

# Ecdotica

5  
(2008)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Italianistica**

**Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles**

 **Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi,  
Pedro M. Cátedra, Roger Chartier, Umberto Eco,  
Conor Fahy, Inés Fernández-Ordóñez, Hans-Walter Gabler,  
Guglielmo Gorni, David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga,  
Mario Mancini, Armando Petrucci, Amedeo Quondam,  
Ezio Raimondi, Roland Reuss, Peter Robinson,  
Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,  
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni,  
Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,  
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani, Camilla Giunti,  
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

*On line:*

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna  
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



Carocci editore,  
Via Sardegna 50, 00187 Roma  
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

# INDICE

## Saggi

- PAOLA ITALIA e GIORGIO PINOTTI, Edizioni d'autore coatte:  
il caso di *Eros e Priapo* (con l'originario primo capitolo,  
1944-46) 7
- ALBERT LLORET, La formazione di un canzoniere a stampa 103
- SUSANNA VILLARI, Tra bibliografia e critica del testo:  
un esempio dell'editoria cinquecentesca 126
- ANTONIO MIRANDA-GARCÍA and JAVIER CALLE-MARTÍN,  
A survey of non-traditional authorship attribution studies 147
- ENRICO FENZI e FRANCESCO BAUSI, Filologie e ideologie  
(Due contributi di Luciano Canfora) 169

## Foro

- Come si fa un'edizione autorevole: il Montaigne della «Pléiade» 217
- JEAN BALSAMO, Editer les *Essais* de Montaigne, p. 218 · MARIO  
MANCINI, p. 233 · CESARE SEGRE, p. 241 · PASQUALE STOP-  
PELLI, p. 245

## Questioni

- PAOLO CHERCHI, La tribù dei filologi 249
- RAFFAELE RUGGIERO, Ecdotica machiavelliana 2001-2008 279

## Rassegne

ENRICO DE ANGELIS, Leggere *Il processo*, tutto e con occhi nuovi, p. 309 · SANDRO ORLANDO, Se fortuna (e scienza) ci aiuta (Paolo Cherchi, *Le nozze di Filologia e Fortuna*), p. 318 · Hermann Kantorowicz, *Introduzione alla critica del testo. Esposizione sistematica dei principi della critica del testo per filologi e giuristi* (PAOLO CHIESA), p. 327 · Lola Pons Rodríguez (ed.), *Historia de la Lengua y Crítica Textual* (INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ), p. 333 · Sandro Bertelli, *La «Commedia» all'antica* (MARCO GIOLA), p. 339 · Neil Harris (ed.), *Gli incunaboli e le cinquecentine della Biblioteca Comunale di San Gimignano* (JULIÁN MARTÍN ABAD), p. 342 · Gervais-François Magné de Marolles, *Recherches sur l'origine et le premier usage des registres, des signatures, des réclames, et des chiffres de page dans les livres imprimés* (DAVIDE RUGGERINI), p. 350 · Bruce Redford, *Designing the «Life of Johnson»* (PABLO ANDRÉS ESCAPA), p. 352

## Cronaca

- ALBERTO MONTANER, The medievalist gadget:  
hyperspectral photography and the phantom scribe 359
- BARBARA BISETTO, *Riflessioni sulla variantistica nei testi  
estremo orientali. Esperienze di critica testuale a confronto*  
(Venezia, 29-30 maggio 2008) 376

# LA FORMAZIONE DI UN CANZONIERE A STAMPA

ALBERT LLORET

Fa sempre più strada l'opinione che Ausiàs March (Valencia, 1400-1459) è «il più grande poeta lirico europeo del quindicesimo secolo».<sup>1</sup> Nei suoi diecimila versi, indirizzati a cinque diversi *sehnals*, è andato oltre la tradizione lirica post-trobadorica, accogliendo nelle sue liriche di argomento amoroso elementi di carattere scientifico e filosofico, similitudini fortemente suggestive e una lingua scabra, talvolta oscura, comunque sempre affascinante.

Il suo lascito poetico ci è stato tramandato da almeno tredici manoscritti ascrivibili ai secc. xv e xvi e da cinque edizioni a stampa cinquecentesche. Il Ms. 2985 della Biblioteca Nacional, Madrid (*D*) è tra i più comprensivi dell'opera poetica di March: si tratta di un voluminoso codice in quarto risalente alla prima metà del xvi secolo, come si evince dalla filigrana, dalla scrittura umanistica, dalle decorazioni a secco e dalle dorature presenti sul rivestimento di cuoio. Nel 1912 Amédée Pagès, il primo degli editori moderni dell'opera poetica di March, avanzò l'ipotesi che *D* presentasse dei segni tali da dimostrare che esso fosse stato utilizzato come esemplare tipografico per la prima edizione a stampa degli *opera omnia* di March (Barcelona, Carles Amorós, 1543). Le conclusioni di Pagès si basavano su un'attenta analisi di *D*, ma la limitata strumentazione bibliografica disponibile a quell'altezza temporale gli poté consentire solo una parziale interpretazione del materiale offertogli dal mano-

<sup>1</sup> Ausiàs March, *Pagine del Canzoniere*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Milano, Luni, 1998, p. 9. L'Autore ringrazia Francesco Caruso per la traduzione del presente articolo. Si vuole qui anche ringraziare Lluís Cabré e Jaume Torró per i preziosi consigli fornitimi durante la stesura, anche se, beninteso, ogni eventuale errore o mancanza è da ricondurre esclusivamente all'Autore.

scritto. La sua ipotesi non incontrò i favori dell'editore della successiva e maggiore edizione critica dell'opera poetica di March, che ne avanzò una di segno opposto: e cioè che era il manoscritto a riprodurre alcuni degli elementi caratteristici dell'edizione a stampa del 1543.<sup>2</sup>

Grazie alla bibliografia testuale, specialmente ai suoi recenti sviluppi nel campo della letteratura spagnola, il presente contributo mira ad avvalorare la tesi di Pagès.<sup>3</sup> In questa sede si dimostrerà che prima del 22 dicembre 1543 – data in cui Carles Amorós portò a compimento l'edizione a stampa de *LES OBRES DE MOSSEN AVSIAS MARCH AB VNA DECLARATIO EN LOS MARGES DE ALGVNS VOCABLES SCVRS*, qui di seguito indicata con *b* – era stato proprio *D* il manoscritto su cui gli stampatori si erano basati per la propria edizione. I fogli di *D* recano infatti numerose impronte digitali che testimoniano il maneggio del manoscritto da parte dei compositori del testo per la stampa. Inoltre, la varietà delle tracce che essi hanno lasciato sul codice offrirà informazioni sostanziali riguardo alle operazioni editoriali cui venne sottoposto il manoscritto di questo libro di poesia mentre esso veniva materialmente stampato.

### *Compilatio*

All'interno della tradizione testuale dell'opera di March, *D* è un manoscritto piuttosto notevole: trattasi infatti del più completo testimone pervenutoci della sua opera poetica. E ciò non a caso. I centoventisette componimenti più i quattro carmi duplicati in esso inclusi sono stati copiati da due mani differenti. Allo stesso tempo, la prima mano – che è anche la principale essendo quella che ha ricopiato la grande maggioranza del testo (ff. 1r-196v)<sup>4</sup> – si è avvalsa di un antografo risultante da una precedente attività di compilazione.

<sup>2</sup> Amédée Pagès, *Les obres d'Auzias March*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1912-1914, vol. I, pp. 23-28; Ausiàs March, *Obra completa*, a cura di Robert Archer, Barcelona, Barcanova, 1997, vol. I, pp. 14-15. La critica, che in tempi più recenti ha riesaminato e studiato l'intera tradizione manoscritta dell'opera poetica di March, è rimasta comunque esitante rispetto all'opinione di Pagès, per cui cfr. Vicenç Beltran, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 156.

<sup>3</sup> Si vedano ad es. gli studi pubblicati sotto la direzione di Francisco Rico: *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, a cura di Pablo Andrés e Sonia Garza, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2000; e *infra* note 22 e 23.

