studio filologico del *modus operandi* di Zambrini nel corso della sua vita, né si accontentano di un confronto con quanto andava evolvendosi a livello nazionale, contestualizzazioni che Gatti, comunque, svolge con grande scrupolo ma che poggiano sulla concreta vivisezione di un numero cospicuo di schede bibliografiche del repertorio bibliografico zambriniano (pp. 129-178), che consentono alla studiosa di fare un bilancio complessivo del lavoro bibliografico del faentino. Va detto che la valutazione della Gatti si offre al lettore anche quale personale parere sulla personalità di Francesco Zambrini, forse sbilanciandosi un po' troppo in un giudizio a-storico, che avrebbe probabilmente dovuto essere sfumato:

Il bilancio, però, resta in chiaro-scuro. Da un lato Zambrini ha dato vita a uno strumento (completato poi dal supplemento di Morpurgo) ancora utile oggi per

le indagini sulla tradizione della letteratura antica anche se, una volta entrate in repertorio, assai raramente le schede cambiano. Dall'altro lato, come bibliografo, pur avendo competenze elevate per l'epoca, mostra tutta la sua approssimazione [...] Insomma, per chiudere davvero, questo dilettante serio ed entusiasta, a conti fatti lo si perdona volentieri, anche se, sostanzialmente, la sua guida (*Le opere*) rimane un'opera assolutamente meritevole ma enumerativa ed elenicatoria, non avendo mai conquistato la postura adeguata per affacciarsi a una qualche forma di bibliografia davvero analitica. Al netto del carattere, ruvido e per più di un verso anche sgradevole – la volgarità di certe invettive è francamente indigesta, così come lo sono le tirate misogine – va comunque detto che la sua ansia di scoperte e messa a fuoco di nuovi strumenti utili (sempre e comunque al servizio dell'investitura ministeriale, la *mission* autentica della sua vita) non fu supportata da un metodo adeguato. In parte per 'colpa' di Zambrini stesso, in parte a causa del frangente politico-culturale in cui ebbe sorte di vivere (pp. 181-182).

Completano positivamente per il lettore la sua pubblicazione un apparato di strumenti che la studiosa presenta nell'*Appendice* (pp. 185-201). Si tratta di chiavi di accesso che agevolano il lettore nella comprensione del lavoro bibliografico di Zambrini. Nel primo caso Gatti ci mette a disposizione in forma tabellare le fonti cui si rivolse il faentino nel confezionare le voci del suo repertorio (pp. 185-190). Nel secondo caso si pubblicano sempre in forma di tabella tutte le edizioni risalenti ai secc. xv-xvi presenti nella biblioteca di Francesco Zambrini e che certamente furono tra i ferri del mestiere da lui più impiegati (pp. 191-201).

Questo volume di Elena Gatti, ponderoso nella mole della fonte esperita e notevole nei risultati portati alla luce, colma un vuoto della ricerca, un aspetto rimasto celato nei non pochi saggi che negli ultimi anni hanno rivitalizzato lo studio della Commissione per i Testi di Lingua di Bologna e l'esperienza del suo primo e più resistente presidente. Non possiamo che essere grati al lavoro approfondito e comparativo di Elena Gatti che fa emergere a dovere sotto l'aspetto bibliografico ciò che non si conosceva dell'attività esperita intorno alla letteratura italiana delle Origini dallo studioso romagnolo.

Questo libro, lo si dovrà sottolineare in chiusura di questa recensione, contribuisce a non disperdere una lunghissima vicenda culturale nazionale, per quanto controversa e da valutare storicamente, ancora oggi vitale. Non a caso a due altri presidenti della Commissione, Raffaele Spongano ed Emilio Pasquini, va dato il merito di avere, nel corso del secolo trascorso, coltivato un'eredità che ha dato e continua dare lustro alla letteratura nazionale, seguendo rigore scientifico e interesse cultu-

rale, come ci ricorda nelle prime pagine della sua *Postfazione* (pp. 205-223) Giuseppe Frasso.

Frasso ricorda, appunto, a noi tutti l'importanza che questa istituzione ha rappresentato nell'ambito degli studi filologici e letterari a partire dalla sua creazione (1860) e per l'intero Novecento. L'autore va oltre nel suo saggio poiché coglie la necessità di vagliare storicamente, nel percorso conoscitivo dei passati metodi delle discipline umanistiche, il nesso che vincola le fonti a stampa e le fonti d'archivio, essenziali entrambe nel riannodare il dipanarsi del dibattito, anche acceso, che ha contraddistinto, come Frasso ci mostra limpidamente nel solco di Zambrini – consolidando il lavoro della Gatti – nel momento in cui racconta, ricostruendola, una polemica dal sapore “tutto ottocentesco”. Così facendo Frasso ci restituisce l'essenziale dell'eredità zambriana, così finemente sviscerata da Gatti nel suo studio. Scrive, infatti, Frasso:

Il *Supplemento*, curato, da Morpurgo, spingeva ormai nell'ombra gli scontri tra Zambrini, Monaci, il giovane Molteni, i dissensi tra D'Ancona e Monaci; gli studi potevano, grazie alla dottrina e alla intelligente fatica di Salomone Morpurgo, che aveva saputo fare tesoro, arricchire e perfezionare il lavoro di Francesco Zambrini, disporre di uno strumento fondamentale la cui utilità è, per quel che mi riguarda, anche oggi indiscutibile (p. 223).

FRANCESCO FORMIGARI

📖 Robert Darnton, *Editori e pirati*, Milano, Adelphi («Saggi. Nuova serie», 86), 2023, € 38,00, pp. 491, ISBN 9788845937804.

Publicato da Oxford University Press nel 2021 e immesso nel panorama editoriale italiano da Adelphi nel 2023 con la traduzione di Svevo D'Onofrio, *Editori e pirati* si propone come l'ennesimo, consistente tassello degli studi che Robert Darnton, docente emerito della Harvard University, rivolge ormai da decenni al Settecento francese e ai suoi fatti storico-letterari.<sup>1</sup> Come riconosciuto dallo stesso autore nei *Ringraziamenti* (p. 375), *Editori e pirati* rappresenta il complemento delle indagini esposte in *A Literary Tour de France: The World of Books on the Eve of the French Revolution*, risalente al 2018 ed elaborato attraverso l'impiego delle stesse

<sup>1</sup> A *Editori e pirati* ha fatto seguito R. Darnton, *The Revolutionary Temper: Paris, 1748-1789*, New York, W.W. Norton, 2023, volume non ancora tradotto in italiano.

fonti utilizzate per il volume più recente.<sup>2</sup> Se in *A Literary Tour de France* la disamina si struttura intorno a figure e questioni quali il calcolo della domanda di libri, le caratteristiche del commercio librario, l'attività svolta dai rappresentanti e alcuni problemi di trasporto e contrabbando di libri, in *Editori e pirati* il centro di gravità della trattazione è costituito dall'industria editoriale francese all'altezza della seconda metà del XVIII secolo: una realtà di cui Darnton sonda, più che l'elitario circolo dei potenti librai parigini, la vivace periferia solcata dai pirati – ossia editori dediti alla stampa di *contrefaçons* (pp. 378-379, n. 7), volumi per i quali non detenevano il *privilège* necessario ad autorizzarne la pubblicazione. Sebbene il rapporto tra Adelphi e l'autore persista dal 1994, anno in cui fu dato alle stampe *Il bacio di Lamourette*, proprio i temi che animano *Editori e pirati* convalidano ulteriormente, e più marcatamente, tale binomio. Si ricordino, in questo senso, le idee espresse in relazione alla figura dell'editore da Roberto Calasso, convinto che la storia dell'editoria coincidesse con la storia di un 'genere letterario' teso primariamente alla costruzione di una 'forma':

In primo luogo la forma è decisiva nella scelta e nella sequenza dei titoli da pubblicare. Ma la forma riguarda anche i testi che accompagnano i libri, nonché il modo in cui il libro si presenta in quanto oggetto. Perciò include la copertina, la grafica, l'impaginazione, i caratteri, la carta. Aldo [Manuzio] medesimo era solito scrivere sotto forma di lettere o *epistulae* quei brevi testi introduttivi che sono i precursori non solo di tutte le moderne introduzioni, pre- e postfazioni, ma anche di tutti i risvolti di copertina [...]. Fu quello il primo accenno al fatto che tutti i libri pubblicati da un certo editore potevano essere visti come anelli di un'unica catena, o segmenti di un serpente di libri [...].<sup>3</sup>

Ripercorrendo simili considerazioni, non risulta difficile comprendere il legame tra Darnton e Adelphi, nonché la rilevanza dell'operazione compiuta in *Editori e pirati*. Il volume, suddiviso in tre sezioni composte complessivamente da dodici capitoli, si configura come un percorso che muove da constatazioni di ampio respiro – quelle illustrate nella prima parte (pp. 23-110), dedicata alle 'regole del gioco' in vigore tra Parigi e la 'Mezzaluna Fertile' – e giunge infine a una meticolosa esplorazione dei materiali d'archivio legati a una determinata casa edi-

<sup>2</sup> R. Darnton, *A Literary Tour de France: The World of Books on the Eve of the French Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 2018. Anche in questo caso, il volume non risulta ancora tradotto in italiano.

<sup>3</sup> R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 81-82.

trice, la Société Typographique de Neuchâtel (STN) – a quest'ultima è rivolta soprattutto la terza parte, *Dentro una casa editrice svizzera* (pp. 245-363). A occupare lo spazio centrale della trattazione è una sezione riguardante i principali aspetti della pirateria (pp. 111-244): dalle pratiche necessarie a piratare un libro a una sequenza di ritratti concernenti alcuni pirati del tempo, dalla polimorfa realtà delle confederazioni piratesche alla guerra editoriale che insorse intorno alle opere dei due maggiori esponenti della congerie illuminista, Rousseau e Voltaire.

Sul piano metodologico, l'approccio scelto da Darnton manifesta un profilo bifronte. Da una parte, laddove risulta maggiormente opportuno uno sguardo capace di restituire visioni d'insieme, l'autore si avvale di un solido apparato di riferimenti bibliografici, talvolta schierandosi in favore di testi risalenti ormai a più di un secolo fa: è il caso, ad esempio, di una monografia del 1911 di Maurice Pellisson giudicata «ancor oggi la panoramica migliore» sulla posizione socioeconomica degli scrittori nel Settecento (p. 452, n. 8).<sup>4</sup> Dall'altra parte, Darnton dispiega tutta la propria capillare conoscenza degli archivi francesi e svizzeri, dai più noti ai meno noti: le ricerche esposte, intraprese già nel 1965 (p. 375), derivano da lunghi periodi di lavoro trascorsi in luoghi quali la Bibliothèque de l' Arsenal, la Bibliothèque historique de la ville de Paris, la Bibliothèque nationale de France, la Bibliothèque publique et universitaire de Neuchâtel e gli Archives de l'État de Neuchâtel. Non si tratta di linee operative disgiunte: spesso l'autore affianca alla ricostruzione di vasti scenari il ricorso a confronti ravvicinati con preziosi materiali d'archivio, pratica che consente di osservare una volta di più il rapporto osmotico che intercorre tra macro e microstoria: la prima acquisisce concretezza e articolazione dalla seconda, la seconda trova rilevanza e stabilità nella prima.

La sezione iniziale, *Editoria*, ospita una dettagliata storia del contesto in cui fiorirono e talvolta fallirono le molteplici imprese degli editori parigini e dei pirati della 'Mezzaluna Fertile' (ben rappresentata nella carta geografica riprodotta a p. 84), ossia l'area esterna ai confini del regno di Francia in cui si producevano libri in francese destinati a essere commerciati illegalmente: da Amsterdam a L'Aia, passando per Bruxelles e Maastricht, fino ai liberi principati della Svizzera – in particolare, Neuchâtel, Berna, Losanna e Ginevra. Se le vie di collegamento tra i centri della Mezzaluna e le maggiori città francesi fungono da campo di gioco, altri sono gli elementi che compongono le intricate regole della partita che vedeva opposti gli interessi della potente Corporazione dei

<sup>4</sup> M. Pellisson, *Les Hommes de lettres au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1911.

librai di Parigi, sovente appoggiata dalla Corona nel tentativo di perseguire finalità lucrative e censorie, e quelli della fazione composta da editori di provincia e pirati, accomunati per ragioni diverse dalla necessità di operare al di là della legge. Il perno della contesa, vero e proprio nucleo dell'assetto sociale vigente sotto l'Ancien Régime, risiedeva nell'istituto del *privilège* e nelle implicazioni promananti dallo stesso: di un privilegio concesso dalla Corona necessitavano i libri da pubblicare, di un privilegio erano depositari i pochi editori ammessi regolarmente al commercio librario (un editto del 1686, poi convalidato nel 1723 e nel 1744, limitava a 36 il numero delle tipografie parigine), di un privilegio godevano le impenetrabili corporazioni dei librai, alle quali erano concesse esenzioni fiscali, nomine di funzionari e poteri di polizia (si pensi al diritto di ispezionare i pieghi di libri provenienti dall'estero). Si tratta di un quadro complesso, segnato sia da un fitto susseguirsi di vicende istituzionali sia da processi storico-culturali che all'epoca si stavano diffondendo secondo velocità diverse in molteplici aree d'Europa: è opportuno rammentare, infatti, che il periodo in esame è quello animato dai grandi dibattiti relativi al diritto d'autore e al *copyright*, nonché l'arco di tempo in cui la figura dell'editore acquistò una fisionomia sempre più definita (p. 378, n. 5).<sup>5</sup>

Tra i capitoli della prima parte, come accade anche nelle sezioni successive, si agita una densa nebulosa di personaggi, tutti emblematici delle tensioni che contribuirono a sostanziare l'atmosfera e i fatti del periodo. Si pensi alla figura di Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, a capo della potente Direction de la librairie – l'organo cancelleresco preposto all'amministrazione del commercio librario – tra il 1750 e il 1763. Riconoscendo che il «sistema era divenuto radicalmente disfunzionale», poiché oppresso dall'esclusività dei *privilèges* e dalla circolazione sempre più ampia di *contrefaçons* realizzate dai pirati e vendute dai librai di provincia, Malesherbes sostenne il ricorso ai 'permessi taciti' (cioè permessi rilasciati da un censore senza che venisse concesso ufficialmente un *privilège* di stampa e a patto che sul frontespizio venisse riportato un luogo

<sup>5</sup> Per una schematica panoramica sul contesto inglese, nel quale giocarono un ruolo cruciale la London Stationers' Company e lo *Statue of Anne* del 1710, e su quello italiano, caratterizzato dalle notevoli imprese di Bodoni e dei Remondini ma anche da peculiari ritardi, cfr. F. Formiga, *L'invenzione perfetta. Storia del libro*, Bari-Roma, Laterza, 2021, pp. 98-110, 139-157. Per un'agile ricostruzione incentrata sulle evoluzioni della censura, tra autorità ecclesiastica, statalizzazione ed espedienti editoriali presenti anche nella realtà francese, cfr. M. Infelise, *I libri proibiti. Da Gutenberg all'Encyclopédie*, Bari-Roma, Laterza, 2013, pp. 89-120.

di edizione esterno ai confini francesi), appoggiò le attività dei *philosophes* favorendo Diderot nella pubblicazione degli ultimi dieci volumi dell'*Encyclopédie* (il cui *privilège* era stato revocato dal Consiglio del re dopo il settimo tomo) e tentò di attenuare il monopolio della Corporazione intuendone gli effetti dannosi: primo tra tutti, il trasferimento oltre confine di un importante segmento dell'industria editoriale – quello costituito dalle edizioni a basso costo, in quanto prive di *luxe typographique*, prodotte dai provinciali e dai pirati (pp. 37-39).

Sul versante della Corporazione, pare rilevante l'ossessione per il ricorso alle perquisizioni di polizia. La ferrea vedova Desaint, che aveva assunto il controllo dell'impresa del marito secondo una consuetudine invalsa all'interno della Corporazione, guidò personalmente la squadra di ufficiali giudiziari e agenti di polizia cui aveva segnalato i traffici illegali che avvenivano a Lione, fondamentale snodo per le attività piratesche (p. 44). Testimonianza notevole, inoltre, è quella contenuta nei rapporti di Joseph d'Hémery, scrupoloso *inspecteur de la librairie* che dal 1° gennaio 1749 diede avvio alla compilazione di un censimento di tutti i librai e gli stampatori di Parigi, riuscendo a schedare un totale di 261 maestri (pp. 68-72). Ligio al proprio dovere, inquietato più dai testi di carattere giansenista che dai libri dei *philosophes*, l'ispettore d'Hémery rappresenta un'inestimabile via d'accesso alla comprensione del *modus cogitandi* all'epoca dominante nel mondo editoriale: i suoi rapidi bozzetti, infatti, insistono sulle abilità professionali e sulle qualità personali dei maestri, accordando particolare importanza a queste ultime. Essere un *honnête homme*, per un editore settecentesco, significava detenere una reputazione imprescindibile per l'esercizio della propria professione. Nella posizione opposta si situavano coloro ai quali d'Hémery riserva velenose stilette: di un certo Bauche scrive che è «un cavallo privo di cultura e buone maniere», mentre di un tale Poilly dice che corrisponde a un «bue senza cervello» (p. 70). Di particolare interesse, poi, risultano le considerazioni con le quali Darnton illustra i funzionamenti interni della Corporazione (pp. 72-81): accedendovi si acquisiva una *qualité*, uno status ufficiale che garantiva il diritto di vendere e stampare libri, ma i profitti non erano assicurati. Di qui l'esistenza di una ragguardevole molteplicità di condizioni: dalle ricche dinastie di librai che potevano vivere di rendita alle vedove prossime alla miseria e pronte a sposare un artigiano che assumesse il controllo dell'attività, passando per giovani disposti a matrimoni d'interesse e librai decaduti costretti alla clandestinità pur di scampare al fallimento. André-François Le Breton, editore dell'*Encyclopédie*, rappresenta un caso eccezionale:

membro della Corporazione e imprenditore brillante, riuscì a coniugare imprese fortunatissime e vendite costanti anche a costo di tradire la fiducia di intellettuali come Diderot (pp. 74-75).

Diversa è la fazione dei pirati, di cui l'autore presenta alcuni protagonisti, tutti rappresentativi delle numerose contraddizioni legate a tale professione. Si pensi al caso dell'audace Jean-Louis Boubers, che spostandosi tra Liegi, Bruxelles e Neuchâtel tentò di stringere accordi con la STN, entrò in possesso delle lettere di Rousseau alla sua prima amante, provò a rivaleggiare con la Société Typographique de Genève e infine si diede alla macchia con un debito di oltre 300.000 lire di Tours, la più grande bancarotta del tempo (pp. 89-91). Oppure si guardi alla vicenda di Marc-Michel Rey, le cui attività avevano sede ad Amsterdam: benché «celebrato come il più importante editore dell'illuminismo», fu un uomo «tenacemente intento a fare soldi», preservò sempre il proprio ruolo di membro della Chiesa protestante vallona, pubblicò un'edizione della Bibbia e piratò perlopiù testi «inoffensivi per le autorità olandesi e francesi» (pp. 93-95).

Ad opporre la parte dei pirati a quella degli editori parigini, d'altro canto, furono due eventi di carattere istituzionale ai quali Darnton riconosce determinante rilevanza. Gli editti promulgati il 30 agosto 1777 segnarono un tentativo di conciliazione tra le due fazioni: pur non ponendo in discussione istituti come il *privilège* e pur rafforzando i sistemi di controllo sul commercio, tali provvedimenti introdussero norme orientate al sostegno della concorrenza e alla riduzione dei monopoli – il sesto editto, ad esempio, «legalizzava tutti i libri piratati in tutte le librerie di Francia, a patto che fossero seguite certe procedure»: una sorta di amnistia (pp. 52-55). Ne derivò un fittissimo ginepraio di polemiche e azioni legali da parte della Corporazione (pp. 56-64) dal quale emersero ben pochi risultati. Prima del crollo sistematico avvenuto in corrispondenza del 1789, tuttavia, l'editto di Vergennes del 1783 assestò un colpo violento ai pirati imponendo che tutti i carichi di libri provenienti dall'estero fossero obbligatoriamente ispezionati presso la *chambre syndicale* di Parigi, fatto che strozzò gli scambi con gli editori stranieri e acuì la crisi che in quel torno d'anni cominciava a danneggiare l'intera industria editoriale: «ne uscirono tutti sconfitti», in realtà (pp. 105-110).

La seconda parte, *Pirateria*, è scandita dall'alternarsi di capitoli incentrati sulle pratiche editoriali dei pirati con capitoli in cui predomina l'erudito affastellarsi dei dati archivistici. È a cominciare da questa sezione che la trattazione assume come principale punto d'osservazione, diretto o indiretto, il monumentale *corpus* di documenti attestanti le vicende

della STN: circa 50.000 lettere, decine e decine di dossier, corposi libri contabili e persino il manoscritto di un manuale riguardante l'esercizio di una carica pubblica scritto da Frédéric-Samuel Ostervald, alla guida della STN dal 1769. Proprio la corrispondenza della STN, integrata con lo studio di altri materiali, è ciò che consente a Darnton di sviluppare l'articolata sequenza di profili biografico-professionali che si snoda nei capitoli *Ritratti di pirati* (pp. 126-157) e *Ginevra sotterranea* (pp. 158-178). Le numerose ricostruzioni elaborate dall'autore, dedicate a pirati che operarono soprattutto a Neuchâtel, Losanna e Ginevra, non corrispondono certo a una mera esibizione di puntigliosità; si tratta, piuttosto, del poderoso esito del lavoro di ricognizione e analisi che ha permesso a Darnton di restituire un'accurata fisionomia agli editori di tale contesto, ricavandone così gli elementi utili a individuare costanti e particolarità della pirateria: la microstoria, quindi, in funzione della macrostoria. Non è vacua erudizione nemmeno l'esposizione contenuta nel capitolo *La gara per piratare Rousseau e Voltaire* (pp. 215-243), a tratti ritmato dall'appassionante incedere di un romanzo: la nota competizione, divampata alla morte dei due *philosophes* (avvenuta nello stesso anno, il fatidico 1778), fu caratterizzata da corposi interessi economici, dalla presenza di potenti editori parigini come Charles-Joseph Panckoucke, da imprese tanto colossali quanto stravaganti come l'edizione Kehl delle opere complete di Voltaire capitanata dall'astuto Beaumarchais (la cui speciale tattica di neutralizzazione degli avversari è raccontata alle pp. 238-239) e da una successione incessante di accordi, contratti, minacce e fenomeni di auto-pirateria (p. 224). Anche in questo caso, dunque, una vicenda utile a illuminare induttivamente le prassi tipiche di un intero cosmo.

La mole e il carattere dei dati condensati da Darnton nella seconda sezione produce l'impressione di avere tra le mani un'incontestabile guida per editori francesi del XVIII secolo, un volume che con buona probabilità avrebbe fatto la fortuna di qualsiasi libraio settecentesco dedito all'incremento dei propri profitti – non casualmente Abram David Mercier, contabile della STN, in una lettera indirizzata a Ostervald scrisse che «l'unico obiettivo che deve assorbire tutta la nostra attenzione è, prima di stampare qualcosa, assicurarci che renda moneta sonante» (p. 133). Fondata la STN nel 1769, infatti, Ostervald non tardò ad avviare una corrispondenza con uno dei più influenti librai dell'Aia, Pierre-Frédéric Gosse Junior, per apprendere i segreti del mestiere. Quali, allora, i fattori più importanti nell'agone dell'editoria? Tempo e informazioni (pp. 114-119). Allestire l'edizione di un testo richiedeva un'accorta organizzazione dei tempi di ogni fase di lavoro: dall'acquisto della carta, costosa e soggetta a pro-

blemi di spedizione, a quello dell'invio dei colli, che poteva determinare il successo commerciale ipotizzato oppure una perdita gravosa. Acquisire informazioni da un'estesa rete di esperti, invece, era fondamentale al fine di comprendere l'andamento e i gusti del mercato, in forma non troppo dissimile da ciò che accade anche oggi: testi già in corso di edizione, libri non più in voga, campagne di sottoscrizione, rischiose *nouveautés* appena apparse e volumi di grandi dimensioni dalle vendite sicure erano fonte di costante discussione all'interno di una casa editrice. Ulteriore componente del mondo piratesco era rappresentata dall'istituzione di confederazioni, ossia forme di accordo tra editori diversi che potevano implicare obblighi più o meno stringenti. Gli archivi della STN risultano funzionali anche allo studio di queste alleanze, come dimostrato da Darnton nel capitolo *Una confederazione di pirati* (pp. 179-214). Per far fronte alle numerose incognite del mercato editoriale – dalla copertura di eventuali fiaschi alla necessità di offrire alle librerie un catalogo variegato – non era inusuale che più pirati decidessero di unire le forze. Le modalità attraverso le quali si concretizzavano simili accordi erano essenzialmente tre: dal commercio di scambio, volto ad aumentare la varietà dei testi disponibili nel proprio deposito, alle edizioni congiunte, fino alla definizione di vere e proprie associazioni. Quest'ultimo è il caso del *Traité de Berne* stipulato nel 1777: tale accordo sancì la nascita ufficiale della confederazione in cui, oltre alla STN, furono coinvolte la Société Typographique de Lausanne (STL) fondata da Jean-Pierre Heubach e la Société Typographique de Berne (STB) guidata da Pfaehler, un libraio di Heidelberg. Il trattato in questione è prova di quanto le alleanze tra pirati potessero rendersi vincolanti: le tre case editrici si impegnarono a decidere in forma unanime quali libri pubblicare, a stampare un terzo di edizione ciascuna, a rimborsarsi vicendevolmente, a ripartire equamente i profitti e a tenere in rigoroso ordine i propri conti comuni (pp. 186-188). Pur conducendo a compimento trentuno edizioni congiunte, soprattutto testi di ordine saggistico, la Confederazione si risolse in un fallimento e venne archiviata nel 1785. Sorta per contrastare le difficoltà del panorama editoriale, negli anni della propria attività l'alleanza aveva palesato svariate criticità: di là dagli interminabili dibattiti epistolari relativi alle opere da pubblicare – chi parteggiava per la letteratura leggera di M.me Riccoboni e chi per l'*Histoire du règne de Philippe II* di Robert Watson, chi scorgeva occasioni di guadagno in resoconti di viaggio come il *Voyage en Arabie et en d'autres pays de l'Orient* di Carsten Niebuhr e chi nel *Dictionnaire de la chimie* di Pierre-Joseph Macquer –, la vita della Confederazione era stata soffocata da debiti reciproci sempre più gra-

vosi e da ambiguità a causa delle quali erano sfumate imprese potenzialmente redditizie. Emblematico, in questo senso, il doppio gioco della STN intorno al 1779. Fu quello, infatti, il periodo in cui Ostervald prese parte autonomamente all'edizione in quarto dell'*Encyclopédie* voluta dal potente Panckoucke e ricevette dai soci della Confederazione la proposta di avviarne la *contrefaçon* in ottavo, economica e certamente destinata – come accaduto con le precedenti edizioni del testo più rappresentativo dell'età dei lumi – a un vasto successo. Tensioni e sospetti, in tale occasione, non distrussero la Confederazione e non impedirono lautí guadagni: lo stesso Panckoucke si dimostrò interessato a investire nella *contrefaçon* della propria edizione. Tuttavia, la storia della Confederazione rivela che «l'onore tra pirati era un fondamento malfermo» (p. 214).

