

WAYNE STOREY

*Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia**

Dalmonte Acme, «Griderebbero al miracolo!», *Illustrazione italiana*, 1929.

Per tradizione si contrappongono il torchio e la mano del copista. Dagli anni Sessanta dell'Ottocento la macchina da scrivere si propone di sostituire la penna dello scrittore che compone e ordina le sue poesie. Se la prima proposta di sostituzione riguarda l'organizzazione della pagina e la diffusione dell'opera, la seconda suggerisce un cambiamento di abitudine, di livello di leggibilità dei caratteri standardizzati e pure una standardizzazione del testo, da firmare a volte coll'inchostro del testimone che verifica il documento altrimenti anonimo. Nell'immagine del Dalmonte Acme del 1929, Boccaccio, Petrarca, Dante, e altri grandi della letteratura italiana «griderebbero al miracolo» della Olivetti forse perché avrebbe reso più veloce il loro lavoro. D'altra parte il mancato contatto della mano con la carta e la standardizzazione della pagina avrebbero soddisfatto poco le loro poetiche rivelatesi in tanti versi e righe essere in stretto rapporto con il supporto. Ai giorni nostri è la tecnologia digitale che si propone sia al poeta che al tipografo, e pure al poeta-tipografo, che ha intenzione di “autopub-

* Le immagini che, secondo l'accordo fra l'autore e il gruppo redazionale, avrebbero dovuto accompagnare il saggio, per un malinteso non sono state incluse nella presente forma cartacea. La versione completa del saggio, corredato di immagini ed esempi, si trova sul sito www.ecdotica.org. Il lettore può accedere ai prototipi dell'edizione al sito <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarchive/prototypes.html>, e all'edizione *in fieri* a: <http://petrarchive.org>.

blicarsi” e avvalersi di una diffusione maggiore attraverso internet. Ma che effetto ha questa stessa tecnologia sulle nostre metodologie filologiche che hanno l’obiettivo di ristabilire il testo poetico a partire da diversi testimoni? È la domanda postaci dal caro Rico per la giornata di studi di Ecdotica.

In occasione dell’invito a parlare della mia esperienza come direttore della rivista della Society for Textual Scholarship, cioè *Textual Cultures*, ho preparato una trentina di immagini in un Powerpoint di 35 minuti per dimostrare diverse problematiche da cui estrarre qualche riflessione sull’applicazione della filologia e su come parlare, semmai sia possibile, degli effetti di una “filologia digitale”, pure titolo di una rivista più recente. Sperando di ridurre l’esperienza della presentazione in una comunicazione più sintetica, volevo subito mettere a fuoco il problema della forma digitale, che serve sia alla composizione degli autori più o meno sperimentali, sia alla diffusione editoriale di case editrici più tradizionali; e di mezzo c’è la sua funzione al nucleo di processi filologici tanto diversi quanto l’analisi delle varianti e l’*encoding* di testi e testimoni. Certo, come ci ricorda la pubblicità del ’29, non è la prima evoluzione della parola scritta a macchina.

Bisogna riflettere prima di tutto sul significato di quest’ultima attività: l’*encoding*. Ricordo l’osservazione di Marta Werner, una delle voci più importanti del mondo della critica dei testi di Emily Dickinson e una grande teorica del rapporto fra la parola scritta dell’autore e la preparazione della forma digitale di quella parola, secondo la quale l’*encoding* dà l’opportunità di indagare il testo in modi diversi e nuovi che ci possono insegnare prima di tutto le implicazioni della tecnologia sui metodi:

During the preparation of *Radical Scatters* in the mid-1990s, I learned to encode text because I found the process instructive – it taught me things about Dickinson’s work I had not seen before. Here, my primary concern was not with what technology can automate – the proper domain of computer science – but with the consequences and implications of automating technology on scholarly methods.¹

Si tratta insomma dei primi anni di quello che la Werner chiama gli Halcion Days della rivoluzione digitale, quando si cercava di applicare ogni strumento al testo, creando una specie di “ultra-apparato” capace di segnalare ogni aspetto e ogni dinamica della parola. Gli strati dell’apparato sarebbero stati infiniti per definire la complessità del testo. Al tempo stesso, si corre il rischio di quello che la Werner giustamente chiama «overdetermination», cioè una guida critica che chiude il discorso poe-

¹ Ringrazio Marta Werner di avermi concesso la lettura di una sua riflessione, ancora inedita, sull’esperienza di curare le opere di Emily Dickinson in forma digitale.

tico-retorico. Salta fuori subito una formula quasi matematica: più denso l'*encoding* interpretativo = meno spazio per il processo del lettore individuale di scoprire interpretazioni nuove. Si tratta insomma non tanto del desiderio di comunicare un testo quanto della tendenza critica di chiudere, di *overdetermine*, il suggerimento del testo nel suo rapporto essenziale col lettore. E può succedere a tanti livelli! Abbiamo tutti incontrato il complicatissimo sito di un'edizione che si rende praticamente innavigabile. Si sperimenta sempre di più la tendenza a creare "archivi", sbagliando forse la funzione di un vero archivio, cioè quella di raccogliere e organizzare documenti e informazioni ma non di applicarli.