<sup>4</sup> Si tratta di una mano umanistica con alcuni elementi gotici: appaiono gotici i sottili tratti inclinati e il tratto verticale più corposo, l'uso non sistematico della *d* dritta, la

Il primo stadio della compilazione va dunque riferito a un antigrafo utilizzato dalla prima mano. Nei ff. 114r-118v di *D* si assiste alla duplicazione di quattro componimenti già inclusi nei fogli precedenti: fatto da ascrivere o a incipit fuorvianti, in quanto contenenti varianti rispetto agli stessi componimenti copiati in precedenza, oppure alla fusione di un carme più breve con uno più lungo. I duplicati *30bis*, *27bis*, *32bis* e *40bis* furono ricopiati uno dietro l'altro, senza soluzione di continuità, come a costituire un gruppo di poesie che si supponeva mancassero al corpus continuo di centouno componimenti:<sup>5</sup> chiunque abbia compilato l'antigrafo utilizzato dalla mano principale stava probabilmente già tentando di mettere insieme il maggior numero possibile di poesie di March. Tutti i duplicati, fatta eccezione per il *27bis*, furono identificati come tali dopo che *D* venne ricopiato e, prima che esso venisse mandato alle stampe, furono cancellati e, sul margine del foglio, vennero poste delle annotazioni che guidassero il lettore alla prima versione contenuta nel codice del componimento duplicato.<sup>6</sup>

Il secondo stadio della compilazione consistette invece nell'aggiunta di due ulteriori componimenti per opera della stessa mano (f. 196): si tratta rispettivamente del carme 125, una *demanda*, e della risposta a questa da parte di Tecla Borja. Sul margine superiore del f. 1r il copista ha segnato con la consueta crocetta l'inizio della propria opera e il medesimo simbolo può rinvenirsi nella stessa posizione al f. 196v: questa seconda crocetta indica che il copista si accingeva a intraprendere una

fusione o alle volte l'indistinguibilità delle *u* con le *n*. Tuttavia le legature di *ct* e *sp* e il "bottono" sul tratto finale delle *a* o *e* sono i tratti umanistici più evidenti di questa prima mano (cfr. ff. 17r, 76r, 114r).

<sup>5</sup> I carmi 1-101 costituivano grosso modo il contenuto del primo stadio nella più antica compilazione pervenutaci dell'opera di March, il Ms. 210, Saragossa, Biblioteca Universitaria de Zaragoza (*H*). *H* venne completato intorno al 1461, due anni dopo la morte del poeta, per cui cfr. Jaume Torró, «El Cançoner de Saragossa», in *Transllatar i transferir. La transmissió dels textos i el saber (1200-1500)*, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum, di prossima uscita. La numerazione dei componimenti di March è qui data secondo quella canonica dell'edizione Pagès.

<sup>6</sup> Ad esempio, il lettore che ha cancellato il carme *30bis* ha apposto una nota in spagnolo e catalano nel margine esterno del f. 114v: «estas siete coplas siguientes estás [sic] duplicadas por descuydo del escritor y por estar así en el libro de donde se a traduzido éste, están atrás en una obra que comença "Sí com la taur" a cartes XXVIIJ» [«Le seguenti stanze sono duplicate a causa di un errore dello scriba ed esse così si presentavano nel libro da cui il presente è copiato in un componimento che comincia "Sí com la taur" al f. 27.»] La dichiarazione del lettore riguardo al fatto che la duplicazione si trovava già «nel libro da cui il presente è copiato» suggerisce che questo stesso lettore abbia cancellato il duplicato in un contesto non troppo distante da quello in cui il manoscritto fu copiato.

nuova opera – qui specificamente l'attività di copiatura dei due carmi – e testimonia del fatto che è trascorso un certo lasso di tempo dal completamento del f. 196r. Questi due componimenti aggiuntivi sono stati vergati in una grafia in cui la distanza tra i singoli caratteri e la loro dimensione appaiono lievemente più ridotte.<sup>7</sup>

Il terzo stadio della compilazione avvenne per opera di una tarda mano umanistica che aggiunse tre ulteriori componimenti. La scrittura di questa seconda mano ha occupato lo spazio rimanente nella metà inferiore del f. 196r per l'aggiunta del carme 124, e i fogli bianchi ff. 197r-204r su cui trascrivere i carmi 127 e 128. Degno di nota è il fatto che questi due ultimi componimenti siano gli unici attribuiti a March redatti in uno schema metrico non strofico.<sup>8</sup>

Le varie compilazioni contenute in *D* costituiscono il più completo testimone pervenutoci delle opere di March. Allo stesso tempo, sebbene la sua completezza rendesse il manoscritto particolarmente idoneo all'edizione a stampa degli *opera omnia* di March, nessuna delle parziali compilazioni di cui si è finora discusso fu preparata *in vista* della stampa. In altri termini, *D* fu scelto come esemplare tipografico ma non sembra essere stato questo il motivo originario della sua costituzione.

Il rivestimento di cuoio è parzialmente protetto e ornato da elementi metallici cesellati. I piatti recano una decorazione tipicamente umanistica – a secco e con dorature – costituita da un fiorone e da due diversi motivi decorativi tra loro intrecciati e realizzati mediante rotella.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Pagès (*Les obres*, cit., vol. I, pp. 21-22) e Archer (*Ausiàs March, Obra completa*, cit., vol. I, p. 14) sostennero che il f. 196v fosse stato vergato da una mano diversa, mentre Beltran fece correttamente osservare che in realtà si trattava della medesima mano (*Poesia, escriptura*, cit., p. 155).

<sup>8</sup> Il carme 127 («A Déu siau, vós, mon delit») è un *lai* in distici arrangiato in una serie di due ottonari e un quadrisillabo catalani. Il carme 128 («A mi acorda un dictat») venne composto in *noves rimades*, cioè costituito da una serie di distici non strofici di ottonari catalani. Un ruolo di primo piano nella redazione finale del manoscritto fu giocato da una terza mano umanistica: essa introdusse le *tornadas* dei carmi 14 (f. 14r), 19 (f. 19r), 30 (f. 28r) e 93 (f. 65v), completò delle stanze mancanti i carmi 105 (vv. 217-224, f. 134v) e 112 (vv. 151-160, f. 156r), aggiunse le rubriche ai carmi 92 e 107, introdusse un indice e cassò perfino il carme 40bis. Alla luce di questi interventi, questa terza mano potrebbe essere la stessa che ha cancellato alcune tra *tornades*, *seguides* ed *endreces* (ff. 147r, 173v, 177v, 185r, 187v) così come l'intero carme 124. Tuttavia, poiché queste cancellature non ci consentono di effettuare alcuna analisi paleografica, ci siamo riservati di esporre un'ulteriore ipotesi *infra*, per cui cfr. n. 38.

<sup>9</sup> Cfr. Anthony Hobson, *Humanists and Bookbinders*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; e Miriam M. Foot, «Finding a Pattern», in *The History of Bookbinding as a Mirror of Society*, London, The British Library, 1998, pp. 12-16.



Inoltre, i tre tagli del volume sono goffrati con disegni geometrici a secco ma il taglio anteriore appare ormai essere del tutto abraso, probabilmente a opera degli stampatori che dovevano continuamente rivoltare i fogli del manoscritto per preparare il testo per la stampa, secondo le modalità che verranno spiegate più avanti. Ciò significa che ben prima che il manoscritto giungesse nella stamperia di Amorós, la coperta era stata già apposta al manoscritto e i tagli goffrati: un trattamento che mal si concilia con un manoscritto pensato per servire esclusivamente da esemplare tipografico. Inoltre, buona parte delle annotazioni effettuate sul manoscritto furono cancellate una volta completata l'edizione: tale era l'attaccamento del proprietario al manoscritto, che egli voleva che esso apparisse intatto, nel medesimo stato in cui si trovava prima di fare ingresso nell'officina di Amorós.<sup>10</sup>

### Ordinatio

I centoventisette componimenti contenuti in *D*, di cui centoventidue presenti in *b*, sono stati ricopiati nell'ordine seguente:

1-28, (29+30), 31-56, 88-91, 85-86, 92-95, 74-84, 87, 57-73, 97, 96, 98-101, 30bis, 27bis, 32bis, 40bis, 102-121, 122b, 123-125, 127-128.

Inoltre, due peculiarità di *D* sono riscontrabili in *b*: la fusione dei carmi 29 e 30 (ff. 99v-100v) e il fatto che *b* contenga 27bis (ff. 41v-42r) cioè l'unico duplicato non identificato come tale nella stesura di *D*. In *b* dunque sarebbero stati scartati cinque componimenti inclusi in *D* e i tre

<sup>10</sup> Il possessore originario di *D* era con tutta probabilità Ferran de Cardona, Duca di Soma e Ammiraglio di Napoli (Napoli, 1521 - Sant Cugat del Vallès, 1571), cfr. Joan Yeguas, «Sobre Beatriu Fernández de Córdoba (1523-1553) i la seva família», *Quaderns de "El Pregoner d'Urgell"*, 14 (2001), pp. 69-102. Com'è noto *b* ebbe il patrocinio dell'Ammiraglio, e il suo segretario, Lluís Pedrol, stilò una richiesta (non datata) al re di Spagna per la pubblicazione a stampa di «tutte le opere di Ausiàs March» che «non sono mai state stampate prima d'ora». Come in altre occasioni, Pedrol deve avere agito in qualità di procuratore, cfr. Pagès, *Les obres*, vol. I, pp. 60-61; Josep M. Madurell i Marimon, Jordi Rubió i Balaguer, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, Gremio de Editores de Libreros y de Maestros Impresores, 1955, pp. 828-835. Da notare che i motivi decorativi a secco e dorati presenti sul rivestimento in cuoio di *D* sono identici a quelli del Ms. 2025 della Biblioteca de Catalunya di Barcellona, completato il 24 aprile 1542 su richiesta dell'Ammiraglio.

doppioni. Infine, oltre a questo processo di selezione, in *b* i centoventidue componimenti scelti per la pubblicazione furono organizzati in un ordinamento completamente diverso da quello del manoscritto, benché divisi secondo una triplice partizione:

[Obres de amor] 39, 4, 66, 101, 3, 21, 69, 67, 10, 68, 23, 37, 109, 33, 5, 34, 73, 44, 86, 50, 18, 51, 24, 89, 13, 2, 19, 7, 54, 80, 1, 81, 82, 62, 11, 14, 40, 32, 17, 31, 20, 26, 36, 55, 41, 100, 58, 27, 45, 22, 46, 9, 85, 38, 114, 28, 90, 63, 91, 77, 6, 110, 49, 84, 76, 83, 78, 71, 42, 8, 47, 48, 25, 15, 64, 75, 53, 43, 16, 56, 118, 79, 57, 102, 27*bis*, 65, 120, 72, 70, 52, 117, 88, 61, 115, 60, 74, (29+30), 98, 35, 59, 99, 111, 116, 119, 121, 122b, 87 [Obres de mort] 123, 92, 93, 94, 95, 97, 96 [Obres morals] 103, 104, 106, 113, 107, 112, 108, 105.

