

Caratteristiche e funzioni delle componenti paratestuali nelle edizioni rinascimentali italiane petrarchesche

Marco SANTORO

Università di Roma
marco.santoro@uniroma1.it

RIASSUNTO

In virtù del controllo diretto di numerose edizioni italiane quattro/cinquecentesche del *Canzoniere*, si enucleano una serie di scelte editoriali di «confezione» materiale dell'opera petrarchesca, calibrate sulla potenziale tipologia di lettura e volte tra l'altro a condizionare sapientemente la fruizione dello stesso messaggio semantico.

Parole chiave: Indagine paratestuale, autobiografia, ricezione, edizioni rinascimentali petrarchesche.

Characteristics and Functions of Paratextual Components in Petrarch's Editions During Italian Renaissance

ABSTRACT

In virtue of the control carried out on several 15th/16th century Italian editions of the *Canzoniere*, an explanation is given to a series of editorial choices regarding the presentation of Petrarca's work, gauged on the potential classification of reading and aimed at knowledgeably influencing the enjoyment of the same semantic message.

Key words: Paratextual Research, Autobiography, Reception, Petrarch's Renaissance Editions.

1) Un approccio corretto per affrontare la tematica oggi affidatami comporta, è agevole deduzione, partire da tre precise coordinate di riferimento: in primo luogo cosa possiamo intendere per «paratesto» e in che modo un'indagine paratestuale può regalarci elementi di riflessione più o meno consistenti, degni e meritevoli di essere tenuti accuratamente presenti. In secondo luogo verificare, attraverso una sistematica ricognizione bibliografica attivata sia in riferimento ai tradizionali strumenti repertoriali cartacei sia sul fronte delle banche dati e degli OPAC sempre più diffusi, ricchi e sofisticati (ma non immuni da pecche, talvolta anche macroscopiche, questo bisogna dirlo) l'esistenza e l'ubicazione, ai fini del controllo diretto, delle edizioni italiane quattro-cinquecentesche contenenti i diversi testi petrarcheschi. La terza coordinata non può che essere costituita dal celebre autore del *Rerum vulgarium fragmenta*, ma in questo caso non nei termini previsti e prevedibili della doverosa considerazione del decisivo contributo recato dall'aretino sia nel rinnovamento della cultura fondato sulla restaurazione degli studi letterari (del quale egli era ben consapevole, come significativamente attesta la lettera scritta

all'amico Boccaccio poco prima della morte) sia sotto il profilo poetico e creativo, quanto piuttosto, e ripeto nell'ottica dello specifico discorso che qui si intende fare, in riferimento al senso che con montante consapevolezza Francesco attribuì alla autografia, con implicazioni che, se non è forzatura troppo audace, potremmo considerare di tipo paratestuale.

Come è noto, «dinanzi alla richiesta di nuova testualità volgare e per impulso delle strutture mentali e tecnico-operative delle scuole laiche e degli *scriptoria* a quelle annessi, la svolta fra Due e Trecento segna l'irruzione sulla scena letteraria d'una *forma culturale* decisiva, la cui impronta caratterizzerà gli schemi e le funzioni della scrittura creativa ben oltre il fatidico confine dell'introduzione della stampa: ovvero la *funzione autografa del testo da parte dell'autore*, e il controllo di quella volontà, così fermata, lungo l'intero processo di articolazione ideativa e di materiale composizione, in vista di un progetto unitario, coerente, d'ampio respiro (talora coincidente con l'arco esistenziale)» (Bologna 1986: 612). Sulla scia anche della celebre recensione di Giorgio Pasquali alla *Textkritik* del Maas (Maas 1952), la filologia nonché la storia e la critica letteraria si sono confrontate con la *quaestio* capitale dell'autografia (ed è superfluo qui richiamare precedenti applicativi illustri, come gli studi di Moroncini su Leopardi (Leopardi 1927) o di Debenedetti (Ariosto 1928) su Ariosto) ed hanno con crescente attenzione investigato le molteplici implicazioni teoretiche ed epistemologiche, ma anche ecdotico-operative, inerenti «la necessità di restituire pur sempre 'un' testo leggibile, cioè trasparente nell'*intentio* che lo mosse ed infine lo fissò, senza ridurre -o perfino eliminare- l'altrettanto essenziale visibilità della vicenda genetica che fa di 'quel' testo insieme 'una' delle forme espressive e, volta per volta, 'la' forma in cui l'*intentio* si cristallizzò in assoluta autonomia di espressione. In sostanza la filologia da quel momento ha insistito sulla necessità di storicizzare le fasi riconducibili come 'distinte' nel lavoro di gestazione dell'opera, rispettandone con deontologica discrezione l'*oggettività*: ovvero la storica limitazione in prodotti conclusi, in concreti individui testuali, che solo l'*iter* biografico della 'volontà dell'autore' coonestò in una *durata* coincidente con uno *sviluppo*, con un *progresso*, ma che nella stratigrafia ricostruttiva del filologo meriteranno la dialettica distribuzione su *piani separati*» (Bologna 1986: 612-613).

Il «caso» Petrarca, vivisezionato in modo sempre più scaltrito dai vari studi di Sabbadini, de Nohac, Foresti, Ruth Phelps, Vittorio Rossi, Ullman, e soprattutto di Ernest Hatch Wilkins e Giuseppe Billanovich (ma l'elenco degli esegeti potrebbe essere ben più consistente), si è prestato e si presta con solare evidenza alla ricostruzione filologica disposta sul piano dell'autografia. E' infatti con l'aretino che la funzione dello scrivere si coniuga, quasi si fonde con l'attività creativa del letterato, giacché la consolidata importanza da lui attribuita alla scrittura, agevolmente enucleabile dalle sue lettere, deriva «dalla natura stessa della funzione letteraria di creazione ed espressione del pensiero, di cui la scrittura è, e deve essere strumento fedele» (Petrucci, 1967: p. 62). Con lui che si sentiva «natura pronus ad calamum» (*Seniles*, VII, I) e che solo nell'*otium* fattivo dello scrivere trovava sollievo al travaglio intellettuale ed esistenziale, giungendo a gustare «aliquam dulcedinem in scribendo» (*Familiares*, XIX, 5, 9), dolcezza esibita e offerta agli

amici, e da questi ultimi quasi rinvigorita, secondo il più autentico afflato umanistico, «la mano che semina sulla carta in bella grafia il germe della riflessione è ormai un tutt'uno complesso all'interno del quale si estrinsecano lo strumento, la sua tangibile manifestazione e l'emblema della fatica artistica. Appunto per questo il processo di rinnovamento grafico che egli promosse, avviatosi con una polemica sempre più aspra col trascorrere degli anni contro la «gotica testuale» imperante nella forma libraria del Trecento e in favore di una scrittura «magis sobria» (*Seniles*, V, 5), «castigata et clara» (*Familiares*, XXIII, 19, 8) e che assumerà dopo la sua morte, grazie a Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli e Poggio Bracciolini, un indirizzo rivoluzionario mediante la tipizzazione della nuova minuscola ispirantesi alle antiche forme caroline, aderisce in profondo alla stessa mentalità filologica, al medesimo bisogno di limpidezza e di funzionalità, che agiscono entro il suo orizzonte più specificatamente letterario» (Bologna 1986: 615).

