

Le edizioni digitali nella pratica della filologia d'autore: proposte ecdotiche per il caso dei *Canti* di Giacomo Leopardi¹

Beatrice Nava

University of Vienna
beatrice.nava@univie.ac.at

Roberta Priore

University of Bologna
roberta.priore2@unibo.it

Abstract

A un secolo dalla nascita della filologia d'autore, gli studiosi si interrogano su come rappresentare efficacemente in formato digitale le tradizioni testuali complesse e i processi creativi testimoniati dalle carte manoscritte. Il saggio affronta questo problema a partire dai *Canti* di Leopardi, proponendo un modello di codifica XML/TEI e alcune ipotesi di visualizzazione per un'edizione genetica digitale della raccolta, partendo dagli *Idilli* come caso di studio.

Muovendo dalle edizioni critiche di riferimento (Leopardi, 2009; Italia, 2016), il modello integra la formalizzazione delle varianti tra testimoni (due autografi e cinque stampe) con la descrizione della genesi interna dei manoscritti, rendendo esplicita la distinzione tra campagne correttive globali – ricostruibili attraverso le diverse penne usate da Leopardi – e fasi discrete di intervento su specifiche porzioni testuali. Il contributo discute inoltre come la trasposizione dall'apparato cartaceo all'edizione digitale non sia un trasferimento automatico, ma implichi scelte interpretative e la definizione di un protocollo ecdotico *ad hoc*, capace di coniugare rigore

¹ Il lavoro di edizione e di codifica è condiviso da entrambe le autrici, mentre la scrittura del presente articolo è stata così ripartita: Roberta Priore si è occupata dei paragrafi 1 e 2, mentre Beatrice Nava dei paragrafi 3 e 4.

filologico, interoperabilità e sostenibilità. Le soluzioni proposte costituiscono una prima risposta a queste esigenze e aprono la strada a ulteriori test su sezioni più complesse della raccolta.

Parole chiave: edizioni genetiche digitali; Filologia d'autore; XML/TEI; Giacomo Leopardi; Canti

A century after authorial philology was established as a discipline, scholars are confronting the challenge of representing in digital format complex textual traditions and the authors' creative processes. This paper proposes an XML/TEI encoding model and a visualization prototype for a digital genetic edition of Leopardi's Canti, with the Idilli as an initial case study. Building on the established critical editions (Leopardi, 2009; Italia, 2016), the model combines the formalization of variants across witnesses (two autographs and five printed editions) with a structured account of the internal genesis of the manuscripts. The encoding makes explicit the distinction between large-scale revision campaigns – identifiable through the different pens used by Leopardi – and discrete phases of intervention on specific textual segments. The essay also argues that the transition from the printed apparatus to the digital edition is not a mechanical transfer, but requires interpretative choices and the definition of a proper editorial protocol. The editorial solutions proposed here attempt to combine philological rigor, interoperability, and long-term sustainability and open the way to further testing on more complex sections of the collection.

Keywords: genetic digital editions; authorial philology; XML/TEI; Giacomo Leopardi; Canti

1. Un modello per la filologia d'autore: una sfida possibile?

Nel 1927 Francesco Moroncini pubblica la prima edizione critica dei *Canti* di Giacomo Leopardi: oltre alle varianti a stampa, l'edizione rappresenta le correzioni dei manoscritti nella loro diacronia, in un apparato genetico di tipo verticale, proponendo «una nuova idea del testo poetico, e una problematica critica nuova del rapporto fra sincronia e diacronia, sistema ed evoluzione, *parole e langue poetica*» (Folena, 1978, XI). È l'atto fondativo della filologia d'autore, il cui oggetto di studio è duplice: da un lato l'elaborazione del testo documentata dalle correzioni e revisioni contenute all'interno dell'autografo (o degli autografi), dall'altro le diverse redazioni, manoscritte e a stampa, dell'opera. L'edizione, perciò, nello stabilire il testo critico, deve avere come obiettivo quello di ricostruire e rappresentare il processo correttorio del testo stesso.

Rendendo confrontabili le varianti d'autore, l'apparato ha permesso di interpretarle, come è avvenuto sin dal dialogo svolto nei fascicoli di «Letteratura» tra il 1946 e il 1947 tra De Robertis e Contini proprio sulle correzioni autografe di *A Silvia*.²

A un secolo di distanza dalla nascita della disciplina, le esperienze sui testi hanno permesso di stabilire un metodo o, meglio, più metodi per la formalizzazione dell'apparato, data la necessità di trattare ogni testo *iuxta propria principia*. Infatti, nel 2010 Paola Italia e Giulia Raboni, a partire dalle pratiche condivise nell'allestimento delle edizioni critiche, hanno fatto un primo passo, in un manuale snello quanto necessario, per codificare una disciplina che fino a quel momento non aveva avuto una sistematizzazione teorica.³

² Per una ricostruzione della vicenda a posteriori: Isella, 2009, 25-28.

³ Il riferimento è a Italia-Raboni, 2010. Si prevede inoltre, nel corso del 2026, l'uscita di un nuovo volume dedicato alla storia e le pratiche della disciplina, a firma di Paola Italia.

Quel manuale chiudeva il capitolo dedicato alla storia della disciplina con un paragrafo che guardava al futuro, cioè alla «Filologia d'autore nell'era digitale», dichiarando l'urgenza della definizione di un protocollo delle edizioni di testi letterari per l'«era Google».⁴

Da allora le edizioni digitali di testi letterari si sono moltiplicate, ma si sono sviluppate in un quadro generale che privilegia una rappresentazione dei testi di tipo più documentario che critico. In questo contesto, la «tendenza bédieriana» (Nava, 2022) si è progressivamente affermata fino a diventare quasi una prassi nell'editoria digitale, riducendo gli spazi dedicati alla sperimentazione nella rappresentazione dell'apparato di filologia d'autore. Due proposte di formalizzazione dell'apparato critico-genetico provengono dalle edizioni del *Canzoniere* di Saba⁵ e delle *Osservazioni sulla tortura*⁶ di Verri, sebbene entrambe si limitino alla rappresentazione di un solo testimone.⁷ L'edizione del manoscritto inedito del *Canzoniere* di Saba (R.P. Ms I-18), che conserva 186 poesie, formalizza diplomaticamente le correzioni, associandole a una specifica campagna correttoria, individuata grazie al supporto scritto.⁸ Anche il caso delle *Osservazioni sulla tortura* propone un'edizione che mette a confronto in apparato le due redazioni dell'opera testimoniate da un singolo manoscritto autografo e le relative modalità correttorie: alla prima stesura, di getto, segue la redazione definitiva che interviene in maniera consistente sulla precedente.⁹

Per le edizioni di testi con un solo testimone autografo rimane esemplare il *Proust Prototype*, la nota edizione di alcune carte del *Cahier 46* di Proust realizzata sotto la supervisione di Elena Pierazzo e Julie André.¹⁰ Nato come *proof of concept*, questo esperimento è poi rimasto un punto di confronto e modello importante, adottato fino a edizioni più recenti, come nel caso del progetto dedicato a Saba, che sul modello Proust si è basato per rappresentare le stratigrafie correttorie.

La fondamentale differenza tra l'edizione che qui presentiamo e quelle appena menzionate è che quella dei *Canti* è pluritestimoniale, volta soprattutto a rappresentare il percorso diacronico sia a livello micro che macrogenetico della raccolta. I modelli che hanno provato a confrontarsi con l'obiettivo di restituire non solo un singolo testimone, ma un'intera tradizione testuale – spesso ricca e complessa – capace di rendere conto sia delle varianti genetiche sia di quelle redazionali, restano molto pochi. Un esempio è il caso del *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*¹¹ che,

⁴ Cfr. Italia-Raboni, 2010, 33-36.

⁵ <https://davivcu.github.io/evt3prototype/#/documentalMixed?p=page-TEI%5B1%5D-text%5B1%5D-front%5B1%5D-pb%5B1%5D&el=changesView>

⁶ https://www.edizionicritiche.it/Verrievt/#/readingTxt?d=text_Verri&p=frontespizio&s=div_1&e=critical&ce=interpretative%2F

⁷ In tempi meno recenti l'impresa era stata tentata da Fiormonte *et al.*, 2010 per il caso della poesia di Valerio Magrelli: anche qui l'apparato genetico era costruito sulla base di un unico testimone, rendendo perciò possibile l'uso di diversi <rdg> per ciascuna fase di correzione e segnalando con un @vareq lo strato correttorio (per la visualizzazione dell'edizione cfr. <http://digitalvariants.org/variants/valerio-magrelli>)

⁸ Per una ricostruzione della storia del manoscritto e descrizione delle scelte dell'edizione: cfr. Buzzoni, 2024.