I componimenti sono organizzati secondo un criterio tematico, una caratteristica comune solo a poche altre edizioni a stampa di poesia in volgare nella Spagna del sec. xvi.<sup>11</sup> Nel caso di March, la distinzione è stata effettuata tra «Obres de amor», «Obres de mort» e «Obres morals».<sup>12</sup> *b* reca la distinzione tra «Obres de amor» e «Obres de mort», e l'ultimo componimento in esso incluso, il 105, costituendo una preghiera a Dio, conferisce un tono petrarchesco all'organizzazione della raccolta.<sup>13</sup> Allo stesso tempo, lo stravolgimento in *b* dell'ordinamento originale di *D* non viene giustificato, a nostro avviso, da una semplice riorganizzazione tematica. Infatti, qualora fosse stato semplicemente questo l'obiettivo dell'editore, l'ordine dei componimenti non avrebbe dovuto subire alcuna vistosa modifica, come si può evincere da quanto si riporta qui di seguito:

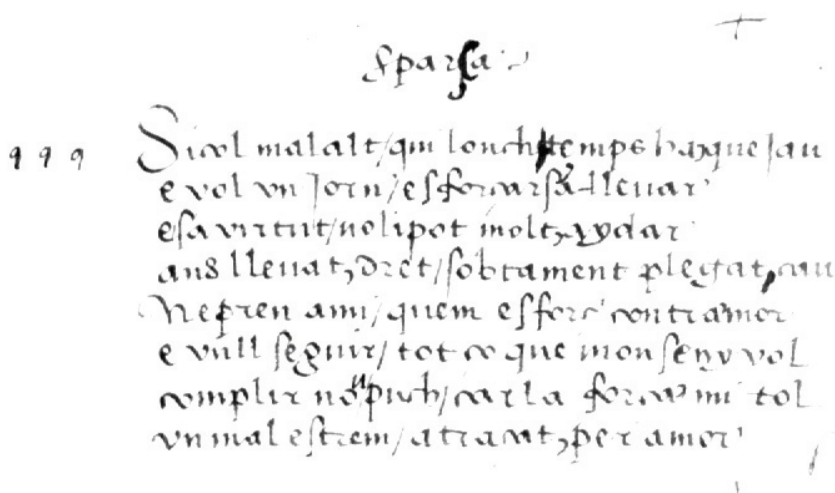
<sup>11</sup> J. Valentín Núñez Rivera, «Los poemarios líricos en el Siglo de oro: disposición y sentido», in *Philologia hispalensis*, Sevilla, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, 1996-1997, pp. 153-166.

<sup>12</sup> L'edizione presenta delle intestazioni ricorrenti sul *recto* del folio. Dopo aver disposto tutte le intestazioni per le «Obres de amor», gli addetti alla stampa annotarono il foglio di *D* (f. 122r) che avrebbe costituito il testo per la prima pagina nell'edizione delle «Obres de mort» (f. 195v): essi si limitarono ad apporre la frase «Obres de mort» dopo l'ultima stanza del f. 195v.

<sup>13</sup> Già al volgare del xv secolo, arrangiamenti editoriali macrostrutturali postumi, ispirati in gran parte dal *Canzoniere* petrarchesco, erano piuttosto comuni nelle versioni manoscritte o nelle edizioni a stampa di alcuni petrarchisti italiani, per cui cfr. Marco Santagata, *La lirica aragonesa: studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979; Nadia Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530)*, Roma, Bagatto Libri, 2000.

[Obres de amor] 1-11, 13-28, (29+30), 31-56, 88-91, 85-86, 74-84, 87, 57-73, 98-101, 27bis, 109-111, [Obres de mort] 92-95, 97, 96, 121, 122b, 123, 125, [Obres morals] 102-108, 112-113.<sup>14</sup>

Nonostante ciò, come dimostrato da *D*, l'ordine dei componimenti all'interno di ciascuna sezione non era affatto casuale, ma piuttosto predisposto con una certa cura. Durante la preparazione del manoscritto per la stampa, qualcuno ha segnato in margine all'incipit di ciascun componimento una o più lettere dell'alfabeto con il risultato di creare un nuovo ordinamento: prima da "a" a "z", poi da "aa" a "zz", da "aaa" a "zzz" e così via, indicando così la posizione che ciascun carme avrebbe occupato una volta stampata l'edizione (cfr. Tav. I). In effetti, paragonando l'ordinamento configurato secondo il manoscritto con quello dell'edizione, si nota una pressoché perfetta coincidenza.



Lettere d'ordine "qqq", carme 59, Ms. *D*, f. 76v

I componimenti 30bis, 32bis, 40bis e 124 erano stati cancellati, non presi in considerazione per la stampa né era stata loro assegnata alcuna lettera dell'alfabeto e non figurano dunque nell'edizione a stampa. Anche a 125, 127 e 128 non venne assegnata alcuna lettera né vennero inclusi nell'edizione. Si potrebbe sostenere che questi ultimi tre carmi siano stati

<sup>14</sup> Sono stati lasciati da parte: 12, 30bis, 32bis, 40bis, 124, 127, 128.

esclusi in quanto eccentrici rispetto al *corpus* di March: il 125 è una *demandanda*, come il 124, che era stato cancellato, laddove il 127 e il 128 sono gli unici due non-strofici. Meno chiare le ragioni dell'esclusione del carme 12 – anch'esso sprovvisto di assegnazione alfabetica.<sup>15</sup> 107 e 108 riportano le medesime lettere (“eeee”) ma il secondo segue il primo sia nel manoscritto che nell'edizione a stampa. Uno dei collaboratori nella stamperia di Amorós si accorse di questa anomalia e in margine al f. 192v pose la seguente annotazione: «es duplicada y no importa puis ve arrere» («[la lettera] è stata ripetuta ma non importa perché [questo carme, il 108] viene dopo»). Infine, 70 («oooo») fu composto immediatamente prima di 52 («qqqq») e 74 («pppp»), che avrebbe dovuto trovarsi tra i primi due, fu incluso nell'edizione solo in un secondo momento. Questa svista da parte dei compositori è un primo, rilevante motivo per scartare l'ipotesi che qualcuno abbia apposto la segnatura alfabetica sul manoscritto ricalcando l'ordine della stampa. Se si accogliesse questa ipotesi, non si spiegherebbe il motivo né le modalità per cui 74, e solo 74, si trovi avanti di ben sei posizioni rispetto alla sua collocazione nel libro a stampa.

Il riordinamento dei componimenti in *D* testimonia di quella cura filologica verso testi in volgare che gli umanisti avevano ampiamente prestato ai testi della tradizione classica. Tuttavia, già nei primi anni del Cinquecento, alcuni editori e stampatori si erano posti il problema del riordinamento delle rime nell'allestire le proprie edizioni di Petrarca.<sup>16</sup> La fondamentale aldina de *Le cose volgari de Messer Francesco Petrarca* (1501) si offriva come la prima che riproducesse il testo proprio come era stato voluto dal suo autore. Non più tardi del 1503, l'edizione di Petrarca stampata a Fano per cura di Girolamo Soncino fu la risposta di questi ad Aldo. Nella sua lettera prefatoria al lettore, Soncino accusava Aldo di non rispettare l'ordinamento originario dei *RVF* e dei *Triumph*i e di essere ricorso a un testo non autografo e che, in ogni caso, non costituiva la versione definitiva. Nel 1514 Manuzio affrontò la questione dell'ordinamento dei componimenti in una nuova edizione del capolavoro petrarchesco: egli riconobbe nel carme 267 (e non più nel 264) lo spartiacque tra le due macrosezioni in cui si dividono i *RVF* e discusse il problema della composizione e dell'ordinamento del *Triumphus Famae* nella sua lettera prefatoria ai lettori. Nel 1516 Francesco Griffò, stampatore in Bologna, introdusse un cambiamento

<sup>15</sup> Va detto che a tutt'oggi, anche ricorrendo alla lampada di Wood, non sembra possibile decifrare le lettere che accompagnano i carmi 3, 13, 55 e 93 che, in ogni caso, sono stati tutti inclusi nell'edizione.