Importanza della scrittura, quindi, viepiù testimoniata per un verso dalla sua «gerarchia» nelle accurate e mai occasionali scelte di tratto (la *littera textualis* (la sua «semigotica») per le opere creative, latine e volgari; la corsiva usuale per le minute, gli appunti e le lettere; la *scriptura notarilis* per il lavoro di glossa, per le aggiunte e le revisioni), per l'altro dalla sua quasi ostinata *volontà di ri-scrittura* che coincide con un'intensa, ostinata aspirazione al manufatto documentario, cioè con la sua profonda consapevolezza del prodotto materiale manoscritto, che approda ad una forma libraria attentamente studiata sia sul versante interno (concernente l'assetto del testo nelle sue parti e nelle loro reciproche nonché dinamiche relazioni) che su quello esterno (con calibrata valutazione della scrittura, del formato, dell'impaginazione, dell'eventuale decorazione, ecc.). Possiamo dire che mai in Petrarca il riscrivere mira ad un perfezionamento testuale non confortato dal progetto editoriale: ed è proprio l'analisi delle varianti e delle metamorfosi strutturali a far luce su quella che con il Contini si può definire una «pedagogia del lavoro» spiccatamente umanistica e già moderna (Contini 1970: 28). Il nesso fra scrittura come volontà di testo e la riscrittura come volontà di ristrutturazione testuale, in virtù del quale il libro *per e di* Petrarca è davvero un *corpus* organicamente in progress, in pieno sviluppo metabolico, è spiccatamente evidente nel *Rerum vulgarium fragmenta*, la cui progressiva costruzione o, per dirla col Wilkins, il cui lento, intestino *making*, chiave di volta di un sistema di equilibrio dinamico che dal «codice degli abbozzi» conduce all'edizione personale del Vat. Lat. 3195, è stato dal Wilkins stesso (Wilkins 1951) magistralmente ricomposto (e in proposito sarà il caso di ricordare almeno il recente contributo di Del Puppo e Wayne Storey (Del Puppo 2003) pubblicato su «Italice» nel 2003).

Accanto a questa sensibilità «paratestuale» enucleabile dalla personalità intellettuale petrarchesca, andrà poi tenuta presente, ed è questa telegrafica quanto scontata sottolineatura che travalica il caso Petrarca per acquisire uno statuto di palese congruità con tutti i casi dove i testimoni originali sono latitanti, la vicenda della dispersione delle carte autografe (dispersione, per inciso, della quale fu vittima anche la preziosa biblioteca e sulla quale possiamo beneficiare dei documentati chiarimenti del Nolzac (De Nolzac 1907)), che contribuì ad offuscare, specie in Italia, la

conoscenza degli usi grafici del poeta e in parte ad impedire, quindi, almeno fino alla metà del Quattrocento, il riconoscimento dei codici originari. Ma è altresì vero che, a differenza di quanto avvenne per Dante e per la poesia antica, Petrarca, come ha mostrato il Wilkins, contribuì alla circolazione della sua stessa poesia, ben prima del 1362, anno in cui presumibilmente smise di comporre per dedicarsi all'organizzazione formale del *Canzoniere*. E qui mi fermo sulla prima delle tre coordinate richiamate, anche perchè non vorrei correre il rischio di dilungarmi su un discorso che, quasi smarrita la ragione principe della sua motivazione, finisce per inoltrarsi in territori squisitamente filologici e letterari che sono distanti dalle più autentiche istanze di questa relazione, come spero di chiarire fra poco.

2) E veniamo alla seconda coordinata. Cosa possa e debba intendersi per «paratesto», nelle linee principali è stato egregiamente esposto da Gérard Genette nel noto *Soglie*, dove si restituisce piena dignità documentaria al prodotto libro nella sua materialità.

L'opera letteraria -esordisce lo studioso francese- è, interamente o essenzialmente, costituita da un testo, vale a dire (definizione minima) da una serie più o meno lunga di enunciati verbali più o meno provvisti di significato. Questo testo, però, si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua «ricezione» e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro (Genette 1989: 3).

Tramite e in virtù del «paratesto», dunque, il testo si trasforma in libro, assume specifici connotati che gli consentono di materializzarsi in un oggetto concretamente utilizzabile nelle varie forme acquisite nel tempo (dal manoscritto, a non volere risalire più indietro nei secoli, al documento stampato, fino a giungere al documento informatico nelle due diverse estrinsecazioni di risorsa locale e di risorsa remota) e di manifestarsi al fruitore. Sorvolando sulla acquisita distinzione genettiana fra «peritesto» ed «epitesto» e tenendo altresì da parte quest'ultimo, bisognoso ritengo di ulteriori approfondimenti teoretici, e inoltre limitando il discorso al tradizionale strumento di comunicazione, cioè al libro stampato, andrà appena ribadito che non è dato accedere ad un testo privo di paratesto (termine che non soltanto per ragioni pratiche, sulle quali non mi soffermo in questa sede, preferisco adoperare in sostituzione di peritesto). Ciò detto, tuttavia, non è superfluo accennare, sia pure molto desultoriamente, a come e in che misura l'indagine sul paratesto possa consentire approfondimenti ricognitivi più o meno persuasivi e soprattutto più o meno forieri di interessanti e concreti esiti (Santoro 2004).

Negli ultimi decenni e soprattutto negli ultimi anni gli studi più scaltriti sul ruolo e la funzione socio-culturali rivestiti dalla comunicazione scritta a partire dal Quattrocento si sono sempre più impegnati nell'approfondimento di quelle che sono

state le procedure e le logiche seguite e alimentate per la progettazione e la realizzazione degli strumenti della comunicazione stessa. Particolare attenzione, pertanto, è stata destinata all'analisi del processo produttivo del libro tipografico, processo investigato nel suo divenire storico mediante l'acquisizione di documentazione sempre pregnante sia sull'evoluzione tecnica delle varie fasi di composizione, impostazione e stampa, sia sull'articolazione complessiva del lavoro in tipografia. L'oggetto-libro ha così assunto un montante interesse nella sua specificità di manufatto, e la sua «materialità» è stata analizzata autonomamente (ma non in contrapposizione) rispetto al messaggio semantico contenuto. Da qui la crescente acribia caratterizzante gli studi inerenti la «bibliografia testuale», coltivati non solo in area anglosassone ma anche in Francia e, principalmente negli ultimi tempi, in altre aree europee. D'altra parte sulla stessa concezione di «testo» si sono evoluti studi di considerevole interesse (e basterà in proposito ricordare i contributi indubitabilmente innovativi di Donald McKenzie 1999: 37-57).