⁹ Cfr. De Blasi, 2023.

¹⁰ Cfr. André-Pierazzo, 2013. L'edizione è consultabile al seguente link: https://peterstokes.org/elena/proust_prototype/about.html

¹¹ <https://www.beckettarchive.org/krapp/comparesentences/0086>

nonostante non formalizzi le correzioni in un apparato per fasi, consente di visualizzare e collazionare le diverse redazioni di un'opera, segmentando il testo in "sentences" confrontabili.¹²

Il presente saggio intende confrontarsi con questa complessità, riflettendo sulle sfide che la filologia d'autore pone nel contesto digitale.

Consapevoli della necessità di condivisione di linguaggi e pratiche, tanto più urgente nell'ambiente informatico per garantire l'interoperabilità delle risorse, abbiamo scelto di adottare la TEI (*Text Encoding Initiative*) come standard di riferimento. Tuttavia, questa proposta non si limita alle possibilità applicative che la TEI ha offerto finora: intendiamo infatti evitare che siano gli strumenti a modellizzare i nostri criteri ecdotici, per non farci, parafrasando McLuhan,¹³ «plasmare dal mezzo che utilizziamo». Il nostro intento è dunque quello di riadattare gli strumenti alle necessità ecdotiche del testo, per includere nelle pratiche digitali anche tradizioni editoriali finora scarsamente rappresentate, come la filologia d'autore, a causa della loro complessità di formalizzazione attraverso la marcatura.¹⁴

1.1. Il caso dei *Canti*

Con questo obiettivo, siamo ripartite dal caso dei *Canti*, che ha avuto nella storia della disciplina un fortissimo ruolo modellizzante e che ci sembra possa continuare ad averlo nel contesto digitale, proprio a partire dalle acquisizioni della filologia "tradizionale". Questo saggio, perciò, si offre come una riflessione preliminare sui lavori per l'edizione critico-genetica digitale del libro poetico di Giacomo Leopardi, anche con l'obiettivo di elaborare un modello per le edizioni genetiche di testi con una tradizione testuale mista, manoscritta e a stampa.

Per quest'opera possediamo un'ampia documentazione testuale, costituita da autografi, riviste e libri a stampa, che testimonia la formazione e l'evoluzione della raccolta nel tempo. L'editore critico dei *Canti* deve di volta in volta confrontarsi con interventi di diversa natura, depositati sui vari testimoni in momenti diversi, che richiedono soluzioni appropriate: perciò si è scelto di partire dal caso di studio degli *Idilli* (già oggetto delle edizioni digitali *WikiLeopardi* e *Leopardi Ecdosys*, di cui si dirà più avanti nella sezione 1.2.) per avere un modello sviluppato per una sezione piuttosto uniforme dell'opera e scalabile per le esigenze delle altre poesie.

Infatti, le sei poesie che si collocano sotto la definizione di "Idilli", data dallo stesso autore, costituiscono un blocco unitario sin dalla loro genesi. Il grafico (fig. 1) rappresenta il percorso che ciascun idillio, identificato da un colore, compie dalla prima stesura conosciuta (AN) all'ultima volontà dell'autore (N35c), permettendo di seguirne l'ordine e gli spostamenti, attraverso l'asse delle ordinate, all'interno del nascente libro dei *Canti*.

Si riporta qui, per agevolare la lettura del grafico, l'elenco completo dei diversi testimoni:

¹² Si vedano anche, a titolo di esempio, l'edizione del Faust di Goethe (<https://faustedition.net/>) e quella delle opere di Jeremias Gotthelf (<https://gotthelf-digital.ch/werkliste>).

¹³ La celebre affermazione «we shape our tools, and thereafter our tools shape us» è in realtà solo attribuita a Marshall McLuhan e compare in *A Schoolman's Guide to Marshall McLuhan* a firma di John M. Culkin.

¹⁴ Per un approfondimento sul tema cfr. Nava, 2022.

Autografi

AN: Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, 1819-1821.

AV: Visso, Archivio del Comune, 1825.

Riviste

NR25: Nuovo Ricoglitore 1825.

NR26: Nuovo Ricoglitore 1826.

Edizioni

B26: *Versi del Conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Stamperia delle Muse, 1826.

F31: *Canti del Conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Piatti, 1831.

N35: *Opere di Giacomo Leopardi, Vol. I. Canti di Giacomo Leopardi*, Napoli, Starita, 1835.

N35c: esemplare sciolto dell'edizione Starita con errori che vennero poi eliminati prima della tiratura di N35, su cui Leopardi fece correzioni e aggiunte per la stampa progettata da Baudry.

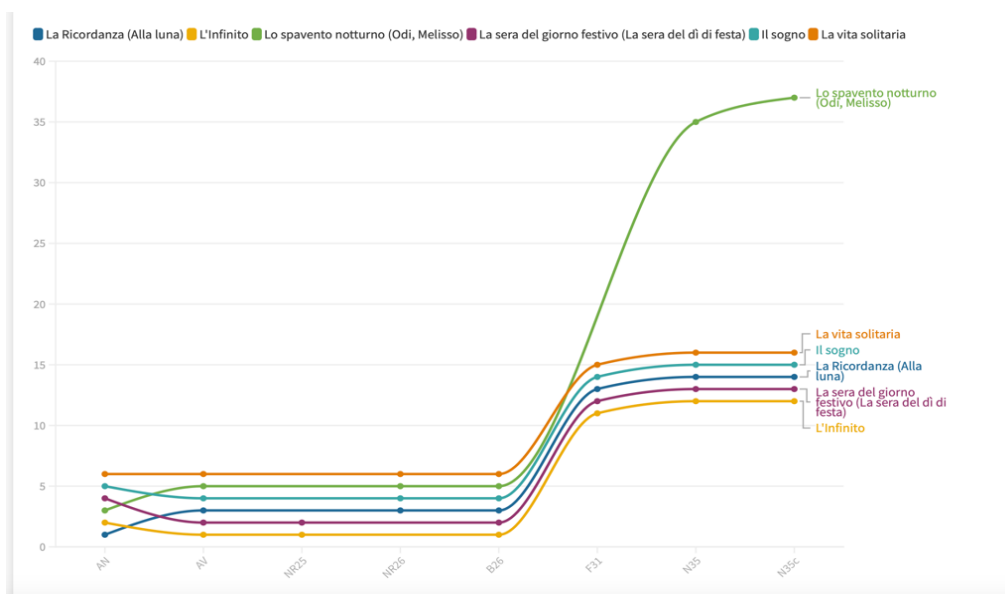


Figura 1. Distribuzione degli Idilli nelle diverse redazioni [https://public.flourish.studio/visualisation/8818268/].

La prima testimonianza redazionale è contenuta in un quaderno a righe (AN),¹⁵ il cosiddetto «quaderno napoletano», che presenta le poesie in quest'ordine:

1. *La Ricordanza* (p. 1)
2. *L'Infinito* (p. 2)
3. *Lo spavento notturno* (pp. 3-4)
4. *La sera del giorno festivo* (pp. 5-7)
5. *Il sogno* (pp. 7-12)
6. *La vita solitaria* (pp. 12-17)

Seppur uniti dal medesimo supporto scrittorio, i sei idilli sono stati stesi in tre momenti diversi, come testimonia un elenco autografo delle opere composte da Leopardi, risalente al 1826 e conservato a Napoli,¹⁶ nel quale lo stesso autore segnala tre anni di composizione, dal 1819 al 1821 (fig. 2).



Figura 2. Dettaglio dell'*Elenco delle opere composte* (BNN, C. L. XXI.9.5). Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

Nel primo tempo, riconoscibile grazie alla penna utilizzata (penna A), Leopardi redige i primi tre idilli (tra la primavera e l'estate del 1819). *La sera del giorno festivo*, scritto tra la primavera e l'autunno del 1820, costituisce il secondo tempo del quaderno napoletano, vergato con la penna B, una penna riconoscibile dal tratto più marcato e dal colore più scuro rispetto alle altre. Infine, nel 1821 la penna C (Italia, 2016, 151), «a ductus più fine e inchiostro più chiaro» rispetto alla precedente, scrive gli ultimi due idilli, *Il sogno* e *La vita solitaria*.