<sup>16</sup> Sui rapporti tra ordinamento dei componimenti e loro contenuto prima di Manuzio, cfr. N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530)*, cit., pp. 56-57.

tra il secondo e il terzo dei *capituli* del *Triumphus Famae*. Infine, nel 1521 Niccolò Zoppino stampò una propria edizione dei *Trionfi*, ma secondo uno schema compositivo che non era quello di Aldo né quello di Soncino.<sup>17</sup>

Nel 1525 la controversia sul riordinamento toccò il suo apice con la fortunatissima edizione del commento a Petrarca a cura di Alessandro Vellutello, che nella sua edizione veneziana presentò un altro, diverso ordinamento rispetto all'aldina. Ciò venne giustificato nel commento ma anche in una prefazione intitolata «Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato»: dopo aver svolto alcune ricerche sulla vita di Petrarca, egli aveva prestato particolare attenzione alla cronologia interna del *Canzoniere* – alla sua struttura calendariale – basata sui sonetti che registravano gli anniversari dell'innamoramento del poeta per Laura; pertanto la nuova organizzazione proposta da Vellutello doveva corrispondere in maniera coerente alla struttura narrativa riflettente la cronologia amorosa petrarchesca. Il successo di questa operazione fu tale da rendere «necessaria ai successivi editori una nota esplicita sull'ordine del *Canzoniere*, fino al Daniello (ma siamo nel '41)».<sup>18</sup>

Le ampie annotazioni in *D* che sovvertono l'ordinamento originario dimostrano che l'edizione Amorós 1543 di Ausiàs March non si limitò a considerare quali componimenti includere ma anche l'ordine esatto che essi avrebbero dovuto seguire.<sup>19</sup> Naturalmente questa operazione derivava dalle controversie editoriali riguardanti i massimi autori in volgare del Rinascimento.<sup>20</sup> Ciò che rimane da verificare è in che misura l'edi-

<sup>17</sup> Si veda Brian Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy. The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 48-63; Gino Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo: studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 62-64.

<sup>18</sup> Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., p. 78, n. 48; ma cfr. anche pp. 58-95.

<sup>19</sup> Il 20 marzo 1543, alcuni mesi prima di dedicarsi al testo di March, Amorós aveva stampato il primo canzoniere spagnolo ispirato a Petrarca e cioè il secondo libro di *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en cuatro libros*. Jordi Rubió riteneva che Juan Boscán fosse il responsabile della massiccia presenza di March nella poesia di Garcilaso e nell'entourage intellettuale dei Duchi di Soma, da cui erano originate entrambe le edizioni del 1543, per cui cfr. «Literatura catalana», in *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Editorial Barna, 1949-1967, vol. III, pp. 810, 901. L'ipotesi del coinvolgimento di Boscán nell'edizione Amorós 1543 di March è stata ulteriormente sviluppata da Bienvenido Morros nei suoi contributi: «El canzoniere de Boscán (Libro II, Barcelona, 1543)», *Revista de Filología Española*, 85, 2 (2005), pp. 245-270; «Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las Obras de Boscán», *Revista de Filología Española*, 88, 1 (2008), pp. 89-123.

<sup>20</sup> Per una prima idea sull'*initium narrationis* di March, cfr. Lluís Cabré, «Un lugar de Petrarca, de Ausiàs March (101) a Fernando de Herrera», in *La fractura historiográfica*:

tore si era posto il problema di riprodurre una macrostruttura affine a quella di Petrarca.<sup>21</sup>

### *La composizione “per forme”*

Almeno fino al XVIII secolo, i libri venivano solitamente stampati “per forme”.<sup>22</sup> Questa tecnica consisteva nella composizione di tutte le pagine che sarebbero poi dovute confluire su ogni lato dell'intero foglio di stampa; ciascun gruppo di pagine era detto forma. Una volta impressi entrambi i lati del foglio si passava alla piegatura del foglio fino alla corrispondenza del formato che si era scelto per la stampa: l'edizione Amorós 1543 di Ausiàs March venne stampata in quarto, per cui ciascun foglio doveva essere piegato due volte per consentire la riproduzione del testo in otto facciate; pertanto il compositore doveva comporre quattro pagine per ciascuna forma. Inoltre, ogni fascicolo di *b* consta di sedici pagine (si tratta infatti di un quarto in otto): ciò significa che occorre due fogli per ciascun fascicolo e che ciò comportava una specifica distribuzione delle sedici pagine nelle quattro forme di ciascun fascicolo.<sup>23</sup>

*Las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*, Salamanca, SEMYR, Universidad de Salamanca, 2008, pp. 519-531. Inoltre, il 9 maggio 1541 Pere Vilasaló terminò di ricopiare il Ms. Esp. 479 della Bibliothèque Nationale, Paris (*B*), impresa cui si era accinto su richiesta dell'Ammiraglio di Napoli. Anche *B*, come nell'edizione Amorós del 1543, comincia con il componimento 39. Va detto comunque che tracce dell'attività ordinatoria di March alla maniera petrarchesca si possono datare già all'altezza del 1506. L'inventario del religioso Vicenç Granell registra un manoscritto dell'opera di March che comincia proprio con 39, per cui cfr. Lluís Cabré, Jaume Torró, «Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario»: la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista», *Cultura Neolatina*, 55 (1995), pp. 117-136.

<sup>21</sup> La nozione di “macrostruttura” con riferimento al canzoniere petrarchesco è tratta da Marco Santagata, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, seconda ediz., 1989; Id., *I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1992.

<sup>22</sup> Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del Arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, a cura di Jaime Moll, Madrid, Calambur, [1680] 2002, f. 35v; Charlton Hinman, «Cast Off Copy for the First Folio of Shakespeare», *Shakespeare Quarterly*, 6 (1953), pp. 259-273; Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press, 1979, pp. 40-43; Francisco Rico, *El texto del “Quijote”*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Universidad de Valladolid, 2005, e Barcelona, Destino, 2005.

<sup>23</sup> Per una recente e dettagliata descrizione della tecnica a stampa effettuata col torchio a mano, si veda Brian Richardson, *Printing. Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 3-24; Jaime Moll, «La imprenta manual», in *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, cit., pp. 3-27. Cfr. anche Rico, *El*

Proprio a causa di questa particolare distribuzione, affinché il compositore potesse comporre ciascuna forma, egli doveva alternare le attività di composizione con quelle di stima del manoscritto di tipografia, così da potere calcolare e individuare l'esatto contenuto delle pagine da comporre successivamente. Ad es., per stampare la forma esterna del foglio interno del fascicolo "a" (cioè le pagine 5, 8, 9 e 12), il compositore di Amorós prima di procedere alla composizione della pagina 5 doveva stimare il contenuto delle pagine 1-4. Analogamente doveva stimare il contenuto delle pagine 6 e 7 prima di comporre le pagine 8 e 9, e quello delle pagine 10 e 11 prima di comporre la pagina 12. Una volta effettuata la stima per la composizione dell'intero fascicolo, uno o più compositori potevano accingersi a comporre le singole forme.

Mentre effettuavano queste operazioni, i compositori apponevano sul manoscritto segni distintivi che indicassero dove il lavoro di composizione fosse già stato completato, oppure la porzione di testo che avrebbe costituito una determinata pagina della stampa.<sup>24</sup> Ricorrendo in ogni caso alla lampada a raggi ultravioletti (cfr. Tav. 2), una massiccia presenza di questi segni distintivi può notarsi in *D*, per lo più linee orizzontali tracciate tra due versi a segnalare la fine di una determinata pagina;<sup>25</sup> di fianco a questa linea vengono segnati un numero e una lettera a indicare, rispettivamente, il numero della pagina (1-16) e la lettera di fascicolo (a-y). Va detto che riguardo ad alcune di queste linee di demarcazione e ad alcuni dei numeri di pagina e lettere di fascicolo qui appena tracciate, non vi è corrispondenza tra manoscritto ed edizione a stampa:<sup>26</sup> segno che il calcolo delle pagine era stato effettuato erroneamente e che i compositori dovettero correggerlo; in effetti le pagine che contengono indicazioni errate tendono anche ad includere correzioni.<sup>27</sup>

Almeno due diversi compositori attesero al lavoro su *D*, sebbene i rispettivi segni apposti siano talvolta difficili da distinguere. Le linee orizzontali di demarcazione tracciate da uno dei due sono più brevi, effettuate con un tratto più sottile e, partendo dal margine esterno della

*Texto del "Quijote"*, cit. per un'ampia discussione sugli effetti della stampa con torchio a mano sulla trasmissione del *Quichotte*, che fu stampato nello stesso formato di *b*.

<sup>24</sup> Richardson, *Printers, Writers and Readers*, cit., p. 10; Sonia Garza, «La cuenta del original», in *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, cit., pp. 65-95.

<sup>25</sup> Nelle stanze di dieci versi venne anche segnato lo spazio bianco di separazione tra i primi otto versi e il distico finale.