Nell'ambito della focalizzazione delle componenti materiali del libro, il «paratesto», si diceva, ha goduto di inedita attenzione nei tempi recenti, grazie soprattutto agli stimolanti suggerimenti della scuola francese afferente al già menzionato Genette. Si sono così scaltriti studi tesi a enfatizzare opportunamente quanto la confezione del testo abbia inciso e incida potentemente su gusti, orientamenti, abitudini di lettura, in una parola sulla ricezione stessa dell'opera e finanche sull'iniziale sollecitazione all'acquisto. Fin dai primi secoli della stampa, in assenza di canali di comunicazione robustamente incisivi, possiamo dire che l'opera affina sempre più le tecniche di autopubblicità tramite frontespizi, immagini, formati, dediche e altro ancora, tecniche che imprimono all'opera stessa, divenuta libro, una personalità inconfondibile, capace di avvicinare o al contrario di allontanare il lettore. Immagini, struttura grafica del testo, legatura, formato, ecc., in una parola l'oggetto libro, conquista il mercato e spesso riesce a debellare la concorrenza in virtù della sua autoreferenzialità. E ciò accade principalmente allorché più tipografi, più officine, più società danno alla luce la medesima opera, le cui differenti identità sono segnate talvolta anche da varianti e modifiche filologiche, più o meno persuasive, ma sempre comunque da diversificate «confezioni» che ne giustificano il neo-inserimento sul mercato.

Ma il discorso sul paratesto non si esaurisce nella doverosa sottolineatura della peculiare materialità di un prodotto editoriale: esso invero si dilata anche sul versante dei contenuti stessi, dei messaggi semantici che espone e che divulga, dei segnali politico-culturali che racchiude. Si pensi alle dediche nel periodo rinascimentale (Santoro 2000; Santoro 2004,2; Terzoli 2004). Se è pur vero che a mano a mano esse si normalizzano su un piano di vero e proprio genere letterario, fatto anche di formule e di passaggi sempre più codificati, è altrettanto vero che in ogni caso si qualificano quale fonte non raramente preziosa per estrapolare notizie bio-bibliografiche quanto meno sull'autore dell'opera, sul dedicatario e sul dedicante, nonché sull'itinerario creativo o speculativo del testo offerto. Non solo. Ma la stessa scelta, certamente non casuale, del dedicatario ci può illuminare in merito sia al suo peso sociale, culturale o politico, che ai rapporti, spesso delicati, fra più personaggi. E che dire del frontespizio? Entrato in uso solo dopo

l'affrancamento dalla consuetudine manoscritta dell'incipit, e per alcuni anni in compresenza con quest'ultimo, si evolve con sorprendente rapidità. «Da strumento telegraficamente informativo (con valenza bibliograficamente individualizzante) sulle peculiarità essenziali della pubblicazione (autore e titolo), per altro con sussidiaria funzione di sovraccoperta protettiva, a fondamentale mezzo di pubblicità, proiettato non soltanto a sintetizzare il contenuto e i molteplici corredi dell'edizione ma soprattutto ad esaltare i meriti e l'originalità della neo-iniziativa» (Santoro 2002: 92). Non a caso con sempre maggiore frequenza, inoltrandoci nel secolo XVI, ci imbattiamo in formule del tipo «nuovamente impresso con limatissima castigatione» oppure «summa cum diligentia...emendati», o ancora «non senza grandissima evigilantia et summa diligentia correpti», ecc.: formule palesemente studiate e inserite per promuovere una merce, il libro appunto, che oramai comincia ad affrancarsi dalla domanda per imporre le proprie leggi dell'offerta (Trovato 1991). La creazione e il consolidamento di un mercato locale e nazionale, condizione indispensabile per la sopravvivenza e per la stabilità di qualsiasi tipo di azienda, esigono in definitiva che l'editoria, allertata dal clima sempre più concorrenziale, intralciata e sempre più ostacolata da procedure burocratiche e da provvedimenti censori, incominci a tracciare un itinerario alternativo a quello tradizionale, costellato da committenze, avalli, privilegi e investiture ufficiali. E' necessario imporsi al pubblico, blandire l'acquirente, catturare il fruitore : e il frontespizio si rivela come una delle armi più efficaci per dare concretezza a questa strategia. La sua funzione, per fare un salto nell'epoca contemporanea, sarà rilevata, si sa, dalla copertina, dalla 4^a di copertina e dai risvolti, pervasivi strumenti, anche dal punto di vista grafico, per «lanciare» la novità editoriale o per accreditare una riedizione. Ma i frontespizi, e in seguito copertina ecc., sono, come le dediche, veicoli di informazioni talvolta unici che disvelano attività professionali composite (editori che fungono anche da librai o da tipografi e viceversa) oppure strutture societarie, sia pure spesso occasionali o saltuarie, o ancora specifiche cariche rivestite all'epoca della pubblicazione da personaggi citati nella loro veste di dedicatari, ecc.

Se Genette afferma che il paratesto ricopre esclusivamente un ruolo funzionale, per cui esso è, e cito, «un discorso fondamentalmente eteronomo, ausiliare, al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragion d'essere, e che è il testo» (Genette 1989: 13), io credo che si possa ampliare la considerazione del corredo di interventi posti in esordio e/o a conclusione di un testo, corredo che si trasforma non raramente in ingombro se non addirittura in intasamento, e che in non poche edizioni, grazie o in conseguenza della sua ponderosità, può giungere a ribaltare i ruoli stessi del testo e del paratesto. Senza toccare qui un problema che merita congruo approfondimento, e cioè che in effetti «paratesto» può essere inteso anche il modo in cui il medesimo testo si presenta (e qui dovremmo tornare a Petrarca e alla sua cura nella disposizione della pagina e nell'adozione della scrittura fino a giungere agli esercizi provocatori di certi futuristi e di un manipolo agguerrito di poeti contemporanei), vorrei brevemente motivare quanto appena detto.

Quando la ricezione di un testo -scrive Roger Chartier- avviene all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi tra loro, lo 'stesso' testo non è più lo

stesso. Ciascuna delle sue forme obbedisce a convenzioni specifiche che incidono sull'opera secondo leggi proprie e l'associano in modi diversi ad altre arti, altri generi, altri testi. Individuare gli effetti di senso prodotti da queste forme materiali è una necessità per chi voglia comprendere, nella loro storicità, gli usi e le interpretazioni di cui un testo è stato investito [...]. La possibile intelligibilità dei testi dipende dalle categorie che designano e definiscono i discorsi. Ma dipende anche dalle forme che ne regolano la trasmissione (Chartier 1999: 8-9).