Quello che rende filologicamente interessante questo quaderno è che ai tre momenti di stesura corrisponde una campagna correttoria sui testi precedenti, con la medesima penna con cui è

¹⁵ Per approfondire la storia redazionale piuttosto complessa di AN si rimanda a Italia, 2016, pp. 147-162 e al progetto Leopardi 3D dell'Università di Bologna (<https://site.unibo.it/manoscrittigitali/it/progetti/leopardi-3d>).

¹⁶ Con segnatura C.L. XXI.9.5.

scritto il successivo testo base. Questo, naturalmente, a eccezione del primo tempo, dove la penna A interviene solo sui primi tre testi con correzioni immediate o tardive.

Sul quaderno però è riconoscibile un ulteriore momento di lettura e correzione, il «quarto tempo» degli *Idilli*, grazie a una penna, la penna D, «di ductus più incerto, a volte tremulo, e inchiostro di colore rossiccio» (Leopardi, 2009, I, 262).

Quest'ultima campagna correttoria lega probabilmente il quaderno napoletano all'altro testimone manoscritto degli *Idilli*, l'Autografo Vissano (AV), in quanto interviene con correzioni puntuali (soprattutto di punteggiatura), in preparazione alla trascrizione degli *Idilli* nel nuovo testimone, che risale al 1825 e che costituisce la copia per la prima stampa di questi testi.

Gli *Idilli* figurano qui in un nuovo ordine, che verrà mantenuto nelle stampe, in rivista e in volume, che seguiranno:

1. *L'Infinito* (p. 3)
2. *La sera del giorno festivo* (pp. 4-6)
3. *La Ricordanza* (p. 7)
4. *Il Sogno* (pp. 8-13)
5. *Lo spavento notturno* (pp. 14-15)
6. *La vita solitaria* (pp. 16-22)

È in AV che Leopardi per la prima volta collocherà questi testi sotto la definizione di «Idilli» e sotto un'unica data, apposta sul manoscritto dopo il titolo: «MDCCCXIX», che dunque ferma al 1819 – nonostante, come si è visto, i tre tempi di scrittura corrispondano a tre anni differenti, dal 1819 al 1821 – «l'ispirazione e la realizzazione poetica» (Italia, 2016, 148).

La prima pubblicazione, a sei anni dalla scrittura dei primi tre idilli, avviene in due blocchi in rivista, rompendone l'unitarietà: nel numero di dicembre 1825 del «Nuovo Ricoglitore» (NR25) vengono pubblicati *L'Infinito* e *La sera del giorno festivo* e nel gennaio 1826 (NR26), sulla stessa rivista, i restanti; si tenga conto che sempre nel 1825, ma qualche mese prima, *Il sogno* era uscito già sul «Caffè di Petronio» (CP25).

A questa pubblicazione frammentata, seguirà finalmente l'uscita degli *Idilli* in volume nel 1826. È il libro dei *Versi*, pubblicato a Bologna, per la Stamperia delle Muse (B26), in cui i componimenti sono ordinati per genere (*Idilli, Elegie, Sonetti, Epistola, Volgarizzamenti*).¹⁷ Nella serie degli *Idilli* l'uniformità è interrotta dal quinto, *Lo spavento notturno*, che è un idillio dialogato di tipo teocriteo e che infatti sarà, nelle successive pubblicazioni, espunto dal blocco.

Se nel 1826 la stampa dei *Versi* rende la sezione idillica protagonista di un libro che tutto sommato è «residuale» (Blasucci, 2014, XV), raccogliendo ciò che fino ad allora l'autore non ha pubblicato, e giustificabile proprio con la volontà di pubblicare in volume i sei componimenti scritti tra il 1819 e il 1821, l'operazione che seguirà avrà tutt'altro tenore. Nel 1831 gli *Idilli* vengono infatti incastonati in una trama nuova, quella dei *Canti* (F31), nel contesto di un libro organico, volto a raccontare una 'storia' e che assieme a testi già pubblicati, come le *Canzoni* e

¹⁷ Per l'ordinamento dei componimenti nella raccolta si rimanda a Blasucci, 2003, 63-84 e Blasucci, 2014, 18-19.

parte del volume dei *Versi*, reca poesie nuove: i canti pisano-recanatesi. All'interno della raccolta il criterio è cronologico, dunque gli *Idilli* sono collocati nella loro unità in posizione centrale (XI-XV), subito dopo le *Canzoni*, e prima dei nuovi testi, quelli scritti cioè dopo il 1826.

Negli *Idilli* del '31 non è inclusa una poesia, *Lo spavento notturno* (che però tornerà, sotto altra veste, nell'edizione successiva dei *Canti*), mentre un'altra cambia volto: *La Ricordanza* (che in un certo momento dell'autografo napoletano si era chiamata *La Luna*, poi *La Luna o la Ricordanza* e solo infine *La Ricordanza*) acquisisce il titolo con la quale è conosciuta, *Alla luna*, recuperando l'elemento naturalistico, che era già presente nel 1819, ed evitando l'eccessiva somiglianza con il titolo del canto XX, *Le ricordanze*.

L'edizione successiva alla fiorentina sarà pubblicata quattro anni dopo a Napoli per l'editore Starita (N35). Ormai la 'storia' all'interno dei *Canti* è avviata e l'aggiunta di nuovi componimenti ne prolungherà la vicenda poetica. La sezione degli *Idilli* ne esce quasi illesa: in blocco scala di una posizione (XII-XVI) per l'inserimento di un canto, *Il passero solitario*, composto (probabilmente) immediatamente dopo i canti pisano-recanatesi – ma nel quale l'io adulto ritorna alla condizione della giovinezza – che dunque funge da premessa per la sezione idillica. In questa edizione c'è nuovamente la variazione di un titolo, ma più microscopica: *La sera del giorno festivo* diventa *La sera del dì di festa*. Anche questa volta la correzione si spiega in un'ottica di sistema del libro dei *Canti*. Nel *Passero solitario*, al verso 27, si legge: «Questo giorno ch'omai cede alla sera». È un uso di «giorno» riferito a un momento della giornata, mentre nell'idillio quel «giorno» voleva invece riferirsi proprio alla «giornata»; così si spiega lo slittamento verso «dì». In ultimo, *Lo spavento notturno* viene ora recuperato, ma dislocato in apertura della nuova sezione dei «Frammenti», una sorta di appendice comprendente testi editi e inediti.

Infine, l'edizione postuma viene stampata da Ranieri nel 1845, sulla base di una copia, «piuttosto copia di scarto, che non copia tirata a buono» (Leopardi, 1927, I, XXV), della Starita sulla quale Leopardi continua a lavorare per un'edizione da stampare fuori d'Italia; è la cosiddetta 'Starita corretta' (N35c), che oggi è conservata alla Biblioteca Nazionale di Napoli e che custodisce l'ultima volontà dell'autore.

Il caso dei *Canti* è uno dei più indagati nella storia della filologia d'autore, anzi, come detto, è proprio l'edizione del 1927 di Moroncini che getta le fondamenta della disciplina. A quella seguiranno l'edizione a cura di Peruzzi del 1981, quella curata da De Robertis nel 1984 e la più recente, diretta da Franco Gavazzeni del 2009, che è attualmente l'edizione critica di riferimento.¹⁸ È da qui che anche l'edizione digitale, oggetto del presente saggio, prende le mosse: il punto di partenza è infatti stato quello dei testi fissati dall'edizione del 2009 e, per lo specifico caso degli *Idilli*, si è utilizzata anche l'edizione che Paola Italia dà del quaderno napoletano (AN), che riprende i criteri di Gavazzeni, ma aggiorna e corregge l'identificazione delle penne e di alcune fasi correttorie.

1.2. I *Canti* nel contesto digitale

Data la ricchezza dei lavori che li hanno riguardati, i *Canti* sono un ottimo banco di prova per sperimentare modelli ecdotici digitali. Sono state già realizzate, come accennato, due edizioni digitali con le quali però non si è potuto dialogare direttamente dal momento che nessuna delle due ha utilizzato una codifica XML/TEI. Si tratta dell'edizione critica delle stampe dei *Canti*,

¹⁸ Per un approfondimento sui criteri di ciascuna edizione cfr. *Introduzione* in Leopardi, 2009.

WikiLeopardi,¹⁹ e dell'edizione *Leopardi Ecdosys*,²⁰ che coinvolge manoscritti e stampe. Il modello rimane comunque l'edizione dei *Canti* di Gavazzoni, e per *Leopardi Ecdosys* si aggiunge l'edizione del quaderno napoletano a cura di Paola Italia (2016).