L'autentico vertice della trattazione è rappresentato dalla terza sezione: le porte della STN vengono spalancate e Darnton, sfruttandone pienamente gli archivi, intreccia una notevole ricostruzione del lavoro di Ostervald e dei suoi collaboratori. Il grado di accuratezza raggiunto dall'autore, unito a una prosa dall'andatura accattivante, restituisce la sensazione di assistere alle romanzesche vicissitudini di un imprenditore come il fascinioso Jacques Arnoux dell'*Éducation sentimentale* di Flaubert, tra atmosfere che a tratti ricordano il mondo settecentesco raccontato nel *Barry Lyndon* di Stanley Kubrick. Se capitoli come *Ordinaria amministrazione* (pp. 247-275) e *Fare e perdere soldi* (pp. 333-376) consentono di comprendere a fondo alcuni degli aspetti tecnici del lavoro editoriale dell'epoca, dai tempi di circolazione delle lettere al caotico sistema delle cambiali, *Il nostro uomo a Parigi* (pp. 276-303) e *I rapporti con gli autori* (pp. 304-332) costituiscono capitoli in cui la disamina di ambiti come la riscossione dei debiti e l'atteggiamento degli autori con i quali la STN avviò una corrispondenza viene spesso abbinata a una sapida andatura narrativa.

Le lettere, a noi giunte tramite registri chiamati *Copies de lettres*, erano legate al problema dell'affrancatura: nella Francia del XVIII secolo, infatti, tale addebito era a carico del destinatario. Per evitare le proteste dei librai cui venivano spediti prospetti e cataloghi la STN ricorreva a vari espedienti, come quello costituito dall'unire più lettere utilizzando il pan bagnato (p. 249). Proprio i cataloghi e i prospetti che viaggiavano da un angolo all'altro della Francia e della Mezzaluna costituivano uno strumento di concorrenza dotato di particolare importanza: spargere la falsa voce di essere in procinto di dare alle stampe una certa edizione, infatti, poteva servire a far desistere i propri *competitors*. La generale doppiezza della realtà editoriale, diffusa al punto che «una parte importante del

lavoro di un editore consisteva nell'individuare le trappole annidate in ogni aspetto delle sue operazioni» (p. 246), poteva dare luogo a episodi di auto-pirateria: «gli editori [...] a volte speculavano su un'edizione taroccata [...], di solito accordandosi in segreto con un'altra casa editrice». Di qui, per capovolgimento, il ruolo cruciale riconosciuto alla *confiance*, «il grado di fiducia attribuibile a un certo editore, e alla *signature*», cioè la firma da apporre in calce alle lettere: spendere il nome della società significava metterne in gioco l'onore. Intorno al tema della fiducia ruotava una quantità consistente di lettere: prima di avviare definitivamente uno scambio o un'impresa editori come Ostervald erano chiamati a reperire il maggior numero di informazioni possibili sulle figure con cui erano entrati in contatto. In questo senso, era cruciale il lavoro svolto da personaggi quali Batilliot, banchiere parigino della STN: nel suo dossier Darnton ha scovato decine e decine di profili riguardanti librai e commercianti di ogni tipo, tutti descritti con tratti netti e inequivocabili. Alla questione della fiducia e del recupero di denaro, poi, è legata la parabola di un altro collaboratore della STN, ossia Nicolas-Guillaume Quandet de Lachenal (pp. 279-303). Divenuto gradualmente l'*homme de confiance* a Parigi necessario alla STN, si rese protagonista di numerose vicende: standò debitori incalliti, stabili rapporti con autori come d'Alembert e Mercier, procurò alla Società un deposito segreto nel castello di Versailles. La pericolosità intrinseca al contesto editoriale, tuttavia, lo costrinse a una rovinosa caduta: bandito da Parigi, morì nell'oscurità e sommerso dai debiti.

In merito alle opere e agli autori Darnton sottolinea che Ostervald, al pari di molti altri pirati, non appartenne mai alla cerchia degli editori disposti a pubblicare, spesso per sete di rapidi guadagni, opere proibite dalla censura – scritti polemici, atei, libertini, pornografici, etc. Buona parte dei pirati, infatti, preferiva investire in testi sicuri e di grandi dimensioni, affinché tutti i torchi e i lavoratori assunti potessero essere impiegati in forma completa. Ostervald, inoltre, tentò di ottenere o ricevette dei manoscritti originali: se i rapporti con Louis-Sébastien Mercier, autore del fortunato *Tableau de Paris*, furono ottimi e duraturi, quelli intrecciati con altri autori ebbero esiti negativi. Ambizione e desiderio di denaro, infatti, non erano estranei agli scrittori della Francia illuminista, spesso ridotti in condizioni prossime alla miseria. Si pensi al caso di Joseph-Marie Servan de Gerbey, autore di un irrilevante trattato (*Le Soldat Citoyen*) nonché ufficiale militare di nobile famiglia: non solo contrasse debiti consistenti pur di far pubblicare il proprio testo, ma venne anche disconosciuto dai familiari. Sul retro dell'ultima lettera di Servan giunta alla STN Ostervald scrisse: «Nessuna risposta, costui è pazzo» (p. 330).

Il cosmo rievocato nelle pagine di Darnton giunse a un violento tracollo sul finire del XVIII secolo: la fragilità del sistema delle cambiali, il critico bilancio del Regno, la Guerra d'indipendenza nelle Americhe, una dannosa sovrapproduzione interna al mercato editoriale e – non da ultimo – lo scoppio della Rivoluzione spinsero molti pirati verso la bancarotta. La complessa bellezza della stagione piratesca del secondo Settecento francese, tuttavia, risplende perfettamente nelle circostanziate pagine di *Editori e pirati*. Benché si avverta la mancanza di un'appendice fotografica che consenta di ammirare i tanti ambienti e i tanti libri menzionati, con il proprio volume Darnton consegna ai lettori un saggio fondamentale per la storia del nesso che avvince la letteratura all'editoria. Al termine della lettura, insorge quasi un romantico senso di malinconia. La distanza che intercorre tra una contemporaneità in cui, come notava sarcasticamente Luciano Bianciardi,<sup>6</sup> «ascoltare i discorsi altrui» è preferibile alla lettura e un mondo nel quale, pur di rifornire un pubblico sempre più ampio, era necessario celare i libri tra i barili di zucchero è incolmabile.

MICHELANGELO ZACCARELLO

📖 Maria Gioia Tavoni, «*Libri all'antica*». *Le Edizioni dell'Elefante nel panorama dell'editoria italiana (1964-2011)*, con il catalogo storico a cura di Federica Rossi, premessa di Alberto Cadioli, Bologna, Pendragon, 2024, pp. 240, € 20,00, ISBN 978-88-3364-671-8.\*

Profonda conoscitrice del libro tipografico, Maria Gioia Tavoni dedica quest'ultima sua ricerca all'attività di una piccola casa editrice romana del secondo Novecento, le Edizioni dell'Elefante fondate da Enzo Crea (1927-2007) e proseguite fino al 2011 dal figlio Alessio. In precedenti volumi, Maria Gioia Tavoni ha esplorato lo stretto legame che opera fra la dimensione ideale, contenutistica del libro e la sua realizzazione materiale e tecnologica: durante l'*ancien regime typographique* (defini-

<sup>6</sup> L. Bianciardi, *Non leggete i libri, fateveli raccontare*, Vicenza, Neri Pozza, 2022, pp. 51-52.

\* Esimia studiosa di storia del libro dell'Università di Bologna, e membra del comitato scientifico della nostra rivista sin dalla sua fondazione nel 2004, Maria Gioia Tavoni è mancata il 26 febbraio 2025, proprio poche settimane dopo che la nostra redazione aveva ricevuto questa recensione al suo ultimo volume. Il comitato direttivo e la redazione partecipano al dolore dei familiari, degli allievi e della comunità scientifica tutta per la perdita di una studiosa di prima grandezza che, con i suoi contributi e consigli, ha aiutato la nostra rivista a crescere.

zione di Roger Chartier) le tecniche si evolvono ma non viene mai meno il vincolo strettissimo fra semantica verbale e contesto materiale del libro, spesso oggetto di estrema cura tipografica ed estetica. Nelle sue 240 pagine, il libro rispecchia questa doppia prospettiva che unisce il dettaglio della produzione editoriale al contesto storico del gusto letterario e collezionistico del tempo, a partire dal secondo Dopoguerra quando la *United States Information Agency* (USIA) comincia a sovvenzionare l'editoria europea in funzione antisovietica (1953, p. 26). Il ritratto di un raffinato intellettuale ed editore diventa così spunto per una panoramica estesa – nel tempo e nello spazio – sull'editoria italiana dal secondo Novecento (cap. I). La nascita della casa editrice romana viene così messa in relazione al sorgere di una diffusa “febbre editoriale”, che dà origine di nuovi soggetti editoriali (Marsilio, Bulzoni) o all'allargamento di quelli esistenti (Mondadori, Zanichelli).<sup>1</sup>

All'attenzione per il prodotto intellettuale, in Italia si abbina la grande tradizione del libro artigianale, che per tutto il Novecento produce – a tiratura limitata – libri d'artista e raffinate plaquettes. Gli anni Sessanta, caratterizzati da una produzione ancora prevalentemente artigianale (ben rappresentata dall'uso prevalente della Monotype) ma già partecipi del nuovo fermento, diventano così il decennio cardine per questa editoria di qualità, e le Edizioni dell'Elefante – che avviano la loro produzione nel 1964 – possono essere ritenute rappresentative di quella vibrante temperie, anche se – non producendo del tutto in proprio – la definizione di *private press* appare inadatta per descriverne l'impresa editoriale.

Caratteristica saliente delle Edizioni dell'Elefante è il raffinato equilibrio della pagina, che riflette lo studio e la frequentazione delle stampe bodoniane, e la cura nell'abbinamento di testi e immagini, che riflette connessioni talora sottili ma sempre significative. Specchio di tale attenzione all'aspetto visuale è l'eleganza materiale della veste tipografica, caratterizzata da una parallela ricerca: i caratteri Bembo monotype, i materiali (carta Amalfi, cartoncino Fedrigoni, legatura a filo), l'esecuzione tipografica affidata al torchio Heidelberg. La varietà e vastità delle soluzioni esperite emerge con chiarezza dall'utilissimo catalogo storico delle edizioni curato – sulla base di una documentazione di non facile assemblamento – da Federica Rossi (pp. 165-222).

Gli anni Settanta e Ottanta portano da un lato al all'industrializzazione dell'editoria con conseguente progressiva eclissi tanto dei lettera-

<sup>1</sup> A p. 21 si registra un refuso: V. Bompiani muore – quasi centenario, era nato nel 1898 – nel 1992 non nel 1971.

ti-editori che tanto hanno significato nella cultura italiana quanto delle piccole imprese di nicchia, votate alla produzione di fascia alta sul piano estetico e qualitativo. Dall'altro, aumentano esponenzialmente i volumi dell'editoria scolastica e universitaria, orientata prevalentemente ad ambiti scientifici e tecnologici. Come ben coglie l'autrice, si tratta di evoluzioni che aprono la strada all'ingresso «nel contesto editoriale [di] investitori e figure aziendali – o modelli aziendali a cui gli editori sono costretti ad adeguarsi per restare nel mercato – a scapito proprio dei letterati editori che avevano costruito nel tempo una metodologia e un certo modo di fare editoria» (pp. 33-34).

Tuttavia, *Graecia capta ferum victorem cepit*: perfino imprenditori estranei al mondo del libro avvertono il fascino della produzione artigianale e da collezione. Così va inteso l'ingresso di Silvio Berlusconi, ormai padrone della Mondadori, in produzioni di nicchia come la Biblioteca dell'Utopia, caratterizzata dal pregio estetico, ma anche dalla collaborazione di studiosi molto affermati nei singoli campi del sapere cui si rivolgono tali produzioni (p. 36). Arrivato al successo grazie alle stratosferiche tirature degli orari ferroviari dell'editore Pozzo, anche l'artista Ezio Gribaudo (1929-2022) associa quest'ultimo al libro d'arte, collaborando anche con una casa editrice "industriale" e trasversale come la F.lli Fabbri editore.

Come per molte imprese tipografiche di pregio e d'arte, all'insegna dell'Elefante si sviluppa una produzione non esigua (il Catalogo storico censisce 174 edizioni dal 1964 al 2010) a conduzione strettamente familiare: per anni il fondatore Enzo Crea – solo inizialmente affiancato dal coetaneo pittore siciliano Bruno Caruso (1927-2018) – conduce la casa editrice da solo, con l'unica collaborazione della moglie Grazia (poi della seconda, Benedetta, e dal figlio Alessio, che gli succede alla guida dell'impresa a partire dal 1997, e fino alla chiusura nel 2011. La dimensione familiare si fa interprete anche delle origini del calabrese Crea, con la Magna Grecia spesso evocata come ingrediente della sua ispirazione classicistica, complementare alla romanità:<sup>2</sup> in quest'ottica va inquadrata non solo la mostra di edizioni dell'Elefante tenutasi ad Atene (1987), il cui saggio introduttivo si intitola appunto *Enzo Crea, il suo Elefante e la nostra Magna Grecia* (p. 145), ma anche altri analoghi eventi organizzati all'estero (Oxford, Barcellona).

Ferme restando le coordinate di gusto e cultura, Maria Gioia Tavoni distingue correttamente nella produzione dell'Elefante un filone "militante" e originale da uno celebrativo e d'occasione, spesso alimentato

<sup>2</sup> Così ad esempio Marc Fumaroli (1932-2020), nella prefazione al catalogo che celebra i trent'anni dell'Elefante (1994): v. pp. 131-132.

da specifiche commesse da parte di istituti di credito, ma anche soggetti importanti nel mondo del libro e della cultura (ad es., l'Istituto Storico per il Medio Evo, p. 137, ma anche la sede romana dell'Académie de France). Occorre inquadrare in questo secondo filone la produzione di cataloghi di mostre, che davano a Crea la possibilità di operare nella sua originaria veste di fotografo d'arte: si veda ad esempio il n. 37 del *Catalogo storico* (mostra personale di André Derain, svoltasi al Grand Palais di Parigi nella primavera del 1977, con catalogo commissionato a Crea dall'Accademia di Francia a Roma, che a sua volta ne aveva ospitata poco prima una dedicata a Nicolas Poussin: n. 35 del catalogo).

Intorno ad Enzo Crea, le iniziative editoriali dell'Elefante sono sostenute da una fitta rete di autorevoli collaborazioni, importanti amicizie e prestigiose committenze: del tutto naturale appare dunque l'interessante parallelo sviluppato dall'autrice alle pp. 116ss., con la figura di Vanni Scheiwiller (1934-1999), assoluto protagonista della vita culturale e del dibattito letterario del secondo Novecento. Se Scheiwiller è indubbiamente fra i suoi primi riferimenti personali e professionali, insieme ad Alberto Tallone (1898-1968) e a imprese come il Polifilo di Alberto Vigevani, Crea si distingue per aver dialogato in modo continuato e proficuo con il mondo accademico propriamente detto, come si vede dalla intensa collaborazione con Armando Petrucci (1932-2018), che è uno dei fili conduttori del libro.<sup>3</sup>

Al centro di questi fermenti, negli anni Sessanta e Settanta, è Roma, con la sua vocazione a produrre cultura in varie direzioni e a vari livelli, ma sempre su di un palcoscenico di grande evidenza, anche per le molte pubblicazioni di carattere politico che vi uscivano, e con una eco fortemente trasversale fra le classi sociali (pp. 55-56, anche la premessa di Alberto Cadioli mette in rilievo – a vari livelli – la centralità di Roma). A partire da questo contesto si può intendere il posizionamento dell'Elefante, che sotto l'insegna della statua del Bernini in piazza della Minerva, pubblica a tiratura limitata titoli scelti abbinati a raffinate incisioni. Piccola impresa editoriale caratterizzata da un maniacale controllo delle varie componenti qualitative, l'Elefante dà occasione a Maria Gioia Tavoni di tracciare una breve storia del fenomeno, collegato ma non coincidente con l'editoria di qualità illustrata nel precedente capitolo, a partire dal fondatore ottocentesco di queste raffinate officine, l'inglese William Morris (1834-1896).

<sup>3</sup> Tale familiarità, cominciata col padre di quest'ultimo, Alfredo, è ripercorsa a partire da p. 126.

Con la sua capacità di associare testo e immagini in modo creativo e originale, celebrandone il connubio con materiali scelti e il fido torchio Heidelberg, Enzo Crea e la moglie Grazia attirano presto l'attenzione di vari soggetti editoriali, che ne ricercano la consulenza e/o la collaborazione. Attivo anche come fotografo d'arte, Crea impiega artisti moderni con una impostazione antica, ben simboleggiata dall'elefante del Bernini e da opere illustrate come i *Marmora romana* di Raniero Gnoli, che Crea pubblica per ben due volte (1971, 1988). L'Elemento archeologico «classico e/o decorativo» (p. 88) diventa così una cifra caratterizzante della produzione di Crea, e ne adorna spesso anche gli splendidi cataloghi, che diventano un'ulteriore cifra caratterizzante la produzione dell'Elefante. L'ispirazione classicistica unisce così elementi verbali e figurativi, attraverso un'affascinante ricerca che va anche in direzione calligrafica, grazie alla prestigiosa consulenza di Armando Petrucci: ne è efficace testimonianza l'*Alphabeto Romano* di Mauro Zennaro (1988), in cui ogni lettera è racchiusa in un monumento dell'Urbe.

Anche nell'ispirazione estetica e culturale, Roma diventa così il punto focale della ricerca estetica di Crea, con strade, luoghi, persone spesso collegati da un "percorso enigmistico" (p. 91), che trova di volta in volta esiti reali o figurati, dal *Teatro di Marcello* ai geroglifici di Valeriano Pierio (1967), sempre grazie alle autorevoli consulenze di studiosi che talvolta all'Elefante affidano i propri inediti, come Eugenio Garin o Salvatore Settis. Percorsi cultissimi che si tingono talora di esoterismo, come per gli *Iconismi e Mirabilia* di Atanasius Kircher, pubblicati nel 1999 a cura di Eugenio Lo Sardo con un'introduzione di Umberto Eco (n. 143 del *Catalogo storico*).

D'altro canto, in quegli anni ancora resisteva quella che Lucio Gambetti ha chiamato la "microeditoria" (tracciandone un interessante profilo: Gambetti 2021) e che ha continuato a rifiutare orgogliosamente le logiche e gli standard di mercato: un discriminante simbolo è l'ISBN, oggi richiesto per molti motivi di distribuzione e catalogazione, cui continuano a sottrarsi i libri d'artista e da collezione, ben riconoscibili in base a diversi parametri estetici e qualitativi (assai interessante in tal senso la testimonianza di Enrico Tallone a p. 45 n. 30). A Crea spetta di aver trovato un equilibrio virtuoso fra oggetti in sé elitari e un "micro-collezionismo" all'epoca fiorente: le tirature non troppo esigue e i prezzi di copertina non esorbitanti erano atti ad alimentare il fenomeno e ad intrecciare un dialogo non episodico con le relative istanze culturali (con tirature di mille copie «esaurite in un batter d'occhio», p. 154). È interessante come la "ricetta" di Crea abbia resistito – più di analoghe

*private presses* – alla polarizzazione del mercato del libro da collezione, in gran parte dominato dagli stampati originali di secoli passati e da prestigiosi facsimili di codici famosi (p. 158).

In conclusione, l'attività quasi cinquantennale di un "microeditore" di confine (non propriamente *private printer*, non stampatore di lusso, né editore *mainstream*) dà occasione a una grande esperta come Maria Gioia Tavoni di ripercorrere in un profilo – conciso quanto variopinto – l'editoria italiana del secondo Novecento, che ha saputo raggiungere risultati di elevato valore qualitativo e culturale anche al di fuori della nicchia del collezionismo istituzionale. La figura dei Crea, padre e figlio, è simbolo efficace della capacità di dialogare con soggetti di diversa estrazione (politica, economia, cultura, università), sempre all'insegna di standard qualitativi elevati e di una missione di arricchimento culturale che, almeno in principio, si voleva aperta a tutti i lettori colti.

### Opere citate

Gambetti, Lucio (2021). *Libri Memorabili. Una storia della microeditoria italiana del Novecento*, Milano, Biblion.

VIRNA BRIGATTI

📖 Pasquale Stoppelli, *L'arte del filologo*, a cura di Anna Carocci e Valeria Guarna, Roma, Viella, 2024, pp. 153, € 20,00, ISBN 9791254695517.

Il volume, pur nella sua leggerezza di paginazione e formato, trasmette una rigorosa essenzialità di contenuti: in undici brevi capitoli, Pasquale Stoppelli ci dà conto di quella che egli stesso – nell'ultimo di questi da cui è ricavato il titolo – definisce «l'arte del filologo», un filologo che nello scritto di presentazione firmato dalle curatrici Anna Carocci e Valeria Guarna è proposto in qualità di «artigiano». Il campo semantico racchiuso concettualmente nelle parole *arte* e *artigiano* indica già di per sé un orientamento metodologico che è esposto e chiarito in più luoghi del libro e che progressivamente, in modo sempre più esplicito, manifesta la stretta interdipendenza tra la dimensione della ricerca e la dimensione didattica. In mezzo, come imprescindibile collante, la dimensione morale.

Ciascuno dei capitoli corrisponde a un saggio, contributo o intervento già precedentemente pubblicato o presentato dall'autore in diversa

sede,<sup>1</sup> ma la disposizione di questi materiali non rispetta in modo rigoroso l'ordine cronologico della loro prima apparizione pubblica, elemento che induce quindi a riflettere su quale sia stata la volontà dell'autore nel proporre al lettore questo stesso ordinamento.

Il libro infatti, benché curato – come dichiara Stoppelli stesso nella sua *Premessa* – dalle «carissime ex-allieve ora docenti universitarie, Anna Carocci e Valeria Guarna, alle quali si devono l'iniziativa e la curatela» (p. 17), reca evidenti tracce dell'intervento dello stesso autore.

La sequenza delle parti, innanzitutto, come dicevamo, ma soprattutto i vari tagli e modifiche che alcuni dei contributi hanno subito rispetto alla loro precedente versione edita: il lettore è avvertito di volta in volta, nella prima nota a piè di pagina in cui è dato il riferimento bibliografico. In particolare, degli undici contributi proposti sono i primi quattro a subire una revisione e su alcune di queste correzioni si tornerà, poiché interagiscono con la struttura complessiva del volume e si potrebbe dire che, tra loro, fanno sistema consentendo una interpretazione precisa dell'intera operazione editoriale. Quanto meno vista da fuori, e con lo sguardo di chi orienta la propria ricerca sui testi del Novecento.

*L'arte del filologo* non è quindi affatto solo una retrospettiva sul lavoro di uno studioso che è stato e continua ad essere un punto di riferimento per varie generazioni di studenti e ricercatori e docenti universitari che sono cresciuti o hanno a un certo punto imparato a crescere nel contatto con le sue lezioni o i suoi scritti, è soprattutto un invito a continuare a credere e a lavorare per una visione filologica della letteratura. Questo obiettivo è raggiunto innanzitutto in conseguenza della disposizione delle sue parti e per altro – occorre anticipare questo aspetto – le varianti testuali non coinvolgono i testi più datati, ma quelli che danno conto di aspetti metodologici che interagiscono con la maturazione e gli sviluppi della filologia applicata alle stampe e ai documenti d'autore. Ci torniamo in chiusura.

Il primo capitolo-contributo, *La filologia dei testi a stampa*, ripropone l'introduzione all'omonimo volume che nel 1987 (Bologna, Il Mulino) portò la traduzione «dei più importanti e fondativi saggi della *Textual bibliography*, facendo conoscere per la prima volta in Italia i principali principi e metodi della scuola filologica di impostazione angloa-

<sup>1</sup> La lettera aperta a Paolo Trovato (pp. 79-84), «inedita su carta», è stata infatti presentata nel marzo 2015 su academia.edu e il contributo *La filologia a scuola. Per una didattica filologica della letteratura* (pp. 115-127), pur essendo inedito perché mai pubblicato, è però il testo di una conferenza tenuta da Paquale Stoppelli nell'ambito del Festival della Scienza del 2023.

mericana» (p. 9). Tale volume ebbe una riedizione nel 2008 e anche in quel caso, non solo in questa riproposta del 2024, il testo subisce alcune modifiche.

La seconda parte, *Storia di LIZ (Letteratura Italiana Zanichelli)*, propone (con modifiche) un testo del 2005, edito sulla rivista *Ecdotica*, in cui si dà conto del progetto di ricerca applicata che, nel corso degli anni Novanta del secolo scorso, aveva consentito agli studiosi della letteratura italiana di rapportarsi con una base informatica di dati testuali fino a quel momento inimmaginabile, precisando che «LIZ non ha mai aspirato ad essere una biblioteca digitale [...] LIZ altro non era che un sistema di concordanze elettroniche intratestuali e intertestuali» (p. 41). Stoppelli è stato infatti un pioniere di quella che sarebbe poi stata definita l'informatica umanistica («Quanto descritto in questo capitolo appartiene alla preistoria delle *Digital Humanities*», p. 54). In merito al progetto lo studioso crea una ricostruzione narrativa che «ha inizio in un pomeriggio della primavera del 1984 in un'aula della facoltà di Lettere della Sapienza di Roma» (p. 39), in cui l'elemento umano è al centro, sia nella valorizzazione del lavoro delle tante persone coinvolte, sia nella dichiarazione dei limiti connessi e nella conseguente assunzione di responsabilità che è implicata nella scelta di fare emergere «un criterio di pragmaticità»: «di fronte al fare rispettando con assoluto rigore i crismi dell'operare filologico o al non fare, si è preferito comunque fare come meglio si poteva» (p. 43). La chiusura sulla *Fortuna e fine di LIZ*, ci porta alla condizione presente, che deve ormai tenere conto della rapidissima obsolescenza dei prodotti informatici, ma soprattutto «di una trasformazione epocale» in cui si rintraccia «un gigantesco ma anche caotico proliferare di iniziative». «Siamo alla fase dell'accumulo», avverte Stoppelli, di fronte al quale «non perdere di vista i fondamenti della disciplina [filologica] dovrebbe continuare ad essere un imperativo, l'alternativa è uscire dai suoi paradigmi» (p. 55).

Forse proprio grazie alla *Storia di LIZ* si riconosce di pagina in pagina una componente narrativa che soggiace e unisce con un filo i diversi scritti.