Non vi può essere chi non colga in queste puntualizzazioni un ulteriore contributo di chiarimento in merito a quanto si sta dicendo. In particolare, mi sembra estremamente eloquente l'esordio, «quando la ricezione di un testo avviene all'interno di dispositivi di rappresentazione molto diversi tra loro, lo 'stesso' testo non è più lo stesso», giacché rivendica il significato più autentico delle ricerche condotte in ragione della «materialità» degli strumenti (dalle tavolette cerate ai computer) dei quali il messaggio scritto si è potuto giovare attraverso il tempo. Tutti i «testi», in sostanza, acquisiscono una propria personalità, una propria identità «in relazione alle forme che ne regolano la trasmissione»: da qui non solo l'opportunità, ma addirittura la necessità di individuare, analizzare e valutare, come afferma Tanselle, «i segni fisici da cui sono costituiti i messaggi verbali provenienti dal passato» (Tanselle 1996: 231). D'altro canto, se è vero che un testo, per dirla con Foucault, è sempre «un nodo di un reticolo, un meccanismo di rimandi» e che, come sottolineava la Corti, «non cessa mai di essere fatto ma non cessa nemmeno di essere legato alla sua origine», è anche vero che «Il mito del testo definitivo – secondo l'arguta e ironica puntualizzazione di Borges – appartiene unicamente alla religione o alla stanchezza». Si vuol dire che se da un canto il messaggio semantico, in specie quello creativo, allorché affidato ad un documento, va certamente inquadrato, decodificato e colto come arte di attraversamento della complessità, per rifarci a Luhmann, o come mezzo di incontro con il possibile non realizzato o incompiuto, come sagacemente teorizza Köhler, oppure, per adottare la formula lotmaniana, come gioco di simulazione, disposto, si potrebbe aggiungere, su un piano di connessioni storico-culturali più o meno sapientemente ed estrosamente interfacciate, dall'altro il messaggio stesso acquisisce consistenza, è il caso di dire, proprio in una specifica «forma».

Gli autori non scrivono libri: scrivono testi, che diventano oggetti scritti, manoscritti, incisi, stampati (e oggi informatizzati) [...]. Questo divario, che è appunto lo spazio in cui si ricostruisce il senso, è stato troppo spesso dimenticato, non soltanto dalla storia letteraria classica, che concepisce l'opera come un testo astratto le cui forme tipografiche sono prive d'importanza, ma persino dalla teoria della ricezione (Chartier 1994: 24).

Dunque, l'autore non scrive «libri», ma, possiamo dire, costruisce «testimonianze», critiche o creative, le quali assumono lo statuto di «opere» allorché vengono lette, allorché trovano un destinatario. «In questo passaggio dalla scrittura alla lettura, il testo si moltiplica tante volte quante sono le fruizioni e assume così molteplici e differenti sensi semantici, a seconda delle modalità, dei gusti, delle

inclinazioni e degli interessi con i quali è recepito. Insomma, per sintetizzare con Roland Barthes, potremmo affermare che la nascita del lettore richiede la morte dell'autore e che un testo comincia veramente ad esistere solo quando un lettore se ne appropria» (Santoro 2002: 51)

Eppure, se il lettore edifica il proprio testo, rielabora e personalizza il messaggio secondo la propria sensibilità e le proprie più o meno consapevoli esigenze, non si potrà non aggiungere che in tale processo un ruolo indubabilmente non secondario viene rivestito da colui o da coloro che propongono in «sistema libro» il messaggio al fruitore. Andrà quindi debitamente sottolineato che l'editore o il tipografo o lo stampatore/editore, nonché coloro che a vario titolo erano e sono chiamati alla realizzazione fisica della pubblicazione, rivestiva e riveste il ruolo, come ha ben precisato Cadioli, «di dare corpo materiale al passaggio dal 'testo di uno scrittore' al 'libro di un lettore', e più precisamente di un lettore potenziale che deve inverarsi in un lettore reale» (Cadioli 1997: 156).

In sintesi, e in più palpabile collegamento al discorso che si sta facendo, per cogliere non sotto l'aspetto strettamente filologico bensì sotto quello delle modalità di fruizione, vale a dire delle modalità di «interpretazione» e di «rielaborazione», come dire?, più dirette del messaggio semantico petrarchesco, occorrerà tenere nel debito conto le diverse confezioni con le quali l'opera di Francesco è stata offerta all'attenzione del lettore rinascimentale.

Non solo. Ma il discorso sul paratesto nelle sue linee generali si ricollega, non può non ricollegarsi, a mio avviso, alle più autentiche istanze delle proposte metodologiche di Tanselle e di McKenzie, che possono essere riassunte nella persuasiva formula: «non vi può essere una storia delle idee senza una storia degli oggetti» (Tanselle 1996: 212) con la quale si rivendica la piena dignità ermeneutica della ricognizione e della ricostruzione storiche basate sulla documentazione «materiale», e quindi a pieno diritto dei manufatti librari, quale testimonianza autorevole del complesso e contorto cammino della civiltà, in un'ottica che in qualche misura può richiamare il concetto di «coscienza possibile» di goldmaniana memoria.

3) Ed eccoci, infine, alla terza coordinata richiamata all'esordio. Quanto la ricerca bibliografica sia cosa complessa e laboriosa, inutile insistere. Certo oggi, grazie alle numerose banche-dati, agli OPAC nazionali variamente accessibili, il lavoro sembrerebbe considerevolmente semplificato. Sembrerebbe, appunto. L'uso del condizionale non è casuale e intende solo richiamare l'attenzione, a beneficio dei più giovani ricercatori solitamente entusiasti dei nuovi supporti informatici, sulla necessità di recepire le informazioni enucleabili dalle bibliografie in rete con estrema cautela. Ma non mi dilungo su questo discorso che, è bene precisarlo, non intende minimamente disconoscere lo straordinario apporto delle nuove risorse oggi disponibili.

Dunque, le edizioni rinascimentali italiane di opere petrarchesche. Come preliminare quanto ineludibile precisazione, devo dire che sarebbe addirittura ambizioso definire il lavoro che sto conducendo un *work in progress*. Più realisticamente va considerato un *work in start* e, come tale, assolutamente

provvisorio principalmente nella indispensabile fase del controllo diretto sulle pubblicazioni ma in parte anche in relazione allo scandaglio ricognitivo necessario per la loro individuazione. Quindi, relazionerò sull'attuale stato della ricerca che, nonostante consenta di individuare alcuni percorsi editoriali alquanto definiti, esige ulteriori e più sistematiche integrazioni. Partiamo innanzitutto da alcune considerazioni quantitative enucleate dalla ricerca bibliografica affidata ad un mio collaboratore, Michele Marino, su fonti cartacee oltre che informatiche.