WikiLeopardi consente di collegare tra loro le diverse edizioni del testo, visualizzate come pagine HTML: cliccando sulle parole evidenziate di una poesia in un determinato testimone è infatti possibile visualizzarne le varianti a stampa e da lì vedere la variante all'interno del suo contesto in ciascun testimone; *Leopardi Ecdosys*, utilizzando come caso di studio proprio gli *Idilli*, si basa su un modello di «versions and layers» messo a punto da Desmond Schmidt (2019) per restituire non solo le varianti a stampa di ciascuna poesia, ma anche, come si è detto, quelle dei manoscritti AN e AV, visualizzabili singolarmente o confrontando le diverse redazioni.

Nella formalizzazione delle varianti manoscritte si individua una problematica cruciale. Il modello elaborato da Schmidt e riutilizzato per il caso Leopardi, infatti, mette sullo stesso piano gli strati che si possono individuare all'interno di un manoscritto (nel nostro caso AN) e le fasi relative a ciascuna correzione, «amalgamating local levels of correction into coherent sub-versions» (Giuffrida *et al.*, 31). Il modello *Ecdosys*, pur consapevolmente, raccoglie tutte le fasi che si creano all'interno di un solo strato, trattando anch'esse come ulteriori sub-strati all'interno del manoscritto, «although these layers were never written by the author and were not treated as separate versions, they are still useful as a storage mechanism to record local changes within a version» (*ibidem*). Dunque questo passaggio crea degli strati fittizi, unendo dei momenti di correzione che non sono tra loro implicati, allo scopo di avere delle versioni di testo tutte confrontabili tra loro, delle quali si può quindi arrivare automaticamente a visualizzare le differenze.

All'interno di ciascuno strato, infatti, occorrono delle correzioni che utilizzano la medesima penna, ma non si possono considerare sincrone. Si veda il seguente esempio preso da *Alla luna* (vv. 7-8):

A le mie luci | il tuo volto apparia; chè travagliosa] **AN** ¹ a le *(prima al <le>)* mie
luci | Il tuo viso apparia, perchè dolente *da cui* ² il tuo bel viso | Al mio
sguardo apparia, perchè dolente ³ a le mie luci | Il tuo volto apparia; che
travagliosa *(con penna B)* *da cui* **T** *(con penna C)*.

Qui la fase 1 e la fase 2 sono scritte con la medesima penna, A. Ma gli strati e le fasi non sono la stessa cosa, infatti la prima fase scritta con la penna A dei vv. 7-8 di *Alla luna* non avviene necessariamente nello stesso momento della prima fase scritta con la stessa penna in un altro luogo, ad esempio al v. 2:

Che, or volge un anno,] **AN** Ch'or volge un anno, *(con an su al)* *da cui* ² Ch'è
presso a un anno, *da cui* **T** *(con penna C)*

Mentre, come si vede dall'immagine dell'edizione (fig. 3), in *Ecdosys* le due fasi sono rappresentate nel manoscritto come legate a un unico momento correttorio:

¹⁹ https://wikileopardi.altervista.org/wiki/leopardi/index.php?title=Wiki_Leopardi

²⁰ <https://leopardi.ecdosys.org/it/Home/>

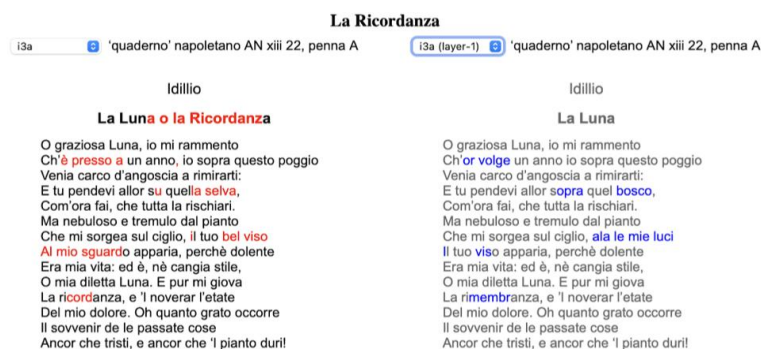


Figura 3. Leopardi Ecdosys: visualizzazione comparativa.

Il modello che qui si presenta intende proporre una soluzione ecdotica che tenga conto di questa differenza, più coerentemente con la distinzione, operante in filologia d'autore, di campagne correttive, ossia momenti di revisione globale che si stratificano sul testo (individuati qui grazie alle penne), e fasi, identificate da numeri progressivi, che testimoniano correzioni discrete nel tempo di una singola porzione di testo. A ciò si aggiunge, per ciascuna fase, la descrizione delle modalità correttive, identificabili a partire dalla topografia dell'intervento.

Inoltre, si deve tenere conto del rapporto di ciascuna poesia con il contesto macrotestuale del quaderno degli *Idilli* e del libro dei *Canti*: in primo luogo, è stato affrontato il problema della rappresentazione delle penne che scrivono il testo base e quelle che correggono e che, come si è visto, cambiano per ciascun tempo del quaderno napoletano (AN); in una seconda fase di ampliamento del *corpus*, fino all'edizione di tutti i *Canti*, bisognerà considerare anche come l'ordine delle poesie cambi all'interno del libro.

Vista la complessità delle informazioni che si vogliono codificare, il processo di marcatura dell'edizione risulta lungo e potenzialmente soggetto a errori, per cui ulteriore scopo di questa ricerca è quello di renderlo automatico, a partire dall'edizione critica cartacea.²¹

Questa operazione è possibile solo a monte della definizione di un modello ecdotico *ad hoc* per il digitale, che scarta dall'edizione cartacea, pur ereditandone le scelte testuali.

2. Modellizzare a partire dall'edizione cartacea

Quando Domenico De Robertis nel 1984 pubblica la sua prestigiosa edizione critica dei *Canti*, sceglie di non dare conto delle varianti manoscritte, che costituiscono la storia del testo prima che questo si cristallizzi nella stampa. L'edizione Gavazzeni concorda con De Robertis sulla

²¹ A questo obiettivo, che trascende il caso specifico e diventa applicabile a ogni edizione digitale che decida di utilizzare lo stesso modello di codifica, si sta lavorando insieme a Mariia Levchenko (Università di Bologna).

differenza dei due momenti elaborativi del testo, ma fa un passo avanti circa la possibilità di rappresentare anche il momento genetico (Leopardi, 2009, XLII), non solo – come fa De Robertis – con le riproduzioni degli autografi. L'edizione del 2009 infatti fornisce due testi critici per ogni poesia: l'ultima lezione del manoscritto e l'ultima delle stampe, con i relativi apparati. Lo fa non solo per distinguere concettualmente le fasi di lavoro, ma anche per «da difficoltà di seguire l'evoluzione del testo attraverso un apparato che rappresenti contemporaneamente le correzioni del manoscritto e quelle delle stampe» (*ibidem*). È questa la sfida che, invece, accoglie la nuova edizione digitale dei *Canti*.

Nel contesto digitale, pur avendo come base di partenza un unico testo nella marcatura, l'*output* in realtà permette di visualizzare tanti testi quanti sono i testimoni, ognuno con le proprie varianti, e, laddove in un testimone vi siano delle varianti genetiche, di darne conto (grazie all'elaborazione del modello TEI per l'apparato genetico che si presenterà più avanti).

Nell'edizione Gavazzeni gli apparati, delle stampe e dei manoscritti, sono entrambi genetici. L'apparato dei manoscritti rappresenta tutte le correzioni intervenute in relazione all'ultima lezione, ma, a seconda del tipo di correzione, le varianti sono rappresentate in modo “derivativo” (es.: X *sp*s. a Y), nel caso in cui vi siano piccole correzioni, o in modo “progressivo” (es.: ¹X ²Y ³T), laddove ci si trovi davanti a macrocorrezioni, a «varianti articolate in fasi complesse e raffrontabili l'una con l'altra» (ivi, p. XLIV). Si noti che in presenza di “accidenti interni”, ossia piccole correzioni immediate che avvengono all'interno di una fase, questi vengono segnalati in forma “derivativa”, come nell'esempio sopra per il verso 2 di *Alla luna*: “con an su al”.

L'apparato dei manoscritti è sempre diacronico, mentre la topografia delle varianti è affidata alla consultazione dei manoscritti che l'edizione Gavazzeni fornisce in DVD, con la possibilità di visualizzare i materiali per documento e per opera.