Il terzo è del 2016, uscito in un numero monografico di «La rassegna della letteratura italiana» curato da Giulio Ferroni e dedicato alla *Situazione degli studi sulla letteratura italiana*, si intitola *Filologia, edizione dei testi* e a sua volta presenta alcuni tagli e minute correzioni terminologiche rispetto alla prima redazione, come ad esempio la sostituzione del termine *metodi* con quello di *criteri*, in riferimento al «passaggio attualmente in corso dall'editoria cartacea all'editoria digitale» e i conseguenti cambiamenti nella lavorazione dei testi (p. 58). Senza volere scivo-

lare in una sovrainterpretazione della variante, si può quanto meno ipotizzare che in questo modo è posta in maggiore risalto la componente normativa o anche la formalizzazione di regole codificate relative all'operazione editoriale digitale, rispetto a una prima fase di osservazione delle sue modalità empiriche. In coerenza con quella che sembra essere una maggiore consapevolezza delle problematichità del sistema editoriale strettamente contemporaneo è l'ampio taglio sulle possibili conseguenze del *self-publishing*,<sup>2</sup> il quale effettivamente, a poco meno di dieci anni di distanza dalla prima pubblicazione del contributo di Stoppelli, non pare avere avuto un effetto così dirompente, quanto piuttosto essere stato riassorbito dal sistema della produzione libraria delle case editrici.

Ma è piuttosto un'altra la correzione (se ne sta facendo in ogni caso una disamina selettiva) che può valere di più sul piano storico e concettuale: nel momento in cui sono introdotti i nomi di Gianfranco Contini, Giuseppe De Robertis e Dante Isella e si porta l'attenzione alla critica delle varianti e alla filologia d'autore, «la filologia cioè esercitata sulle carte dell'autore» (p. 60), Stoppelli afferma che

Ciò ha determinato il recupero degli autori moderni e contemporanei agli studi filologici, e abbattuto due pregiudizi: che la sensibilità filologica sia qualcosa da mettere in campo esclusivamente in relazione agli autori dei secoli più lontani e che oggetto dell'attenzione filologica debbano essere solo le carte manoscritte (*ibidem*).

Nel 2016, invece la chiusa era: «che oggetto di attenzione filologica debbano essere solo gli antichi manoscritti».<sup>3</sup> Questa prima redazione di fatto ribadiva la questione già espressa nella prima parte dell'enunciato, cioè la prospettiva diacronica (anche gli autori più recenti devono essere filologicamente indagati); con la nuova variante invece si introduce implicitamente uno dei principi cardine della filologia delle stampe, cioè che – per l'antico regime tipografico – tra gli esemplari di una stessa edizione occorre cercare le varianti di stato, mentre – per il contemporaneo sistema editoriale – è fondamentale indagare tutte le diverse edizioni e ristampe volute o approvate dall'autore.

<sup>2</sup> «Ciò che promette di sconvolgere il tradizionale rapporto autore-editore-lettore è il fatto che l'autore, grazie alla rete, può raggiungere direttamente i suoi lettori, saltando la mediazione editoriale. In Italia il fenomeno è ancora marginale, riguarda pressoché esclusivamente autori da *vanity press*, ma lo strumento è lì pronto per essere impiegato anche da autori di best seller, come già negli Stati Uniti sta avvenendo» («La rassegna della letteratura italiana», a. 120, serie IX, n. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 44-54: 53.

<sup>3</sup> Ivi, p. 46.

Questa sfumatura è determinante e rende più coerente l'intero scritto, che infatti si chiude con il paragrafo *Entrando nel Novecento*, in cui si afferma che «cambiano anche talune modalità tecniche di produzione dei libri» (p. 65), pur permanendo l'assunto secondo il quale «il lavoro filologico sui testi consiste [...] nel mettere ordine nella loro storia» (p. 66). Ed è qui, due paragrafi più avanti, dopo avere indicato i problemi della trasmissione digitale, che si trova un avvertimento sulla possibile dissolvenza della «sensibilità filologica» (p. 67).

Sembra questo un apice narrativo, un momento in cui si è creata una tensione e occorre ora proporre una risoluzione.

Continuando a seguire l'indice del volume, a questo punto si incontrano sei capitoli-contributi dedicati in modo più esplicito a casi di studio cari (anche affettivamente) all'autore: *Appunti di un editore delle commedie di Machiavelli* (2018); *A Paolo Trovato, in risposta a "l'uovo o la gallina", ossia la Favola di Machiavelli e il Belfagor di Brevio* (2015); *L'edizione autorevole* (2008); *L'interpunzione fra quies e sensus* (2016); *Ricordo di Conor Fahy (1928-2009), con un'ipotesi sul Furioso del 1532* (2018); *Se i filologi non credono nella filologia. Sugli abbozzi de L'infinito* (2022).<sup>4</sup>

In questa parte centrale del volume Stoppelli dà spazio alle ricerche che più hanno caratterizzato il suo percorso, per avere contezza del quale, per altro, le curatrici hanno allestito l'elenco delle sue pubblicazioni, dal 1970 al 2024 (pp. 141-150).

Anche in questo caso le lezioni di metodo sono veicolate dalla chiara esposizione dei fatti storici, documentari e testuali, consentendo anche a chi non è specialista di quegli ambiti o tradizioni di comprenderne il valore interrogativo e concettuale, da conservare e trasferire – con tutta la delicatezza necessaria – sui propri oggetti di indagine.

Ancora, in questi scritti è al centro la componente relazionale: con gli altri studiosi, con la comunità scientifica, con i destinatari di un lavoro di divulgazione e formazione, con i lettori comuni, con gli studenti. La complessità e la specificità di ciascuna tipologia di interlocutori è una dimensione che viene posta in dialogo esplicito con l'attività di ricerca, ma soprattutto con la fase della restituzione ad altri dei risultati del proprio lavoro. Infatti la riflessione sulla forma delle edizioni dei testi è un altro dei centri nevralgici dell'*Arte del filologo*; come spiega Stoppelli,

<sup>4</sup> Si segnala che ben quattro di questi sei scritti sono stati pubblicati per la prima volta sulla rivista *Ecdotica*, a dimostrazione evidente di quanto questa sede sia valsa negli ultimi anni, a partire dalla sua fondazione nel 2004, come luogo importante di confronto e sistemazione di diverse posizioni metodologiche.

l'«autorevolezza di un'edizione non si fonda solo sulla qualità del testo: dipende anche dai modi della sua presentazione, dalla capacità del curatore di comunicare efficacemente i contenuti; in altri termini non è questione esclusivamente filologica, tocca anche aspetti di semiologia culturale» (p. 85).

E ancora in un altro punto del libro, il discorso filologico si innalza a insegnamento etico: «se conoscessimo tutto questo [il come, il quando, il dove e il perché delle cose] non ci sarebbe bisogno della filologia» (p. 113).

È a questo punto che il volume affronta per via diretta il rapporto con l'insegnamento della letteratura nelle scuole (ma anche implicitamente all'università). Si riparte da un dato di base, cioè dal fatto che i testi sono «entità immateriali che si fissano di volta in volta su un supporto» (p. 115) e, a partire da questa osservazione di per sé storicizzante, si affrontano tutte le dimensioni della testualità letteraria, mettendo in risalto, ad esempio che «educare alla letteratura» – non semplicemente *insegnare la letteratura* – «è prima di tutto rendere partecipi delle sue tecniche»: «In letteratura insegnare la tecnica altro non significa che disporsi nei suoi confronti filologicamente» (p. 118) e infine

studiare filologicamente la letteratura porta a rendere intellettuale il piacere del testo, a scoprire in esso (soprattutto nei grandi testi) una perfezione in grado di suscitare una reazione emotiva molto più profonda e coinvolgente di quella che nasce da una adesione puramente sentimentale (pp. 126-127).

Un altro antidoto che la filologia, come ci spiega Stoppelli, può opporre alle derive di un superficiale sentimentalismo del tempo presente, invitando a riscoprire forme di soddisfazione e gratificazione più sofisticate ma consapevoli e durature.

Ed è a questo punto che la narrazione si compie, nel momento in cui si dà conto della possibilità della formazione di una coscienza filologica, che possa diventare anche coscienza della «mediazione filologica» (p. 129). Stoppelli nell'ultimo contributo recupera infatti un pentadecologo che aveva proposto a un seminario per dottorandi nel 2018, edito poi nel 2022 su «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria»: qui si picchettano i centri nevralgici del lavoro portato avanti negli anni, non solo – ancora insistiamo – dal punto di vista dell'affinamento dei metodi di lavoro sui documenti che da momenti diversi del passato trasmettono i testi degli autori, ma anche se non soprattutto nell'orizzonte della trasmissione della conoscenza nelle due direzioni cui un filologo ha accesso: la pubblicazione dei testi, dunque la prassi ecdotica, e la formazione degli studenti.

Carocci e Guarna mettono bene in evidenza questo aspetto, affermando che «è corretto parlare di obbligo che il filologo ha nei confronti del lettore a cui propone – ma anche sottopone – l'edizione di un testo», in quanto «mediatore tra l'autore e il pubblico», e al contempo rilevando la necessità di sostenere una identità professionale in cui l'«inclinazione e declinazione del filologo studioso» deve spendersi anche nella volontà di essere un «filologo pedagogo» (tutte le citazioni a p. 13).

*L'arte del filologo* propone appunto una narrazione, che si sviluppa anche sotto questo punto di vista, avvertendo di quella che in modo condivisibile viene ritenuta una urgenza: conservare, difendere, preservare predisposizioni mentali, intrise di una profonda eticità, che l'attitudine filologica riesce a sintetizzare e sostenere in modo efficace e funzionale.

Il richiamo al tempo presente e alla necessità di contrastare le sue storture legate alla fretta e alla superficialità, alla mancanza di concentrazione prolungata, alla incapacità di costruire strutture logico-argomentative rigorose, è quasi un grido di allarme che attraversa le pagine di Stoppelli ed è giustamente messo immediatamente in primo piano dalle curatrici, le quali, nel loro scritto *Il filologo artigiano*, recuperano e valorizzano i principi della lentezza, dell'accuratezza, della misura. Principi che purtroppo possono apparire oramai anacronistici e estranei rispetto ai ritmi attuali non solo del mondo *là fuori*, ma anche dello stesso ambiente accademico, nei tempi e nei modi in cui oggi si strozza tutta l'attività, dalla ricerca alla didattica. Nella «frenetica produttività istituzionalizzata» (p. 7) di cui si avverte e si condivide l'angoscia, anche per Carocci e Guarna sembrerebbe impossibile conservare una attitudine filologica.

Proprio per questo dunque il monito di Stoppelli risuona con tanta forza: perché mentre viene spiegato il metodo da applicare allo studio della trasmissione dei testi attraverso le stampe, viene dato conto del contesto da cui è emerso, l'importanza degli incontri umani, della determinazione, della scommessa. *L'arte del filologo*, cioè, pur fornendo in termini chiari e sintetici i principi base della filologia dei testi a stampa, attraversando con interrogativi e questioni tutta l'epoca della trasmissione tipografica fino al presente digitale, non è un manuale della disciplina, quanto piuttosto un breviario di meditazioni per chi intende farsi ulteriore anello nella diffusione e applicazione di queste competenze, ma soprattutto testimone di questo *habitus* mentale e morale.

E infatti, anche le due curatrici portano l'attenzione sulla frase finale del terzo contributo-capitolo *Filologia, edizione dei testi*, che già si richiama, ma che ora è necessario citare estesamente: «la sensibilità filologica

non è qualcosa che appartiene alla natura delle cose, è un portato storico, dunque come è sorta può anche progressivamente scomparire» (p. 67).

È il senso stesso del valore della storicità dei fenomeni, dei fatti, delle cose e dei testi a dovere essere salvaguardato e insegnato: un punto su cui occorre attivare una consapevole volontà di resistenza.

Proprio ascoltando questo invito è possibile provare a leggere il volume cercando le tracce della storicità dei suoi contenuti, le stratificazioni che lo attraversano, per provare a comprendere meglio le indicazioni che ci sono consegnate in eredità.

Su una di queste si può concludere la ricognizione, riportando l'attenzione sullo scritto di apertura e sull'atto fondativo della filologia dei testi a stampa.

Si è detto che l'introduzione al volume miscelaneo del 1987 è stata rivista da Stoppelli sia nella presente pubblicazione, sia nella precedente edizione del 2008. In particolare la frase finale è stata cambiata in modo significativo ogni volta, come segue: nella prima edizione si leggeva (corsivo mio) «La bibliografia testuale resta uno dei riferimenti metodologici obbligati, anche se in relazione all'edizione dei testi degli ultimi tre secoli manca ancora nella nostra tradizione di studi una prassi consolidata di *filologia degli autori moderni* su base bibliografica»; nel 2008 si dice invece che «manca ancora nella nostra tradizione di studi una prassi consolidata di *filologia editoriale* su base bibliografica»;<sup>5</sup> ora ne *L'arte del filologo* 2024, Stoppelli chiude la sua introduzione con queste parole: «La bibliografia testuale si è oggi imposta come un riferimento imprescindibile nello studio dei testi trasmessi dalle stampe, andando sempre più ad intrecciare le sue metodologie con quelle della filologia d'autore» (p. 38).

Da questa sequenza di cambiamenti si può evincere che dopo poco meno di quarant'anni il metodo di indagine filologica proposto da Stoppelli attraverso i saggi di Walter W. Greg, Philip Gaskell, G. Thomas Tanselle e Fredson Bowers, si sia effettivamente radicato nella prassi di lavoro, studio e formazione dei filologi italiani, ma abbia anche maturato via via una specificità che le ha consentito di precisare le continuità e le discontinuità che attraversano tutta l'epoca della stampa tipografica, dall'antico regime al sistema editoriale della contemporaneità, avendo ulteriormente reso ormai stabile l'ineludibile compresenza delle questioni, dei principi e dei criteri della filologia d'autore.

<sup>5</sup> Osservazioni critiche su questa prima variante si trovano anche in Alberto Cadioli, *Il testo in tipografia. Lo studio filologico delle edizioni a stampa*, Dueville (VI), Ronzani Editore, 2024, pp. 31-32.

Nonostante la necessità, anche didattica, di denominare con accezioni autonome alcune componenti dei metodi filologici di indagine dei testi, Stoppelli sembra però volerci indicare l'importanza di una visione ampia, dialogante e accogliente, che sappia conservare quella *sensibilità* che non possiamo permetterci di perdere.

PASQUALE STOPPELLI

📖 Alberto Cadioli, *Il testo in tipografia. Lo studio filologico delle edizioni a stampa*, Dueville (VI), Ronzani («Storia e cultura del libro. Typographica»), 2023, pp. 272, € 22,00, ISBN 9791259971968.

In un libro di Alberto Cadioli del 2012, *Le pagine diverse, Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore* (Milano, il Saggiatore) la quarta di copertina reca una sorta di aforisma: «Ogni libro ha dentro di sé una miniera di storie». Qui per libro si intende sia l'oggetto materiale fatto di pagine di carta sulle quali hanno lasciato il segno dei caratteri inchiostrati, sia il testo come portatore di significati, di per sé un'entità immateriale. Le "miniere di storie" che ogni libro racchiuderebbe sono il campo di applicazione di una specifica branca della filologia che solo da quattro decenni ha guadagnato nell'ambito degli studi letterari italiani una presenza riconoscibile, con l'abbattimento di due pregiudizi: il primo, che siano degni di attenzioni filologiche solo i testi antichi; il secondo, che esista solo una filologia dei manoscritti. Acquisizione culturale ancora più recente è che un'attenzione filologica vada rivolta non solo ai testi a stampa dell'*ancien régime* tipografico (la stampa a caratteri mobili), coi casi paradigmatici di Sannazaro, Bembo, Ariosto, Castiglione ecc. fino a Manzoni, ma anche agli autori dagli ultimi anni dell'Ottocento a tutto il Novecento, anni di cambiamenti radicali nelle tecniche tipografiche, dalla linotype e la monotype fino all'attuale stampa digitale.

*Le pagine diverse* di Cadioli è il libro che, unitamente a *Editing Novecento* di Paola Italia (Roma, Salerno Editrice 2013), ha dato luogo a una trattazione sistematica riguardante la filologia degli autori contemporanei. I due lavori hanno gettato le fondamenta di una nuova area di ricerca che nel libro che qui si recensisce diventa a sua volta oggetto di divulgazione manualistica. Vengo alla descrizione del volume.

Dopo una premessa di carattere generale sulla filologia dei testi trasmessi da stampe e la definizione di alcuni concetti base a essa pertinenti (importante la distinzione fra edizione e impressione), il volume

consiste di due sezioni. La prima intitolata *Nell'antico regime tipografico* (sec. xv-xix), la seconda *Nell'editoria moderna* (sec. xix-xx). Non mi soffermerò sugli argomenti della prima sezione perché godono ormai di descrizione anche nei manuali generali di filologia. Meno nota la seconda parte, che si riferisce sostanzialmente a tutta la letteratura di fine Ottocento e di tutto il Novecento.

Comincerò dalla formula che è al centro della trattazione di Cadioli: 'filologia editoriale'. È la filologia che nasce all'interno delle case editrici con la finalità di conciliare al livello più alto la salvaguardia dell'originalità, esigenza propria del filologo, con la presentazione del libro in una forma che incontri le aspettative del lettore. Ha scritto Virna Brigatti a questo proposito: «Il punto dunque non è che gli editori si trasformino in filologi, ma che coinvolgano i filologi quando vogliono pubblicare un testo di un passato più o meno recente il cui autore è morto» («Lettori e filologi: alcune considerazioni intorno alla filologia editoriale», in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, n. 1, 2016, pp. 47-64, p. 60). E se l'autore è vivo? In questo caso la filologia editoriale è questione che riguarda l'editore (o chi per lui: il direttore editoriale, l'editor, il redattore) e direttamente l'autore. La pubblicazione delle opere letterarie dalla fine dell'Ottocento a tutto il Novecento, vivente l'autore, è determinata proprio dalle dinamiche che coinvolgono le due figure.

Le situazioni che possono determinarsi nei rapporti fra autore ed editore in relazione alla pubblicazione di un libro (soprattutto se si tratta di romanzo) possono andare dalla modifica del titolo proposto dall'autore, come nel caso di *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano, pescato dall'editor all'interno del testo e portato in copertina in sostituzione di quello d'autore (*Dentro e fuori dall'acqua*), fino alla riscrittura dell'originale di *Eros e Priapo*, realizzata da Gadda in collaborazione con Enzo Siciliano per volontà dell'editore Garzanti. Gli interventi della casa editrice sul testo originale possono riguardare (mi attengo in parte all'indice del libro di Cadioli) la sua uniformazione; gli interventi redazionali sulla struttura, lo stile, il lessico; la correzione delle prove di stampa; il ritorno dell'autore sul testo nel caso di nuove impressioni o nuove edizioni; le innovazioni d'autore riguardanti la forma stessa dell'opera e altro ancora.

All'interno di questa casistica il filologo ha il compito di far ordine su quanto è accaduto al testo da quando è stato licenziato dall'autore fino alla sua uscita a stampa, di stabilire quali mani siano intervenute nel passaggio, di portare alla luce quanto sia stato suggerito o imposto dall'editore con o contro la volontà dell'autore. Da qui la ricostruzione e il

ripristino della sua presumibile volontà nel caso di una nuova edizione filologica. Rendere tutto questo oggetto di una trattazione manualistica comporta l'impegno a raccontare una quantità di casi che rappresentino adeguatamente la varietà innumerevole delle situazioni possibili. Di fatto la ricchezza degli esempi dispiegati da Cadioli documenta in abbondanza quanto complesso e variegato possa essere il percorso di un testo prima che approdi alla stampa.

Gli autori chiamati in causa sono Carducci, d'Annunzio, Saba, Montale, Luzi per la poesia; per la prosa Verga, De Marchi, Bontempelli, Pea, Vittorini, Gadda, Testori, Morante, Moravia, Calvino, Mari ecc. Ma la lista degli autori e delle opere interessati da dinamiche di filologia editoriale è incrementabile da chiunque si applichi in ricerche filologiche su opere letterarie novecentesche. I documenti su cui lavorare sono in primo luogo i libri, se l'opera ha avuto più edizioni, ma ad andare più a fondo soccorre il confronto dei manoscritti o dei dattiloscritti consegnati dall'autore, le prove di stampa, i carteggi intercorsi fra autore ed editore. Gli archivi degli autori e quelli delle case editrici sono i luoghi in cui materiali di questo tipo in genere si conservano. Tuttavia, da quando l'autore invia all'editore non più un manoscritto o un dattiloscritto ma un testo digitale, da quando le bozze si correggono su pdf e non più su carta e le mail hanno sostituito gli scambi cartacei, molta parte delle informazioni che riguardano l'andirivieni del testo tra autore ed editore va perduta. Ne consegue che i filologi del futuro, se ancora ce ne saranno, avranno molti meno materiali su cui lavorare. Per intanto, la ricerca in questo ambito promette ancora di riservare sorprese interessanti a chi vi si avventuri. In questa prospettiva il lavoro di Cadioli costituisce uno stimolo a considerare la nostra letteratura novecentesca un campo di applicazioni filologiche altrettanto interessante di quella dei secoli precedenti.

ROBERTA PRIORE

📖 Anne Baillet, *From Handwriting to Footprinting. Text and Heritage in the Age of Climate Crisis*, Open Book Publisher, 2023, pp. 179, ISBN 9781805110897, <https://doi.org/10.11647/OBP.0355>.

Il divertente gioco di parole che dà il titolo a questo libro può essere fuorviante. Chi legge, infatti, troverà il tema dell'impatto ambientale dei testi solo nell'ultimo capitolo, il terzo («What the climate crisis does to

text»). Prima, invece, il libro parla di come i testi si sono conservati e come si conservano, di come nascono e come si pubblicano.

In ogni caso, un titolo del genere non può che incuriosire i lettori, che potranno sfogliare (digitalmente) un libro molto sobrio, dal momento che, come spiega la stessa autrice, rispecchia il tentativo di farne un esempio di «an environmental lightweight» (p. 134). Baillot pone così – in anni di emergenza climatica – sotto gli occhi della comunità scientifica una problematica che nell’ambito degli studi testuali è piuttosto trascurata.

Prima di andare avanti, qualche dato di contesto: Anne Baillot ha una formazione filologica, con un focus sulla letteratura tedesca del Settecento e dell’Ottocento, che ha declinato, poi, nell’ambito delle Digital Humanities. È da questa prospettiva che scrive il libro, tenendo coesa l’attenzione per i testi e per le novità epistemologiche che le Digital Humanities hanno imposto. Open Book Publisher è la meritoria casa editrice inglese fondata nel 2008 e che pubblica completamente in open access. La casa editrice, come dichiara Baillot, ha una «exceptional transparency and a reliable technical quality assessment process» (p. 143), fatto non eccezionale per i lavori accademici, e le pubblicazioni online sono «minimal in terms of design, so that download time, and hence the energy required for download, is curtailed» (p. 144), qualità che ne facilita la sostenibilità.

Vorrei partire, ora, dalle conclusioni che l’autrice traccia alla fine del suo libro, nelle quali si spende in giustificazioni teoretiche ma anche personali sulle ragioni di questo lavoro: ho scelto di partire da qui perché durante la lettura si ha spesso la sensazione che Baillot non dia mai per scontato niente, dedicando ad esempio un intero sottocapitolo, «1.2. From writing to reading to archiving: becoming text», a dimostrare come un testo sia un organismo complesso e non fisso, questioni che per chi lavora con i testi non sono una novità. Credo che questo sia giustificato da quello che l’autrice dichiara nelle ultime pagine come uno degli obiettivi del suo libro, «reaching new readers and opening new transmission chains» (p. 151). Perciò il lettore esperto, abituato a lavorare con i testi, sarà forse un po’ annoiato quando Baillot descrive nel dettaglio come un testo si forma, attraverso quelli che Baillot definisce le diverse mani e i diversi occhi che lo plasmano, e cioè gli editori, eventualmente i copisti, i primi lettori. Invece, quando i problemi dei testi saranno letti attraverso il filtro del loro impatto ambientale, il lettore esperto sarà un po’ più stupito.

Ma andiamo con ordine.

Il libro si articola in tre capitoli. Nei primi due, *Archiving text e Publishing, editing and their digital transformation*, Baillot ripercorre le vicende, usando il punto di vista della letteratura moderna, di un testo che diventa libro e di un libro che diventa opera, attraverso le pratiche di scrittura, pubblicazione e archiviazione.

Al terzo capitolo, *What the climate crisis does to text*, si approda dopo aver preso in esame lo spazio e il tempo dei testi, la loro «geografia» e «storia», per riprendere concetti elaborati dalla stessa autrice (e che al lettore italiano non possono che far venire in mente Carlo Dionisotti, a cui però Baillot non fa riferimento), ovvero, rispettivamente, come i segni sono disposti sulla pagina e come vi si stratificano nel tempo. Questi processi sono riletti alla luce del loro impatto ambientale, nel tentativo di elaborare nuove pratiche per continuare a scrivere, pubblicare e conservare testi anche in anni di emergenza climatica.

Entrando più nel dettaglio, il primo capitolo parte dalla pratica degli archivi di documenti analogici e digitali: l'autrice conserverà questo doppio sguardo lungo tutto il corso del libro. Baillot comincia a raccontare la storia dall'inizio, dal primo archivio, modello di tutti gli archivi delle moderne società europee, il Metrôon, fondato nell'antica Grecia per consentire l'accessibilità e la consultazione delle leggi da parte dei cittadini ateniesi.

Da lì l'autrice porta il lettore attraverso gli archivi moderni europei, le loro pratiche di archiviazione e le loro regole; e lo fa ponendo domande molto pratiche, come quale debba essere il migliore processo di archiviazione per i diversi documenti posseduti, ma anche questioni culturali, tenendo insieme, non sempre agevolmente, una casistica disparata, come l'archiviazione di libri cartacei, manoscritti, ma anche libri digitali e digitalizzati e gli archivi di persona.

Penso, per esempio, a come nel libro si affronti la gestione dell'archiviazione dell'opera di un autore nella costruzione dell'immagine di quell'autore e, in generale, sulla sua ricezione. È il caso, racconta l'autrice, di Goethe che, sul finire della sua vita, si dedica – con un investimento di energie di cui si lamenterà continuamente nell'epistolario – all'organizzazione dell'archivio di tutte le sue opere. La giustificazione di tale operazione, lo si legge ancora una volta nelle lettere, è civile, lo scopo è il bene della nazione. Aver gestito in prima persona un'operazione di questo tipo e con questi fini, ha dato all'autore tedesco la possibilità di mantenere un controllo della sua opera anche post-mortem: naturalmente questa, fa notare Baillot, non è un'operazione neutra, il rischio può essere quello di costruire un'immagine di sé ideale, non corrispondente alla realtà.

Archiviare significa ordinare, preservare, ma tale pratica nasconde una discordanza, con cui si deve fare i conti: archiviare vuol dire anche accettare l'inevitabile deperibilità degli oggetti che si conservano.

E per quanto l'avvento del digitale può darci l'illusione di risolvere quella contraddizione, in realtà, sorprendentemente, la porta all'exasperazione. Infatti, per le tecnologie informatiche dieci anni sono un tempo molto lungo, in quanto i sistemi e i linguaggi diventano obsoleti molto più velocemente. Per questa ragione nel libro viene insistentemente sottolineata l'importanza non solo di conservare i dati, ma soprattutto i metadati e, nel farlo, di utilizzare standard condivisi, come per esempio XML/TEI.