Un primo dato non privo di interesse è costituito dal macrodato inerente le profonde differenze fra le decisioni editoriali degli operatori peninsulari e le scelte di quelli degli altri paesi europei. Su 281 pubblicazioni quattro/cinquecentesche (finora individuate) legate a vario titolo alle opere petrarchesche (da quelle in volgari a quelle in latino) 185 sono italiane (pari al 65,84%) e 96 le straniere (pari al 34,16%).

A partire dal 1470, anno in cui vede la luce a Venezia per i tipi di Vindelino da Spira la prima edizione del *Canzoniere* e dei *Trionfi*, al 1499 il totale delle pubblicazioni assomma a 65, delle quali 45 italiane (pari al 69,23%) e 20 straniere (pari al 30,77%). Dal 1500 al 1550 le edizioni sono 126, delle quali 84 sono peninsulari (pari al 66,67%) e 42 le europee (pari al 33,33%). Infine dal 1551 al 1600 abbiamo 90 stampe, 56 italiane (pari al 62,22%) e 34 le straniere (pari al 37,78%). Dunque, prevedibile prevalenza di pubblicazioni italiane, prevalenza sostanzialmente costante nei tre periodi, anche se progressivamente meno marcata.

Per quanto concerne le edizioni straniere, abbiamo nel '400 14 stampe tedesche, due olandesi, due belghe, una svizzera e una francese. Nella prima metà del '500, 3 tedesche, 24 francesi, 12 spagnole, una polacca, una olandese, una svizzera; e nella seconda metà, 11 francesi, 5 tedesche, 9 svizzere, cinque spagnole, tre inglesi e una belga. Se per il '400 sono al momento registrate solo le opere in latino (dal *De remediis utriusque fortunae* al *Secretum*, dalla lettera nelle «Senili» con la storia di Griselda al *Bucolicum carmen* al *De vita solitaria*, ecc.), a partire dalla prima metà del XVI secolo il catalogo si arricchisce di opere in volgare (abbiamo varie edizioni lionesi in volgare e varie traduzioni dei *Trionfi* in francese e castigliano) e per la seconda metà del secolo anche di opera omnia (come quella edita a Basilea nel 1554 comprendente anche il Petrarca volgare, a distanza di 58 anni dalla precedente, relativa però solo alle opere latine) nonché di traduzioni in inglese, da sottolineare l'esordio della traduzione in spagnolo del *Canzoniere*. Alla luce di questi pochi dati almeno una considerazione è lecita: siamo dinnanzi all'ennesima conferma della comprensibile diffusione nella «repubblica delle lettere» europea per lo più delle opere in latino, almeno per tutto il secolo XV, diffusione dovuta da un canto al costume culturale dei dotti, dall'altro alla sapiente scelta delle aziende editoriali che sanno di potere beneficiare per le pubblicazioni in latino di un «orizzonte di attesa», per dirla con Jauss, di portata continentale. D'altro canto, che di Petrarca si conoscesse prevalentemente la produzione latina, lo attesta, credo vigorosamente, la monumetale *Bibliotheca universalis* gesneriana, dove non a caso dell'aretino vengono citate appunto solo le opere latine. Naturalmente, avendone il tempo, altre non secondarie considerazioni andrebbero fatte, quanto meno in riferimento all'azione censoria sia cattolica che dei «riformatori».

Le edizioni peninsulari, come detto, risultano essere 185, cronologicamente così distribuite: 45 dal 1470 al 1499, 84 dal 1500 al 1550 e 56 dal 1551 al 1600. Nel corso dei centotrenta anni le edizioni veneziane sono 145 su 185 (pari al 78,37%), seguono le fiorentine (9, pari al 4,86%), le milanesi (7, pari al 3,78%), le bolognesi (4, pari al 2,16%), e via via le altre. La predominanza delle pubblicazioni veneziane è progressiva e diviene addirittura schiacciante nella seconda metà del '500. Se, infatti, nel primo periodo esse coprono, con 21 edizioni, il 46,66% dell'intera produzione italiana, seguite dalle fiorentine (5, pari all'11,11%), dalle milanesi (4 stampe), dalle romane e dalle bolognesi (3 edizioni), e via via da quelle impresse in altri otto centri nella prima metà del secolo decimosesto esse raggiungono, con 70 edizioni su 84, l'83,33% del totale, seguite da Milano e Firenze (tre stampe ciascuna). Le altre pubblicazioni del periodo vedono la luce in altri sette centri. Infine, nella seconda metà del '500 su 56 edizioni ben 54 (pari al 96,42%) sono veneziane. La leadership lagunare della produzione petrarchesca, che trova riscontro quasi speculare in quella dantesca, non può naturalmente sorprendere soltanto se si consideri, tralasciando motivazioni più squisitamente letterarie legate alle inclinazioni e al circuito del milieu umanistico già insorgenti nel corso del Quattrocento, come magistralmente ha dimostrato il Dionisotti, e vieppiù maturatisi nel corso del Cinquecento, anche grazie all'influsso del binomio Bembo-Manuzio nonché in conseguenza delle note implicazioni politiche, dicevo la leadership lagunare non può naturalmente sorprendere soltanto se si consideri il ruolo rivestito dall'editoria veneziana nel periodo rinascimentale, ruolo che nella seconda metà del secolo decimosesto acquisisce montante rilevanza in virtù sia delle procedure censorie attivate da Roma sia del governo da parte della Serenissima degli itinerari commerciali non soltanto librari agevolati dalla felice dislocazione geografica, sia infine dall'ormai radicato predominio delle aziende editoriali locali, predominio che, nel caso delle pubblicazioni di ampia divulgazione presso le categorie avvezze alla lettura, assume i connotati del vero e proprio monopolio (Santoro 1998).