<sup>26</sup> Ad es., 47v, 48r, 60r, 60v, 61r, 62r, 62v, 63r, 64v, 65r, 65v, 66r, 67r, etc.

<sup>27</sup> Ad es., 60r, 60v, 61r, 62r, 62v, 63r, 64v, 65r, 65v, 66r, 67r, etc.

pagina, invadono il corpo del testo; inoltre, le sue segnature su pagine e fascicoli sono di minori dimensioni, indipendentemente dal fatto che egli impieghi la numerazione araba o quella romana. L'altro compositore ha invece tracciato linee più robuste e più lunghe, che invadono gran parte del margine della pagina; le sue segnature sono realizzate ricorrendo a caratteri numerici arabi e a lettere maiuscole, benché egli saltuariamente impieghi anche la numerazione romana.

Non pnt dire, que no senta del ite  
 del pensament, puix que per dire, nol vull  
 en lo meu mal, a qm be, se remill  
 tant quel plaber, present me venoblis  
 Pensava si quant forans de samort  
 que perdut ell, non auorresch tot be  
 no se hon fan, si recort nol fosse  
 car tots nos seny est, auer idut luy de port

Ms. D, f. 64v, Compositore 1

Due esempi di linee di demarcazione (un errore e la sua correzione)

2-2 Qui de amor del itables totat  
 ven son voler, esperanca, nosent  
 s'fondelites tot en lo present  
 del robeios, es vist passionat  
 mas quindolor, rom nos am a so fix  
 y ab grande sig, altrament vol haner  
 en lo iros, es fundat son voler  
 s'per, e por, lo fan pus fort sentir

Ms. D, f. 194v, Compositore 2



La stima delle pagine e la composizione non fu certo un lavoro facile. L'ordinamento dei componimenti nel manoscritto in uso non sarebbe coinciso con quello della stampa, pertanto, prima di passare alla composizione o al calcolo dell'estensione di ogni singola pagina, il compositore avrebbe dovuto individuare con precisione nel manoscritto i carmi da comporre per la stampa. Il primo carme, che reca la lettera "a", è il 39, che si trova tra i ff. 35v-36r del manoscritto; il secondo, nella stampa, è il componimento 4, che reca la lettera "b", che si trova tra i ff. 3v-4v di *D*; a seguire troviamo 66 (cioè "c", ai ff. 93r-94r), 101 ("d", ai ff. 113r-114r) e così via. Di questa complessa procedura di localizzazione topografica dei componimenti prima della composizione e della stima delle pagine sono rimaste alcune tracce sui margini di *D*. La più notevole si trova al f. 58v e può leggersi esclusivamente con la lampada a raggi ultravioletti; così annotò il compositore sulla linea orizzontale che segnava l'inizio di pagina 15 nel fascicolo "f" (f. 48f in *b*): «questa es la xv f, la qual acaba en cartes xxxiiij, allà hon junta ab la xvj» [«questo è 15 f che termina al folio 34, dove si incontra con 16[f]»].

Questa nota indica che il compositore stava per comporre la prima porzione di "15 f" con la fine del carme 85 dal f. 58 del manoscritto per poi completarla con il successivo carme previsto dal nuovo ordinamento, cioè il 38, che comincia sul f. 34v di *D*; questo è il motivo per cui la nota recita "che termina al folio 34" e cioè che precisamente la composizione di "15 f" si conclude con il contenuto del f. 34 del manoscritto. Solo la prima metà dei versi della prima stanza di 38 è inclusa alla fine di "15 f", mentre il resto del componimento si trova in "16 f" e cioè "si incontra con 16 [f]". La nota era dunque piuttosto pertinente se si pensi che "15 f" e "16 f", per quanto consecutivi nella stampa, appartengono comunque a due forme distinte e furono composte in due momenti diversi, forse neanche dallo stesso compositore.

Ci sono altre due note che forniscono istruzioni per la localizzazione del testo prima della composizione. La prima si trova al f. 15r, in prossimità della linea orizzontale che segna la fine del carme 15: "va en cartes 9 i, on serà aquesta" ["prosegue al folio "9 i" dove si troverà questa"]. Infatti il carme successivo al 15 nel nuovo ordinamento è il 64 che si trova stampato parte nel folio "8 i" e parte in "9 i": la nota guida dunque il compositore al carme successivo che termina solo al f. 9. Poiché le pagine 8 e 9 del fascicolo "i" si trovano nella forma esterna del foglio interno, questo tipo di indicazioni hanno senso solo per il compositore che ha necessità di conoscere la misura esatta dello spazio topografico in cui verranno collocati tutti i testi che appartengono alla medesima forma. La seconda nota è al f. 58r: «questa es la xiiij, y acì comença»

[«questa è 14 [f] e comincia qui»] e si trova presso la linea orizzontale di divisione che segna l'inizio di pagina 14 nel fascicolo "f".

In *D* si possono riscontrare saltuariamente alcune crocette che indicano la soppressione di alcune stanze non incluse nell'edizione a stampa (175v, 176v, 185v, 186r). Queste stanze mancanti ci rivelano come fu stampato uno dei fascicoli e sono esemplari dell'effetto che la stampa ebbe sulla trasmissione dei testi.<sup>28</sup> Le carte 175v, 176v, 185v e 186r contengono stanze che appartengono ai carmi 116 e 119. Se si esclude la prima stanza di 116, entrambi i componimenti furono stampati nel foglio interno del fascicolo "o". Come illustrato precedentemente, il compositore doveva effettuare il calcolo del contenuto dell'intero fascicolo (quattro forme, sedici pagine) prima di comporre i caratteri per le pagine di ogni singola forma. Poiché 116 e 119 si trovano nel foglio interno e quattro stanze di questi due carmi furono omessi dalla stampa, si può allora dedurre che il foglio interno fu composto per ultimo: chi stava preparando la composizione delle due forme del foglio interno del fascicolo dovette accorgersi che non vi era spazio sufficiente ad accogliere il testo nella sua interezza e pertanto fu deciso di escludere quattro stanze. Questa decisione, drastica ma non infrequente,<sup>29</sup> è da ricondurre al fatto che non si poteva più calcolare il contenuto del fascicolo "o" una seconda volta: un'opzione di cui non si sarebbero potuti avvalere solo se essi avessero già stampato il foglio esterno.<sup>30</sup>

### Correzioni e glosse

Affinché il testo potesse dirsi pronto, occorreva effettuare un'altra serie di operazioni, sostanzialmente riconducibili a tre tipologie: l'aggiunta della punteggiatura (virgola, punto e virgola, due punti, punto), l'introduzione dell'apostrofo in presenza di elisioni o aferesi e l'aggiunta della lettera "h" nel caso di monosillabi comincianti per vocale.<sup>31</sup> L'aldina de *Le cose volgari de Messer Francesco Petrarca* (Venezia, 1501) per cura di Pietro Bembo reca già traccia delle prime due operazioni: Bembo era

<sup>28</sup> Cfr. Francisco Rico, *En torno al error. Copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

<sup>29</sup> Garza, «La cuenta del original», cit., pp. 78-79.

<sup>30</sup> Inoltre, tre delle quattro stanze sopresse sarebbero state accolte nella forma interna del foglio interno e soltanto una nella forma esterna: ciò potrebbe portarci a pensare che la forma interna del foglio interno fu preparata per ultima.

<sup>31</sup> Come ad es. "a" (preposizione e verbo), "e" (congiunzione e verbo), "o" (congiunzione), "un" (articolo), "on" (avverbio).

stato il primo a impiegare l'apostrofo nell'edizione di un testo in volgare; inoltre, fatto curioso, preferì mantenere la "h" all'inizio di alcune parole, come ad es. in "huomo".<sup>32</sup>

**A**l he amor don gran de sig sengendra  
 y esperiment per tots aquests grahons  
 me son delits mas donam passions  
 la por del mal quim fa magur carn tendra  
**P**ort al cor sens fum e continu foch  
 e la calor nom sirt, apart de fora  
 socorreume dins los termens d'hum, ora  
 car mos senyals demostren viure poch

Carme 3, vv. 1-8, Ms. D, f. 3r

**A**l he, amor d'on grã de sig sengendra  
 y esperimét/ per tots aquests grahons  
 me son delits/ mas donam passions  
 la por d'l mal/ quim fa magrir carn tédra  
**h**e, port' al cor/ sens fum continu foch  
**h**e, la calor/ nom sirt, apart de fora  
 socorreume/ dins los termens d'un ora  
 car mos senyals/ demostren viure poch

Carme 3, vv. 1-8, b, f. 4v

<sup>32</sup> Richardson, *Print Culture*, cit., pp. 50-51 e Belloni, *Laura tra Petrarca e Bembo*, cit., pp. 96-117.