Si può notare subito come l'autrice, nell'attraversare la storia di come si è consentito l'accesso ai documenti e ai testi nel tempo (ma continuerà a farlo anche per i capitoli successivi), metta continuamente in luce i limiti e i problemi di alcune prassi, sia sul piano culturale che su quello più tecnico e pratico, svelandone le contraddizioni.

Dopo aver preso in esame in termini generali le differenze tra processi di archiviazione analogici e digitali, Baillot sostiene che una differenza fondamentale sta sul tipo di testo che si deve archiviare e sul mezzo sul quale i testi sono trasmessi. Questo permette di rispondere a due questioni pratiche sui modi di archiviazione e cioè: quali testi dovremo conservare e in che modo dovremo farlo per rendere quei testi accessibili.

Attraverso queste domande l'autrice riflette sulle già citate «geografia» e «storia» dei testi (p. 37) e dunque su come il testo si forma, non solo attraverso la penna dell'autore, ma con l'intervento di altri potenziali attori: «this complexity – scrive l'autrice – is reflected in archival systematics, but it also leaves room for interpretation on the archivist's side. What copy is the authorial one? What hand is that of the author? These are the questions archivists too have to answer, and that serve as a basis for our access to text» (p. 44). Questi, però, sono temi sui quali chi lavora con i manoscritti riflette da sempre: basti pensare che le schede di catalogazione devono riportare la responsabilità di chi le compila e che la filologia d'autore italiana studia proprio la mano dell'autore e le stratiografie che si accumulano sulla pagina.

Porsi queste domande sui testi significa ragionare sulla natura dei documenti che li contengono, che l'autrice arriva a considerare come non più che frammenti, «traces of the past in the present»: qui la scrittura si fa più teorica. Baillot, attraverso filosofi come Paul Ricoeur e Derrida, riflette su come in realtà parlare di «tracce» significhi aver perso l'origine di un documento; questo spinge l'autrice ancora più

oltre, verso i confini della conoscibilità, ai limiti stessi dell'idea di archiviazione, dato che non solo anche di quelle tracce non riusciamo a conservare tutto, ma quello che conserviamo è, contemporaneamente, sottoposto a inevitabile distruzione. Tutto questo permette però di gettare luce su come l'accesso ai documenti attraverso gli archivi sia un privilegio garantito grazie (e nonostante) tutte le necessità pratiche richieste dalla conservazione e le sfide epistemologiche poste dall'inevitabile decadenza a cui l'oggetto materiale è soggetto.

Un rischio dell'idea esposta in questo paragrafo sulla genesi dei testi è quello che, accettando l'inconoscibilità del passato, non si possa ipotizzare niente sulla natura di quel documento in rapporto al suo autore: Baillot auspica che il testo venga dissociato «from the speculation on the author's intention» (p. 39), e piuttosto che la testualità venga considerata, a prescindere dalla sua creazione, attraverso le molteplici letture ancorate a diversi contesti culturali.

Mi sia consentita una piccola nota di disaccordo su questo punto: legare il testo alle intenzioni del proprio autore è tutt'altro che una speculazione. Il lavoro del filologo, per riprendere un breve contributo metodologico di Paolo Cherchi, *Edizioni in condizioni critiche*, è una ricostruzione storica, di cui porta tutti i limiti: fare un'edizione non significa attingere a «una conoscenza perfetta del passato», è *piuttosto un lavoro basato sulla nozione di probabilità e non su quella di verità*, è piuttosto un'ipotesi – per tornare a Contini – circa le modalità di lavoro dell'autore, che non può essere disgiunta dalla/dalle «hand(s) that wrote» (p. 40), come invece suggerisce Baillot.

Considerare il testo rispetto alle diverse letture, piuttosto che alla 'volontà dell'autore', potrebbe portare ad alcune distorsioni, e basterà citare il caso della ricezione in chiave nazista dell'opera di Nietzsche – per rimanere in ambito germanofono – per ricordare a chi legge quanto possa essere deformante un approccio ai testi come quello proposto in questa sezione del libro.

Se l'archiviazione rende disponibili i testi attraverso l'unicità degli oggetti culturali, un altro modo per consentire l'accesso ai testi è quello di pubblicarli. Pubblicare pone nuove questioni al discorso fatto finora, chiama in causa ulteriori attori e aggiunge altri processi alla genesi dei testi.

Stampare un testo è sempre una negoziazione almeno tra due figure, lo scrittore e l'editore (senza considerare il ruolo che nel Novecento hanno avuto l'editor e il curatore), che naturalmente implica fattori economici e fattori culturali, considerando che un libro rappresenta il suo autore, ma anche la sua casa editrice.

Il secondo capitolo, dunque, racconta criticamente come un testo diventa un libro, descrivendo tutti le diverse fasi della pubblicazione, dalla creazione alla disseminazione, dove la produzione intellettuale è legata indissolubilmente a questioni finanziarie. Ma per quanto un contratto possa essere formalizzato, un rapporto di questo tipo in realtà spesso va ben oltre gli “affari”.

Nel tentare di descrivere le dinamiche talvolta ambigue che sottendono questi rapporti, l'autrice si serve di due scrittori tedeschi, Goethe e Ludwing Tieck, che rivelano due strategie differenti nel negoziare con i loro editori, ma che mostrano, entrambi, l'importanza della fiducia, «the most fragile device» (p. 75), tra autore e editore e come attraverso questa fiducia (o la sua mancanza) l'opera venga definita. Ricostruire sistematicamente la storia di questi rapporti getterebbe una luce singolare sulla letteratura: i manoscritti d'autore, ma anche certe scelte, si capiscono meglio se valutati nel contesto dei primi lettori e del rapporto con l'editore: sono, sostanzialmente, tutte le mani che trasformano il «text» in «work» (p. 76).

Cosa succede a tutto questo processo quando i testi vengono pubblicati online? E come devono essere pubblicati i testi digitali? Quali caratteristiche devono avere per essere testi di qualità? A queste domande prova a dare una risposta la seconda parte del capitolo, *Text quality from scan to digital edition*, dedicando però, a mio avviso, molto (forse troppo) spazio agli step necessari a costruire un testo digitale, tanto da confondere chi legge su chi sia il destinatario di queste pagine: talvolta sembra di trovarsi davanti a un manuale, altre davanti a una trattazione teorica. Se fosse vero il primo caso, questa sezione sarebbe troppo generica; mentre se l'intento fosse quello di trattare teoricamente la questione, Baillot dà informazioni non necessarie e più utili per chi intende pubblicare un testo digitale che per chi ne usufruisce criticamente, presentando gli step per la costruzione di un'edizione digitale a partire dalle riproduzioni dei manoscritti (ma tralasciando, ad esempio, la fase della metadattazione).

Il discorso si fa più interessante, invece, quando sono approfonditi gli aspetti economici dei progetti di edizioni digitali, che spesso non hanno fondi per sopravvivere a medio e lungo termine: spesso la parte finanziaria dei progetti di edizioni digitali è trascurata. Infatti, mentre l'Open Access sembra rimuovere i costi da parte del lettore, non elimina completamente le spese, gravando su chi produce quelle edizioni.

L'abbattimento dei costi, insieme alla possibilità di una metadattazione dei testi per renderli davvero leggibili, consente un accesso massivo alle risorse: questo significa trovarsi davanti a un potenziale momento di

riscrittura del canone. Ma non tutto questo materiale a libero accesso è realmente accessibile a tutte e tutti nella stessa misura, in qualsiasi parte del mondo.

Attraverso la problematizzazione dell'Open Access e dell'illusione di un accesso indiscriminato alle risorse, si approda al tema che il titolo promette: tutto quello che sottende la produzione dei libri, analogici e digitali, guardandolo al microscopio, nei suoi anche più collaterali processi (persino ascoltare la musica mentre si scrive), ha un impatto ambientale, in termini di costi o di consumo di energia, che difficilmente si tende a (ed è possibile) tenere in conto. In quest'ultimo capitolo Baillot prova a immaginare, insieme al lettore, le strategie di conservazione, registrazione e diffusione del futuro, in un contesto di maggiore rispetto per le limitate risorse naturali, temperando l'idea di un accesso universale, ma senza rinunciarvi.

Molte delle tecnologie che usiamo per progetti ed edizioni digitali in occidente, per fare un esempio, non facilitano i paesi con meno risorse, con computer più vecchi e con una scarsa connessione internet, perciò «considering environmental cost means trying to shift perspectives from a northern-western point of view to a global one too. Who has access to what exactly, and at what cost?» (p. 115). Questa è la domanda che pone in luce tutte le contraddizioni nascoste nell'idea di Open Access e a cui l'autrice comincia a dare delle risposte in questo capitolo del libro. Dico 'comincia' non a caso, perché trovo che questo libro possa essere considerato un punto di inizio di una riflessione sull'impatto della nostra produzione, delle nostre azioni come accademiche e accademici e come scrittrici e scrittori di libri; ma anche un punto di partenza per riflettere su come utilizziamo il digitale in maniera inconsapevole, come se il nostro lavoro non gravasse sulle risorse naturali: l'autrice del libro in questo capitolo parla al singolare di alcune pratiche ingenuie nell'uso del digitale, come l'impiego di tecnologie troppo complesse che non possono essere supportate da vecchi computer o da una scarsa connessione internet o alla produzione di scansioni ad alta risoluzione, banner colorati e animazioni che richiedono molto più impiego di energia. Una risposta, che l'autrice non menziona, ad esempio, potrebbe venire dall'utilizzo del IIIF, uno standard aperto che consente la condivisione e l'interoperabilità delle immagini digitali tra le diverse piattaforme e applicazioni, indipendentemente dal formato originale dell'immagine o dal sistema utilizzato per archivarla, ma che soprattutto permette di utilizzare un'unica immagine per diverse finalità, senza la necessità di creare copie multiple dell'immagine in formati diversi.

Insomma, l'autrice prende in considerazione tutti i processi che ha analizzato nella prima parte del libro e prova a immaginare nuove e più sostenibili pratiche: partendo dall'esempio delle pratiche di 'reading circles' del XVIII secolo, l'autrice propone ai lettori di ridurre l'impatto ambientale beneficiando più persone di un solo artefatto: «sharing is key, and there are ways to make sharing better than it is» (p. 127). L'autrice menziona come esempi di condivisione il prestito dei libri (digitali e non) tra conoscenti o dalle biblioteche; è necessario, a mio parere, individuare iniziative basate su questa idea di condivisione e che le buone pratiche non siano delegate alla discrezione dei singoli lettori: penso, ad esempio, al progetto *Biblioteca italiana*, una biblioteca digitale di testi rappresentativi della tradizione culturale e letteraria italiana dal Medioevo al Novecento, che conta nel proprio catalogo più di 3500 titoli. I testi, contenuti in edizione integrale, fondati su edizioni scientifiche di riferimento, sono qui codificati in XML/TEI e tutti liberamente accessibili, scaricabili e interrogabili.

Baillet, però, si concentra non tanto su chi legge, quanto su chi produce, conserva e pubblica i testi, gli archivisti, gli editori, le case editrici, proponendo il minor impatto possibile per più beni culturali possibili: ad esempio, per l'aspetto della produzione, fornendo informazioni sulle componenti delle macchine e le infrastrutture di trasmissioni delle informazioni in modo da avere lunghe garanzie, incoraggiare la riparabilità e fornire pezzi di ricambio e riparazioni; oppure, per la distribuzione dei libri cartacei, privilegiando la stampa su richiesta in modo da evitare sprechi; e ancora, per quanto riguarda il digitale, per esempio, l'approccio più sobrio possibile proposto dall'autrice è quello del riuso delle infrastrutture: «The more institutions and actors share infrastructures, the less environmentally costly they are» (p. 131). Queste sono solo alcune delle buone pratiche proposte, ma Baillet prova anche a fare il primo passo praticamente, attraverso il racconto di come ha reso questo suo libro un «environmental lightweight» (§3.2).

Da quest'ultimo capitolo appare chiaro che una maggiore consapevolezza nei confronti dell'impatto ambientale nel nostro lavoro comporta dei compromessi e delle rinunce, ma per concludere con le parole dell'autrice, non penso che questi compromessi «would be worse that the loss we would be faced with when we need to save electricity, and datacentres have to be turned off» (p. 132).

## PAOLA ITALIA

📖 *Write, cut, rewrite. The cutting-room Floor of Modern Literature*, ed. by Dirk Van Hulle & Mark Nixon, Oxford, Bodleian Library Publishing, 2024, pp. 192, 40 £, 65 \$, ISBN 9781851246182.

«In writing, you must kill your darlings». «Quando scrivi, fai fuori tutto ciò che ti piace di più». La citazione, molto famosa nel mondo anglosassone, è attribuita a Stephen King – e da uno stilista come lui non si potrebbe chiedere di meno – ma anche, alternativamente, a Oscar Wilde, Eudora Welty, G.K. Chesterton, Anton Checov, William Faulkner. Probabilmente, come spesso accade, è poligenetica. Sappiamo per certo che nel delizioso *On the art of Writing*, pubblicato dopo una lezione tenuta all'Università di Cambridge il 28 gennaio 1914, l'autore molto british Sir Arthur Quiller-Couch aveva adottato la massima come epitome di una raccomandazione molto antinarcissica: «Appena senti l'impulso ad accanirti a volere realizzare un tuo pezzo di bravura, seguilo incondizionatamente, ma dopo taglia senza pietà prima di andare in stampa. Devi far fuori ciò che ami». E King – che intitola un suo manuale di scrittura, *On Writing: A Memoir of the Craft* – si ricorda di Quiller-Couche, e diventa così l'autore della massima.

Se gli scrittori avessero seguito alla lettera Quiller-Couche non avremmo “scrittura”, modelli, in una parola “stile”, ma sappiamo anche che tutta la letteratura è frutto di tagli, correzioni, riscritture. Ogni atto di scrittura è il risultato di un'arte del levare, prima che dell'aggiungere. Tagliare è un'operazione consueta, che accompagna ogni gesto di scrittura, da Petrarca a Beckett, e nell'ultimo secolo ha visto nascere una speciale attenzione a questi testi tagliati, sotterranei, potenziali, frammentari, che sono giunti fino a noi perché gli autori stessi hanno deciso di conservarli, di non darli alle fiamme. Il gesto rivoluzionario con cui Petrarca, primo fra tutti, decide di conservare la ventina di “scartafacci” del suo *Canzoniere* per testimoniare la fatica di quel *labor limae* su cui aveva costruito il suo stile e fondava la sua fama: «non illorum dignitati, sed me labori consulens» («non per il loro valore in sé, ma perché testimoniano la mia fatica», *Ep.*, I, 10) fa scuola, e dopo di lui la “volontà di archivio” diviene la chiave (una delle chiavi) del successo. Lo si è documentato, con casi celebri, nel volume intitolato appunto *Volontà di archivio*, che ha fatto séguito all'omonimo convegno, tenutosi nel 2022 all'Università di Padova, i cui atti sono stati pubblicati da Viella nel 2023 (e si veda anche il sito del progetto: <https://volontadarchivio.disll.unipd>).

it/progetto/). Da Petrarca a Manzoni, passando per Boccaccio e gli umanisti, Sannazaro e Machiavelli, Ariosto e Guicciardini, Castiglione e Bembo, Trissino e Aretino, Della Casa, Rucellai e Varchi, Borghini, Tasso, Tassoni Galilei e Vico, Metastasio, Verri, Pelli Bencivenni, Alfieri, Monti e Leopardi, la serie di autori (e archivisti) di scartafacci mostra con evidenza la peculiarità del caso italiano, del tutto eccezionale nel panorama europeo. Una peculiarità che tanto più balza in evidenza, quanto più si assume una prospettiva comparatistica (come nel recente volume, curato da Dirk Van Hulle e Olga Beloborodova, *A Comparative History of Literary Draft in Europe*, John Benjamin, 2024, disponibile in OA <https://benjamins.com/catalog/chlel.35>).

Dagli anni Settanta, tuttavia, la critique génétique ha diffuso in tutto il mondo un metodo di studio che ha cambiato il concetto di testo, considerato sia un “prodotto” che un “processo”, e da più di cinquant’anni l’ITEM promuove studi, ricerche, pubblicazioni sugli scartafacci d’autore, con una convergenza – solo di recente ricostituita – con la nostrana “filologia d’autore” e la “critica delle varianti” (sul convegno annuale dell’ITEM, *Genesis*, tenutosi quest’anno a Bologna, dal 9 all’11 maggio, che ha visto la partecipazione del fondatore della critica genetica, Louis Hay e più di cento studiosi di carte d’autore, si veda la *Cronaca* di Filippo Pelacci, qui alle pp. 444-458). Con la digitalizzazione del patrimonio manoscritto, gli scartafacci hanno cominciato a interessare anche il grande pubblico, per quel processo di identificazione per cui, ognuno di noi, nel suo “rapporto di scrittura” scrive, taglia, riscrive. E per la consapevolezza che abbiamo, ogni volta che clicchiamo *delete* sulla tastiera, che solo ciò che scriviamo sulla carta dà garanzia di sopravvivenza (sul tema del *Futuro della memoria* si veda la *Cronaca* di Lucia Giagnolini e Mariangela Giglio su questo numero, alle pp. 459-462).

È all’insegna di questo rinnovato interesse per i manoscritti d’autore che, dal 25 febbraio 2024 al 5 gennaio 2025, presso la storica Biblioteca Bodleiana di Oxford, è stata allestita una spettacolare mostra di “scartafacci”, curata da Dirk Van Hulle e Marc Nixon – due tra i maggiori esperti di Samuel Beckett, molti dei cui manoscritti, provenienti dal Fondo dell’Università di Reading (ma visibili on line nel progetto *Samuel Beckett Digital Manuscript Project* <https://www.beckettarchive.org/>) sono esposti in mostra – accompagnata da un catalogo che è un capolavoro di grafica, si legge come un romanzo e meriterebbe una traduzione italiana da parte di un editore illuminato. La mostra è anche un’occasione per scoprire i molti tesori della Bodleiana, il cui direttore, Richard Ovendon, presenta nella sua missione culturale: dal momento che i testi

tagliati (per ragioni di stile, ma spesso anche per ragioni esterne, di vera e propria censura) sono stati espunti dalle opere pubblicate, le biblioteche e gli archivi sono gli unici luoghi in cui è possibile esplorarli, in un percorso avventuroso “dietro le scene”, immaginando di potere stare, per un momento, dietro le spalle dei nostri scrittori preferiti, e di seguirli nel percorso creativo delle loro opere.

L'esplorazione attraverso «scritture, tagli e riscritture» – *Write, cut and rewrite* è il titolo dato sia alla mostra che al catalogo – sceglie di mettere in primo piano il momento del “taglio”, e di focalizzare l'attenzione del visitatore/lettore sull'assenza, che non ha meno effetto («agency») della presenza: «Libraries such as the Bodleian keep hundreds of things that have been cut and therefore never made it into a book publication. They are absent in literature. You do not notice them, but if you know about them their cutting can sometimes feel like an almost palpable absence (or presence)» (p. 3). Tagli che diventano “present absence”: «assenze presenti». Significativamente, i curatori hanno scelto di non procedere in ordine cronologico, ma di rappresentare in dieci stazioni della mostra/capitoli del catalogo, altrettanti modi di scrivere, tagliare e riscrivere i propri testi, declinando le varie modalità della correzione – quasi “tipi psicologici” – ben oltre i quattro movimenti definiti da Quintiliano di *adiectio, detractio, immutatio, transmutatio* (*Institutio Oratoria* I, 5, 6), dal taglio fisico, con forbici e colla (*Author's cut*, capitolo 1), a quello digitale, per i testi progettati, scritti e “tagliati” a computer (*Cuts in the born-digital works*, capitolo 10).

Il primo capitolo del catalogo – *Author's cut* – rivela una vera e propria sorpresa. Non tanto nel primo documento presentato, *The Ormulum*, un commento della Bibbia del XII secolo, documento interessante, da tempo identificato come il primo manoscritto autografo scritto in inglese antico (dal monaco Orm, da cui il nome): una copia in pulito con correzioni tardive, tagli, riscritture (come appare dalla riproduzione del Catalogo, a p. 6), ma non proprio uno “scartafaccio”, ma nell'autografo di Alexandre Pope. La Biblioteca Bodleiana, infatti, conserva il manoscritto del celebre *Essay on Criticism* (MS Eng. Poet. C. 1 Fol. 2v), con una correzione d'autore, la cancellazione dell'espressione «Damned to Fame» – rivolta alla fama di Perrault – che avrebbe ispirato il titolo della più celebre biografia di Samuel Beckett, pubblicata da James Knowlson nel 1996. Che relazione hanno Milton e Beckett? Nella biblioteca di Beckett si conserva un esemplare del saggio di Milton, con una nota apposta proprio al passo censurato: «Nonsense». Niente di più beckettiano... Sono molti i manoscritti di Beckett utilizzati per esemplificare le diverse modalità della

revisione. Il capitolo sui tagli d'autore mostra come spesso porzioni di testo rimosse provochino sussulti tellurici sulla superficie del testo. Non sempre l'autore/l'autrice se ne accorge, riuscendo a suturare il taglio, e a volte il testo finale "non conclude", allude a qualcosa che è stato tagliato e che si può conoscere solo dai materiali genetici. In piena era postmoderna è l'autore stesso a utilizzare in forma creativa i sentieri della creazione. Beckett, ancora, intitola un suo scritto: *From an Abandoned Work*, alludendo, sin dal titolo, a quanto la componente genetica fosse entrata nella progettazione del lavoro e come, per questa ragione, dovesse essere considerato incompiuto, provvisorio.

Non meno interessanti sono gli esempi opposti di riscrittura, trattati nel secondo capitolo, *Revising*: «in literary drafts, a cut is often compensated by a substitution. If a deleted passage is a form of impasse, the act of crossing out is less negative than it may look» (p. 31). Il punto sta nel capire le ragioni dell'*impasse*. Due casi esemplari sono portati a esempio: Wittgenstein e Kafka. Sulla prima redazione del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Wittgenstein, custodita proprio alla Bodleiana (MS. German d. 6), l'ordine interno delle proposizioni – che il filosofo organizzerà definitivamente in senso progressivo: 6.1, 6.2, 6.3, 6.4 – ha sottodivisioni introdotte a lapis per modificare "l'ordine degli addendi" senza riscrivere il testo, aggiungendo una gerarchizzazione inferiore grazie all'aggiunta di livelli inferiori: la prima proposizione del paragrafo 6, ad esempio, viene sotto-gerarchizzata aggiungendo: 1.2.1.1.2, in una complessa riorganizzazione che fa pensare alla prima redazione come una impalcatura esterna, passibile di successive aggiunte e implementazioni: «the draft [...] could be considered more like a bare-bone skeleton of the *Tractatus*» (p. 39). Particolarmente efficace l'ultima pagina della copia carbone del dattiloscritto del *Tractatus*, che, dopo la celebre asserzione: «Wovon man nicht sprechen kann, drüber mus man schweigen» (p. 39), «su ciò di cui non si può parlare si dovrebbe tacere», conclude con un enfatico: «Schluss!», «Fine!». L'altro esempio, accompagnato da splendide riproduzioni, non è meno efficace. Cosa sarebbe successo se Kafka, a partire dalla pagina 25 del manoscritto del *Castello* (sempre alla Bodleiana, Ms Kafka 34, fol. 25r), non avesse deciso di cominciare a scrivere in terza persona, sostituendo sistematicamente a ritroso «Ich» con «K.»? «In a past-tense third-person narrative it is easier to create the illusion of immediacy and efface the narrator. [...] With a third person narrative it is easier for a writer to leave things in a limbo and convey the typically Kafkaesque sense of estrangement and uncertainty» (p. 43). Come dire che Kafka diventa 'kafkaiano' solo dopo pagina 25...

Con *Vestigial notes* (capitolo 3) i curatori delineano una categoria speciale, quella delle note che, come in biologia i “vestigial organs”, non hanno alcuna funzione, ma indicano solo la persistenza di una funzione che avevano originariamente, in antenati genetici o in fase embrionale. La metafora naturale, utilizzata dalla critica genetica a partire dalla sua denominazione, porta alla definizione di quei casi di documenti di avanzamento non direttamente legati a un’opera particolare, ma disponibili per utilizzi successivi, a volte inaspettati. Una modalità di composizione che trova particolare applicazione nelle carte joyciane: «Joyce himself saw this as a process of ‘decomposition’ for the purpose of ‘ricombination’: the original context was decomposed and the snatched notes [così viene chiamata questa particolare tipologia di appunti: *notesnatching*] were ricombined into a new text» (p. 51). Sono tali i titoli che Raymond Chandler dattiloscritte su una pagina di block notes, appuntando a margine quali siano poi stati utilizzati o meno, oppure redigendo una lista di «Similes»: «Similitudini»: «as rare as a fat mailman», «as shallow as a cafeteria tray», «as meaningless as cheap laquer», e ancora: «as dull as a football interview». Tutti segnati a lapis, indicando i titoli dei romanzi in cui erano già stati utilizzati: un’auto analisi stilistica d’uso...

Nelle sale si susseguono innumerevoli esempi della letteratura del “What if”. Cosa sarebbe successo se il *Corvo* di Poe fosse stato, come nella primitiva stesura, un pappagallo? Nel quarto capitolo: *Replacement and late substitutes*, questo è l’esempio più disturbante. Non solo perché *The Raven* è uno dei racconti più celebri di Poe, ma perché, come giustamente fanno notare i curatori, anche se si è trattato di una prima idea, subito dismessa, una volta che dalla finestra è stato fatto entrare il «colourful parrot», la «dark, gloomy atmosphere» del poema è cambiata, e non si può fare a meno di sentire in sottofondo il verso finale della stanza che ripete insistentemente: «Disse il Corvo/Pappagallo: mai non più»...

Le correzioni intervenute nelle ultime fasi di sviluppo di un testo definiscono la parabola che, in filologia d’autore, chiamiamo “evolutiva”. Il caso più peculiare è rappresentato dalle varianti “transmediali” di Philip Pulmann: nella registrazione dell’audio book *Lyra’s Oxford*, l’autore si rende conto di una ripetizione – l’ossessione degli stilisti, anche nella sua *facies* contraria – e decide di eliminarla proprio durante l’esecuzione orale. L’ultimo taglio – «the final cut» – si materializza quindi solo con il confronto tra la versione audio e quella scritta.

Il quinto capitolo del catalogo è dedicato proprio all’utilità dei tagli e – citando un’altra celebre massima dell’architetto Mies Van der Rohe (ma forse era Coco Chanel...), si intitola: *Less is more*. Mantra di Beckett, che,

avendo aiutato Joyce, alla fine degli anni Trenta, con *Finnenang's Wake*, sapeva bene di cosa parlava quando definiva l'arte "additiva" dell'amico un «tentativo enciclopedico di conoscere sempre di più» (p. 81). Il suo mantra, invece, era, ovviamente, la "lessness" (ma alcuni manoscritti – come quello, delizioso, di *Human wishes* – sono fitti di ghirigori decorativi, piccolissime figure simili a geroglifici su vasi Maya, pentagrammi che sconfinano in microscopici *ex voto*).