4) L'incontro, il sodalizio, le affinità con Erasmo, Bembo e il gruppo dei *Filellenici* vicinissimo al Ficino, certamente confortano l'orientamento di Aldo Manuzio a confezionare pubblicazioni in volgare per il circuito dei nuovi e ricchi mercati editoriali: d'altro canto tale orientamento si coniuga congruamente, per ragioni non solo culturali ma anche commerciali, con la sua serietà scientifica e con la sua complessiva strategia editoriale, inizialmente calibrate sul grande progetto greco-latino. Molte cose sono mutate da quando, nel 1470, Vendelino da Spira aveva impresso il primo *Canzoniere* con i *Trionfi*, in un'edizione limpidamente «spartana», priva di orpelli e di corredi e da quando nel '71, a Roma, Giorgio Lauer aveva riproposto i due testi aggiungendovi, per motivi concorrenziali, la *Vita* del Petrarca attribuita ad Antonio da Tempo con il discorso petrarchesco per la *laureatio*, nonché un estratto delle *Familiares*. Molto è cambiato, soprattutto, da quando nel 1472 Bartolomeo Valdezochio e il suo socio Thomas von Hermannstadt (che figura in questa pubblicazione con il nome di Thomas von Siebenbürger), in emblematica (pur se probabilmente non ricercata) concomitanza con la *princeps* fulignate della *Commedia*, avevano impresso a Padova una bella edizione dei *Fragmenta* con i soliti

Trionfi, la solita *collatio* per la laurea e con un'altra *Vita*, quella dovuta a Leonardo Bruni (più un paio di sonetti apocrifi). «Anch'essi avevano tratto le poesie direttamente 'ex originali libro', cioè dall'autografo, riconosciuto per tale e a quel tempo ancora a Padova, del Vat. lat. 3195; e di quel manoscritto avevano dato una fotografia fedele in tutto, persino nella forma grafica e nella magnifica riproduzione dei caratteri di Giovanni Malpaghini. Doveva esserci, dietro le spalle dei due stampatori, la mente lucida d'uno studioso: e il Folena ha persuasivamente evocato il nome di Giovanni Aurelio Augurelli, riminese trapiantato nel Veneto dei Gabriele, dei Bembo, dei Trissino, dei Camillo, dei Brocardo, dei Dolfin, dei Fra Castoro» (Bologna 1986: 646).

Dopo le cinque impressioni in contemporanea, a Milano, a Venezia, a Roma, a Firenze e a Parma nel 1473, quest'ultima accompagnata da un saltuario commento [dei *Trionfi*] attribuito in un epigramma al Filelfo (attribuzione disconosciuta dal Quarta e sulla medesima posizione si colloca Dionisotti) (Dionisotti 1974: 87) e contenenti sia il *Canzoniere* che i *Trionfi* (come pure le due dell'anno seguente impresse a Sant'Orso e a Firenze) nel 1475, oltre ad una stampa romana, ecco che vede la luce a Bologna l'incunabulo che riporta nel colophon il luogo di stampa e, quale indicazione cronologica, il 27 aprile 1475. L'esemplare conservato presso l'Archiginnasio di Bologna reca alla prima carta lo stemma miniato della toscana famiglia dei Capponi. La pubblicazione è attribuita ai tipi adoperati da Annibale Malpigli, «contemporaneo dell'Ilicino e a lui simile per formazione (entrambi, infatti, sono medici non provenienti *stricto sensu* dalle file dei letterati-umanisti), il quale operò in società molto probabilmente con Niccolò Beroaldo e Lazzaro della Penna» (Tavoni 2004: 626). L'edizione, che presenta unicamente i *Trionfi*, si avvale del commento del succitato Bernardo Ilicino (da non confondere assolutamente con un fantomatico Glicino, come per altro ha recentemente ribadito Maria Gioia Tavoni) e segna la fortuna di Francesco anche in area bolognese, come Paola Vecchi ha evidenziato in un bel contributo del 2003 (Vecchi Galli 2003). L'incunabulo, esemplato in modo molto fedele sul manoscritto conservato presso la Biblioteca Estense Universitaria, reca un *incipit* costituito dalla dedica a Borso d'Este e un apparato di *Indici* molto interessante, sul quale però, per tiranniche esigenze di tempo, non è possibile indugiare. Quanto al commento dell'Ilicino, sul quale si è soffermato pochi anni or sono con molta competenza Eric Haywood (Haywood 1997), Carlo Dionisotti nel 1974 con la consueta acribia sottolineò:

[Il libro dell'Ilicino] fu, al momento giusto, il primo e vistoso riconoscimento di un testo di poesia volgare nei termini propri dell'alta cultura contemporanea, non soltanto come modello per l'imitazione spicciola dei dilettanti di poesia, ma anche e più come testo di studio umanistico e filosofico per un largo pubblico (Dionisotti 1974: 77)

ed è sottolineatura da tenere debitamente presente per il nostro discorso, giacchè si coniuga felicemente con la fisionomia materiale di questa e delle successive edizioni dell'opera, ricche del commento iliciniano che beneficerà di considerevole successo, visto che almeno 24 saranno le riproposte fino al 1522, per altro non solo italiane e che verrà sostanzialmente sostituito solo nel 1525 da quello del Vellutello.

Dunque, nei primi anni Settanta le edizioni petrarchesche, offerte per lo più in eleganti volumi in quarto o in folio, si ispirano al libro umanistico di lusso e presentano il testo ora in incisiva autonomia ora, come nell'esemplare della British Library stampato a Bologna nel 1476 da Sigismondo de' Libri, corredato da più o meno corposo commento.

Quest'ultima è una delle poche stampe che contengono le sole *Rime*. Nella stragrande maggioranza dei casi, infatti, nel corso del secolo la produzione volgare petrarchesca viene presentata congiuntamente. L'aggancio del *Canzoniere* ai *Trionfi*, in un matrimonio che solo apparentemente è armonico, ma che in effetti fa registrare il vistoso predominio del secondo capolavoro, almeno in termini quantitativi e, aggiungerei, in termini tipografico-estetici (giacché ciascuno dei *Trionfi*, a differenza di quanto accade per le *Rime*, è solitamente corredato in esordio da apparato iconografico legato a ciascuno dei temi, apparato che spesso (come, per altro, era consuetudine all'epoca) viene reinserito in più stampe) in sostanza ricalca e addirittura enfatizza quanto accade nella tradizione manoscritta, dove, per rifarci al vecchio ma tuttora utile repertorio del Narducci, su 213 codici fra XIV e XV secolo, 79 contengono le due opere legate insieme, 85 solo i *Trionfi* e 49 i *Rerum vulgariū fragmenta*. Per quanto concerne gli incunaboli, abbiamo 26 edizioni con entrambe le opere e 9 con i soli *Trionfi*.