Le correzioni effettuate su *D* non possono dirsi esaustive né sistematiche. Alcune correzioni apportate al testo non apparvero nella stampa e il più delle volte punteggiatura e apostrofi furono inseriti dai tipografi indipendentemente da un'esplicita indicazione dell'editore. Così come nel caso dei segni apposti per le operazioni di calcolo delle pagine, quelli di correzione ortotipografica dovevano semplicemente servire da guida ai compositori. Non deve pertanto sorprendere che il testo prodotto in sede di stampa non segua fedelmente le direttive editoriali. Si prenda ad esempio il v. 7 del carme 3 (*D*, f. 3r; *b*, f. 4v). Il verso originario fu corretto dall'editore, mentre il compositore fece a modo suo:

*D* socorreume/ dins los termens dun ora  
*D* (cor) socorreume/ dins los termens d'hun, ora  
*b* socorreume/ dins los termens d'un ora

La "h" e la virgola presenti nella versione corretta di *D* non furono recepiti nella stampa per il semplice fatto che non vi era spazio sufficiente su quella riga. Inoltre, alcuni segni suggeriscono che, nonostante la sua apparente casualità, l'*editing* fu portato a compimento quando già le operazioni di calcolo del manoscritto erano state compiute.<sup>33</sup> Nel manoscritto, 8 è stato copiato tra i ff. 8r-8v, mentre nell'edizione esso si trova tra i ff. 54r-55v, cioè sulle ultime due facciate del fascicolo "h" e sulla prima del fascicolo "i". Nel manoscritto, la seconda metà dell'ultima stanza e la *tornada* di 8 furono le uniche due parti del componimento a essere oggetto di correzione: si tratta precisamente di quella porzione di testo che, una volta incluso nell'edizione, cadeva proprio all'inizio del fascicolo "i". Un caso analogo si riscontra con riguardo all'ultima parte del fascicolo "c" e all'inizio del fascicolo "d": infatti, mentre le pagine del manoscritto poste alla fine di "c" non mostrano alcun segno di intervento dell'editore (ff. 49v-50v), non può dirsi così di quelle poste all'inizio di "d" (ff. 1r-1v). Un'ulteriore prova può sempre trovarsi nelle due sezioni del manoscritto che includono il carme 87 (ff. 82v e 83r) alle pagine 14 e 15 del fascicolo "p". Queste due pagine, che appartengono alle facciate interne del foglio esterno del fascicolo, ospitano le uniche parti del (lungo) carme 87 che non hanno subito alcuna operazione di *editing* nel manoscritto. In ogni caso, questi esempi di porzioni di manoscritto sottoposte o meno a revisioni e correzioni in corrispondenza con elementi materiali dell'edizione a stampa sembrano indicare che le

<sup>33</sup> Rico, *El texto del "Quijote"*, cit., pp. 73-81.

correzioni editoriali erano avvenute in un momento successivo rispetto alle operazioni di stima del testo manoscritto.

L'edizione Amorós 1543 contiene inoltre alcune notazioni marginali volte a chiarire il senso di alcune espressioni poco perspicue. Negli anni Trenta del Cinquecento questa caratteristica editoriale era ormai cosa comune nelle edizioni di testi in volgare. Nel 1532 Giovan Battista da Castiglione compilò una guida ai *Luoghi difficili* petrarcheschi. Già nel 1514 Aldo aveva promesso una breve "esposizione" dei termini più oscuri impiegati da Petrarca, ma note esplicative furono aggiunte soltanto nella ristampa del 1533 a cura degli eredi di Manuzio. Sempre nel 1533 Andrea Gesualdo da Napoli aveva approntato un nuovo commento, includendo note di carattere linguistico che servissero da supporto a lettori che non padroneggiavano la lingua toscana. Analogamente, nell'edizione del 1535 del *Furioso*, data alle stampe per cura di Bindoni e Pasini, Ludovico Dolce aveva inserito la spiegazione di alcuni passi di difficile lettura.<sup>34</sup>

Come nel caso delle operazioni di correzione editoriale, anche le note esplicative apposte sul manoscritto non sempre coincidono con quelle nel testo a stampa: alcune glosse presenti nel manoscritto non compaiono nel testo a stampa,<sup>35</sup> dove invece troviamo alcune definizioni che non hanno riscontro nel manoscritto.<sup>36</sup> Tuttavia un certo numero di glosse riferite ad alcune parole mancanti nel manoscritto o nell'edizione a stampa furono alla fine incluse in altri luoghi del testo.<sup>37</sup> Ciò dimostra, ancora una volta, insieme alle considerazioni svolte riguardo alla numerazione dei componimenti e alla stima delle pagine, che la copia d'editore non è una mera riproduzione dell'edizione ma un'importante istantanea dei differenti passaggi di un *work-in-progress*.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Richardson, *Print Culture*, cit., pp. 92-96.

<sup>35</sup> Ff. 4v, 6r, 11r, 16r, 22r, 62v, 93v, 107v, 108r, 108r, 108v, 109r, 113v, 131v.

<sup>36</sup> Ff. 2r, 12v, 13v, 15r, 15v, 17r, 28r, 28r, 28v, 29v, 32v, 33r, 34v, 35v, 37r, 37r, 38v, 46r, 46v (due parole diverse), 49r, 51r, 54r, 57r, 58r, 74v, 87r, 97r.

<sup>37</sup> Ad es. «benahuirat per benaventurat» al f. 11r non è presente in Amorós 1543 ma la medesima glossa compare più avanti nel manoscritto (f. 20r) e nella stampa. Analogamente, «renar per rabosa» non può trovarsi al f. 28r del manoscritto ma solo nella sua versione data alle stampe, anche se sempre la stessa glossa era presente al f. 4r del manoscritto e nella stampa.

<sup>38</sup> È stata avanzata l'ipotesi che alcune tra *tornades*, *seguïdes* ed *endreces* insieme al carne 124 nella sua interezza siano stati cancellati dalla terza mano che ha partecipato alla stesura del manoscritto. Da notare che l'*endreça* al f. 173v venne comunque inserita nella stampa nonostante essa fosse stata cancellata. Un'operazione dello stesso tipo, ma di segno opposto, ebbe come oggetto l'*endreça* al f. 147r presente nel manoscritto e omessa nella stampa. Questo genere di incongruenze, analogamente a quanto detto prima riguardo l'*editing* di D, potrebbe portare a ritenere che queste cancellature siano state effettuate in tipografia.

*Tavola 1: il riordinamento dei componimenti nel Ms. D*

## Legenda

AMX: corrisponde alla numerazione dei carmi di March secondo l'edizione canonica di Pagès.

Xr-Xv: corrisponde alle carte in cui un determinato componimento venne copiato nel Ms. D.

a-z, aa-zz, aaa-zzz, aaaa-zzzz, aaaaa-vvvvv: corrisponde alle lettere secondo cui i componimenti sono ordinati in *b*. Attraverso una comparazione del manoscritto con la stampa, si può stabilire che la lunga "s" precede la breve e che "v" precede "u".

[X]: corrisponde al numero secondo cui i componimenti sono ordinati in *b*.

AM1. 1r-1v. ff [31]	AM35. 32r-32v. yyyy [99]
AM2. 2r-2v. aa [26]	AM36. 32v-33v. ss (lunga) [43]
AM3. 3r. (un alone nasconde la lettera "e") [5]	AM37. 33v-34v. m [12]
AM4. 3v-4v. b [2]	AM38. 34v-35r. ddd [54]
AM5. 4v-5v. p [15]	AM39. 35r-36r. a [1]
AM6. 5v-6v. ll [61]	AM40. 36v-37r. mm [37]
AM7. 6v-8r. cc [28]	AM41. 37r-38r. tt [45]
AM8. 8r-8v. ttt [70]	AM42. 38r-38v. sss (breve) [69]
AM9. 9r-9v. bbb [52]	AM43. 39r-39v. cccc [78]
AM10. 9v-10v. i [9]	AM44. 39v-40r. s (lunga) [18]
AM11. 10v-11v. kk [35]	AM45. 40r-42r. yy [49]
AM12. 11v-12v.	AM46. 42r-43r. aaa [51]
AM13. 12v-13r. z (lettera non leggibile) [25]	AM47. 43v-44r. vvv [71]
AM14. 13r-14r. ll [36]	AM48. 44r-45r. uuu [72]
AM15. 14r-15r. yyy [74]	AM49. 45r-45v. nnn [63]
AM16. 15r-16r. dddd [79]	AM50. 46r-46v. t [20]
AM17. 16r-17r. oo [39]	AM51. 46v-47v. u [22]
AM18. 17r-18v. v [21]	AM52. 47v-48v. qqqq [90]
AM19. 18v-19r. bb [27]	AM53. 48v-49v. bbbb [77]
AM20. 19v-20r. qq [41]	AM54. 49v-50v. dd [29]
AM21. 20r-21r. f [6]	AM55. 50v-51r. ss (breve, non leggibile, forse coperta dalla segnatura) [44]
AM22. 21r-21v. zz [50]	AM56. 51r-52r. eeee [80]
AM23. 22r-22v. l [11]	AM88. 52r-53v. ssss (lunga) [92]
AM24. 22v-23v. x [21]	AM89. 53v-54v. y [24]
AM25. 23v-24v. xxx [73]	AM90. 54v-56r. ggg [57]
AM26. 24v-25v. rr [42]	AM91. 56r-57v. iii [59]
AM27. 25v-26v. xx [48]	AM85. 57v-58v. ccc [53]
AM28. 26v-27r. fff [56]	AM86. 59r. s (breve) [19]
AM29+AM30. 27r-28r. uuuu [97]	AM92. 59r-63v. hhhhh [109]
AM31. 28r-29r. pp [40]	AM93. 63v-65v. (non leggibile, ma segue il precedente componimento copiato nel Ms. D) [110]
AM32. 29r-30r. nn [38]	
AM33. 30r-31r. o [14]	
AM34. 31r-31v. q [16]	