Ricordiamo la necessità della trasparenza della filologia sempre al servizio del testo, una filologia che ragiona fra varianti e forme, e sicuramente fra documenti; ma in fin dei conti ha l'obbligo di proporre un testo al lettore, un testo sempre da leggere. Se l'archivio si applica – per trasferire la parola della Werner – a "sovraccaricare" l'esperienza della lettura, l'archivio si trasforma in un commentario che soffoca l'atto di leggere.

Nel mio intervento ho cercato di suggerire certi principi da rispettare nell'applicazione di una "filologia digitale" e contro il sovraccarico del commentario. Sono gli stessi principi che formano la base del lavoro del *petrarche.org*, per ora un sito sperimentale e *in fieri*, che propone una nuova edizione 'ricca' dei *Fragmenta* di Petrarca. Grazie a una sovvenzione dell'Indiana University del 2013 abbiamo passato il primo anno di lavoro a sperimentare non solo gli inevitabili problemi di un'edizione nata in forma digitale ma pure a stabilire norme e parametri dell'intervento sui testi. Entro la fine di maggio del 2014 siamo riusciti a stabilire nove prototipi diversi, 32 poesie in cinque generi su 13 carte del codice Vaticano Latino 3195, che si trovano su <http://petrarche.org>. Nel contesto del complicatissimo sito grafico-visivo che è il manoscritto parzialmente autografo di Petrarca, il sopraindicato Latino 3195, il primo principio è sempre di combattere l'*overdetermination*, cioè il sovraccarico del testo, e di sostenere la semplicità del rapporto fra testo e lettore. Nel rispondere a questo principio la forma digitale è al servizio della filologia non solo nella creazione di strati di informazioni su cui non inciampa il lettore che vuole, per esempio, leggere il raggruppamento di tre sonetti sulla carta 22r prima di fare la pausa suggerita dallo spazio di un quarto sonetto lasciato bianco dove si sarebbe presentata facilmente la prima strofa della canzone-manifesto *Mai non vo' più cantar com'io solea* rimandata al verso della carta. Si tratta di un'esperienza di lettura difficilmente recuperabile nella maggior parte delle edizioni dalla seconda metà del Quattrocento in poi. È inoltre una lettura gui-

data dall'apparato del codice la cui costruzione è stata sorvegliata da Petrarca, che dopo la fuga del giovane amanuense Giovanni Malpaghini diventa copista dell'opera, ed è qui che la filologia ha anche un suo ulteriore ruolo a molteplici livelli digitali, in questo caso nel distinguere fra funzioni dello spazio all'interno dei fascicoli del manoscritto. Abbiamo individuato otto tipi di spazio significativo nell'organizzazione dei fascicoli, dallo spazio che impone una pausa fra raggruppamenti o sezioni interne – come abbiamo appena visto fra *Rvf* 102-104 e l'annuncio dell'incipit della canzone *Rvf* 105: *Mai non vo' più cantar com'io solea* (Subset 1B e 1C del *Petrarche*) [si vd. <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarche/prototypes.html>] – agli spazi che identificano un cambiamento di genere e di programma di lettura, dall'andamento orizzontale di colonna in colonna del sonetto, della canzone, del madrigale e della ballata a quello verticale riservato unicamente nell'assetto petrarchesco alla sestina (Subset 2A e 2B [si vd. <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarche/prototypes.html>]), sempre contraddistinta dalle cinque o sette righe prive di scrittura sempre nella colonna di destra, e allo spazio di potenziale uso lasciato in bianco, come nei casi già noti della c. 37r, quando in un primo tempo fra *Amor mi sprona in un tempo et affrena* (*Rvf* 178) e *Po ben può tu portartene la scorza* (*Rvf* 180), e prima che il codice fosse mandato al rubricatore, Petrarca ha fatto saltare lo spazio giusto per un sonetto ancora da scegliere (il sonetto *Geri, quando talor meco s'adira* [*Rvf* 179]), che risulterà infatti di mano di Petrarca stesso che cercherà di mantenere il registro di bella copia del codice), o delle cc. 49v-52r, che sono rigate e pronte a ricevere altre poesie fra *Arbor victoriosa triumphale* (*Rvf* 263 a c. 49r) e *I' vo pensando, et nel penser m'assale* (*Rvf* 264 a c. 53r).