Passiamo ora al momento cruciale in cui gli orientamenti editoriali anche in relazione ai testi di Francesco fanno registrare una significativa svolta. Alludo, si sarà capito, all'innovazione manuziana pilotata in concerto con Pietro Bembo. Prima però almeno due telegrafiche sottolineature andranno fatte. La prima: gli incunaboli petrarcheschi che, anche e soprattutto sullo scenario europeo, testimoniano un'attenzione nei confronti dell'aretino sensibilmente maggiore rispetto a quella destinata a Dante (Santoro 2004, 3), ma più contenuta rispetto a Boccaccio, sul versante della produzione volgare italiana si avvalgono di diversificati commenti (di Illicino per i *Trionfi* e di Filelfo per le *Rime*, si è detto, ma occorrerà aggiungere Girolamo Squarzacico e Antonio da Tempo per il *Canzoniere* e Iacopo del Poggio per i *Trionfi*), commenti che, soprattutto nel periodo successivo, vanno molto spesso a sovrapporsi, a creare un progressivo affastellamento secondo una formula che, al di là della produzione giuridica, in campo letterario a partire dalle edizioni virgiliane dell'ultimo decennio del Quattrocento beneficia di montante fortuna. Strettamente collegata a questa è la seconda sottolineatura, inerente la «confezione» incunabolistica petrarchesca. Dal modello in folio impresso da Vindelino da Spira nel 1470 costruito sulla pura presentazione dei testi petrarcheschi, corredati unicamente da una «Tabula» che, per semplificare, oggi definiremmo delle cose notabili (ma il discorso sugli «Indici», sulle «Tabule», ecc., è di estremo interesse e meriterebbe una relazione a se stante), all'ultimo incunabolo del 1497 stampato da Bartolomeo Zani a Venezia molta acqua sotto i ponti è passata. Le edizioni si sono a mano a mano arricchite di proemi, prologhi, dediche, interventi vari (dal racconto dell'amore del Poeta per Laura all'elogio sull'operato di Scinzenzeler steso da Francesco Tanzio, ecc.), così che, al di là dell'apporto critico, esse hanno accresciuto la loro vistosa eleganza, connotando il manufatto quale prodotto di lusso, destinato non solo a principi e ad alte personalità ma anche ad una

cerchia in montante crescita di lettori e di dotti ormai sempre più inclini a incrementare le proprie raccolte con stampe in volgare. Per invogliare all'acquisto, per battere la concorrenza (ricordo soltanto che stiamo parlando di edizioni in volgare destinate quasi esclusivamente al mercato peninsulare, e stiamo altresì parlando di oltre 30 stampe per un totale orientativo di almeno 20.000 esemplari!), occorre confezionare un documento che rispetto agli altri possa fregiarsi di una qualche novità, novità che molto spesso, tenute presenti le analogie sul versante dell'intervento filologico o del commento, si concretizza proprio nella veste estetica e nell'inserimento di pagine preliminari o finali non strettamente legate al discorso artistico-semanticamente petrarchesco.

5) E veniamo, avviandoci alla conclusione, alla già evocata edizione aldina. Quella dell'età del Bembo, per impadronirci di una persuasiva analisi di Giancarlo Mazzacurati, è «una filologia della distinzione, della abolizione, della separazione categoriale, della disgiunzione dei nessi di continuità passato-presente, del veto normativo» (Mazzacurati 1980: 116). Ed è con ogni probabilità significativo che l'epoca degli incunaboli e quella delle stampe diffuse in crescente numero di esemplari siano distinte e distinguibili, almeno nel punto di frattura e di sutura, per un'altra decisiva caratteristica: il prendere corpo, accanto e se si vuole in competizione, con la vecchia tradizione, di un vistoso ridimensionamento dell'interesse per il «commento» con il corrispettivo riemergere del «testo» nella sua nuda essenzialità, confezionata per liberare il lettore da qualsiasi vincolo e per sublimare il puro messaggio testuale (occorre ricordare la lettera aldina ai lettori nell'edizione petrarchesca, dove emerge tra l'altro la crescente distanza fra il circolo culturale veneziano e quelli attivi a Firenze, Bologna o Ferrara?). Il Petrarca manuziano (come d'altronde il Dante aldino) si sgancia dalla tradizionale riflessione umanistica e viene affidato alla fruizione diretta dei lettori «comuni». Il fatto che siano due uomini come Bembo e Manuzio a traghettare la metamorfosi non può non apparire segno straordinariamente significativo e paradigmatico dei percorsi che conducono dalle severe aule universitarie di Ilicino al frastuono della tipografia di Aldo e alla diffusione dei cosiddetti «petrarchini» tascabili. «Difficile pensare a un Beroaldo, a un Poliziano, a un Merola o a un Calderini come agli estensori di grammatiche 'elementari' del volgare; e lo stesso Bembo fino almeno agli *Asolani* è in instabile equilibrio fra l'adesione antiquaria all'umanesimo latino e l'attenzione per le rinnovate scoperte *auctoritates* volgari. Il Bembo del '25 è passato per Dante e Petrarca, per il lavoro destinato alla stamperia di Aldo, per il disegno di *normalizzazione e grammaticalizzazione degli autori*, ormai al di qua della frontiera umanistica del commento erudito di genere scientifico-filosofico [e giuridico]» (Bologna 1986: 643). Ma la svolta non nasce nel '25: essa affonda le radici nell'innovativa politica culturale-editoriale di Aldo, che prende corpo e si consolida a partire da un quarto di secolo prima (e basti pensare alla celebre *Hypneurotomachia Poliphili*, nonché alla lungimirante, e diplomatica, decisione di dare alle stampe le *Lettere* di santa Caterina). Manuzio conosce e apprezza il lavoro di Bembo, così congeniale alla sua ottica editoriale, e fra 1501 e 1502 offre in comode e straordinarie edizioni tascabili le due corone poetiche del Trecento (ed è

superfluo qui ricordare il ricorso all'8° e al carattere corsivo). Senza un rigo di commento, nude, luminosamente solitarie nella nettezza di un testo che si propone senza glosse e senza orpelli né strumentazione filologica.

Con Manuzio, quindi, si attiva un processo che potremmo definire irreversibile di produzione e di fruizione del testo volgare petrarchesco (con una rivalutazione, per inciso, del *Canzoniere* nei confronti dei *Trionfi*). Aldo, come detto, contesta il sistema dei commenti, spesso intrecciati insieme a mosaico, distribuiti come negli antichi codici di estrazione universitaria tutt'intorno al testo, centrato nella pagina ma soffocato, verrebbe da dire, da quella terroristica massa verbale, avviluppato nelle spire della parola critica, secondo uno schema che prefigura, anzi impone un particolare tipo di fruizione. La sua proposta è di assoluta modernità; ciò che più conta è, in quel preciso momento, offrire al pubblico nuovo degli innovati e ricchi mercati editoriali, e cito Dionisotti «lo stimolo alle nuove letture, un allargamento rapido della cultura italiana, anche a costo di errori e lacune nella tradizione e interpretazione dei testi» (Dionisotti 1960: 378).