- AM94. 65v-68r. kkkkk [111]  
 AM95. 68r-69v. lllll [112]  
 AM74. 69v-70v. pppp [96]  
 AM75. 70v-72r. aaaa [76]  
 AM76. 72v-73r. ppp [65]  
 AM77. 73r-73v. kkk [60]  
 AM78. 74r-75r. rrr [67]  
 AM79. 75r-76r. gggg [82]  
 AM80. 76r. ee [30]  
 AM81. 76r. gg [32]  
 AM82. 76r-76v. hh [33]  
 AM83. 76v. qq [66]  
 AM84. 76v-77v. ooo [64]  
 AM87. 78r-83v. fffff [107]  
 AM57. 84r-84v. hhhh [83]  
 AM58. 85r-85v. uu [47]  
 AM59. 86r-86v. zzzz [100]  
 AM60. 87r-87v. vvvv [95]  
 AM61. 88r-88v. ssss (breve) [93]  
 AM62. 89r-90r. ii [34]  
 AM63. 90r-91v. hhh [58]  
 AM64. 91v-92r. zzz [75]  
 AM65. 92r-93r. llll [86]  
 AM66. 93r-94r. c [3]  
 AM67. 94r-95r. h [8]  
 AM68. 95v. k [10]  
 AM69. 95v-97r. g [7]  
 AM70. 97r-98v. oooo [89]  
 AM71. 98v-100v. sss (lunga) [68]  
 AM72. 100v-101v. nnnn [88]  
 AM73. 101v-102v. r [17]  
 AM97. 102v-104r. mmmmm [113]  
 AM96. 104r-104v. nnnnn [114]  
 AM98. 105r-106v. xxx [98]
- AM99. 106v-108r. aaaaa [101]  
 AM100. 108v-113r. vv [46]  
 AM101. 113r-114r. D [4]  
 AM30 bis. 114v-115v  
 AM27 bis. 115v-116r. kkkk [85]  
 AM32 bis. 116r-117r.  
 AM40 bis. 117r-118r.  
 AM102. 118r-123r. iiiii [84]  
 AM103. 123r-124r. ooooo [115]  
 AM104. 124r-130r. ppppp [116]  
 AM105. 130r-135r. vvvvv [122]  
 AM106. 135r-145r. qqqqq [117]  
 AM107. 145r-147r. sssss (lunga) [119]  
 AM108. 147r-149r. ttttt [121]  
 AM109. 149v-150r. n [13]  
 AM110. 150v-151r. mmm [62]  
 AM111. 151r-152r. bbbbb [102]  
 AM112. 152v-162v. sssss (breve) [120]  
 AM113. 162v-168v. rrrrr [118]  
 AM114. 169r-170v. eee [55]  
 AM115. 171r-173v. tttt [94]  
 AM116. 174r-177v. ccccc [103]  
 AM117. 178r-182v. rrrr [91]  
 AM118. 183r-185r. ffff [81]  
 AM119. 185r-187v. dddd [104]  
 AM120. 187v-190v. mmmm [87]  
 AM121. 190v-192v. eeeee [105]  
 AM122b. 192v-194r. eeeee [106]  
 AM123. 194v-196r. ggggg [108]  
 AM124. 196r.  
 AM125. 196v.  
 AM127. 197r-199v.  
 AM128. 199v-204.

*Tavola 2: la stima delle pagine nel Ms. D*

- 1r. "Prima d"  
 1v. "ij" [d]  
 2r. "jx" [c]  
 3r. "jx" [a]  
 3v. "ij" [a]  
 4r. "iij" [a] [correzione della posizione della  
 linea]  
 5r. "ix" [b]  
 6r. "xv g"  
 6v. "xvj g"  
 7r. "xiiij" [c]  
 7v. "xiiij" [c] [corretto] "xiv" [c]  
 8r. Linea. "xvj h"  
 8v. "prima I"  
 9r. "xij f" [duplicato in un corpo maggiore,  
 identica posizione]  
 9v. "xiiij f"  
 10r. "xv." [a]. "xvj" [a] [che corregge "xiiij"]

- 10v. "xvj" [a]. "v" [vi d]  
 11v. "vij" [d]  
 12v. Crocetta, all'inizio del componimento e del verso. È anche segno distintivo per ".viiij." [c]  
 13r. "jx" [c]  
 13v. "viiij" [d]  
 14r. "7 I"  
 14v. "8 I"  
 15r. Linea. "va en cartes 9i, on serÀ aquesta". "16 I"  
 15v. "prima K"  
 16r. ".xiiij." [d]  
 17r. "xiiij" [d]  
 17v. "prima c"  
 18r. "ij" [c]  
 19r. ".xji." [c]  
 19v. "prima e"  
 20r. Linea [ix a]  
 20v. ".x." [a]  
 21r. Linea "viiij f" [duplicato in un corpo maggiore, identica posizione]  
 21v. "ix f" [duplicato in un corpo maggiore, identica posizione]  
 22r. "ij" [b]  
 22v. "iiij" [b]  
 23r. ".v." [c]  
 23v. "5 I"  
 24r. "6 I"  
 24v. "ij e"  
 25r. "iiij e"  
 25v. "iiij e"  
 26r. "prima f" [ ma nella stampa, di fatto, è "ii f"]. "iiij. f" [registra una correzione precedente]  
 26v. "V g"  
 27v. "7 n"  
 28r. "8 n"  
 28v. "xv" [d]  
 29r. "xvj." [d]. ".xj." [v]  
 29v. ".xij." [v]  
 30r. "vij" [b]  
 30v. "viiij" [b]  
 31r. "x" [b]  
 31v. ".xj" [b]  
 32r. "12 n"  
 32v. "13 n"  
 33r. "vj e" [errato]  
 34r. "iiij" [b]  
 34v. "v" [b]. "xvj f"  
 35r. "prima g"  
 35v. Linea. "i" [a]  
 36r. "ij" [a]  
 36v. ".x." [d] [duplicato in un corpo maggiore, identica posizione]  
 37r. "viiij. e." [che corregge la posizione della linea]  
 37v. "viiij e"  
 38r. "jx. e" [cassato e corretto nella stampa così da poter essere accolto in "viiij e"]. "xiiij h"  
 38v. "xv" [h] [cassato, ma in fase di correzione riprodotto come segnato in origine]  
 39r. "15 I"  
 40r. "xiiij" [b]  
 40v. "v" [f] e duplicato in "v f" [cambiamento di posizione della linea]  
 41r. "vi f" [linea cassata, ma in fase di correzione riprodotta come segnata in origine]  
 41v. "vij f"  
 42v. "x f" [duplicato]  
 43r. "xi f" [duplicato]  
 43v. "2 I"  
 44r. "3 I I"  
 44v. "4 I"  
 45r. Line "ij h"  
 45v. "iiij h"  
 46r. Linea "xv" [b] [duplicato in un corpo maggiore, in una posizione che non corrisponde a quella della stampa]  
 46v. "xvj" [b]  
 47r. "iiij" [c]  
 47v. "iiij" [c]. "xiv I" [linea in posizione non corretta]  
 48r. "14 L" [linea in posizione non corretta]  
 48v. "15 L". "13 I"  
 49v. "14 I". "xv" [c]  
 50r. "xvj" [c] [linea in posizione non corretta]  
 50v. "vi e" [duplicato in un corpo maggiore, identica posizione]  
 51r. "vij e" [in corpo maggiore, collocato presso l'errata posizione della linea] "vij e" [in corpo minore, collocato presso la corretta posizione della linea]