Anche nell'edizione digitale si è partiti dal medesimo intento, ovvero ricostruire le fasi temporali delle correzioni, tanto più che ora le digitalizzazioni dei manoscritti sono più facilmente consultabili²² e che nell'edizione qui presentata saranno disponibili in visualizzazione sinottica con i testi.

Nella formalizzazione dell'apparato digitale, però, si è scelto di mantenere la rappresentazione progressiva delle varianti (del tipo ¹X ²Y ³T), anche in presenza di piccoli interventi (ad eccezione degli “accidenti”), per rimanere coerenti nella descrizione delle correzioni e perché le esigenze di sintesi che l'apparato cartaceo richiede, ora, vengono meno.

Nell'edizione cartacea l'apparato delle stampe presenta la ricostruzione di tutte le varianti rispetto all'ultima lezione (N35c). L'apparato è negativo: non sono esplicitate le varianti che concordano con la lezione messa a testo, mentre sono dichiarate solo le sigle dei testimoni in cui avviene il cambiamento e, fino a nuova sigla, il testo dei testimoni seguenti concorda con quello della sigla menzionata; l'ultima sigla presenta la stampa in cui si impianta la lezione definitiva. Per meglio comprenderne il funzionamento, si prenda il caso dell'apparato del verso 16 di *Alla luna*:

e che l'affanno duri!] **NR26** ancor che il pianto duri! **B26** ancor che il pianto duri. **N35c**

²² Tutti i manoscritti leopardiani conservati a Napoli sono stati digitalizzati e sono disponibili nella Digital Library della BNN al seguente link:
<https://dl.bnnonline.it/handle/20.500.12113/4758>.

La prima variante pertiene al testimone NR26, che cambia nel successivo, B26. La variante attestata nella stampa del 1826 rimane tale in tutti i testimoni successivi (F31, N35) fino a N35c, dove appare la lezione messa a testo.

Nell'edizione digitale abbiamo adottato un apparato positivo che registra le varianti a stampa. È vero, infatti, che la marcatura consentirebbe di individuare automaticamente i testimoni che concordano con la lezione messa a testo, ma non permette di inferire ugualmente quali concordano con una delle varianti: perciò si è scelto di esplicitare tutti i testimoni, sia quelli che concordano con la lezione messa a testo, sia quelli che concordano con una specifica variante (cfr. *infra* la descrizione del modello di codifica).

L'edizione Gavazzeni inoltre presenta per le varianti a stampa un “apparato di conguaglio”, segnala cioè, per creare un ponte con l'apparato dei manoscritti, l'ultima lezione tra parentesi tonde, se differente dalla prima stampa. Questo passaggio, dunque, nell'edizione digitale viene meno, in quanto i due apparati, dei manoscritti e delle stampe, sono accorpati e chi legge può facilmente attraversare la storia del testo, l'evoluzione di una variante dalla prima redazione sul manoscritto fino all'ultima stampa; il che è particolarmente interessante quando una variante che Leopardi aveva scelto in una fase iniziale di elaborazione, torna molto più tardi, in una stampa successiva, come per il già ricordato caso del titolo di *Alla luna*.

XIV. | ALLA LUNA.] NR26 LA RICORDANZA. | Idillio III. B26 LA
RICORDANZA | IDILLIO III F31 XIII. | ALLA LUNA. N35

Dall'apparato delle stampe infatti non si coglie il recupero della variante iniziale, «La Ricordanza», per la quale bisognerà necessariamente confrontare l'apparato dei manoscritti:

La Ricordanza | Idillio III] AN ¹Idillio | La Luna *da cui* ²Idillio | La Luna
o la Ricordanza *da cui* ³Idillio | La Ricordanza (*con penna B, con L. su l*)

Unire i due apparati, in questo come in altri casi, semplifica la comprensione del processo elaborativo, però questa operazione non è sempre agevole, né tantomeno automatica.

In un apparato per fasi, la porzione di testo coinvolta in variante è sempre direttamente raffrontabile con la variante o le varianti stesse rappresentate nella ricostruzione del processo correttorio; quando si uniscono apparato dei manoscritti e delle stampe, la parte di testo coinvolta in variante potrebbe cambiare rispetto all'edizione cartacea, costringendo l'editore digitale a considerare porzioni più ampie, per contemplare tutti gli interventi che occorrono in tutti i testimoni. Si veda il caso degli apparati al v. 8 de *La sera del dì di festa* (per comodità si riportano oltre all'apparato anche i due testi):

Mss. (AN, AV):

Ne le tue chete stanze; e non ti morde

8 Ne le] AN *prima* Nell<e> le tue chete stanze] AV *da* la tua cheta stanza
stanze;] AN *da* stanze,

Stampe (B26, F31, N35, N35c):

Nelle tue chete stanze; e non ti morde

Considerando tutta la tradizione, prima della parentesi quadra dovrà figurare «Nelle tue chete stanze», dato che il cambio, avvenuto in AV da singolare a plurale, modifica tutta questa porzione di testo.²³

Seppur l'edizione Gavazzeni sia un punto di partenza imprescindibile, è innegabile che, essendo un'edizione cartacea, risenta dei limiti del supporto. Le diverse modalità di rappresentazione richieste dall'edizione digitale hanno portato a una completa revisione dell'apparato di partenza, che ha fatto emergere, per il campione degli *Idilli*, un solo luogo, nell'apparato del manoscritto AN dell'*Infinito*, per il quale proponiamo una interpretazione differente rispetto al modello.

Al v. 13 la lezione finale in AN è «E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa».

L'apostrofo di «l» sembra aggiunto in un secondo momento, dopo che l'autore cancella quello di «e», come si nota nel manoscritto (fig. 4):

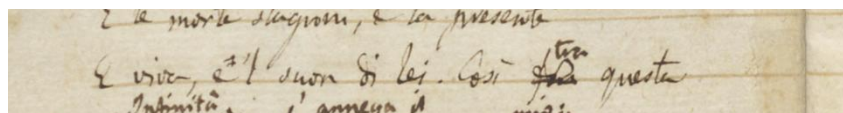


Figura 4. Dettaglio di AN relativo al v. 13 dell'*Infinito*. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

In Gavazzeni e Italia la correzione è rappresentata solo considerando l'apostrofo di «e», come segue:

e| da e'

Ma, giacché nella redazione finale del manoscritto si legge «e 'l», non può esserci stato un momento in cui in AN convivevano i due apostrofi: il secondo apostrofo deve essere stato aggiunto dopo; quindi, si individuano due fasi di correzioni, che rappresentiamo, secondo il nuovo modello, in forma esclusivamente progressiva:

e 'l] ¹ e' l da cui ² T

Dunque, l'edizione cartacea è stata rivista alla luce di una nuova formalizzazione dell'apparato, resa necessaria dal paradigma digitale, che permette in fase di marcatura l'unificazione di tutte le varianti in un'unica catena testuale e potenzialmente, in fase di visualizzazione, offre modalità differenziate di fruizione: è possibile consultare l'intero apparato oppure analizzare il testo di ciascun testimone separatamente. Parallelamente, nel nuovo contesto, si rende necessaria una

²³ Si rimanda per la codifica vera e propria al paragrafo 3.

rappresentazione più coerente di tutte le varianti genetiche del manoscritto, motivo per il quale abbiamo scelto di realizzare un apparato esclusivamente “progressivo”.

Queste decisioni non sono neutre: entrambe implicano un passaggio interpretativo, soprattutto nella ridefinizione delle porzioni testuali coinvolte nelle varianti. Tale interpretazione rappresenta da un lato una sfida significativa per l'editore digitale e dall'altro complica le possibilità di automatizzare completamente il processo di trasposizione dall'edizione cartacea.

3. Descrizione del modello di codifica

Le scelte di codifica che si presentano in questo paragrafo sono il frutto delle riflessioni fin qui svolte sui requisiti di un'edizione di filologia d'autore. La prima necessità del modello è dunque quella di rappresentare una tradizione mista, codificando sia le fasi correttorie riscontrabili sui manoscritti che le varianti attestate nelle stampe. Questo, nei termini del linguaggio scelto (TEI)²⁴ significa riferirsi a due moduli diversi delle linee guida: il modulo 13 (*Critical Apparatus*),²⁵ primariamente deputato alla rappresentazione delle varianti nei diversi testimoni, e alcune sezioni del modulo 12 (*Representation of Primary Sources*),²⁶ nato come risultato dello *Special Interest Group* sui manoscritti per proporre uno schema di codifica per le edizioni genetiche e che, a differenza del modulo 13, presenta un approccio di tipo documentario.