E a volte il gioco dello spazio costringe il poeta e il copista ad abbandonare forme ripetute su cui dipende la poetica di tutta l'opera, specie a c. 32r-v, dove la carta e la regola del contrasto grafico-visivo fra sonetto e sestina solitamente collocato sul lato di una carta risultano sfasate. Malpaghini è obbligato a concludere la sestina *A la dolce ombra de le belle frondi* (*Rvf* 142) sul verso della c. 32, lasciando sempre in forma ridotta lo spazio segnalante delle righe vuote nella colonna destra. E, come vediamo a Subset 3A e 3B, cc. 69v e 70r (si vd. <http://dcl.ils.indiana.edu/petrarche/prototypes.html>), Petrarca stesso è costretto ad abbandonare la sua solita matrice grafico-visiva per la canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (*Rvf* 356 [riordinata *Rvf* 360]), sorella prosodica di *Una donna più bella assai che 'l sole* (*Rvf* 119, Vat. Lat. 3195, cc. 24v-25v). Al poeta-copista manca lo spazio giusto nel binione, che sarebbe stato inserito nella copia ormai non più 'bella' bensì 'di servizio' (cc. 67-70), per trascrivere/copiare/

riprodurre la canzone nella forma in cui troviamo *Una donna*, forma in cui è trascritta in antichi codici autorevoli quali il Laurenziano Segniano 1 e Morgan M. 502. Per farla rientrare nello spazio che aveva a disposizione, Petrarca la trascrive tre versi per riga. L'allestimento provvisorio della canzone che si trova sul sito *Petrarche* nella trascrizione diplomatica del codice, che come ricordiamo si è diffuso molto poco e in modo controllato a partire dagli eredi dei materiali di Petrarca, serve particolarmente per rintracciare rapporti di parentela a livello della prima diffusione dell'opera dopo la morte di Petrarca. Ad esempio, i codici Laurenziano 41.10 e 41.17 sono latori della formula 'compressa' e 'compromessa' della copia di servizio di Petrarca, che replicano i tre versi per riga inserendo correzioni interlineari di Petrarca stesso nel binione provvisorio.

L'*encoding* preciso, molto più preciso delle solite due categorie dello spazio nella Text Encoding Initiative P5, codifica forme dello spazio che servono anche a generare ulteriori schemi, indici e orientamenti all'opera a livello sia di microtesto, per contrassegnare generi, sia di macrotesto, per visualizzare ad esempio nel nostro Visual Index il ruolo di raggruppamenti di generi diversi in tutta l'opera (http://http://dcl.sls.indiana.edu/petrarche/visindex_2up.html).

L'*encoding* solo delle otto categorie dello spazio ci risulta così:

```

89 <taxonomy n="spaces">
90 <bibl>
91 <author>Storey, H. Wayne</author>
92 <title>Petrarche Spaces</title>
93 <ptr target="http://bit.ly/1cXwcIU"/></bibl>
94 <category xml:id="space.placeholder">
95 <catDesc>placeholder</catDesc>
96 </category>
97 <category xml:id="space.stop">
98 <catDesc>stop space</catDesc>
99 </category>
100 <category xml:id="space.potential">
101 <catDesc>potential space</catDesc>
102 </category>
103 <category xml:id="space.reclaimed">
104 <catDesc>reclaimed space</catDesc>
105 <category xml:id="space.reclaimed.erasure_complete_and_recycling">
106 <catDesc>complete erasure and recycling</catDesc>
107 </category>
108 <category xml:id="space.reclaimed.erasure_partial_and_recycling">
109 <catDesc>partial erasure and recycling</catDesc>
110 </category>
111 <category xml:id="space.reclaimed.erasure_and_elimination">
112 <catDesc>erasure and elimination</catDesc>
113 </category>
114 <category xml:id="space.reclaimed.elimination">
115 <catDesc>elimination</catDesc>
116 </category>
117 </category>
118 <category xml:id="space.descriptive_sestina">
119 <catDesc>descriptive sestina space</catDesc>
120 </category>
121 <category xml:id="space">
122 <catDesc>generic space, intercolumnar space, interblock space</catDesc>
123 </category>
124 </taxonomy>

```