L'operazione manuziana, tuttavia, non comporta nel corso del Cinquecento il definitivo tramonto del tradizionale modulo editoriale impostato non solo sull'incorniciatura del testo petrarchesco ma anche sul montante accrescimento dei corredi paratestuali. Nel 1503, ad esempio, vede la luce l'edizione veneziana di Albertino da Vercelli (dove per altro si aggiunge l'intervento di Nicolò Peranzone, debitamente segnalato nel frontespizio) che non ha proprio nulla da invidiare alle stampe incunabolistiche testè ricordate, come anche l'in folio del 1515 impresso sempre a Venezia da Agostino Zanni o ancora l'in quarto veneziano di Gabriele Giolito de'Ferrari del 1558. Interessante la scelta di Alessandro Bindoni e Maffeo Pasini che, oltre ad inserire il commento di Fausto da Longiano, nonché la vita del Petrarca, di Laura, l'avviso, ecc., dispongono la pagina con il commento in basso (come faranno altri, ad esempio il Bevilacqua nel 1562).

L'impostazione del 1501, comunque, viene ripresa da Aldo nel 1514. Ora però, fermo restando la proposta del testo nella sua essenzialità, cioè senza commenti che appesantiscono e rendono «impegnativa» la pagina, la pubblicazione si arricchisce, oltre che della dedica a Giovanni Battista Spinelli e di un «Avviso» del Manuzio relativo alle ragioni dell'introduzione di nuovi testi rispetto alla precedente edizione, di altri componimenti e interventi posti alla fine. L'impostazione della pagina aldina e dello stesso impianto generale della pubblicazione, compresa la scelta assai significativa del formato ridotto, viene ribadita non solo dagli eredi del Manuzio, nel 1521, nel 1533 (e qui, se ne avessimo il tempo, sarebbe stimolante sostare sulla dedica di Paolo a Giovanni Bonifacio, marchese d'Oria, per il legame con Napoli) e nel 1546, ma anche da altri stampatori, quali Francesco Griffio nel 1516 a Bologna, Gregorio de'Gregori a Venezia a partire dal 1523, Vittore e Pietro de' Ravani nel 1535, Comin da Trino, Vincenzo Valgrisi, ecc. fino a giungere alla fine del secolo con le impressioni di Marc'Antonio Zaltieri, Girolamo Porro e Domenico Imberbi.

Per quanto la tentazione di soffermarmi sul complesso ma decodificabile avvicinarsi e sovrapporsi di revisioni e commenti, da quello fondamentale del Vellutello, apparso nel 1525 e più volte riproposto principalmente nelle stampe giolitine, a quello di Silvano da Venafro, che illustra l'edizione partenopea del

Cancer, da quello di Giovanni Andrea Gesualdo a quello di Girolamo Malipiero, da quello di Bernardino Daniello a quello di Ludovico Dolce, ecc., tutti «apparati» che personalizzano le molteplici cinquecentesche petrarchesche e che, proprio perché sapientemente pubblicizzati sin nei frontespizi, costituiscono interessante cartina di tornasole delle politiche editoriali dei vari stampatori, dicevo per quanto sia forte la tentazione di soffermarmi, intendiamoci con taglio bibliologico e non filologico, sui vari apparati critici, di commento, ecc., comprendo che non è dato trascinare gli spazi editoriali previsti per gli «Atti». Rinvio quindi per un approfondimento di questi temi ad un mio saggio di prossima pubblicazione sui «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», editi dalla Olschki di Firenze.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARIOSTO, L. (1928): *Orlando Furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, Bari, Laterza.
- BOLOGNA, C. (1986): *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura italiana*. Diretta da Alberto Asor Rosa. Volume sesto. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, pp. 445-928.
- CADIOLI, A. (1997): *Lettura e editoria*, in **Il futuro della lettura*, a cura di Maurizio Vivarelli, Manziana (Roma), Vecchiarelli.
- CHARTIER, R. (1994): *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore.
- (1999): *Cultura scritta e società*, Milano, Sylvestre Bonnard.
- CONTINI, G. (1970): *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- DE NOLHAC, P. (1907): *Pétrarque et l'Humanisme*, Paris, Champion, 1907² (in particolare il capitolo *Les livres de Pétrarque après sa mort*).
- DEL PUPPO, D. (2003): *Wilkins nella formazione del Canzoniere di Petrarca*, «Italice».
- DIONISOTTI, C. (1960): *Aldo Manuzio umanista*, «Lettere italiane», XII, pp. 375-400.
- (1974): *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medievale e umanistica», pp. 61-113.
- GENETTE, G. (1989): *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi.
- HAYWOOD, E. (1997): «*Inter urinas liber factus est*». *Il commento dell'Ilicino ai «Trionfi» del Petrarca*, in **Petrarca e la cultura europea*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti.
- LEOPARDI, G. (1927): *Canti*, a cura di Francesco Moroncini, Bologna, Cappelli.
- MAAS, P. (1952): *Critica del testo*, Firenze, Le Monnier.
- MAZZACURATI, G. (1980): *Pietro Bembo*, in **Storia della cultura veneta. III/2: Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza.
- MCKENZIE, D. F. (1999): *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard.

- PETRUCCI, A. (1967): *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano.
- SANTORO, M. (1998): *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Bibliografica, 1998⁴, in particolare pp. 91-136.
- (2000): «Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico», *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 1, pp. 5-38.
- (2002): *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico*, Manziana (Roma), Vecchiarelli.
- (2004): «Nulla di più ma neppure nulla di meno: l'indagine paratestuale», in **I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del Convegno internazionale Roma-Bologna, 15-19 novembre 2004, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Pisa-Roma, Accademia editoriale (in corso di stampa).
- (2004, 2): «Andar per dediche», in **Sulle tracce del paratesto*, a cura di Biancastella Antonino, Marco Santoro, Maria Gioia Tavoni, Bologna, Bionomia University Press, pp. 13-29.
- (2004, 3): «Appunti su caratteristiche e valenze paratestuali delle edizioni italiane rinascimentali della Commedia», *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, XVIII.
- TANSELLE, T. (1996): *La storia della stampa e gli studi storici*, «La Bibliofilia», 3, pp. 209-231.
- TAVONI, M. G. (2004): «Da un inedito di Albano Corbelli: il Corpus Chartarum e l'indice al commento di Berbaro Ilicino sui Trionfi», in **L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo*. Atti del XVI Convegno internazionale, Cianciano-Firenze-Pienza 16-19 luglio 2002, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Bologna, Franco Cesati Editore, pp. 621-644.
- TERZOLI, M. A. (2004): **I margini del libro. Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, Atti del Convegno internazionale Basilea, 21-23 novembre 2002, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma-Padova, Editrice Antenore.
- TROVATO, P. (1991): *Con ogni diligenza corretto: La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino.
- VECCHI GALLI, P. (2003): *Petrarca fra Tre e Quattrocento*, in **Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato. Vol. XI: *Storia della critica*, Roma, Salerno.
- WILKINS, E. H. (1951): *The Making of the «Canzoniere» and other Petrarchan Studies*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.