- 51v. "2 k" [duplicato in un corpo maggiore, ma in una posizione diversa ma corretta]
- 52r. "3 k"
- 52v. "10 n"
- 53r. "11 n"
- 53v. "12 n". "vj" [c] [linea in posizione non corretta ed errata numerazione della pagina]
- 54r. "vij" [c] [linea in posizione non corretta ed errata numerazione della pagina]
- 55r. "vj g"
- 55v. "vij g"
- 56r. "xj g"
- 56v. "xij g"
- 57r. "xiiij g"
- 57v. "[xiiij f]" [alone]
- 58r. "aquesta es la xiiij ---- y aci comença"
- 58v. "xv f" [duplicato in un corpo maggiore, identica posizione] "aquesta esla xv f, la qual acaba en cartes xxxiiij, allà hon junta ab la xvj"
- 59v. "5 Q". "6 Q"
- 60r. "3 Q". [errato] "7 Q"
- 60v. "7 Q" [errato] "8 Q"
- 61r. "5 Q" [errato] "9 Q"
- 61v. "10 Q"
- 62r. "11 Q". "7 Q" [errato]. "12 Q"
- 62v. "8 Q" [errato] "13 Q"
- 63r. "9 Q" [errato] "14 Q"
- 63v. "15 Q"
- 64r. "16 Q"
- 64v. "12 Q" [errato]. "prima R"
- 65r. "8 Q" [errato]. "2 R"
- 65v. "14 Q" [errato]. "3 R"
- 66r. "15 Q" [errato]. "4 R"
- 66v. "16 Q" [errato]. "5 R"
- 67r. "prima R" [errato]. "6 R"
- 67v. "7 R"
- 68r. "8 R"
- 68v. "9 R"
- 69r. "10 R"
- 69v. "††15 L††?"
- 70r. "5 n" / "15 L" [errato]. "6 n"
- 70v. "10 l"
- 71r. Linea
- 71v. "11 l"
- 72r. "12 l"
- 72v. "vj h"
- 73r. "vij h"
- 73v. "xiiij g"
- 74r. "viiij h"
- 74v. "ix h"
- 75r. "x h". "7 k"
- 75v. "8 k"
- 76v. "iiij h"
- 77r. "v h"
- 77v. "vi h" [linea in posizione errata]
- 78r. "4 p"
- 78v. "5 p" [duplicato da una linea in posizione errata]. "6 p"
- 79r. "6 p" [errato]. "7 7 p"
- 79v. "8 p" [errato]. "8 p"
- 80r. "9 p". "8 p" [errato]. "10 p"
- 80v. "9 p" [errato] "11 p"
- 81r. "10 p" [errato] "12 p"
- 81v. "13 p"
- 82r. "14 p". "12 p" [errato]
- 82v. "15 p"
- 83r. "13 p" [errato]. "16 p"
- 83v. "14 p" [errato]. "prima Q"
- 84r. "9 K". [non presente nell'edizione a stampa]
- 84v. "10 K"
- 85r. "prima f" [duplicato, con un errore]
- 85v. "ij." F
- 86r. "14 u"
- 86v. "15 u"
- 87r. "3 n"
- 87v. "4 n"
- 88r. "13 M"
- 89r. "iiij" [d]
- 89v. "v" [d]
- 90r. "viiij g"
- 90v. "ix g"
- 91r. Linea
- 91v. "x 8" [linea non presente nel manoscritto]
- 92r. "9 l". "4 L"
- 93r. "5 L". "v" [a]
- 93v. "vj" [a] [wrong]
- 94r. "vij" [a]. "vij" [wrong]. "††xiiij†† [a]" [indicazione della linea]
- 94v. "xiiij" [a]
- 95r. "xiiij" [a] [errato]. "xv" [a]

- 95v. “††iiii††”. “††iib††” [linea in posizione errata]
- 96r. “††xij††?” [errato]. “xj” [errato]
- 96v. “xij a”. “xij” [a] [errato]
- 97r. “xij” [a]
- 97v. “13 L”
- 98r. “14 L”
- 99r. “xi h”
- 99v. “xij h”
- 100r. “xij h”
- 101r. “11 L”
- 101v. “12 L”
- 102r. “xij.” [b]
- 102v. “xij” [b]
- 103r. “11 R”
- 103v. “††9††” [errato]. “12 R”
- 104r. “13 R”
- 104v. “14 R”
- 105r. “9 n”
- 105v. “10 n”
- 106r. “11 n”
- 107r. “16 n”
- 107v. “prima o”
- 108r. “2 o”
- 108v. “ix e”
- 109r. “x e”. “xj e” [errato]
- 109v. “xi e”
- 110r. “xi xij” [e] [entrambi errati]
- 110v. “xij e”. “xij xij e” [l’ultimo è errato]
- 111r. “xij e”
- 111v. “xiiij †† e” [trascritto sopra il numero precedente]
- 112r. “xv e” [trascritto sopra il numero precedente]
- 112v. “xvi e”
- 113v. “vij” [a]. [duplicato in posizione errata]
- 114r. “viiij a” [duplicato in posizione errata]
- 118v. “11 k”
- 119r. “12 k”
- 119v. “13 k”
- 120r. “14 k”
- 120v. “15 k”
- 121r. “16 k”
- 121v. “prima L”
- 122r. “2 L”
- 122v. “3 L”
- 123r. “15 R”
- 123v. “16 R”
- 124r. “prima S”
- 125r. “2 S”
- 125v. “3 S”
- 126r. “4 S”
- 126v. “5 S”
- 127r. “6 S”
- 127v. “7 S”
- 128v. “8 S”
- 129r. “9 S”
- 129v. “10 S”
- 130r. “11 S”
- 130v. “16 x”
- 131r. “prima y”
- 131v. “2 y” [che corregge “15 x”]
- 132v. “3 y” [che corregge “16 x”]
- 133r. “4 y” [che corregge “prima y”]
- 133v. “5 y” [duplicato in posizione errata]
- 134r. “6 y” [linea cancellata]
- 134v. “7 y” [duplicato in posizione errata]
- 135r. “12 s” [linea in posizione errata]
- 136r. “13 s”
- 136v. “14 s”
- 137r. “15 s”
- 137v. “16 s”
- 138r. “prima T”
- 138v. “2 T”
- 139v. “3 T”
- 140r. “4 T”
- 140v. “5 T”
- 141r. “6 T”
- 141v. “7 T”
- 142r. “8 T”
- 143r. “9 T”
- 143v. “10 T”
- 144r. “11 T”
- 144v. “12 T”
- 145v. “8 .v.”
- 146r. “9 .v.”
- 146v. “10 v”
- 147v. “12 x” [correzione]
- 148r. “13 x” [correzione]
- 148v. “14 x” [correzione]
- 149r. “15 x” [correzione]
- 150r. “vj” [b]
- 150v. “prima h.”
- 151v. “3 o”

- 152r. "4 o"  
 152v. "11 8 v" ["8" indicato con inchiostro  
 differente]  
 153r. "12 v"  
 154r. "13 v"  
 154v. "14 v"  
 155r. "15 v" [che corregge "12"]  
 155v. "16 v" [che corregge "13"]  
 156r. "prima x" [che corregge "14"]  
 156v. "2 x" [che corregge "15 v"]  
 157v. "3 x" [che corregge "16 v"]  
 158r. "4 x" [che corregge "prima x"]  
 158v. "5 x" [che corregge "2 x"]  
 159r. "6 x" [che corregge "3"]  
 160r. "7 x" [che corregge "4"]  
 160v. "8 x" [che corregge "5"]  
 161r. "9 x" [che corregge "6"]  
 161v. "10 x" [che corregge "7"]  
 162v. "11 x" [che corregge "8"] "13 T"  
 163r. "14 T"  
 164r. "15 T"  
 164v. "16 T"  
 165r. "prima v"  
 165v. "2 .v."  
 166r. "3 .v."  
 166v. "4 .v."  
 167v. "5 .v."  
 168r. "6 .v."  
 168v. "7 .v."  
 169r. "ij g"  
 169v. "iij g"  
 170r. "iiij" [g]  
 171r. "14 M"  
 171v. "15 M"  
 172r. "16 M"  
 173r. "prima N"  
 173v. "2 N"  
 174r. "5 o"  
 174v. "6 o"  
 175r. "6 o" [cassato]  
 175v. [crocetta apposta a indicare la stanza  
 non inclusa nella stampa]  
 176r. "8 o"  
 176v. "8 o" [crocetta apposta a indicare la  
 stanza non inclusa nella stampa]  
 177r. "9 o" [cassato]. "9 o"  
 178r. "prima M/"  
 178v. "2 M"  
 179r. "3 M"  
 179v. "4 M"  
 180r. "5 M" [duplicato, con un errore di  
 collocazione]  
 180v. Line  
 181r. "6 M"  
 181v. "7 M"  
 182r. "8 M"  
 182v. "9 M"  
 183r. "4 R"  
 183v. "5 R"  
 184v. "6 R"  
 185r. "10" [o]  
 185v. "10 o" [cancellato] [crocetta apposta  
 a indicare la stanza non inclusa nella  
 stampa]  
 186r. "11 o" [duplicato in diverse posi-  
 zioni e cancellato, crocetta apposta a  
 indicare la stanza non inclusa nella  
 stampa]  
 186v. "11 o"  
 187r. "12 o" [duplicato in diverse posizioni,  
 di cui è stata cancellata quella errata]  
 188r. "6 L"  
 188v. "7 L"  
 189r. "8 L"  
 189v. "9 L"  
 190r. "10 L"  
 190v. "13 o"  
 191r. "14 o"  
 191v. "15 o"  
 192r. "16 o"  
 192v. "prima p"  
 193v. "2 p"  
 194r. "3 p"  
 194v. "2 q" [che corregge "15 p"]  
 195r. "3 q" [che corregge "16 p"]  
 195v. "4 q" [che corregge "prima q"]

Diseño y preimpresión: Carolina Valcárcel

1ª edizione, febbraio 2009  
© copyright 2009 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel febbraio 2009  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-5091-8

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  
o didattico.