Seguendo questa distinzione, i tag del modulo 13 sono utilizzati per la descrizione delle lezioni attestate dai diversi testimoni, mentre il modulo 12 interviene per la rappresentazione delle varianti genetiche dei due manoscritti. I due moduli descrivono l'insieme dei testimoni che, seppur con statuti diversi, costituiscono fasi discrete di un sistema da trattare unitariamente, indipendentemente dalla loro forma materiale.

Data questa necessaria premessa, passiamo a descrivere il modello,²⁷ per la presentazione del quale ci si concentra esclusivamente sulle parti relative alla formalizzazione dell'apparato e del materiale variantistico, tralasciando codifiche strutturali o di collegamento con le immagini. Per dare ordine e agevolare la lettura della descrizione, si è scelto di ripartirla in casi di rappresentazione:

1. *Descrizione dei testimoni*
2. *Apparato*
3. *“Accidenti”*

²⁴ Non pare necessario dilungarsi in questa sede sulle ragioni della scelta: come noto, la TEI è lo standard *de facto* per la codifica di testi in XML e rimane al momento il linguaggio più adatto alla tipologia di edizione in corso di realizzazione, nonostante le note difficoltà connesse con il vocabolario (per cui cfr. almeno Cummings, 2019).

²⁵ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html>

²⁶ <https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html>

²⁷ Per visualizzare la codifica completa dei testi degli *Idilli* cfr. <https://github.com/Beatrice-nava/xml-leopardi-edition>.

4. *Interpretazioni divergenti rispetto alle edizioni precedenti*

5. *Errata*

6. *Varia lectio*

7. *Overlapping*

Ogni poesia è codificata in un file XML indipendente, con i propri metadati (sezione <teiHeader>) e il testo con l'apparato codificato *inline* (sezione <text>) secondo il metodo *parallel segmentation*, mancando al momento le codifiche relative agli aspetti macrotestuali, che saranno integrate in una fase più avanzata del lavoro.

3.1. Descrizione dei testimoni

Innanzitutto, all'interno del <teiHeader>, dove si specificano i metadati del testo, viene fornita una doppia lista dei testimoni <listWit>: la prima include i manoscritti (AN e AV), la seconda le stampe (da NR25 a N35c). Ogni testimone è rappresentato con l'elemento <witness> a cui viene associato un identificativo univoco (@xml:id), necessario per il richiamo successivamente nell'apparato.

I <witness> che descrivono i manoscritti contengono un elemento <date> per la collocazione cronologica e un elemento <msDesc> (*manuscript description*). Entro ciascun <msDesc> è poi inserito un ulteriore tag <msIdentifier> in cui si indicano la città e l'ente di conservazione (rispettivamente con <settlement> e <repository>) e la segnatura (<idno>):

```
<listWit>
  <head>Manuscripts</head>
  <witness xml:id="AV">
    <date>1825</date>
    <msDesc>
      <msIdentifier>
        <settlement>Visso</settlement>
        <repository>Archivio comunale di
Visso</repository>
      </msIdentifier>
    </msDesc>
  </witness>
  ...
</listWit>
```

Invece, per quanto riguarda le stampe, nell'elemento <witness> si annida un tag <bibl>, contenente il riferimento bibliografico del testimone:

```
<listWit>
  <head>Printed</head>
  <witness xml:id="N35">
    <bibl>Opere di Giacomo Leopardi Vol. I. Canti di Giacomo
      Leopardi. Edizione corretta, accresciuta e sola
      approvata dall'autore. Napoli, presso Saverio Starita
      Strada Quercia n. 14. 1835.</bibl>
  </witness>
  ...
</listWit>
```

Nel caso dell'autografo napoletano (AN) è inoltre presente un elemento <handDesc> in cui sono indicate le penne utilizzate nello specifico componimento, ciascuna entro un <handNote> con l'attributo @corresp per collegare le penne alle diverse campagne scrittorie e correttorie in cui vengono utilizzate (cfr. *infra* la descrizione di <listChange>). Data la mancanza di un attributo specifico per distinguere la penna che verga il testo base (ossia la prima stesura con le relative correzioni) da quella utilizzata per interventi appartenenti a revisioni successive, si è optato per l'attributo @scope, con valori rispettivamente *major* o *minor*, come suggerito anche dalle linee guida TEI.²⁸

La definizione delle penne cambia, dunque, di volta in volta, in base alla funzione che esse assumono all'interno di ogni poesia; prendendo ad esempio il caso dell'*Infinito*, la descrizione del manoscritto è:

```
<witness xml:id="AN">
  <date>1819-1821</date>
  <msDesc>
    <msIdentifier>
      <settlement>Napoli</settlement>
      <repository>Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele
      III»</repository>
      <idno>C.L. XIII.22</idno>
    </msIdentifier>
```

²⁸ <https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/MS.html#msph2>

```

<physDesc>
  <handDesc>
    <handNote corresp="#layer0" scope="major"/>
    <handNote corresp="#layer1" scope="minor"/>
    <handNote corresp="#layer2" scope="minor"/>
    <handNote corresp="#layer3" scope="minor"/>
  </handDesc>
</physDesc>
</msDesc>
</witness>

```

La codifica delle diverse penne si connette all'ulteriore elemento presente nel `<teiHeader>`, ossia `<listChange>`, che raggruppa tutte le stratigrafie correttorie rintracciabili, secondo una impostazione che non costituisce un *unicum* nel mondo delle edizioni digitali genetiche, ma anzi, è alla base del già menzionato *Proust Prototype*.

Più nel dettaglio, nel caso leopardiano, la `<listChange>` viene utilizzata per indicare il rapporto tra le diverse penne che intervengono nella composizione e correzione dell'autografo napoletano e le rispettive campagne correttorie. Ciascuna penna, per l'identificazione e datazione della quale ci si rifà, come detto, all'edizione curata da Italia (2016), corrisponde infatti a uno specifico strato scrittoria ("layer") e verga, di volta in volta, a seconda dei componimenti, il testo base o le correzioni. Ad esempio, il "layer0", identificato dalla penna A, coincide con il testo base dei primi tre idilli, mentre il "layer1" (penna B) corrisponde alla prima stesura de *La sera del giorno festivo* e al primo strato di correzione dei testi precedenti, così come il "layer2" (penna C) è la base de *Il sogno* e *La vita solitaria* e interviene come terzo strato di correzioni su quanto già scritto.

Anche qui, come nel caso dei testimoni, a ogni elemento `<change>` ("layer") è attribuito un identificativo (`@xml:id`) per consentire sia il collegamento con le penne definite nei vari `<handNote>`, in cui il valore dell'attributo è richiamato con `@corresp`, sia i richiami successivi nell'apparato (vedi *infra* 3.2).

```

<listChange
  <change xml:id="layer0">Penna A <date when="1819"
cert="high">1819</date></change>
  <change xml:id="layer1">Penna B <date when="1820"
cert="high">1820</date></change>
  <change xml:id="layer2">Penna C <date when="1821"
cert="high">1821</date></change>
  <change xml:id="layer3">Penna D <date when="1825"
cert="medium">1825</date></change>
</listChange>

```

3.2. Apparato

L'apparato, seguendo come detto il metodo *parallel segmentation*, è inserito direttamente in rigo nel punto del verso interessato da correzione, tramite l'elemento <app> all'interno del quale si indica con <lem> (*lemma*) la lezione del testo critico coinvolta in variante, che nel nostro caso corrisponde a N35c, e con diversi <rdg> (*reading*) le varianti presenti nei testimoni.

Le sigle dei testimoni che presentano la stessa lezione di N35c sono riportate come valore dell'attributo @wit all'interno di <lem>, mentre tutti i casi di testimoni con lezione discorde, sono indicati come valori di @wit all'interno di uno o più <rdg>. La scelta di utilizzare un apparato positivo è, come anticipato, dettata da ragioni di leggibilità del codice e di volontà di conservare nei dati in modo esplicito tutta l'informazione.