È un peccato che il capitolo sesto non abbia potuto prendere in esame qualche caso letterario nostrano. Il Ventesimo secolo, teatro della censura più feroce, dalle leggi contro la libertà di stampa del 1926 alla Liberazione, testimonia svariati casi di «scritture, tagli e riscritture» imposte dal Regime, per ragioni politiche, religiose, morali. Come quelle in cui incorre Beckett con il «bigoted team of censors» che pretendono di tagliare gli insulti con cui, in *Waiting for Godot*, Estragon si rivolge a Vladimir chiamandolo con i nomi dei «microbes of gonorrhoea and syphilis»: «Gonococcus, Spirochaete» (p. 107). Un interessante caso di censura, che, per l'eterogenesi dei fini, conduce direttamente a Gadda, che nel manoscritto originario del 1944 di *Eros e Priapo* (ma la prima stampa francese di *Aspettando Godot* è del 1952) non si perita di rivolgere i medesimi insulti al «kùce verga»: il «Pirgopolinice spirochetato», e nell'edizione a stampa del 1967 si autocensura. Come mostra molto bene il caso di Stephan Spender – vittima della propria autocensura per non incorrere nel *Sexual Offence Act* del 1967, fino a convertire il proprio personaggio maschile in una protagonista femminile: Catherine Crawleigh – la paura della censura innesca altrettanti casi di autocensure, per quel meccanismo, così perverso e diffuso, per cui l'atmosfera censoria muove una sorta di azione precauzionale, una sindrome dell'impostore, un asservimento preventivo. Che solo il «bottomless pit» dove «all our stuff is buried» (p. 113) delle carte sopravvissute permette di recuperare alla memoria, e alla coscienza.

La letteratura contemporanea presta numerosi esempi della sezione forse più originale della mostra, documentata nel settimo capitolo, e dedicata a *Difficult beginnings* e *Alternative endings*: i punti estremi del testo, le sue tematizzazioni, i luoghi in cui l'autore è costretto a scendere a patti con la realtà, con quel taglio netto che il testo traccia nella storia. Il caso di studio, su cui Van Hulle e Nixon allestiscono un vero e proprio saggio di critica delle varianti, è l'avventurosissimo incipit di *Tinker Taylor Soldiers Spy* di John Le Carré, riscritto innumerevoli volte, a forza di forbici e colla, per più di sei mesi di seguito. Al contrario, il finale di *Persuasion* di Jane Austen mostra, grazie agli autografi conservati alla

British Library e ora visibili nel progetto – curato da Elena Pierazzo e Kathrin Sutherland: [janeausten.ac.uk](http://janeausten.ac.uk) – un doppio finale. Cade quello più “convenient” e Austen ne scrive un secondo, in cui la relazione tra i due protagonisti è ostacolata, dilazionata nel tempo, e la cui soluzione è affidata alla potenza di una lettera rivelatrice: «the ending of *Persuasion* is persuasive. So to speak thanks to the cancelled chapters» (p. 133).

Non sempre dei tagli sono responsabili gli autori, o le autrici. Nel caso di Mary Shelley, la creatrice di *Frankenstein*, il manoscritto depositato alla Bodleiana (Abinger, c. 56) rivela numerosi interventi del fratello Percy Bysshe. E non in un passaggio qualsiasi, ma nel previsto punto in cui Victor Frankenstein descrive la nascita della sua “creatura”: «His limbs were in proportion and I had selectd his features as handsome. Handsome, Great God!». Percy suggerisce a Mary di sostituire «handsome» – che rimandava all’aspetto fisico, concreto – con una «more abstract allegory of creation», «beautiful». *Beauty*, il concetto chiave della poesia romantica, che John Keats, un anno dopo la pubblicazione di *Frankenstein*, fisserà nella celebre definizione: «Beauty is truth, truth is beauty» (p. 137).

E non sempre la funzione autore è attribuibile a un solo individuo. Il nono capitolo, *Repurposing*, mostra alcuni casi di fiumi carsici, dove «part of the genesis of a work can be found in the work of another author» (p. 151), con un meccanismo che Van Hulle ha definito di *allogenisi* (ovviamente, per il secondo autore). È ancora Percy Shelley il protagonista di un caso di multiautorialità letteraria: studiandone i manoscritti genetici, Charles E. Robinson ha riconosciuto che un passo di *Frankenstein* è letteralmente preso dal diario di Percy del 23 giugno 1816, in cui il poeta dava una descrizione del Monte Bianco. Nello stesso capitolo, è proposto un caso di *Repurposing* relativo a una *postcard* acquistata da Philip Larkin al *bookshop* della biblioteca Bodleiana. Nei primi anni Ottanta vengono messe in commercio alcune cartoline illustrate riprodotte manoscritti medievali della biblioteca, tra cui un *Libro di Ore* (Ms. Auct. D.inf.) contenente segni zodiacali associati ai lavori dei mesi. Larkin acquista dodici cartoline, su cui avrebbe scritto altrettante poesie da inviare alla sua compagna, Monica Jones. Difficile non associare la poesia, conservata sul *verso* della cartolina, alla sua immagine, dove sono riprodotti un contadino in un campo di grano sotto il solleone (a sinistra) e un Leone (a destra): «Lon lion days / Start with white haze. / By midday you meet / A hammer of heat – / Whatever was sown / Now fully grown: / Whatever conceived / Now fully lived. / Abounding, ablaze – / O long lion days!» (p. 157). Dove il «hammer of heat» non deve essere

collegato a una memoria “marziale” dell’*Imperial High Noon*, come si legge nell’edizione annotata delle poesie di Larkin pubblicata nel 2018 a cura di Archie Burnett da Faber & Faber, bensì alla sua lettura ironica, se non addirittura antifrastica, spiegata dalla firma sulla *postcard*: «Ted». Un indizio che Monica Jones non poteva non riconoscere come una parodia di Ted Hughes, il compagno di Sylvia Plath, poeta della natura feroce e crudele.

Con il decimo capitolo si entra nella nuova era digitale – *Cuts in born digital works* – dove la sopravvivenza è affidata alle tecniche di informatica forense e la tradizione del testo torna, incredibilmente, alla molteplicità delle copie manoscritte degli amanuensi digitali, dove esiste una sola regola: «the more a work is copied, the higher its chances of survival» (p. 167). Qui si tocca con mano la differenza tra la critica genetica, in cui le sequenze delle diverse versioni vengono giustapposte come se fossero frame di uno *storytelling*, «in a topographic way» (pp. 168-69) e la filologia d’autore, il cui scopo è invece quello di ricostruire la diacronia delle fasi delle correzioni, un metodo che viene definito «linearized way» (anche se è più simile a una struttura “a grafo” che a una “linearizzata”). I casi di ricostruzione della genesi del poema di Puskin, *The bronze horseman*, presentano molte affinità tra la testologia russa e la filologia d’autore italiana. Più inquietanti, anche perché più intrusivi con la vita dell’autore, e vischiosamente implicati con una forma di auto riflessività espressiva, sono gli esperimenti di *digital forensics*, svolti con il *keystroke logging software* con cui Craig M. Taylor, in collaborazione con la British Library, ha documentato per quattro anni la genesi del suo romanzo: *Staying On* (2018, p. 171). Il processo di genesi del testo si fonde indistricabilmente con il testo stesso, come mostra anche un innovativo progetto realizzato dal 2019 da Annelyse Gelman e Jason Gillis-Grier, che, nella rivista on line *Midst* ([www.midst.press](http://www.midst.press)), offrono la possibilità di condividere un ambiente di produzione poetica «in the form of interactive time-lapses»: si può vedere il testo poetico nella sua versione finale, ma poi riavvolgere la moviola e tornare al punto di partenza, dalla pagina bianca fino all’ultima versione corretta, attraverso tutte le versioni intermedie, rappresentate dinamicamente a video, includendo nella rappresentazione anche il fattore tempo, i minuti esatti in cui il testo è stato corretto, modificato, lasciato “riposare”. Una prospettiva vertiginosa, dove finanche il titolo del testo su cui viene condotto questo esperimento di “critica delle varianti di tastiera”: *Cuttings*, di Fanny Choi (pp. 172-74), lascia al lettore l’impressione di una forma di autorappresentazione, un *time-lapse* di selfie che, come le fotografie freneticamente scattate dallo smar-

phone nella vita quotidiana, restano nella memoria del telefono fino a quando, con lo scadere dell'abbonamento *cloud*, o all'acquisto di un nuovo telefono, non ci si libera di questo eccesso di memoria, sollevati dalla fatica di doverci prendere cura di questa entropia digitale, rimpiangendo i tempi in cui si dovevano sviluppare solo poche decine di foto cartacee. Se la critica delle varianti ha lo scopo di individuare le costanti, i "contorni fissi" di una scrittura d'autore, e se ciò può essere fatto confrontando "redazioni" fra loro, questo metodo di parcellizzazione della scrittura sembra ancora troppo "granulare" per raccogliere poco più che dati quantitativi, e troppo poco "sistemico" per ricavare da questi dati una descrizione caratterizzante, e trasformare la quantità in qualità.

E per concludere nello spirito del libro e della mostra, che fa della sobrietà e della rinuncia una questione di stile e di eleganza, l'ultima sala della mostra presenta la *Cutting-room floor*, con un pavimento interamente coperto da frammenti di pellicola non utilizzati... ricordando che di fronte alla sopravvivenza dei "tagli" dobbiamo pensare a ciò che si è perso, ma anche fare uno sforzo di immaginazione: «la storia della genesi non è mai oggettiva, è sempre una ricostruzione narrativa» (p. 177). E, come ogni narrativa, deve seguire la massima di Faulkner/King: «Kill your darlings». O, nella versione più pragmatica di Ford Madox Ford: «When in doubt, cut».

MICHELA FANTACCI

📖 Ilaria Burattini, *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la Storia d'Italia*, Milano, BIT&S, (Testi e Studi, 11), 2024, pp. 667, € 79,00, ISBN: 9791280391223.

Nel suo volume *Il copialettere di Francesco Guicciardini. Una fonte per la Storia d'Italia*, Ilaria Burattini presenta l'imponente ricerca condotta su un corpus epistolare di grande interesse nell'ambito della storiografia rinascimentale. Pubblicata nella collana Testi e Studi di BIT&S, l'opera è caratterizzata da un approccio metodologico che combina filologia, critica testuale e riflessione storica. Attraverso lo studio approfondito, comprensivo di edizione critica, delle oltre duecento lettere raccolte da Guicciardini durante il periodo in cui fu luogotenente dell'esercito pontificio, l'autrice non solo restituisce valore documentario al copialettere, ma ne svela l'importanza come laboratorio e strumento per la produzione storiografica.

A livello strutturale, il volume si compone di due macro-sezioni: la prima riguarda l'*Introduzione* al lavoro (pp. 1-105), la seconda l'edizione dei testi de *Il copialettere di Francesco Guicciardini*, cui fa da corollario un'*Appendice* (pp. 107-636).

Sin dalle prime pagine, Burattini chiarisce la centralità del copialettere per la comprensione del metodo storiografico guicciardiniano. Il materiale, conservato grazie alla meticolosa cura di Roberto Ridolfi negli anni Trenta del Novecento (*L'Archivio della famiglia Guicciardini*, Firenze, Olschki, 1931), non è un semplice insieme di lettere, bensì una raccolta organizzata in maniera sistematica, pensata per essere consultata e per agevolare la futura narrazione storica. Il lavoro di selezione e di ordinamento dei documenti che sottende alla costituzione della silloge, oltre ai dettagli materiali che la caratterizzano, rivela una progettualità che va oltre la mera funzione archivistica. L'autrice mette in luce la rilevanza del copialettere nel processo creativo che porterà alla stesura della *Storia d'Italia*, descrivendo il corpus non solo – e non tanto – come un «documento di servizio destinato ad arricchire la memoria d'archivio» (p. 20), ma come una base di riflessione critica che Guicciardini utilizza per analizzare il ruolo del potere, le dinamiche della politica italiana e le fragilità delle alleanze del suo tempo in un momento di profonda confusione, in cui preme l'urgenza di «scongiurare una 'ruina'» (p. 17). Burattini mostra come le lettere selezionate siano state sottoposte a un processo di riscrittura mirato, evidenziando le varianti testuali che trasformano il documento grezzo in un testo compiuto e stilisticamente controllato; un processo che rappresenta, di fatto, una chiave di accesso privilegiata al pensiero storico-politico di Guicciardini.

Il primo capitolo, *Per «capitolare» e «fermare il punto»* (pp. 9-21), si concentra innanzitutto sulla definizione del copialettere di Guicciardini, «un corpus collaterale al carteggio vero e proprio» (p. 10). Dando mostra di una approfondita conoscenza dello stato dell'arte, lo statuto e le caratteristiche materiali del copialettere sono analizzate e studiate da Burattini a partire dagli ultimi importanti contributi critici sul tema (in particolare, quelli del già citato Ridolfi e di Paola Moreno). L'autrice esamina l'organizzazione interna della silloge, trådita da un codice composito che contiene 258 copie apografe di documenti epistolari inviati e ricevuti dal luogotenente nel biennio 1526-1527, cui si aggiungono una serie di tessere di carteggi tra altri destinatari. Le lettere sono distribuite su 150 carte e ordinate cronologicamente, rispondendo a un preciso disegno che non può essere se non autoriale. Il rigido ordinamento interno e l'attenzione nei confronti dei dettagli materiali – come l'omogeneità

della carta, la calligrafia regolare e i margini ampi – rivelano l'intento di Guicciardini di creare uno strumento di lavoro pratico ma anche durevole, e permettono di riconoscere nel copialettere una «cronaca» epistolare, «ordinata *per lettera*» (p. 12) e concepita per preservare e interpretare gli eventi. La struttura e il contenuto, legato ai concitati mesi che precedettero il sacco di Roma, sembrano riflettere una visione storica che anticipa i grandi temi della *Storia d'Italia*. Proprio in virtù di questo, l'autrice definisce il copialettere «un prodotto pronto a integrare la scrittura storiografica» (p. 21). Un paragrafo del capitolo è poi dedicato alla necessaria contestualizzazione storica delle missive, in cui Burattini, privilegiando la prospettiva guicciardiniana, ripercorre per sommi capi gli eventi salienti del biennio in cui furono redatte, segnato dall'imperversare della guerra tra le truppe imperiali di Carlo V e la Lega di Cognac. Tale sintesi è necessaria anche per giustificare e descrivere il cambio di atteggiamento del Guicciardini storico e storiografo, che da attore e osservatore razionale, fedele al «principio della prudenza e della discrezione», diviene «confuso, per non dire cieco» (p. 17) e incapace di prevenire il futuro. Obligato a lasciare il dovuto spazio a nuovi fattori che agiscono su una realtà di fatto incontrollabile, Guicciardini deve quindi limitare «la comprensione del reale e delle sue relazioni causali» (p. 18) e relegare il margine d'azione dell'uomo «savio» in un tempo successivo ai fatti, quello cioè della scrittura storica, in cui sarà possibile realizzare, tramite «processo analitico», «un sistema organico composto [...] da molteplicità irriducibili a unità» (p. 19).

Il secondo capitolo, *Dalla lettera alla storia. Per un nuovo racconto della luogotenenza* (pp. 23-70), affronta la questione del rapporto tra le minute e il copialettere, analizzando nel dettaglio il processo di selezione, revisione e riscrittura operato da Guicciardini sui suoi documenti epistolari. Nel farlo, Burattini prende le mosse degli studi di André Otetea prima (*François Guichardin. Sa vie publique et sa pensée politique*, Paris, Picart, 1926) e di Paola Moreno poi (*Come lavorava Guicciardini*, Bologna, Carocci, 2020), meritevoli di aver confutato l'idea di Ridolfi secondo cui il copialettere dovesse considerarsi una mera copia fedele delle minute, realizzata pressappoco nello stesso torno d'anni. Sulla scia dei fondamentali studi che hanno preceduto il suo lavoro, Burattini dimostra invece come il luogotenente utilizzi questo strumento per affinare il proprio stile e per trasformare le lettere in materiali adatti a una narrazione storiografica matura. La natura delle varianti rilevate tra minute e copie e tra minute, originali e copie, tendenzialmente orientate a «rordinare meglio, completare o correggere la narrazione degli eventi acca-

duti» (p. 27), porterebbe addirittura a supporre «come ha sostenuto Paola Moreno, l'esistenza di un testimone intermedio ( $M_1$ ), ad oggi però irreperto» (p. 24). Uno degli esempi più significativi di questo processo è dato dalla lettera indirizzata a Gian Matteo Giberti il 4 luglio 1526, che presenta nella minuta correzioni interlineari assenti nell'originale, ma integrate nella copia, a sua volta «inserita nel copialettere previa un'ulteriore revisione del testo» (p. 25). Notevoli, d'altro canto, sono anche le considerazioni di Burattini a proposito dell'inserimento nel sistema-copialettere dei documenti epistolari in entrata e dei tasselli di corrispondenze tra terzi; questo avviene «non secondo una cronologia 'reale' [...] ma una cronologia 'percepita'» (p. 37, nota 20), che pare corrispondere alla data presunta della ricezione: «un montaggio di materiale supplementare» (p. 38) che ha il chiaro scopo di mettere a disposizione un «organismo epistolare» (p. 37) tutto nuovo, in grado di fornire una ricostruzione storica quanto più possibile esaustiva.

Le varianti emerse in fase di *collatio*, talvolta sostanziali, sono spie di una attitudine correttoria che va nella direzione del «principio di oggettività e veridicità storica» (p. 26) e che pone questi documenti in stretta relazione con lo scrittoio storiografico *stricto sensu*, mostrando come il corpus epistolare, e nello specifico il copialettere, acquisisca la funzione di «prezioso materiale di lavoro» per la costruzione della *Storia d'Italia* e debba considerarsi «uno dei momenti chiave della sua genesi redazionale» (p. 27).

In particolare, lo studio dell'operazione di selezione e di riscrittura realizzata da Guicciardini per l'innesto di tasselli della propria corrispondenza nel copialettere, in cui è compresa un'attenta analisi sintattica (pp. 44-49), morfologica (pp. 50-52), lessicale (pp. 52-54) e grafico-linguistica (pp. 54-56) delle dinamiche di revisione testuale da lui messe in atto, dimostra, soprattutto in ottica macro-strutturale, l'intenzione di costruire – attraverso accorpamenti, riduzioni e rimandi – una narrazione coerente e articolata che ambisce alla transcodifica del materiale epistolare in narrazione storiografica. Entro il perimetro di tale metamorfosi si collocano precisi interventi correttori, funzionali a ottenere un testo depurato da ogni contatto con il «contesto epistolare e il suo gergo di servizio» e, tratto ancor più interessante, a smorzare l'elemento soggettivo a vantaggio della «oggettività del dato esperienziale» (p. 69).

Il terzo capitolo, intitolato *Un copialettere sul tavolo di lavoro della Storia d'Italia* (pp. 71-98), approfondisce il ruolo del copialettere nella genesi dell'*opus magnum*. Alla luce dei risultati di uno studio sistematico dell'itinerario storiografico guicciardiniano a partire dall'espe-

rienza dei *Commentari della luogotenenza* (1535ca.), individuati già da Ridolfi come primo e propedeutico esperimento, poi abbandonato, di resoconto di quei mesi, e attraverso un esame dettagliato della struttura e del contenuto della silloge, in particolare in rapporto al libro X della redazione D della *Storia* (databile attorno alla metà del 1537), Burattini dimostra come essa rappresenti «un canovaccio» che, «da semplice cronaca testimoniata», diviene uno strumento «utile a supportare la narrazione di una storia documentata» (p. 71). La tesi di Burattini poggia su evidenze filologiche ancora prima che critiche; essa è infatti basata sugli esiti di una «operazione di collazione più ampia» (p. 71, nota 2), che ha coinvolto le tre redazioni dei *Commentari* e le prime due redazioni del libro XVII della *Storia d'Italia* e che porta ragionevolmente a collocare l'allestimento del copialettere «proprio nel momento di passaggio da un tavolo di lavoro all'altro – dai *Commentari* alla *Storia*» (p. 74), un periodo di tempo piuttosto breve, da collocarsi grossomodo nel 1537. In virtù di questo, il «confronto serrato» tra la prima redazione della *Storia* e il copialettere è in grado di «dimostrare la stretta relazione, nonché la dipendenza, tra i due corpora» (p. 75). Tra gli esempi che dimostrano con più evidenza la presenza del copialettere sullo scrittoio guicciardiniano della *Storia* e, insieme, la composizione stratificata dell'opera, è particolarmente significativo il racconto dei momenti che subito seguirono la conquista della città di Lodi. Lì, il modello dei *Commentari* manifesta la propria inadeguatezza sul piano documentario e retorico, costringendo Guicciardini a integrare nel nuovo sistema cospicui ritagli di materiale epistolare. In linea generale, lo storico pare lavorare alla costruzione dell'edificio storiografico attingendo direttamente dal copialettere, «senza escludere del tutto il sostrato delle lettere minute, spesso veicolato dalla trama dei *Commentari*» (pp. 89-90). Inoltre, l'analisi testuale, svolta da Burattini con acribia, mette in luce una direzione comune delle tendenze correttive e di riscrittura e rielaborazione che riguardano, da un lato, il passaggio dall'ultima redazione dei *Commentari* alla prima della *Storia* e, dall'altro, la stesura del copialettere a partire da minute e originali; in sostanza, si riscontra un processo di montaggio di «atomiche tessere» per la costruzione di un «nuovo mosaico» (p. 97).

Sulla scorta del rigoroso esame testuale e filologico appena descritto, l'ultimo capitolo dell'*Introduzione* si concentra proprio su *L'«itinerario storiografico» di Francesco Guicciardini* (pp. 99-105), osservando la parabola evolutiva del suo pensiero in rapporto alla storia della luogotenenza e ponendo al centro della trattazione il legame tra esperienza per-

sonale, azione politica e riflessione storica, nonché il faticoso tentativo di coniugare l'esigenza di razionalità e concretezza della scrittura («il significativo») con un reale che risulta ai suoi occhi confuso e opaco («il significativo»). Burattini esplora, innanzitutto, il «progresso di metodo» guicciardiniano, «che rimane in corso d'opera ugualmente perfettibile», e cerca di fare chiarezza una volta per tutte, individuando nel copialettere, «singola tessera di un mosaico testuale in continuo movimento» (p. 104), un elemento costitutivo imprescindibile della tensione a offrire «al lettore un esempio di esperienza, oggettiva e soggettiva, della storia» (p. 103). Al copialettere viene dunque attribuita una funzione di ponte tra la soggettività dell'azione immediata e l'oggettività della narrazione storica, dove a livello retorico-formale possono riconoscersi in nuce alcuni dei tratti che saranno propri dello «stile imponente della *Storia d'Italia*». Nel fitto lavoro che caratterizza il copialettere, così come gli altri testi preparatori e la stessa *Storia*, Burattini rintraccia gli elementi di «un *ductus* proprio della mente guicciardiniana» (p. 102) e, dunque, le peculiarità di «un metodo di lavoro sistematico e tenace» (p. 104).

Il volume si distingue non solo per la raffinata analisi critica e storiografica, ma anche per l'attenzione filologica riservata ai testi proposti in edizione, sempre corredati da un puntuale apparato critico. Come chiarito nella *Nota al testo* (pp. 109-129), in cui si esaminano gli aspetti materiali dei testimoni, il copialettere, trådito da un codice unico oggi smembrato, è trascritto sulla base di tre diversi fasci di lettere conservati nell'Archivio Guicciardini (AGF XXI e AGF XXII) e nell'Archivio di Stato di Firenze (ASF I 130), seguendo criteri moderatamente conservativi. Si tratta di un codice apografo in pulito che, copiato probabilmente da un segretario di Guicciardini, presenta quattro interventi autografi relativi all'aggiunta del luogo d'invio e pare mancare dell'ultima revisione d'autore, come testimoniato dalla permanenza di «alcuni refusi o lacune» e di «tracce di indicazioni di servizio» (p. 111).

Conclude il volume, precedendo la *Bibliografia* (pp. 637-641) e gli utili indici (*Indice delle lettere*, pp. 643-649, e *Indice dei nomi*, pp. 651-667), una *Appendice* (pp. 633-636), che contiene la trascrizione di due minute autografe inviate il 20 novembre 1526, la prima a Gian Matteo Giberti (a), la seconda a Iacopo Salviati (b).

In definitiva, il lavoro di Burattini coniuga rigore filologico e sensibilità interpretativa, contribuendo in modo significativo alla valorizzazione del copialettere come strumento indispensabile per lo studio della storiografia italiana del Rinascimento. La cura riservata al versante ecdotico, unita alla profondità dell'analisi critica, restituisce al lettore un quadro com-

pleto e dettagliato di questa straordinaria fonte documentaria e rende il volume un punto di riferimento tanto per gli studi su Guicciardini, quanto per approfondire il fenomeno incredibilmente produttivo dei contatti «tra i brani epistolari e i loro analoghi storici» (p. 87) che, lungi dal potersi considerare esaurito, continua a celare risvolti sorprendenti.

ELENA SPADINI

📖 *Genetic Narratology: Analysing Narrative across Versions*, edited by Dirk Van Hulle, Open Book Publishers, 2024, pp. 320, € 34,00 (paperback), ISBN: 9781805113997, DOI: 10.11647/obp.0426.

*Genetic Narratology*, edited by Dirk Van Hulle, is an Open Access volume from Open Book Publishers. Many of the papers collected here were presented at the international colloquium ‘Genetic Narratology’ held in Oxford in 2023.<sup>1</sup> The editor’s introduction to this rich and inspiring volume aims to explore the two faces of genetic narratology: «In combination with ‘narratology’, the adjective ‘genetic’ refers on the one hand to the genesis of narratives [...], but on the other hand also to narratives of this kind of genesis» (p. 2). Narratologists, despite some notable exceptions, have tended to focus on reception rather than production, and on the final product rather than the process. A genetic-narratological approach broadens the object of study to include the analysis of narratives across versions (endo- and epigenesis), as well as in exogenetic materials.

The two contributions of narratology to genetic criticism (and vice versa) are vocabulary and conceptual frameworks. Framework indicates here, for example, the triad story, narrative and narration; and endogenesis, epigenesis and exogenesis, to which the volume adds metagenesis in chapter 2 («the ways in which a text reflects on its own making»), megagenesis in chapters 4, 10 and 13 (when the object of analysis is not only a single work), and nanogenesis in chapter 15 (including the «enhanced temporal dimension» made visible by the keystroke logging).

Genetic narratology is also concerned with the narratives of geneses, the second of its two faces for Van Hulle. This proposal is developed in several contributions in the volume: «genetic narratology has a role in

<sup>1</sup> The volume brings together contributions by Lamyk Bekius, Lars Bernaerts, Matthias Grüne, Luc Herman, Josefine Hilfling, John M. Krafft, Karin Kukkonen, Jane Loughman, Charles Mascia, Rüdiger Nutt-Kofoth, Joshua Phillips, Claire Qu, Kaia Sherry, Pim Verhulst, Joris Žiliukas.

analysing and demystifying the genetic narrative itself» by providing «the tools to debunk the myth [...] told by authors, publishers, critics, fans and scholars» (Bernaerts, pp. 236-237). Van Hulle pleads for a heightened awareness that makes room for the acceptance of the 'unnarrated' by scholars: «while retracing the writing process will always involve a certain form of narrativisation, we can enhance our awareness of this mechanism and try to pinpoint moments of unnarratability rather than cover up or smooth out the strangeness of creative processes» (p. 14).