Si consideri l'esempio tratto dal verso 2 de *La sera del giorno festivo*:

sovra i tetti e in mezzo agli orti] **AN** in mezzo a gli orti e in cima a i tetti **F31** in
mezzo a gli orti e sovra i tetti **N35**

```
<app>
  <lem wit="#N35 #N35c">sovra i tetti e in mezzo agli
  orti</lem>
    <rdg wit="#AN #AV #NR25 #B26">in mezzo a gli orti e in
    cima a i tetti</rdg>
    <rdg wit="#F31">in mezzo a gli orti e sovra i tetti</rdg>
</app>
```

La lezione del testo critico (N35c), «sovra i tetti e in mezzo agli orti» è già presente anche in N35 e la concordanza è esplicitamente indicata nel <lem>. C'è poi un gruppo di testimoni – AN, AV, NR25 e B26 – che riporta «in mezzo a gli orti e in cima a i tetti» e, infine, c'è una sola stampa, F31, che attesta una variante ulteriore: «in mezzo a gli orti e sovra i tetti».

Cosa accade invece per le correzioni sui manoscritti? Le varianti genetiche dei manoscritti sono indicate utilizzando l'elemento <mod> (*modification*) all'interno del <rdg> che attesta di volta in volta la lezione del testimone, accompagnato da attributi deputati alla descrizione della tipologia di variante (@type) e all'ordinamento degli interventi in successione (@seq), che verranno descritti più in dettaglio tra breve. In aggiunta, nel caso dell'autografo napoletano, le fasi sono assegnate alla specifica campagna correttoria cui appartengono, con l'utilizzo di attributi *ad hoc*. Come anticipato, infatti, nella sezione del <teiHeader> contenente la descrizione di AN è predisposta una lista delle penne utilizzate, corrispondenti a stratigrafie compositive e correttorie identificabili ('layers'). All'elemento <mod>, perciò, è associato un attributo @change, che corrisponde alla penna con la quale è vergata la variante e, di conseguenza, a un determinato strato compositivo.

Esaminiamo un esempio tratto da *Alla luna*, verso 4:

E tu pendevi allor su quella selva

su quella selva] **AN** ^{1A}sopra quel bosco, *da cui* ^{2A}sopra quel prato, (*con* *prato riscr.*
su bosco) ^{3A}su quella selva, (*as. a 2*) *da cui* ^{4bT} (*con penna C*)

In questa porzione di testo, su AN, ci sono quattro fasi, così rappresentate nel modello:

```
<1 n="4">E tu pendevi allor
<app>
  <lem wit="#AV #NR26 #B26 #F31 #N35 #N35c">su quella
selva</lem>
  <rdg wit="#AN">
    <mod change="#layer0" seq= "1" >sopra quel bosco,</mod>
    <mod change="#layer0" seq= "2" type="reuse">sopra quel
prato,</mod>
    <mod change="#layer0" seq= "3" type="ascribed">su quella
selva,</mod>
    <mod change="#layer2" seq= "4" type="reuse">su quella
selva</mod>
  </rdg>
</app>
</1>
```

Le varianti genetiche sono rappresentate all'interno dell'elemento *reading* che attesta globalmente la lezione dell'autografo, attraverso tanti <mod> quanti sono i cambiamenti in successione, ossia le fasi di intervento. Le quattro fasi descritte nell'apparato cartaceo diventano quattro elementi <mod>, per ciascuno dei quali vengono indicati:

- lo strato di appartenenza tramite l'attributo @change che rimanda allo specifico 'layer' definito nel <teiHeader> (e quindi alle diverse penne);
- un numero progressivo attraverso un attributo @seq che indica la sequenza cronologica degli interventi (le fasi);
- la tipologia di ciascuna correzione, mediante l'attributo @type.

Si traduce qui nel modello l'importante distinzione, descritta sopra, tra strato e fase: lo strato è identificabile a partire dalla penna usata e costituisce una specifica campagna correttoria, che si può considerare come un momento globale di scrittura o revisione (ed è reso nella codifica con `change="#layerX"`). La fase, invece, è costituita da ciascun singolo intervento, identificato come un momento di correzione discreto, indipendentemente dalla penna utilizzata (ed è indicata come `<mod>` con l'attributo `@seq`).

Nell'esempio abbiamo tre fasi che appartengono tutte al "layer0", ossia sono tutte scritte con penna A e costituiscono tre interventi successivi su questo punto del testo, mentre solo la quarta modifica è scritta con una penna diversa e appartiene a una successiva campagna di revisione ("layer2"). Globalmente, la correzione intervenuta in questo punto è data dall'insieme delle quattro fasi, che appartengono a due campagne correttorie differenti e dilazionate nel tempo, ossia "layer0" e "layer2".

L'utilizzo dell'attributo `@seq` consente la numerazione progressiva delle fasi e segna un leggero scarto nell'uso di `<mod>` rispetto a quanto prescritto nelle linee guida TEI. L'elemento è infatti proposto nelle *guidelines* per indicare modifiche generiche sulle quali l'editore non esprime uno specifico giudizio, mentre qui è portatore di una precisa ricostruzione filologica, ossia l'individuazione della successione in cui gli interventi occorrono.

L'ulteriore attributo `@type` associato a `<mod>` ne definisce la tipologia. I valori ammessi per `@type` ricalcano quelli dell'edizione cartacea, come descritto nella tabella sottostante.

Tabella 1. Corrispondenze apparato-codifica.

Apparato	Codifica
'da' o '→'	<code><mod change="#layerX" type="reuse"></code>
'da cui' o '→'	<code><mod change="#layerX" type="reuse"></code>
'prima'	<code><mod change="#layerX" type="immediate"></code>
'sps. a' (soprascritto)	<code><mod change="#layerX" type="superscript"></code>
'sts. a' (sottoscritto)	<code><mod change="#layerX" type="subscript"></code>
'as.' (ascritto)	<code><mod change="#layerX" type="ascribed"></code>
'ins.' (inserito)	<code><mod change="#layerX" type="inserted"></code>
'ricalc.' (ricalcato) o 'su'	<code><mod change="#layerX" type="over"></code>

L'attributo permette di non perdere l'informazione sulla modalità di correzione, che si ricava dalla topografia (ad esempio il fatto che una variante sia soprascritta a una lezione precedente), senza limitarsi a una descrizione diplomatica che non sempre consente di mettere in rapporto porzioni di testo reciprocamente implicate in una correzione.

È il caso, ad esempio, dei versi 7-8 di *Alla luna* (fig. 5), dove la lezione «il tuo bel viso» viene soprascritta a «a le mie luci». La sostituzione, infatti, non è comprensibile se non guardando alla globalità dell'intervento: Leopardi modifica i due versi insieme, spostando «Il tuo viso» (originariamente all'inizio del v. 8) al verso precedente e modificandolo in «il tuo bel viso». Il passaggio è dunque da «a le mie luci | Il tuo viso apparìa,» a «il tuo bel viso | Al mio sguardo apparìa,» (con poi la lezione finale «a le mie luci | Il tuo volto apparìa»).

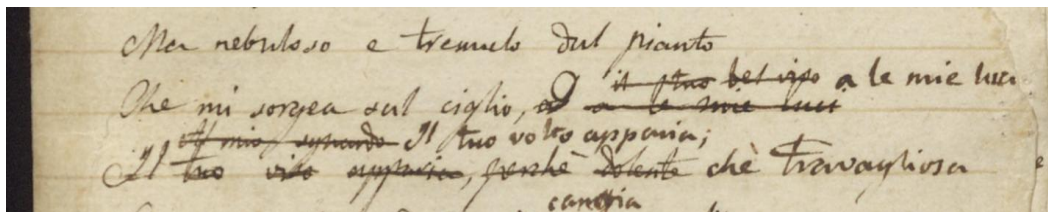


Figura 5, Dettaglio di AN vv. 6-8 de *La ricordanza*. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

Un altro esempio dell'opportunità di registrare le informazioni topografiche non diplomaticamente, ma mettendole in dialogo con la dimensione diacronica, utilizzando l'attributo @type, è il cosiddetto 'riuso'. La schematizzazione dell'apparato cartaceo «^{1A}sopra quel bosco, da cui ^{2A}sopra quel prato,» attesta che ciò che ricorre identico nelle due fasi è riutilizzato dalla prima fase nella seconda. Quindi l'autore non riscrive «sopra quel» e la virgola finale, ma interviene solo su «bosco» che diventa «prato». Tuttavia, l'apparato non fornisce il dettaglio della cancellazione di «bosco» e dell'aggiunta di «prato», ma solo la distinzione cronologica tra due stati del testo, lasciando al lettore, che nel caso dell'edizione digitale ha anche a disposizione i manoscritti, l'interpretazione del dettaglio materiale, con l'istruzione 'riuso' per decodificarlo.