The rapprochement between reception and production, first mentioned in the introduction, finds echoes throughout the volume in the mirroring of author and reader: narratological concepts used to analyse the process of reception are in some cases used here to examine the process of creation. Grüne (Chapter 2) explains that the presence of unnecessary details about the daily housekeeping activities of the protagonist have a «reality-creating character: that is, it helps to develop a mental image of a concrete world» in the writing process, for the author, as well as in the published text, for the reader (p. 45). Hilfling (Chapter 3) studies a change from homodiegetic to heterodiegetic narrative: the fact that an eminent scholar, as a reader, overlooked the homodiegetic narrator in the first version, so small is the signal of his presence, makes it possible to ask whether the author himself overlooked the narrator (p. 66). Bekius (Chapter 15) refers to the «principle of minimal departure», which is generally applied to the readers who «project their knowledge of the real world onto the world represented by the text, unless the text dictates otherwise»; here the principle is used instead «as a framework for understanding authorial decisions» (p. 262).

Another recurring element in the volume is the engagement with the materiality of the textual documents. The manuscripts of Charlotte Brontë (Chapter 2), the «ragged edges» of Melville's drafts of *Billy Budd* (Chapter 5) and the ordering of Joyce's sections of 'Ithaca' (Chapter 7) offer some examples. Charlotte Brontë is said to have written with her eyes closed. But the evidence of the manuscripts rules out this possibility because the lines, though not straight, are aligned. Moreover, the regularity of the lines allows Brontë to use her quill to cut out passages and to open windows into the lines of the next folio (Chapter 2). In the case of Melville, the manuscript «was a sort of collage of leaves from different phases of composition», combining «starkly different versions of the story and its characters», which naturally led to the emergence of inconsistencies that were eventually integrated in the text (p. 85). In the case of 'Ithaca', Joyce rearranges the sections between

the draft and the fair copy: «While the entire draft appears chaotic, it is no surprise that some blocks naturally inspired others and therefore they maintain their ordering» (p. 122); the non-sequentiality of the draft thus turns into a sequential structure, using what is immediately available to the eye on the physical document. Paying attention to what Van Hulle called «vestigial bones» is particularly fitting here (p. 126): some material is left out in order to establish the structure, and can be reintegrated when this is done. Understanding the purpose of each draft allows for fine analysis.

In the following, I'll briefly touch on the chapters not yet mentioned. Qu (Chapter 6) examines a posthumous co-authorship, «discussing the development of story, setting, narrative and characterisation» across the manuscript and the publication (p. 92). Phillips's essay (Chapter 8) presents the writing and rewriting of Woolf's narrativisation of the origins of English literature, a process of «narratological negotiation» across versions (p. 145).

Verhulst (Chapter 9) aims to «demonstrate that genetic narratology can be applied not just to the 'endogenesis', but also the 'exogenesis' and 'epigenesis' of a literary work» (p. 151), by analysing Beckett's *Cascando*: the abandoned openings, the transmedial shift to sound recording and the ending. The last two are in fact linked, as the recording can be played over and over again, «indefinitely postponing narrative closure» (p. 162).

Herman and Krafft (Chapter 11) analyse the final chapter of *V.* by Thomas Pynchon. A letter from Pynchon to his publisher states that this chapter is there «for irony»: indeed, it can be interpreted as an ironic exercise in historical realism, to which the author does not subscribe. The narratological analysis is supported by genetic evidence: the majestic and convoluted elements at the beginning of the chapter bring a certain tension to the realist form and have an echo in the genesis of the work.

Neyt (Chapter 12) applies a genetic approach to the study of suspense in King's *IT*. He finds four patterns of revision across versions, all of which are used by King to give more space to the characters: as the King quote used in the chapter title says, «you don't get scared of monsters; you get scared for people». Thus, the revisions put the reader «more directly in touch with the harrowing experiences of his protagonists» (p. 217). The relatively broad state of the art on the topics of characterisation, pacing and narrative focus will be appreciated here.

Sherry (Chapter 14) concentrates on Helen DeWitt's *The Last Samurai*. By examining the digital drafts and revisions, Sherry reveals how DeWitt uses formal ruptures, such as fragmented sentences, the addition

of realistic unnecessary details and transmedial references to both represent and resist the limitations imposed by social and economic forces.

Nutt-Kofoth (Chapter 16) argues for a closer relationship between scholarly editing, genetic criticism and narratology. While historical-critical editing has increasingly included a detailed account of the genesis of the work, literary interpreters often overlook this extensive material. Nutt-Kofoth suggests that literary interpreters should pay more attention to genetic representations of textual works, and that editors should demonstrate the value of genesis and variants for interpretation (e.g. the ‘identifying’ and ‘differentiating’ function of variants), for example in deciding between alternative meanings. Narratological considerations can be used to address textual problems concerning the ordering of the sections (in the case of Kafka’s *Der Process*), the emendation of a single passage (in examples from Annette von Droste-Hülshoff’s oeuvre), or the version(s) to be presented to the public (in the case of Goethe’s *Die Leiden des jungen Werther*). This chapter resonates with practices in medieval philology, where narratology is often used to study dynamic textual transmissions, to analyse the different authorial or scribal versions (fr: *rédactions*, de: *Fassungen*, it: *redazioni*) and their relationships.

MICHELE MORSELLI

📖 Nathalie Ferrand, *Dans l’atelier de Jean-Jacques Rousseau. Genèse et interprétation*, Paris, Hermann Éditeurs, 2022, pp. 222, € 19,00, ISBN 9791037008572.

Dalla sua recente inaugurazione, la collana *Dans l’atelier de...* di Hermann Éditions riporta l’attenzione critica sulla dimensione manoscritta del testo, all’intersezione tra genetica testuale, confronto storico-letterario con i paratesti e studi socioculturali sulla biblioteca dell’autore.

Direttrice dell’Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS/ENS Paris) e responsabile dell’équipe Écritures des Lumières..., Nathalie Ferrand dedica uno studio ai manoscritti di Jean-Jacques Rousseau, dopo aver dato alle stampe un’edizione dei racconti brevi di Rousseau (*Trois contes*, 2021) e il saggio *Écrire en Europe de Leibniz à Foscolo* (CNRS Éditions, 2019).

Nello studio di Ferrand, la questione genetica viene riletta alla luce dell’«atelier» dello scrittore, spazio “artigianale” di composizione testuale,

dell'«archive», deposito eterogeneo di manoscritti costruito nel tempo, e della «bibliothèque», repertorio letterario e culturale di riferimento per l'autore. L'introduzione, *Pousser la porte, ouvrir l'armoire* (pp. 5-14), ricorda come i numerosi spostamenti, tra la partenza per l'Ermitage (1756) al ritorno a Parigi (1774), siano stati per Rousseau un'occasione per rimettere mano ai propri manoscritti, per la maggior parte conservati gelosamente, e sempre trasportati con sé o consegnati a persone di fiducia.

Se la pratica della scrittura è legata talvolta a specifici luoghi (Montbard per Buffon), fino a diventare un tema letterario (Ferney in Voltaire), il primo capitolo, *Figures d'atelier* (pp. 15-48) sottolinea la natura itinerante, mobile dell'atelier di Rousseau. La precarietà dei luoghi (Rousseau non possederà mai una casa) contrasta infatti con la cura per i testi che vi sono stati redatti. Nelle opere autobiografiche e nelle *Correspondances*, Rousseau si osserva e si mostra allo scrittoio. Il luogo della scrittura diventa così metafora della condizione del *philosophe*, che Rousseau metterà in scena tramite l'atelier di Pigmaliione dell'omonima pièce (*Pygmalion*, 1762): uno spazio dove compiere il proprio destino intellettuale e, al contempo, una prigione. Ferrand ripercorre poi i diversi atelier che hanno albergato le ambizioni e le frustrazioni di Rousseau, dalle stanze parigine degli esordi all'Ermitage di M<sup>me</sup> d'Épinay, dal Donjon di Mont-Louis fino al periodo di Môtiers, Wootton e il ritorno a Parigi, in rue Plâtière. La sezione è corredata da due incisioni di Rousseau chino sugli scrittoi di Ferney (1764) e Môtiers (1765) (fig. 2-3).

Il secondo capitolo, *Brouillons à l'oeuvre* (pp. 49-80), mette dapprima in scena la varietà dei manoscritti di Rousseau: non solo corrispondenze, scritti autobiografici, manoscritti di opere filosofiche o narrative, ma anche annotazioni di segreteria e perfino copie di opere altrui. Dopodiché, l'autrice presenta lo stato dei manoscritti delle opere principali di Rousseau (pp. 62-72) e si interroga sui rapporti tra questi e la corrispondenza, intesa come «cantiere di genetica testuale» e osservatorio sulla scrittura (pp. 73-80). Il capitolo presenta immagini di manoscritti della *Nouvelle Héloïse*, dell'*Émile* e della *Lettera a Voltaire del 18 agosto 1756* (fig. 4-6).

La conservazione dei manoscritti, sostiene Ferrand, è selettiva per Rousseau: vengono distrutti gli abbozzi e abbandonato un manoscritto del *Contrat social*, mentre si conserva tutto quanto riguarda *La Nouvelle Héloïse* e gran parte dei manoscritti di *Émile*. Ferrand insiste sull'eterogeneità dei documenti, da frammenti scribacchiati a quaderni in calligrafia, con eleganti riquadri in inchiostro rosso, poi vistosamente cor-

retti. Vera rarità per il XVIII secolo, tra i manoscritti si trovano anche le «mises au net» per l'editore, permettendoci di seguire il *labor limae* di Rousseau fino alle soglie del testo pubblicato.

Tra questi documenti, si trovano anche le prove e il manoscritto della *Nouvelle Héloïse*, le cui specifiche genetiche costituiscono l'oggetto del terzo capitolo, *Étude d'un cas particulier: les manuscrits de 'Julie', ou 'La Nouvelle Héloïse' (1761)* (pp. 81-150). Ferrand si dedica a una disamina generale dei manoscritti (pp. 82-111), definiti un «teatro della creazione, preservato per miracolo», per concentrarsi poi sul caso della lettera 3 della IV parte del romanzo: qui St. Preux, appena rientrato a Clarens, racconta il suo periglioso viaggio attorno al mondo, lontano dall'amata (pp. 112-150). L'analisi si rivolge ai meccanismi profondi dell'immaginazione di Rousseau, all'originalità nel reimpiego della sua cultura letteraria e filosofica, al rimaneggiamento dei nomi propri per celarne il valore simbolico. Il terzo capitolo è impreziosito da numerose immagini (fig. 7-16) dei manoscritti o delle prove con annotazioni della *Nouvelle Héloïse*.

Il quarto capitolo, *Rousseau et ses livres: la question de la bibliothèque* (pp. 151-208), recupera e sviluppa il ruolo della formazione culturale di Rousseau nell'elaborazione del testo. Il *philosophe* ginevrino non dedica alla sua biblioteca la stessa cura che riserva ai manoscritti, e al momento della morte viene accertata solo la presenza di alcuni classici da lui posseduti: Plutarco, Buffon, gli *Essais* di Montaigne, la *Liberata...* L'analisi storica permette così di ricostruire, a partire dalla corrispondenza sulla svendita inglese del 1767, «Les bibliothèques de Rousseau» (pp. 151-157). Dopo aver recuperando i testi appartenuti al ginevrino, Ferrand analizza le numerose note a margine nei volumi (*Rousseau dans les marges des autres*, pp. 158-180), mettendo in luce lo spirito polemico della lettura del *philosophe*. Vengono presentate le annotazioni a Platone (in particolare *Phedon*), Montaigne (*Essais*), Helvétius (*De l'esprit*), Voltaire (*Dictionnaire philosophique*). In particolare, si presenta il caso della rottura con Diderot, alla luce delle note nella copia della *Lettre à D'Alembert* posseduta da Rousseau. L'ultima parte del capitolo, *Quand Rousseau annote Jean-Jacques* (pp. 181-208), è dedicata invece alle annotazioni che Rousseau riserva ai propri testi già pubblicati, come nel caso del *Contrat social* o del *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Il *philosophe* ingaggia così un dibattito acceso con i suoi detrattori o, talvolta, lascia trapelare qualche aporia sul suo stesso pensiero. Il capitolo presenta diverse immagini degli autografi in discussione (fig. 17-21).

La *Conclusion* (pp. 209-213) ritorna sulla frammentazione dei fondi manoscritti di Rousseau, da quello creato dal Comitato di istruzione pub-

blica (1794) durante la Rivoluzione a quelli della biblioteca di Ginevra, passando per i possedimenti della biblioteca di Neûchatel. Infine, si rivendica come l'approccio genetico non abbia solo concorso a dimostrare la gestazione di concetti noti sull'opera dell'autore, ma abbia permesso di mettere in luce aspetti altrimenti impossibili da cogliere, specie per quanto riguarda *La Nouvelle Héloïse*.

Il volume è completato da una *Liste des abréviations* (pp. 213-214) e da un *Index* (pp. 215-220) delle personalità e delle opere citate nel testo.

# Cronache

JESSICA TASSELLI

▣ Textkritik, Metrik, und Paläographie im Leben und Werk von Paul Maas (Georg-August-Universität Göttingen, 19 novembre 2024).

Il 19 novembre 2024, in occasione del 60° anniversario della morte di Paul Maas, si è svolta a Göttingen una giornata di studi a lui dedicata, dal titolo *Textkritik, Metrik, und Paläographie im Leben und Werk von Paul Maas*. L'iniziativa, organizzata dal dott. Antonio Tibiletti (Seminar für Klassische Philologie, G.A.-Universität Göttingen), risponde al crescente interesse per il grande filologo, che nell'anno precedente ha animato il Seminario di studi *Maasiana Mediolanensia* (Università degli Studi di Milano, 26 giugno 2023).

A breve distanza l'uno dall'altro, questi due eventi tracciano approcci diversi e complementari alla figura di Paul Maas: da una parte, i lavori milanesi hanno preso le mosse da inediti, lettere e postille dello studioso; dall'altra, il convegno a Göttingen ha delineato una nuova riflessione sulla metodologia e sulla critica del testo maasiane. Meriti – e per certi versi premesse – di entrambe le giornate di studi sono senza dubbio l'aver mostrato i limiti della riduzione di Maas a esponente di una filologia meccanica, che per i più scettici risulta quasi arida nella sua astrazione.

Il convegno göttingense ha rappresentato non solo un'opportunità per celebrare una figura cardine della filologia classica e bizantina, ma anche per riflettere criticamente sulla ricezione del suo metodo e sulla sua eredità intellettuale. Pietra miliare della filologia novecentesca, il lavoro di Maas è stato per decenni oggetto di studi e riflessioni, che non sempre sono coincise con una valorizzazione dell'approccio metodo-

logico dello studioso: non sono mancati infatti i fraintendimenti, che hanno ridotto il pensiero maasiano – e la *Textkritik* (nella sua quarta edizione del 1960) in particolare – ad un ambito eccessivamente tecnico e immaginato i suoi principi come un'interpretazione tanto arida quanto astratta della filologia. Troppo spesso il rigore e la precisione del metodo di Maas sono stati condannati come esempi di un razionalismo estremo, e posti in netta contrapposizione con le istanze umanistiche delle generazioni precedenti e di filologi come Giorgio Pasquali, per alcuni simbolo di un approccio diametralmente opposto alla presunta impostazione astorica dello studioso tedesco.

Tuttavia, questo contrasto non trova riscontro nel lavoro di Maas, né tantomeno nello scambio intellettuale tra i due filologi. La loro proficua discussione attorno alla *Textkritik* evidenzia semmai come i due abbiano prediletto aree d'indagine diverse, certo, ma complementari e totalmente conciliabili. Così come i lavori di Pasquali, anche il pensiero di Maas è intriso di una visione storica profonda e di un approccio umanistico capace di abbracciare le molteplici declinazioni dell'indagine filologica. E le relazioni del convegno hanno messo in rilievo proprio questa costante, inaugurata dalla constatazione di Michael D. Reeve in merito a una conciliazione tra le posizioni di Maas e Pasquali: negli studi sulla metrica, così come nei lavori sulla letteratura bizantina, emerge il carattere di un filologo a tutto tondo, niente affatto insensibile alla storia della tradizione dei testi.

Aspetti, questi, che non sembrano prominenti nella sistemazione teorica di Maas, al centro della prima sessione del convegno, ma che invece sono emersi chiaramente dalla riflessione dei relatori sul suo lavoro e sull'applicazione dei suoi principi. Le relazioni della prima sessione si sono concentrate su una ricontestualizzazione della *Textkritik* e dei suoi principi: Giovanni Fiesoli ha stimolato una riflessione terminologica sull'attributo 'meccanico', mostrando un possibile legame tra la relativa prudenza di Maas nell'uso dell'aggettivo e la sua polisemia già evidente nella *Methodik* di Gercke (1910), suo immediato predecessore. Sempre con l'obiettivo di evidenziare i limiti di un inquadramento eccessivamente rigido delle teorie maasiane, Giorgio Ziffer ha sottolineato come anche nell'*examinatio*, 'Lieblingskind' e fiore all'occhiello della *Textkritik*, lo studioso si mostri consapevole dei limiti di un'interpretazione troppo rigorosa; è lo stesso Maas a mettere in guardia il suo lettore contro una generalizzazione dei suoi principi, mostrandosi dunque consapevole della necessità di valutare le peculiarità di ciascun caso per quanto concerne i rami della tradizione e l'analisi delle varianti. Ogni dettaglio tec-

nico deve dunque contribuire a una visione d'insieme più grande e coerente, in grado di conciliare passato e presente, testo e contesto.

La seconda sessione riconosce la presenza di questo principio anche negli studi di Maas sulla metrica. Le relazioni di Claudio De Stefani ed Enrico Magnelli hanno sottolineato come, in questo ambito, i contributi dello studioso non sono mai stati adeguatamente valorizzati. Attraverso alcuni casi di studio particolarmente significativi, la sessione ha mostrato come a Maas sia da attribuire la contestualizzazione storica ed estetica di determinati fenomeni prosodici; anche in questo caso si rende necessaria una riflessione sulla molteplicità di approcci dimostrata dallo studioso.

Mostrandosi ben lontano dalle posizioni di un analogista irriducibile, Maas non si limita a delineare le regole e i principi metrici del greco antico, ma li contestualizza all'interno di un'evoluzione culturale e storica: e questo trova ampia dimostrazione anche nei suoi studi su Bisanzio, oggetto d'indagine della terza sessione del convegno. Gli interventi dei relatori hanno dimostrato che l'influenza di Maas si estende ben oltre i confini della filologia classica, toccando anche la teoria letteraria e la linguistica storica. La relazione di Stefano Martinelli Tempesta ha messo in luce la poliedricità dell'indagine maasiana nel caso specifico delle sue postille al volume su Areta di Kugeas (1913): il lavoro preliminare alla recensione diviene una finestra sulla varietà di informazioni e di interessi che lo studioso raccoglie nel corso della sua indagine. Nel materiale qualitativamente eterogeneo delle postille, non mancano intuizioni brillanti che, pur non trovando spazio nella recensione al volume, costituiscono scorci preziosi sull'attività e sulla pluralità di interessi di Maas. Anche nel caso degli studi bizantini (come illustrato nelle relazioni di Diether Roderich Reinsch e Stefano Valente), l'applicazione dei principi enunciati nella *Textkritik* mostrano i limiti di chi vuole attribuire allo studioso una concezione astorica della filologia, e rendono evidente la necessità di superare il dualismo "rigore-storicismo".

L'ultima sessione del convegno (Wilt Aden Schröder, Luciano Bossina, Antonio Tibiletti) torna dunque a riflettere sul rapporto dello studioso con il suo contesto accademico, mostrando i limiti della presunta polarità Maas-Pasquali. Attraverso materiali e testimonianze di vario genere, le relazioni hanno ricostruito i contesti di lavoro, lo scambio di idee e le corrispondenze tra Maas e i grandi filologi della sua epoca: epistole, documenti e fotografie contribuiscono a restituire un ritratto ricco di sfaccettature di un filologo che, tutto sommato, sceglie di concentrarsi su un ambito meno studiato dalle generazioni precedenti, per collegare

così la ricostruzione tecnica dei testi a una comprensione storica e culturale più ampia. In questo senso, gli scritti teorici di Maas dimostrano come lo studioso abbia scelto consapevolmente di dedicare la propria riflessione teorica e ad una zona d'ombra della filologia, mostrandosi dunque consapevole del fatto che, nella ricerca e nella definizione dei metodi della disciplina, “repetita non iuvant”.

#### FILIPPO PELACCI

📖 Genesis Bologna 2024: Costants and Variants in Genetic Criticism (University of Bologna-Arioste Library, Ferrara, 9-11 May 2024).

Dal 9 all'11 maggio 2024 si è tenuto tra Bologna e Ferrara il convegno annuale di «Genesis», organizzato dall'Alma Mater Studiorum, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Ferrara, la Biblioteca Arioste, il Digital Humanities Advanced Research Centre (DH.arc) e l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM). L'incontro dal titolo *Costanti e Varianti nella Critica Genetica* ha posto al centro l'intuizione di Cesare Segre, che fa del testo – fino a quel punto spesso percepito sincronicamente come punto di arrivo – «una diacronia, costituita da una somma di sincronie». Un processo continuo, dunque, in cui, seguendo Contini, possiamo dire che ogni singola fase assuma un valore suo proprio. È poi grazie alla linguistica strutturale di matrice saussuriana che le diverse sincronie vengono poste entro un unico sistema, arrivando così a individuare per ogni autore non solo uno stile compositivo, ma anche un vero e proprio stile correttorio: al centro, di nuovo, le costanti che caratterizzano il processo variantistico.

Il convegno è stato aperto dalla *lectio magistralis* di Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa), che ha ricostruito la serie variantistica delle illustrazioni delle diverse edizioni dell'*Orlando Furioso*, dalla *princeps* del '16 all'edizione del '32. Un elemento paratestuale, dunque, che si è rivelato però oggetto di dinamiche sostanzialmente analoghe a quelle che è possibile rinvenire all'interno del testo e che anzi spesso si è scoperto riflettere eventuali mutamenti testuali. Bolzoni ha così ripercorso alcune delle più importanti illustrazioni che compaiono all'interno delle tre diverse edizioni del poema, a partire dalla xilografia in cui il lettore s'imbatte aprendo l'edizione del '16, con asce e mazze legate fra loro da un serpente a circondare la scena centrale, dominata da un ceppo che contiene un alveare da cui uno sciame di api è costretto a fug-

gire. L'immagine è quindi accompagnata dal motto «Pro bono malum», collocato ai quattro angoli della xilografia. Escludendo che possa trattarsi – come pure è stato suggerito – di una poco plausibile denuncia autobiografica della ingratitudine del cardinale Ippolito, cui era peraltro dedicato il volume stesso, Bolzoni è giunta a ipotizzare che la xilografia si debba interpretare come dichiarazione circa una generale condizione umana, fondata sull'ingratitudine e lo scambio ineguale, che Ariosto si sentirebbe in questa fase di condividere. Un messaggio che secondo Bolzoni si sarebbe conservato anche nell'edizione del '21, dove, se è vero che scompare la scena centrale delle api costrette alla fuga (ora sostituita dal titolo che rimarca le modifiche apportate al testo) è altrettanto vero che inalterata rimane la cornice: analogo è dunque il messaggio pessimistico, affidato al motto «Pro bono malum» e alla stessa cornice.

La studiosa si è quindi soffermata sull'ultima edizione, quella del '32, piuttosto particolare anche dal punto di vista della tradizione testuale. Nella gran parte delle copie superstiti – ventuno su ventiquattro – la chiusura del volume è infatti affidata al solito motto, cui segue un ritratto silografico del poeta, inciso da Francesco Marcolini a partire da un disegno attribuito a Tiziano. Soltanto in tre edizioni, oggi alla Biblioteca comunale Ariostea di Ferrara, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e all'All Souls College di Oxford, il motto «Pro bono malum» in chiusura del volume è sostituito da una piccola xilografia, di scarsa qualità, che ritrae una pecora che allatta un lupacchiotto.

Bolzoni ha quindi ricostruito la trama che si nasconde dietro a tali scelte illustrative, leggendo la chiusura del volume come una forma di ritratto doppio: nel *Furioso* del '32 avremmo così da un lato il ritratto che ci restituisce il volto dell'autore e dall'altro un'immagine (solo motto o sola immagine, a seconda dei diversi esemplari) che, come da tradizione, ne rappresenta lo stato d'animo, l'intenzione, arrivando a delinearne una sorta di ritratto interiore.

Ad aprire la seconda giornata di lavori, dopo i saluti di Paola Italia (Università di Bologna) e di Natalie Ferrand (ITEM), è stata la *lectio magistralis* di Louis Hay (ITEM) che ha ripercorso le basi, teoriche, metodologiche e disciplinari della critica genetica. Hay ha anzitutto sottolineato come questa nasca dall'incontro tra un postulato poetico, in base a cui l'atto della creazione è parte del risultato finale, del creato, e una scoperta scientifica, che vede nel manoscritto una traccia indelebile delle tappe di scrittura. Parte a tutti gli effetti della critica genetica sono poi anche di una serie di ricerche interdisciplinari, che permettono di guardare di volta in volta il manoscritto da una diversa prospettiva.

Seguendo l'intervento di Hay, possiamo dire che le carte d'autore si presentano anzitutto come oggetto materiale, che, in quanto tale, può essere analizzato con gli strumenti di un archeologo per ricostruirne le diverse stratificazioni. Ma il manoscritto è anche immagine, e immagine complessa, i cui simboli sono parte di una lingua, che deve essere decodificata nel suo farsi sulla pagina autografa. Non si può prescindere, in tal senso, dall'atto stesso di scrittura, per studiare il quale appare necessario ricorrere alla collaborazione delle scienze cognitive. In conclusione, Hay si è soffermato sulla svolta epocale – per l'umanità intera, ma, ancor di più, per la critica genetica – rappresentata dal passaggio dal manoscritto al computer; un passaggio che comporta notevoli differenze a livello archivistico e che richiede alla critica genetica di lavorare sui propri metodi di analisi.

I lavori sono quindi proseguiti con la *lectio magistralis* di João Dionísio (Universidade de Lisboa) che ha offerto un'ampia e dettagliata panoramica dei presupposti teorici nello studio delle biblioteche d'autore, a partire dalla definizione di "esogenesi" fornita da Raymonde Debray-Genette, secondo cui per l'interpretazione genetica delle relazioni intertestuali sarebbe necessario per condurre studi di questo tipo individuare una qualche prova materiale, pur senza ricadere nella banalità di un nesso causa-effetto immediato. Se è vero, come si è detto, che fondamentale è il requisito materiale, illusorio sarebbe – secondo Dionísio – ridurre tutto entro i suoi confini. Per il critico genetico non sarebbe infatti possibile stabilire in maniera preliminare se la presenza di tracce di lettura su di un determinato libro all'interno della biblioteca dell'autore costituisca o meno la prova di un qualsiasi legame genetico con la sua opera.

Lo studioso ha poi offerto una serie di esempi in proposito. Da un'analisi della biblioteca di Melville si rileva che nessun libro di Torquato Tasso era presente tra i volumi dell'autore americano; ed effettivamente, Melville non è noto per aver attinto dal poeta epico italiano. Al contrario, benché Voltaire sia assente nella biblioteca di Beckett, provata è la presenza del filosofo francese in alcune sue opere. Nemmeno il rinvenimento di postille appare quindi indicatore sufficiente. Se infatti da un lato l'assenza di tracce di lettura nella copia della *Recherche* di Proust appartenuta a Fernando Pessoa suggerisce che questa non abbia avuto alcuna influenza sul portoghese, al contrario, l'assenza di segni di lettura sui libri appartenuti a Carlo Emilio Gadda dovrà essere piuttosto imputata alle abitudini del Gadda lettore, notoriamente avaro di postille.

In conclusione, lo studioso si è quindi soffermato su un ulteriore esempio, ovvero le annotazioni marginali di Fernando Pessoa sulla sua copia

delle opere di Shelley. Un caso che, secondo Dionísio, non fa che evidenziare la necessità di individuare una rete di connessioni, senza limitarsi a ricostruire quel legame uno-a-uno, spesso tipico degli studi sulle fonti.

Le attività sono quindi proseguite con le sessioni parallele; nell'impossibilità di rendere conto della totalità degli interventi in programma, se ne offre qui un saggio sintetico, che si propone soltanto a dimostrazione della eterogeneità, metodologica, tematica e linguistica delle tre giornate.

Un primo panel è stato dedicato ad autori dell'età dell'Illuminismo e del Romanticismo. Numerosi gli interventi su Vittorio Alfieri, inaugurati da Federica Maria Giallombardo (Università eCampus), che ha presentato le risultanze dell'edizione genetica da lei condotta mettendo a confronto le due redazioni della lettera scritta da Tommaso Valperga di Caluso alla contessa Luisa Stolberg d'Albany, posta a conclusione della *Vita* di Alfieri.

Sull'*Etruria vendicata* si è invece soffermato Alessandro Vuozzo (Università di Padova), portando all'attenzione una macro-variante occorsa nel passaggio dal brogliaccio in prosa alla successiva stesura in versi del poema: se nel primo caso la prosopopea del Timore appare a Lorenzo, distogliendolo dal progettato gesto omicida, ecco che, nella redazione definitiva, lo stesso Timore si presenta ad Alessandro, per annunciargli la morte imminente per mano del cugino. Uno spostamento, dall'oppressore all'oppresso, che – seguendo la ricostruzione di Vuozzo – fa perfettamente sistema con la teoria alfieriana della «reciproca paura» di cui si trova traccia nel trattato *Della tirannide*.

A chiudere la sessione alfieriana è stata invece Chiara Montini (ricercatrice indipendente associata all'ITEM), che ha gettato nuova luce sul ruolo di Luisa Stolberg nella retrotraduzione del *Filippo*, arrivando a dimostrare come tra Alfieri e la compagna vi sia stata una vera e proficua collaborazione, fino a oggi esclusa dalla critica. Una conclusione cui la studiosa è pervenuta tramite lo studio genetico dei manoscritti; studio che, oltre a meglio definire il ruolo della contessa nella vicenda, ha anche permesso di ricostruire, tramite il confronto puntuale tra la prima prosa francese e la retrotraduzione definitiva, la permeabilità reciproca di italiano e francese, al punto che traduzione e bilinguismo non appaiono altro che una tappa all'interno del processo creativo.

Rimanendo nell'ambito dell'italianistica, spostandosi però verso il primo Ottocento, la mattinata ha visto la relazione di Daniela Shalom Vagata (Masaryk University), in cui sono state presentate le risultanze del lungo lavoro della studiosa attorno alle *Grazie* foscoliane. Vagata si è in particolare soffermata sulla decisione dell'autore di dividere l'inno,

inizialmente monopartito, in tre diverse composizioni, pur non rinunciando ad alcune costanti della sua mitopoiesi.

In area manzoniana ci ha portato invece l'intervento di Beatrice Nava (Huygens Institute), dedicato al *Conte di Carmagnola*, che Nava ha ripercorso, offrendo un quadro esaustivo del progressivo delinearci della figura del protagonista quale emerge dagli autografi e dall'inedita copia censura. Anche in questo caso, il dato variantistico puntuale è stato messo a sistema con i coevi lavori teorici, noti sotto la titolazione archivistica di *Materiali estetici*.

Alle soglie del secolo ci ha quindi condotto l'intervento di Leyla Livraghi (Università di Pisa), che ha messo al centro dell'attenzione il caso del poemetto pascoliano *Alexandros*, tornando sull'analisi di una fase intermedia del lavoro del poeta, contraddistinta dall'emergere di un preponderante gusto antiquario, che spinge Pascoli a integrare il componimento con informazioni sulla vita di Alessandro Magno, poi espunte dalle successive redazioni e dalla prima versione a stampa. Lo studio del manoscritto ha in questo caso permesso a Livraghi di emendare un errore della precedente trascrizione di Guido Baldassari, arrivando così a identificare la fonte utilizzata da Pascoli, con evidenti riscontri nella stessa biblioteca del poeta.

Se fino a qui si è parlato esclusivamente di studi in ambito italianistico, lo si dovrà imputare a un tentativo da parte dello scrivente di seguire il programma della giornata. Non sono però mancati, fin da questa prima mattinata di lavori, interventi di respiro pienamente europeo.

È il caso, ad esempio, della relazione di Nathalie Ferrand (ITEM) che ha presentato i frutti del suo studio sull'epistolario di Jean-Jacques Rousseau. Un caso unico, che ha offerto a Ferrand la possibilità di lavorare su un cantiere genetico costituito da un cospicuo numero di lettere inviate e abbozzi, con implicazioni teoriche in buona parte differenti rispetto a quelle tradizionali per i testi letterari.

La relazione di Panagiotis Markou (Aristotle University of Thessaloniki) ha invece permesso di aprire una prima porta sul mondo grecofono, portando l'attenzione sul caso di *Six Nights on the Acropolis*, unico romanzo compiuto di Giorgos Seferis. A partire dall'analisi dei manoscritti, lo studioso è stato in grado di ricostruire le modalità compositive dell'autore, evidenziando – su tutte – il costante ricorso a materiali quali diari, ritagli di giornale e vere e proprie interviste che, debitamente riadattati, entrano a far parte a tutti gli effetti della finzione romanzesca, la quale di conseguenza guadagna in realismo: realtà e invenzione, dunque, si mescolano

in un tutt'uno, che fa del romanzo il frutto di una raffinata manipolazione letteraria.

Di ambito germanofono invece è stata la relazione di Franz Fischer (Università di Venezia), Claus Zittel (Università di Venezia / Universität Stuttgart), Daniele Fusi (Università di Venezia) e Matteo Zupancic (Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma / Stuttgart Research Center for Text Studies). Il gruppo di ricerca si è soffermato sul caso degli *Epigrammi veneziani* di Goethe che, per il particolare statuto della tradizione manoscritta, hanno costretto gli editori a escogitare soluzioni ecdotiche innovative, che permettessero di riprodurre agli occhi del lettore quella stessa fluidità che si ritrova nei materiali autografi. Si tratta infatti per lo più di una tradizione frammentaria, caratterizzata da una lunga storia di revisioni, censure (anche autoriali) e di interventi editoriali. Inevitabile dunque è apparso il ricorso al mezzo digitale, il solo – secondo il gruppo di ricerca veneziano – in grado di riprodurre il metamorfismo del testimoniale goethiano.

Le potenzialità del mezzo digitale sono state ribadite anche dall'intervento di Matteo Zibardi (Sorbonne Université), che ha presentato il suo lavoro sul *corpus* di Honoré de Balzac. Zibardi si è in particolare soffermato sul caso di studio offerto da *La Vendetta*, di cui è stato possibile comparare le quattro diverse edizioni, fino a identificarne il *pattern* variantistico. Oltre a mostrare le caratteristiche del singolo caso di studio, Zibardi ha offerto un saggio del funzionamento di *MEDITE*, software *open access*, che consente la gestione di grandi *corpora* di dati, facilitando tanto l'analisi quantitativa, quanto quella qualitativa.

Nella seconda parte della mattinata, il *focus* si è invece spostato sul Novecento. A inaugurare la sessione dedicata al Secolo Breve sono stati una serie di interventi a tema gaddiano, a partire dalla relazione di Andrea Comboni (Università di Trento) che ha presentato un'ampia panoramica delle costanti variantistiche occorse nel passaggio da *Un fulmine sul 220* a *L'Adalgisa*. Un passaggio che, come dimostrato da Comboni, segue a pieno le consuetudini correttorie gaddiane, muovendo in direzione di un progressivo incremento delle serie di elenchi, cui si associa l'introduzione di nuove battute in dialetto milanese e l'espansione delle occorrenze di toponomastica lombarda.

Le carte dell'Ingegnere sono quindi rimaste al centro dell'attenzione anche con l'intervento di Luca Mazzocchi (University of Edinburgh), che è tornato sull'*Adalgisa*, soffermandosi però su uno studio genetico del cospicuo apparato di note, aggiunto solo al momento dell'assemblaggio in volume di testi eterogenei, all'inizio degli anni Quaranta.

L'analisi dei manoscritti ha quindi permesso a Mazzocchi di cogliere la natura autoriflessiva e metatestuale di tali note, che spesso vengono a creare un legame tra il testo commentato e la realtà circostante, una sorta di eco tra ciò che è nel testo e la vita a esso esterna.

Alla letteratura concentrazionaria ci hanno condotto invece alcuni interventi sulle carte di Primo Levi, a partire dalla relazione di Alice Gardoncini (Università di Ferrara), membro del progetto europeo «Levinet. The German Network. Primo Levi's Correspondence with German Readers and Intellectuals». Gardoncini si è soffermata sulle primissime traduzioni tedesche di *Se questo è un uomo*, apparse all'inizio degli anni Sessanta: pubblicato dapprima come estratto nella rivista della Germania Est «Sinn und Form», *Ist das ein Mensch?* apparve poi, a novembre dello stesso anno come libro a sé stante, edito da Fischer, per entrare quindi a far parte di un'antologia di racconti e testimonianze su Auschwitz. Benché nelle tre diverse sedi editoriali medesimo rimanga il traduttore (Heinz Riedt), il testo leviano andò incontro a numerose varianti, di cui Gardoncini ha offerto ampio saggio, a partire da elementi paratestuali quali il titolo stesso. Un fatto apparentemente inspiegabile, che la studiosa è arrivata a giustificare sulla base delle diverse mediazioni editoriali, che di volta in volta entrarono in gioco, e di cui si trova traccia nei carteggi di Levi.

Tra carte e lettere di Levi si muove anche la relazione di Martina Mengoni (Università di Ferrara), principal investigator del già menzionato progetto «LeviNeT». Mengoni si è in particolare soffermata su *Vanadio*, l'ultimo dei racconti della raccolta *Sistema periodico*, scritto nel 1974 e pubblicato l'anno seguente, in cui si racconta del ritrovamento da parte di Levi dell'ex capolaboratorio di Auschwitz, Lothar Müller. La studiosa ha anzitutto ricostruito la genesi tutta epistolare del racconto, per il quale Levi riprese ed elaborò uno scambio di lettere avuto nel '68 con il vero capolaboratorio, Ferdinand Meyer; lettere che, conservate all'archivio privato di Levi, sono oggi disponibili grazie all'edizione digitale promossa da «LeviNeT». Il passaggio dalla realtà biografica alla finzione del racconto letterario non fu però indenne da interventi, di cui Mengoni ha dato ampio saggio, e che in conclusione hanno offerto occasione per ragionare sullo statuto di scambi epistolari che, come nel caso leviano, costituiscono a tutti gli effetti l'avantesto di un testo letterario.

Nel pieno del Dopoguerra ci ha poi condotto l'intervento di Miryam Grasso (Università di Catania), con un vero e proprio affondo nel laboratorio di scrittura di Cesare Pavese, a partire dal romanzo *La luna e i falò*. Le carte, oggi conservate presso l'Archivio «Guido Gozzano – Cesare Pavese» di Torino, dimostrano con tutta evidenza come l'autore,

prima di procedere con la stesura del testo, fosse solito stendere elenchi di parole chiave e scalette in cui progettare la distribuzione del materiale narrativo. Una modalità di lavoro che denota la necessità per Pavese di disporre di una chiara idea della sequenza degli eventi e dei tratti dei singoli personaggi prima di procedere con la scrittura, che solo raramente si discosta da quanto inizialmente previsto.

Entro questo stesso arco cronologico muove anche l'intervento di Angela Siciliano (Université Sorbonne Nouvelle), che ha preso in esame le carte di Giorgio Bassani per verificare il rapporto del ferrarese con i suoi modelli. Lo studio genetico di alcuni dei testi del Dopoguerra – *Storie dei poveri amanti*, *Passeggiata prima di cena* e *Il giardino dei Finzi-Contini* – ha infatti permesso alla studiosa di dimostrare, carte alla mano, come Bassani prenda progressivamente le distanze dai propri riferimenti culturali, ora espungendo *in toto* le citazioni esplicite, ora nascondendone la portata, limitandosi ad allusioni generiche.

Lungo tutto il Novecento si è sviluppata invece la relazione di Monica Zanardo (Università di Padova), dedicata a *Porto di Toledo* di Anna Maria Ortese, di cui si sono ripercorse le diverse fasi del dossier genetico, dalla copia in bella di un diario del 1928-29, fino alle tre edizioni a stampa: la *princeps* per Rizzoli del 1975, la ristampa con varianti del 1985 e l'ultima edizione, ampiamente rivista, e pubblicata per Adelphi nel 1998. Anche in questo caso, il processo variantistico della scrittrice è stato messo a sistema con la documentazione d'archivio, e in particolare con il carteggio di Ortese, in cui è la stessa autrice a raccontare delle sue difficoltà nella composizione, dando così ragione delle diverse riscritture.

Ancora una volta, però, quella dedicata all'italianistica non è stata che una sezione in un programma ricco ed eterogeneo, di cui in questa sede si può fornire solo qualche sporadico assaggio.

Allo studio dei *marginalia* è stato dedicato l'intervento di Ágnes Kelevéz (Petőfi Literary Museum). La studiosa ha infatti presentato il caso di Mihály Babits, poeta ungherese che pubblicò i suoi primi tre volumi di poesie tra il 1909 e il 1916. Seguendo il consiglio dell'amico filosofo Vilmos Szilasi, lo stesso Babits intervenne poi sull'edizione, aggiungendo a lapis note esplicative. Dopo la morte dell'autore, nel 1941, la moglie decise di riportare tali *marginalia* sugli autografi, creando così una distorsione cronologica difficilmente risolvibile. Solo l'esame diretto dei manoscritti condotto da Kelevéz ha permesso di distinguere, con gli strumenti della critica genetica, le diverse autorialità dei *marginalia*, arrivando di conseguenza a ridefinire la cronologia interna dei componimenti.

Sulle carte di Fernando Pessoa ci ha condotto la relazione di Pedro Sepulveda (Universidade de Lisboa) che ha ricostruito alcune delle costanti correttorie dell'autore a partire dai manoscritti di poesie quali *Marshlands* (marzo 1913), *Absurd Hour* (giugno 1913) e *The Reaper* (1914). In tutti i casi, Pessoa sembra seguire alcune direttive di massima, con il passaggio da una prospettiva soggettiva a una meramente oggettiva. Sepulveda ha quindi evidenziato come la stessa eteronimia tipica di Pessoa segua una parabola simile, passando dall'essere un fenomeno interiore, legato a doppio filo alla soggettività dell'autore, a divenire un'entità indipendente, che tenta di nascondere qualunque possibile associazione con la personalità del suo creatore.

La ripresa pomeridiana dei lavori ha visto la *lectio magistralis* di Giulia Raboni (Università di Parma), già editrice del *Fermo e Lucia* e degli *Sposi Promessi*, che ha presentato all'attenzione di uditori e uditori il caso dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni, che – per le complicate stratificazioni variantistiche che lo caratterizzano – ha offerto l'occasione per mettere alla prova le diverse possibilità di formalizzazione dell'apparato critico. Il continuo e ricorrente intervento dell'autore su piani diversi dell'opera (strutturale, narrativo e linguistico), ha infatti richiesto una divisione del percorso in singole edizioni. Raboni si è poi soffermata sulle implicazioni della variante manzoniana, ora lessicale e fonomorfológica, ora più strettamente sintattica, che richiederebbe una nuova forma di registrazione della *varia lectio*, che agevoli la percezione immediata del lettore.

Il pomeriggio è quindi proseguito con nuove sessioni parallele, incentrate – almeno nella prima parte – sul tardo Novecento. In ambito italianistico, l'intervento di Rosy Cupo (Université Sorbonne Nouvelle) ha permesso un affondo sulle carte di Corrado Alvaro. Cupo ha in particolare presentato il caso di *Belmoro*, romanzo distopico cui Alvaro lavorò dal 1952 fino alla sua morte, senza arrivare alla pubblicazione e che presenta alcune delle problematiche caratteristiche dei testi del Novecento. Inedito alla morte dell'autore, fu pubblicato postumo su disposizione testamentaria di Alvaro stesso dalla moglie, Laura Babini, e da Arnaldo Frateili, che intervennero sul dattiloscritto da mandare in stampa con una serie di correzioni, oggi ben distinguibili da quelle autoriali. Benché spesso i tre testimoni superstiti (un manoscritto dei soli primi cinque capitoli, la pagina dattiloscritta con interventi autografi, e il secondo dattiloscritto con interventi autografi cui si sovrappongono quelli apportati in sede editoriale) non siano direttamente confrontabili, dal momento che ciascuna redazione tende a organizzare in maniera diversa una materia narrativa che rimane sostanzialmente stabile, è stato comunque possibile, in determinate sezioni,

individuare alcune delle linee direttive che guidarono la revisione di Alvaro. Cupo in particolare ha sottolineato come l'autore intervenga spesso per incrementare il tasso narrativo a discapito di quello speculativo e descrittivo, che ampio spazio aveva nelle prime redazioni dell'opera. Allo stesso modo, Cupo ha potuto osservare un progressivo incremento del tono ironico, cui si accompagna una contestuale depersonalizzazione del protagonista, che diventa sempre più un osservatore neutrale delle vicende.

Piuttosto ricca la serie di interventi in ambito sereniano, aperta da Guido Mazza (Università di Pavia), che si è soffermato sulla variantistica della prosa di Vittorio Sereni, a partire da due casi di studio, *Il sabato tedesco* e *Ventisei*. Al Sereni traduttore è stato invece dedicato l'intervento di Giuliana Di Febo-Severo (Université Sorbonne Nouvelle) la cui attività è stata messa costantemente in dialogo con le rare – ma proprio per questo significative – postille che è possibile rinvenire sui libri posseduti dall'autore, oggi conservati nell'archivio personale di Palazzo Verbania a Luino. Queste sono state quindi messe a sistema con gli interventi teorici dell'autore sul tema e con quanto emerge dalla sua corrispondenza con altri poeti e traduttori coevi.

Alle carte di Luzi è stato invece dedicato l'intervento di Riccardo Sturaro (Università per Stranieri di Perugia) che si è in particolare soffermato sulla tarda lirica *Non perderti, non allontanarti dal pensiero*, ricostruendone la seriazione genetica a partire dalle carte oggi conservate nel Fondo Mario Luzi dell'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux. Sturaro ha in particolare dimostrato come il testo trovi la sua forma definitiva grazie alla sostituzione della parola 'sentiero' – attestata dalla gran parte delle bozze al v. 1 – con 'pensiero'. Un avvicendamento terminologico che richiese un minimo intervento materiale, ma che – come dimostrato dallo studioso – trasformò un racconto di viaggio in riflessione su un'avventura intellettuale, che riproduce mimeticamente le difficoltà compositive di Luzi.

Non sono mancati, anche in questo caso, contributi di respiro europeo, a partire dalla relazione di Mateusz Antoniuk (Jagellonian University) che ha portato alla luce un caso esemplare, nel suo essere tipicamente novecentesco, quale quello del poemetto *Dwaj prorocy* (traducibile con *I Due Profeti*) pubblicato dall'autore polacco Zbigniew Herbert poco prima della morte, nel 1998. Un testo, quest'ultimo, in larga parte oscuro, enigmatico e incoerente, in netta controtendenza con il resto della produzione autoriale, al punto da far dubitare della sua stessa paternità. Solo lo studio diretto dei manoscritti e delle loro varianti ha quindi permesso ad Antoniuk di fare luce sulla vicenda. Il *dossier* genetico ha infatti mostrato

con assoluta evidenza come la prima redazione olografa del poema fosse chiara e coerente; solo con la successiva serie di revisioni, Herbert modificò intenzionalmente il carattere del testo, andandone a oscurare il significato originario. In conclusione, Antoniuk ha sottolineato come una situazione di questo tipo apra a due scenari possibili: da un lato, sarebbe certo lecito ipotizzare che la versione finale della poesia abbia comunque mantenuto il significato originario, da decifrare proprio alla luce delle sue varianti genetiche; dall'altro, si potrebbe sostenere che si sia venuta a creare una frattura irrimediabile tra la poesia pubblicata e le stesure preliminari, che si configurerebbero quindi come una sorta di simulazione di possibilità perdute.

Su casi specifici di testi nati in formato digitale si sono concentrate invece le due relazioni seguenti. Floor Buschenhenke (Huygens Institute) si è soffermata su undici scrittori, neerlandesi e fiamminghi, che hanno scelto di documentare il loro processo di scrittura con l'utilizzo di un *key-stroke logger* (software in grado di tener conto della digitazione dell'autore) offrendo i dati necessari per una ricostruzione *ex post* del travaglio compositivo. La studiosa ha quindi offerto un saggio delle differenze che la scrittura digitale viene ad assumere rispetto a quella analogica, in gran parte legate allo spazio illimitato per la scrittura e la riscrittura autoriale.

A Veijo Pulkkinen (University of Helsinki) si deve invece l'affondo sul materiale genetico dello scrittore finlandese Kalle Päätalo, condotto non a partire dalle carte dell'autore, bensì dai suoi quarantasei *floppy disk*, su cui salvò il proprio archivio nativo digitale. Lo studio di Pulkkinen si è in particolare soffermato sul lavoro che ha preceduto la composizione vera e propria, caratterizzato per lo più da piani di lavoro, abbozzi e scalette, mettendo ancora una volta in luce le peculiarità proprie del mezzo digitale.

La quarta e ultima sessione della giornata è stata quindi dedicata alla variantistica transmediale. A inaugurare i lavori è stato l'intervento di Erica Andreose, Giorgia Crosilla, Leonardo Zilli (Università di Bologna). Le studiose hanno presentato i loro primi tentativi di costruzione di un *framework* per la codifica e l'analisi di sceneggiature cinematografiche, in relazione ai testi letterari che li hanno ispirati. Un progetto interamente basato sulle linee guida TEI P5, che permette di allineare il testo e la sua resa cinematografica, enfatizzando in tal modo le relazioni intertestuali e le eventuali differenze tra originale e resa audiovisiva.

La relazione di Michele Russo (Università di Pavia) ci permette invece di aprire una finestra sulla critica genetica nell'ambito della filologia musicale. Russo si è in particolare soffermato sulle differenze specifi-

che della composizione musicale rispetto ai testi letterari: se infatti per questi ultimi la topografia delle varianti può fornire un qualche ausilio in fase interpretativa, diverso è il discorso in ambito musicale dove la natura stessa del sistema di notazione costringe la disposizione degli interventi seriori, rendendo di fatto impossibile – in assenza di elementi ulteriori – l'identificazione di una stratificazione cronologica.

L'eterogeneità del programma ha coinvolto anche riflessioni di natura strettamente traduttologica. Nel campo dell'autotraduzione ci ha quindi condotto l'intervento di Olga Anokhina (ITEM) che ha analizzato il particolare statuto degli scrittori plurilingui, solitamente più pronti e disponibili ad autotradursi o a collaborare a traduzioni altrui delle proprie opere. Anokhina ha poi evidenziato come spesso tale fenomeno comporti variazioni di tutto rilievo anche sull'originale, al punto da poter parlare, per la traduzione, di uno stato genetico a sé all'interno del processo creativo.

All'archivio di poeti tradotti e traduttori è stato invece dedicato l'intervento di Giuseppe Scofo (Università di Venezia), che ha portato all'attenzione le carte del premio Nobel caraibico Derek Walcott e di Janheinz Jahn, il quale ha dedicato la sua intera carriera a tradurre testi francofoni e anglofoni verso il tedesco. Scofo ha sottolineato come i due archivi ci offrano la possibilità di vedere allo stesso tempo la genesi della traduzione di testi letterari da un lato e, dall'altro, di ricostruire il processo evolutivo di opere letterarie originali a partire proprio dal processo di traduzione.

Ha chiuso la seconda giornata la *lectio magistralis* di Kathryn Sutherland (University of Oxford) che, dopo aver ripercorso in breve la storia della critica genetica, si è chiesta se questa sia possibile solo laddove esista un *dossier* sufficientemente corposo e ordinato da permettere una ricostruzione completa e puntuale. Interrogativo cui Sutherland ha cercato di rispondere a partire da tre diversi casi concreti, Jane Austen, Frances Burney e George Eliot, tutti autori per i quali esistono testimonianze di una composizione progressiva sotto forma di bozze. La casistica è però piuttosto variegata. Nel caso di Austen, benché i manoscritti offrano molteplici prove collaterali dell'allestimento di bozze, nessuna traccia si ha in tal senso dal punto di vista documentale. Abbondante ma disperso è invece l'archivio di Burney, la cui riclassificazione si potrebbe quasi costituire, secondo Sutherland, come una sorta di riscrittura in avanti. Soltanto nel caso di Eliot, del processo di scrittura sopravvivono più stesure nella forma di manoscritti a stampa. I tre esempi sono dunque serviti a Sutherland per chiedersi, in maniera retorica, se la cri-

tica genetica debba essere necessariamente intesa come uno strumento tra molti altri, da applicare solo laddove lo consentano le circostanze, o se invece non possa essere considerata come una teoria totalizzante, una sorta di lente attraverso cui guardare a ogni fenomeno testuale.

La terza giornata ha visto i lavori spostarsi a Ferrara, all'interno della splendida sede della Biblioteca Ariosteana. E proprio la Biblioteca Ariosteana ha offerto occasione ai convenuti per un contatto ravvicinato con i manoscritti di Ludovico Ariosto, grazie alla ricca esposizione allestita da Valentina Gritti (Università di Ferrara) e Mirna Bonazza (Biblioteca Ariosteana).

La sessione dei lavori è stata quindi inaugurata dalla *lectio magistralis* di John Bryant (Hofstra University), che si è soffermato sull'importanza nel processo creativo del lettore, per il quale (e in resistenza al quale) l'autore è solitamente portato a rivedere i propri testi. Allo stesso modo, il lettore crea leggendo e ricontestualizzando un testo, talvolta fino a fraintenderlo. Bryant ha poi esposto un caso di studio, fin qui in buona parte trascurato dalla critica, quale quello offerto da Herman Melville e Virginia Wolf. Lo studioso ha quindi proposto di adottare la nozione di "shock del riconoscimento", per l'evidente lettura di Wolf del saggio *Hawthorne and his Mosses* (1850), che ebbe ripercussioni su tutta una serie di scritti dell'autrice inglese, dagli appunti su *Moby-Dick*, fino alla scrittura di una biografia romanzata nel 1928 e all'assorbimento di Melville nel suo manoscritto di *A Room of One's Own*.

La divisione in sessioni parallele ha quindi portato i convegnisti a ragionare sulle varianti d'autore in età premoderna. A inaugurare i lavori è stato l'intervento di Fran Johansson (Sorbonne Université-ITEM), che ha portato all'attenzione un caso proveniente – e ciò non può che stupire – non dal Rinascimento europeo, bensì dal contesto della Nuova Spagna. Il riferimento è al *corpus* di materiali, che oggi si è soliti chiamare *Storia generale delle cose di Spagna*, che comprende i *Primeros* e i *Segundos Memoriales*, in cui si raccolgono informazioni di indigeni, in lingua Náhuatl. Johansson ha poi ricostruito le tappe che portarono alla composizione dell'odierno *Codex Florentinus*, diviso in tre colonne, con il testo Náhuatl ad occupare la colonna centrale, quello in spagnolo nella colonna di sinistra e la colonna di destra riservata a un glossario. Lo studioso ha quindi ricostruito l'autorialità collettiva che presiedette alla realizzazione del testo, guidata sì dal francescano Bernardino de Sahagun, che si trovò però a dirigere una sorta di vera e propria *équipe*, nel contesto del Messico conquistato. Si sono poi presentati alcuni casi di cancellature, aggiunte, spostamenti e modifiche emersi dall'analisi filologica del *Codex Florentinus*, traccia evidente dei conflitti e delle contraddizioni

che dovettero caratterizzare la genesi del testo. Lo studio in parallelo dei materiali autografi ha inoltre permesso, in più di una occasione, di rivelare un palinsesto indigeno nascosto tra le trame della prosa in castigliano.

Alle origini della filologia d'autore ci ha condotto invece l'intervento di Giulia Perucchi (Università degli Studi Gabriele D'Annunzio di Chieti-Pescara) che ha presentato i risultati dei suoi studi condotti su un grande irrisolto della filologia petrarchesca, quale la ricostruzione di un testo critico per il *De remediis utriusque Fortune* di Petrarca. Perucchi è in particolare giunta a individuare le diverse stratificazioni redazionali, sulle quali ha basato la propria proposta di sistemazione diacronica, messa poi a sistema con le ormai note tecniche compositive petrarchesche.

In ambito ariostesco si è passati invece con la relazione di Valentina Gritti (Università di Ferrara). La studiosa ha infatti riportato all'attenzione dei presenti uno dei casi più importanti della tradizione di filologia d'autore in ambito italiano, quale quello dell'avantesto dell'*Orlando Furioso* del '32, soffermandosi non sull'intero *dossier* genetico, ma piuttosto sui soli frammenti autografi. Gritti ha così offerto la sintesi di un'analisi condotta su diversi piani – variantistico e linguistico in primo luogo, ma anche interdiscorsivo e intertestuale – per offrire un quadro più preciso e dettagliato del lavoro di composizione degli episodi aggiunti e di ciò che ne rimane fuori, fermandosi prima dell'entrata in tipografia del poema.

Il respiro europeo del convegno è emerso anche da questa sezione conclusiva. Tomasz Mika (Adam Mickiewicz University) si è in particolare soffermato su quattro traduzioni in polacco della Regola del Terzo Ordine di San Francesco, promulgata e approvata con una bolla in latino da Papa Niccolò IV nel 1829. Nel corso del suo intervento, Mika ha posto al centro dell'attenzione soprattutto la più antica di queste versioni, andata distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale, ma di cui si conserva un'edizione di fine Ottocento. Lo studioso ha infatti ribadito come sia proprio questa la traduzione dove più evidenti sono le tracce del lavoro creativo degli amanuensi, dove quasi ogni parola o frase importante è tradotta con più sinonimi polacchi, con diversi gradi di integrazione: per riprendere le parole introduttive al convegno, qui «le correzioni non sono scomparse, ma proliferano in una molteplicità rizomatica di varianti, tutte rintracciabili e memorabili».

A Daniel Ferrer (ITEM) è stata affidata la chiusura dei lavori. Lo studioso ha in particolare esortato la critica genetica a non focalizzarsi in maniera esclusiva sulle varianti testuali, invitando piuttosto a guardare a monte, verso le decisioni e le circostanze che hanno innescato la

produzione di tali varianti, nel tentativo di costruire una vera e propria assiologia del processo genetico. Lo stesso Ferrer, a conclusione del suo intervento, ha poi avuto modo di annunciare che il convegno annuale di Genesis del 2025 si terrà a Vilnius.

#### LUCIA GIAGNOLINI - MARIANGELA GIGLIO

📖 *Il Futuro della Memoria: Dove, Come, Cosa Salvare / The Future of Memory: Where, How, What to Save* (Milano, 5 novembre 2024).

The conference *Il Futuro della Memoria: Dove, Come, Cosa Salvare* (*The Future of Memory: Where, How, What to Save*) was held on November 5th, 2024, in Milan at the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. The event addressed the pressing challenges of digital text preservation by bringing together Italian and international academics, writers, and archivists to reflect on cultural transformations and to propose innovative strategies for preserving and transmitting textual heritage in the digital age.

Luca Formenton, President of the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, opened the conference talking about the urgent need to address the issue of cultural memory in an era characterized by the exponential proliferation of digital content, a phenomenon that threatens to fragment and disperse textual heritage. His remarks were followed by contributions from Tommaso Sacchi (Councillor for Culture of the Municipality of Milan), Piergaetano Marchetti (President of BookCity Milano) and Annalisa Rossi (Superintendency for Archives and Libraries of Lombardy) who highlighted the importance of inter-institutional collaboration to establish a shared frameworks for Memory Institutions. Both speakers highlighted the importance of inter-institutional collaboration to establish shared frameworks for memory preservation.

Paola Italia (University of Bologna), examined the challenges posed by digitization to authorial philology, underscoring the significance of integrating archival and editorial expertise to preserve born-digital literary archives. These thoughts were later continued by Giuseppe Antonelli (Centro Manoscritti, University of Pavia), who explored the transformative impact of digital tools on writing and revision processes, as well as their implications for the transmission of literary heritage.

The first session of the conference focused on the role of digital curatorship, bringing together perspectives from various institutional contexts that have faced (or will face) the challenges of digital preservation.

Coordinated by Paola Italia, this session highlighted how, for some time now, the authors' archives have been increasingly dematerialized into the digital domain, offering an overview of the key requirements for managing this heritage within institutions.

The opening speech of the morning session, delivered by Oreste Pollicino (Bocconi University), addressed the pressing issues of digital heritage and identity within the algorithmic society. He emphasized the necessity of regulating the autonomy of Artificial Intelligence (AI) tools to ensure they enhance digital memory while remaining under human control. Focusing on the relationship between digital memory and contract law, Pollicino raised thought-provoking ethical questions about individuals' ability and rights to reclaim their memories in an ecosystem dominated by private platforms' terms of service. He further discussed the need for legal mechanisms to allow post-mortem data to be deleted or accessed by family members upon request.

The following presentation by Silvia Trani (Italian Central State Archive) and Sonja Mocerì (Superintendency for Archives and Libraries of Lazio) explored the role of personal born-digital archives in preserving memory. Mocerì highlighted the social and civic responsibilities of archivists, underlining a recurring theme throughout the conference: the urgency of addressing material selection in an era of data overload. She elaborated on the specific challenges posed by hybrid archives and the new management strategies required to face this complexity. Her analysis referenced the archive of Andrea Camilleri as a case study, illustrating how the coexistence of these media formats demands innovative approaches. Silvia Trani brought attention to the significant loss of two decades' worth of born-digital authorial materials in Italy, stressing the critical need for a national preservation center dedicated to private archives. She examined the technical, legal, and economic hurdles that impede the preservation process and argued that the establishment of operational models has finally become an institutional priority.

Nathalie Léger and Aurèle Crasson presented the work of the Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) in managing the digital publishing heritage in a recorded talk. They provided an overview of the archival fond of the main French publishing houses preserved at IMEC, highlighting their role in the reconstruction of intellectual history. The focus then shifted to the analysis of the methodological approach adopted to preserve born-digital archives, especially on the management and preservation project of Jacques Derrida's archive. Léger also discussed the delicate relationship between archivists and

authors' families and heirs, emphasizing how mutual trust is essential to deal with technical and personal issues, such as the handling of sensitive data.

The session ended with a dialogue between Roberta Cesana (Centro Apice, University of Milan) and Fabio Desideri (Gabinetto Vieuxseux, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti"), who shared the first experiences of recovering born-digital materials from obsolete media. Cesana referred to the only hybrid archive preserved at Centro Apice: the archive of Silvia Giacomoni, who delivered, in addition to analogic materials, two computers. This case of memory, deliberately handed by the producer, shows how the 'archival will' extends to the digital realm. Desideri illustrated the Gabinetto Vieuxseux's work on the institution's first nucleus of digital materials, namely a floppy disk by Francesca Sanvitale dating back to 2003. Notably, this floppy disk was part of the first materials donated by Sanvitale, manifesting as well a fully intentional act of preservation of a hybrid archive. Both speeches stressed how their institutions are in the early stages of research on the topic, pointing out the need for multidisciplinary expertise and long-term investment to ensure the survival and accessibility of digital memory.

The second session of the conference, coordinated by Giuseppe Antonelli, focused on the challenges of digital curatorship. Emmanuela Carbé (University of Siena) opened the discussion by presenting the ALDiNa project, a national network dedicated to the identification and study of born-digital authorial archives. She underscored the urgent need to map these materials precisely within institutions to prevent significant cultural losses. ALDiNa, promoted by AIUCD (Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale) with the support of CLARIN-IT, represents a pivotal initiative in fostering collaboration and advancing research on born-digital archives.

Carbé also highlighted the work underway at the Centro di Ricerca "Franco Fortini" on Fortini's hybrid archive, which combines analog and digital materials. In particular, she discussed the application of forensic techniques to analyze Fortini's floppy disks, preserved within the archive, as part of broader efforts to address the challenges of preserving and interpreting hybrid archives.

Next, Brenna Edwards from the Harry Ransom Center (HRC) shared, via a recorded talk, the Center's experience in managing digital collections. Edwards explained how the HRC approach to digital archiving began in the 1990s with the acquisition of floppy disks and other media from contemporary writers. Since then, the center has significantly

expanded its digital archive, now managing over 150 collections and more than 10 terabytes of data. Edwards explored the challenges of proprietary formats, which are often difficult to preserve and access without specific software and outlined the significance of developing open-source solutions to ensure future access to data.

Lucia Giagnolini (University of Bologna and University of Pavia) continued with a presentation on developments in the Pavia Archivi Digitali (PAD) project based at the Centro Manoscritti. Giagnolini illustrated the new preservation workflow implemented for PAD, based on the OAIS model and supported by open-source libraries. The system manages the entire curatorial process, from acquisition to consultation of born-digital materials, guaranteeing flexibility and security. Despite the progresses, Giagnolini acknowledged the challenges still ahead for the project, such as the accurate description of archives, copyright and privacy management, and acquisition of a wider range of born-digital objects, such as email and web contents, remarking the need for constant updates to adapt to the rapid advancement of technology.

The topic was also examined from a philosophical perspective by Maurizio Ferraris (University of Turin), who offered a concluding reflection on the broader implications of digital archiving. Ferraris invoked the metaphor of a 'great archive' to describe the immense volume of information produced and recorded on the web, prompting critical questions: What content should be preserved? How can we discern what is meaningful from what can be discarded?

In his reflection, Ferraris expanded these inquiries with further thought-provoking questions: What is the Web? What are we? What is Webfare? While seemingly provocative, these questions delved into foundational issues surrounding the nature of digital existence and its societal impact. Ferraris argued that addressing these questions necessitates not only philosophical engagement but also practical methodologies capable of appraising and comprehending this new 'information capital.'

The session ended with a talk by Giuseppe Antonelli, who summarised the key points and posed questions for the future: could a shared protocol for archiving digital texts be established? How can we develop tools that facilitate access and analysis of these materials, while preserving their integrity and original contexts? The answers to these questions will mark the path of digital philology and curatorship in the years to come.

The afternoon session was opened by Ferruccio De Bortoli (Fondazione Corriere della Sera) reflecting on the value of historical memory. Using an anecdote of Bartolo Pieggi, a journalist who foresaw the fall of commu-

nism through meticulous documentation of the Soviet Bloc, De Bortoli underscored the importance of preserving even seemingly trivial details. At the same time, he warned that, in an era of information overload, identifying and safeguarding meaningful memory becomes increasingly challenging. Nonetheless, he argued for the necessity of preserving even the 'dark pages' of history, as they provide essential context for understanding subsequent achievements and the reactions of their time.

The round table discussion, moderated by Giacomo Papi, brought to the stage the point of view of the 'archival creators', contemporary writers. The panel had contributions from Marco Balzano, Donatella Di Pietrantonio, Helena Janeczek and Antonio Franchini and videotaped speeches by Stephen Amidon, Fernando Aramburu, Elisabeth Åsbrink, Boris Belenkin, Jan Brokken, Geoff Dyer, Jennifer Egan, Björn Larsson.

Marco Balzano underlined the role of archives in giving depth to the narrative, talking about the importance of testimony to avoid narrative stereotypes. Helena Janeczek shared her experience in working with marginal stories, seeking a balance between historical objectivity and narrative subjectivity. Antonio Franchini and Björn Larsson discussed the dilemma of preserving earlier versions of works, highlighting tensions between philology/philological accuracy and digital obsolescence. With Donatella Di Pietrantonio's intervention, the reflections extended to the selective nature of archives and the brevity of the life of books in a context where memory is increasingly ephemeral.

Jan Brokken's remarks on the risk of preserving everything were followed by arguing that with the enormous amount of data circulating today, future historians may not be able to do a meaningful reconstruction of this period. On the other hand, Jennifer Egan expressed clear skepticism towards the preservation possibilities of digital archives due to the risk of obsolescence. The interweaving of national and international testimonies offered an insight into the different, sometimes even controversial, author perspectives on digital preservation. Notably, the panel discussion revealed an evolution in the awareness of the authors themselves, whose outlook on the topic changed during the debate.

The day ended with the reading of the conference Manifesto, which warned of the need to 'remember to remember': in an era where it is possible to save everything, the risk is that nothing will be preserved. The urgency is to learn to organize memory, selecting and classifying what really counts for posterity. This is a task that must be tackled now, because, as the organizers conclude, 'it is already late'.

# Norme editoriali

Sin dalla sua fondazione Ecdotica, proponendosi come punto di incontro di culture e sensibilità filologiche differenti, ha sempre lasciato libertà agli autori di indicare i riferimenti bibliografici secondo la modalità **italiana o anglosassone**. È fondamentale, tuttavia, che vi sia omogeneità di citazione all'interno del contributo.

I testi vanno consegnati, con la minor formattazione possibile (dunque anche senza rientri di paragrafo), in formato Times New Roman, punti 12, interlinea singola. Le citazioni più lunghe di 3 righe vanno in carattere 10, sempre in interlinea singola, separate dal corpo del testo da uno spazio bianco prima e dopo la citazione (nessun rientro).

Il richiamo alla nota è da collocarsi dopo l'eventuale segno di interpunzione (es: sollevò la bocca dal fiero pasto.<sup>3</sup>). Le note, numerate progressivamente, vanno poste a piè di pagina, e non alla fine dell'articolo.

Le citazioni inferiori alle 3 righe vanno dentro al corpo del testo tra virgolette basse a caporale «...». Eventuali citazioni dentro citazione vanno tra virgolette alte ad apici doppi: "...". Queste ultime o gli apici semplici ('...') potranno essere utilizzati per le parole e le frasi da evidenziare, le espressioni enfatiche, le parafrasi, le traduzioni di parole straniere. Si eviti quanto più possibile il *corsivo*, da utilizzare solo per i titoli di opere e di riviste (es: *Geografia e storia della letteratura italiana*; *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*; *Griseldaonline*) e per parole straniere non ancora entrate nell'uso in italiano.

**N.B:** Per le sezioni *Saggi*, *Foro* e *Questioni* gli autori\le autrici, in apertura del contributo, segnaleranno titolo, titolo in inglese, abstract in lingua inglese, 5 parole chiave in lingua inglese.

Si chiede inoltre, agli autori e alle autrici, di inserire alla fine del contributo indirizzo e-mail istituzionale e affiliazione.

Per la sezione *Rassegne*: occorre inserire, in principio, la stringa bibliografica del libro, compresa di collana, numero complessivo di pagine, costo, ISBN.

Indicare, preferibilmente, le pagine e i riferimenti a testo tra parentesi e non in nota.

Nel caso l'autore adotti il **sistema citazionale all'italiana** le norme da seguire sono le seguenti.

La **citazione bibliografica di un volume o di un contributo in volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato;
- **Titolo dell'intero volume** in corsivo; **titolo di un saggio all'interno del volume** (o in catalogo di mostra) tra virgolette basse «...» seguito da "in" e dal titolo del volume in corsivo (se contiene a sua volta un titolo di un'opera, questo va in corsivo);

- eventuale numero del volume (se l'opera è composta da più tomi) in cifra romana;
- eventuale curatore (iniziale del nome puntata, cognome per esteso), in tondo, preceduto dalla dizione 'a cura di';
- luogo di edizione, casa editrice, anno;
- eventuali numeri di pagina, in cifre arabe e/o romane tonde, da indicare con 'p.' o 'pp.', in tondo minuscolo. L'eventuale intervallo di pp. oggetto di particolare attenzione va indicato dopo i due punti (es.: pp. 12-34: 13-15)

In **seconda citazione** si indichino solo il cognome dell'autore, il titolo abbreviato dell'opera seguito, dopo una virgola, dal numero delle pp. interessate (senza "cit.", "op. cit.", "ed. cit." etc...); nei casi in cui si debba ripetere di seguito la citazione della medesima opera, variata in qualche suo elemento – ad esempio con l'aggiunta dei numeri di pagina –, si usi 'ivi' (in tondo); si usi *ibidem* (in corsivo), in forma non abbreviata, quando la citazione è invece ripetuta in maniera identica subito dopo.

Esempi:

A. Montecvecchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Patron, 2016.

A. Benassi, «La teoria e la prassi dell'emblema e dell'impresa», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, IV, Berlino-New York, de Gruyter, 2000<sup>3</sup>, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

*Ibidem*

La citazione bibliografica di un **articolo pubblicato su un periodico** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato
- Titolo dell'articolo in tondo tra virgolette basse («...»)
- Titolo della rivista in corsivo
- Eventuale numero di serie in cifra romana tonda;
- Eventuale numero di annata in cifre romane tonde;
- Eventuale numero di fascicolo in cifre arabe o romane tonde, a seconda dell'indicazione fornita sulla copertina della rivista;
- Anno di edizione, in cifre arabe tonde e fra parentesi;
- Intervallo di pp. dell'articolo, eventualmente seguite da due punti e la p. o le pp.

Esempi:

C. De Cesare, «Una corrispondenza corale. Alcune integrazioni al corpus epistolare ariostesco a partire del carteggio del suo luogotenente», *Bollettino di italianistica*, n.s., a. XIX, 2 (2022), pp. 121-134.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

Nel caso che i **nomi degli autori**, curatori, prefatori, traduttori, ecc. siano più di uno, essi si separano con una virgola (ad es.: G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) e non con il lineato breve unito.

I **numeri delle pagine** e degli anni vanno indicati per esteso (ad es.: pp. 112-146 e non 112-46; 113-118 e non 113-8; 1953-1964 e non 1953-964 o 1953-64 o 1953-4).

I **siti Internet** vanno citati in tondo minuscolo senza virgolette (« » o < >) qualora si specifichi l'intero indirizzo elettronico (es.: [www.griseldaonline.it](http://www.griseldaonline.it)). Se invece si indica solo il nome, essi vanno in corsivo senza virgolette al pari del titolo di un'opera (es.: *Griseldaonline*).

Se è necessario usare il termine *Idem* per indicare un autore, scriverlo per esteso.

I **rientri di paragrafo** vanno fatti con un TAB; non vanno fatti nel paragrafo iniziale del contributo.

Nel caso in cui si scelgano **criteri citazionali all'anglosassone**, è possibile rendere sinteticamente le note a piè di pagina con sola indicazione del cognome dell'autore in tondo, data ed, eventualmente, indicazione della pagina da cui proviene la citazione, senza specificare né il volume né il periodico di riferimento, ugualmente si può inserire la fonte direttamente nel corpo del contributo.

La bibliografia finale, da posizionarsi necessariamente al termine di ciascun contributo dovrà essere, invece, compilata per esteso; per i criteri della stessa si rimanda alle indicazioni fornite per il sistema citazionale all'italiana.

Esempi:

• Nel corpo del testo o in nota, valido per ciascun esempio seguente: (Craig 2004).

Nella bibliografia finale: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

• Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book» in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library 1993.

• Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, a cura di L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

• Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

Se si fa riferimento ad una citazione specifica di un'opera, è necessario inserire la pagina:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (nel testo o in nota).

In bibliografia finale: Eggert 1990: Eggert P. «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing» in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

- In caso di omonimia nel riferimento a testo o in nota specificare l'iniziale del nome dell'autore o autrice.

### *Referaggio*

Tutti i contributi presenti in rivista sono sottoposti preventivamente a processo di *double-blind peer review* (processo di doppio referaggio cieco) e sono, pertanto, esaminati e valutati da revisori anonimi così come anonimo è anche l'autore del saggio in analisi, al fine di rendere limpido e coerente il risultato finale.

# Editorial rules

Since its very beginning *Ecdotica*, intending to favour different philological sensibilities and methods, enables authors to choose between different referencing styles, the Italian and ‘Harvard’ ones. However, it is fundamental to coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent is permitted), typed in Times New Roman 12 point, single-spaces. All the quotes exceeding 3 lines must be in font size 10, single spaces, separated with a blank space from the text (no paragraph indent). Each footnote number has to be put after the punctuation. All the footnotes will be collocated at the bottom of the page instead of at the end of the article.

All the quotes lesser than 3 lines must be collocated in the body text between quotation marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes “...”. The latter or single quotation marks (‘.’) may be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, phrases, and translations. Please keep formatting such as italics to a minimum (to be used just for work and journal titles, e.g. *Contemporary German editorial theory*, *A companion to Digital Humanities*, and for foreign words).

**N.B:** For all the sections named *Saggi*, *Foro* and *Questioni*, the authors are required, at the beginning of the article, to put the paper’s title, an abstract, and 5 keywords, and, at the end of the article, institutional mail address and academic membership.

For the section named *Rassegne*: reviews should begin with the reviewed volume’s bibliographic information organized by:

Author (last name in small caps), first name. Date. *Title* (in italics). Place of publication: publisher. ISBN 13. # of pages (and, where appropriate, illustrations/figures/musical examples). Hardcover or softcover. Price (preferably in dollars and/or euros).

In case the author(s) chooses the Italian quoting system, he/she has to respect the following rules.

The bibliographic quotation of a book or of an essay in a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume’s title in Italics type; the paper’s title between quotation marks «...» followed by “in” and the title of the volume (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The name of the editor must be indicated with the name initial and full surname, in Roman type, preceded by ‘edited by’;
- Place of publishing, name of publisher, year;

- Number of pages in Arab or Roman number preceded by ‘p.’ or ‘pp.’, in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

If the quotes are repeated after the first time, please indicate just the surname of the author, a short title of the work after a comma, the number of the pages (no “cit.”; “op. cit.”; “ed. cit.” etc.).

Use ‘ivi’ (Roman type) when citing the same work as previously, but changing the range of pages; use *ibidem* (Italics), in full, when citing the same quotation shortly after.

Examples:

A. Montevercchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

A. Benassi, «La teoria e la prassi dell’emblema e dell’impresa», in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese, A. Torre, Roma, Carocci, 2019.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, ivi, Berlino-New York, de Gruyter, 20005, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

The bibliographic quotation of an article published in a journal or book must be composed by

- Author in Roman type, with the name initial;
- The article’s title in Roman type between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The title of the journal or the book in Italics type;
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The year of the journal in Roman number;
- Issue number (if any), in Arabic numbers;
- Year of publication in Arabic number between brackets;
- Number of pages in Arab or Roman number preceded by ‘p.’ or ‘pp.’, in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

Examples:

C. De Cesare, «Una corrispondenza corale. Alcune integrazioni al corpus epistolare ariostesco a partire del carteggio del suo luogotenente», *Bollettino di italianistica*, n.s., a. XIX, 2 (2022), pp. 121-134.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

When authors, editors, prefaces, translators, etc., are more than one, they should be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) and not by a hyphen. Page and year numbers should be written in full (e.g. pp. 112-146, not 112-46; 113-118, not 113-8; 1953-1964, not 1953-964 or 1953-64 or 1953-4). Internet sites should be cited in lowercase without quotation marks (« » or <>) if specifying the full web address (e.g. www.griseldaonline.it). If only the name is provided, it should be italicized without quotation marks like a title of a work (e.g. *Griseldaonline*).

If necessary to use the term “Idem” to indicate an author, write it out in full.

Paragraph indentation should be done with a TAB; no indentation should be made in the initial paragraph of the contribution.

In case the Anglo-Saxon citation criteria are chosen, it is possible to make footnotes more concise with only the author’s surname in round brackets, date, and possibly the page number from which the citation is taken, without specifying the volume or periodical reference. Similarly, the source can be directly inserted into the body of the contribution. However, the final bibliography, to be positioned necessarily at the end of each contribution, must be compiled in full; for its criteria, reference is made to the instructions provided for the Italian citation system.

Examples:

- In the body of the text or in a note, valid for each following example: (Craig 2004).

In the final bibliography: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, edited by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

- Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book», in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library, 1993.

- Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, edited by L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

- Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

If referring to a specific citation from a work, it is necessary to include the page number:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (in the text or in a note)

In the final bibliography: Eggert 1990: Eggert P., «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing», in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

In case of homonymy in reference to a text or in a note, specify the initial of the author's name.

*Peer review*

All contributions to the journal undergo a double-blind peer review process, whereby they are examined and evaluated by anonymous reviewers, as is the author of the essay under analysis, to ensure clarity and coherence in the final outcome.

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel

1ª edizione, aprile 2025  
© copyright 2025 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2025  
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-2876-4

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

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

Il periodico ECDOTICA è stato iscritto  
al n. 8591 R.St. in data 06/09/2022 sul registro  
stampa periodica del tribunale di Bologna.