3.3. 'Accidenti'

Considerazioni simili si possono fare per quanto riguarda la codifica degli "accidenti", ossia le modifiche che occorrono all'interno di una fase, come avviene nell'autografo napoletano al v. 44 de *La sera del giorno festivo*:

sentiero / Lontanando morire] ^{1B}sentiero, (*prima err. sl<ontanando> per attrazione*)
 / E moria slontanando da cui ^{2D}sentiero, / E moria lontanando ^{3D}T (*sps. a*
²⁾

Al fine di distinguere gli "accidenti" dalle fasi, i primi vengono marcati all'interno delle seconde (<mod>) adottando elementi di codifica più pertinenti a un approccio diplomatico. Nell'esempio che segue l'accidente è marcato con l'elemento :

```
<rdg wit="#AN">
  <mod change="#layer1" seq="1"><del>sl</del> sentiero, / E
  moria                                slontanando</mod>
  <mod change="#layer3" seq="2" type="reuse">sentiero / E
  moria                                lontanando</mod>
  <mod change="#layer3" seq="3" type="superscript">sentiero /
  Lontanando morire</mod>
</rdg>
```

Qualora vi sia una sostituzione si usano invece gli elementi <subst> (*substitution*), e <add> e, per l'eventuale elemento aggiunto, si indica la tipologia, sempre con l'attributo @type, i cui valori – *overwritten*, *immediate*, *superscript*, *subscript*, *ascribed*, *inserted* e *over* – sono modellati, come per le varianti, sulle indicazioni correnti nell'apparato cartaceo:

Tabella 2. Corrispondenze apparato-codifica.

Apparato	Codifica
'riscr'	<subst><add type="overwritten"></add></subst>
'prima'	<subst><add type="immediate"></add></subst>
'sps. a'	<subst><add type="superscript"></add></subst>
'sts. a'	<subst><add type="subscript"></add></subst>
'as.'	<subst><add type="ascribed"></add></subst>
'ins.'	<subst><add type="inserted"></add></subst>
'ricalc.'	<subst><add type="over"></add></subst>

3.4. Interpretazioni divergenti rispetto alle edizioni precedenti

Nel caso di interpretazioni divergenti rispetto alle edizioni adottate come base per questo lavoro (Leopardi, 2009 e Italia, 2016), si interviene indicando la responsabilità dell'intervento tramite l'attributo @resp. Al momento è stato individuato, come anticipato, un solo errore al verso 13 de *L'Infinito* (cfr. sezione 2 per la descrizione puntuale della fenomenologia dell'errore), codificato come segue:

```
<rdg wit=" #AN" change="#layer0" resp="#BN #RP">
  <mod seq= "1" change="#layer0" >e' l</mod>
  <mod seq= "2" change="#layer0" type="reuse">e 'l</mod>
</rdg>
```

3.5. Errata

L'*errata corrige*, che nell'edizione Gavazzeni è segnalato nell'apparato delle stampe con la dicitura "err" dopo la sigla ("N35err"), nell'edizione digitale è indicato con l'elemento `<choice>` in cui vengono annidate in successione la lezione originaria della stampa, entro l'elemento `<sic>`, e quella corretta, con `<corr>`. La codifica, ampiamente utilizzata, consente di separare le due lezioni e visualizzarle o ricercarle alternativamente o per tipologia: lezione originaria (nell'esempio che segue «Venia pieno») / lezione corretta («Io venia pien»).

```
<rdg wit="#N35">sovra questo colle /
  <choice><sic>Venia pieno</sic><corr>Io venia
  pien</corr></choice>
</rdg>
</app> d'angoscia a rimirarti:</l>
```

3.6. Varia lectio

Un altro fenomeno da rappresentare all'interno dell'edizione è quello della *varia lectio*, ossia la somma di «varianti genetiche, alternative, glosse e catene di sinonimi in funzione di certificazione linguistica» (Leopardi, 2009, 281); un insieme cioè non solo di varianti alternative, ma anche di interventi metatestuali più estesi, che Leopardi è solito annotare sui propri manoscritti e che diventano macroscopici nel caso delle *Canzoni*.²⁹

Data la varietà del materiale che rientra in questa categoria, si rende necessaria una chiara distinzione a livello di codifica delle varianti alternative da quello che è più in generale definibile come annotazione, sulla base della categorizzazione già in uso per l'edizione Saba.³⁰

Le varianti alternative sono codificate come varianti vere e proprie usando `<rdg>`, a cui si aggiunge l'attributo `@ana` con il valore `#altVariant`, che collega la variante con l'elemento `<interp>` all'interno del `<teiHeader>`:

```
<editionStmt>
  <edition>
```

29 Cfr. Leopardi, 2009, XIV.

30 La codifica adottata per la *varia lectio* rispecchia quella utilizzata nell'edizione digitale del *Canzoniere* di Saba (Buzzoni *et al.*, 2024, 217).

```
<interpGrp>
  <interp xml:id="altVariant">Varianti alternative</interp>
</interpGrp>
</edition>
</editionStmt>
```

Inoltre l'attributo `@type` indica la posizione della lezione con i valori: *inline* (nel corpo del testo), *bottom* (nel margine inferiore), *margin* (nel margine destro o sinistro), *opposite* (nella carta accanto), *above* (al di sopra della linea), *below* (al di sotto della linea), *end* (alla fine del componimento). Anche qui, lo scopo non è la descrizione fisica del documento: la registrazione della collocazione ha uno specifico valore informativo, ad esempio in termini di datazione, con le varianti alternative precedenti il 1828 collocate genericamente nel margine del manoscritto (così per gli *Idilli*), mentre nei canti pisano-recantesi esse sono registrate, insieme al testo, in rigo tra parentesi (Priore, 2024, 176).

Si veda il seguente caso, tratto dal v. 12 di *Alla luna*. Su AN abbiamo una successione di due fasi (<mod>): «quanto grato» che viene cambiato in «come grato» con penna B. Segue poi l'aggiunta di una variante alternativa «(come si grato)» con penna D; in questo caso naturalmente non si indica alcuna sequenza, non trattandosi di correzione:

```
<l n="12">Del mio dolore. Oh
<app>
  <lem wit="#AV #NR26 #B26 #F31 #N35c">come grato</lem>
  <rdg wit="#AN">
    <mod change="#layer0" seq="1">quanto grato</mod>
    <mod change="#layer1" seq="2" type="superscript">come
grato</mod></rdg>
    <rdg wit="#AN" ana="altVariant" change="#layer3">(come si
grato)</rdg>
  </app> occorre</l>
```

Nel caso delle annotazioni, invece, si utilizza l'elemento <note>, specificato tramite un attributo `@type`, con i valori *metatextual* per le annotazioni metatestuali, *autocomment* per note con un tono di commento dell'autore a sé stesso e *quotation* per le note di certificazione linguistica. Similmente a quanto avviene per le varianti alternative, si indica il posizionamento della nota, attraverso l'attributo `@place`, con i medesimi valori visti sopra: *inline*, *bottom*, *margin*, *opposite*, *above*, *below*, *end*.

3.7. Overlapping

Gli interventi correttori possono coinvolgere più versi, perciò – come già obiettato per l'edizione critica dei *Canti* a cura di Peruzzi (1981) – la formalizzazione di un apparato verticale, che registra le varianti verso per verso, «può impedire di seguire l'evoluzione complessiva di porzioni più ampie del testo» (Leopardi, 2009, XXIX).

Come noto, tuttavia, le varianti a cavallo di verso risultano difficilmente codificabili in XML a causa della sua struttura gerarchica che non consente di rappresentare agevolmente casi di *overlapping*, ossia sovrapposizioni di elementi che non rientrino nello schema “elemento figlio” contenuto interamente nell’“elemento genitore” (<parent><child></child></parent>): in questo caso, l’elemento <rdg> non è contenuto nell’elemento <l>, ma coinvolge anche una porzione dell’elemento <l> successivo.

Le linee guida TEI introducono diversi meccanismi per ovviare al problema e aggirare la rigidità del *data model*. La soluzione adottata, ma ancora in fase di testing, per il caso leopardiano è l’utilizzo di un elemento <anchor> prima dell’inizio della porzione di testo coinvolta in variante. All’elemento si associa un identificativo @xml:id che ha come valore la numerazione dei versi coinvolti e serve per segnalare il punto da cui inizia la porzione di testo descritta nel corrispondente apparato. Il richiamo avviene poi nell’elemento <app>, attraverso un attributo @from con valore corrispondente all’identificativo dell’<anchor>.

Si consideri per chiarezza il seguente esempio, in cui si ha nelle stampe una correzione che coinvolge la porzione finale del verso 4 e quella iniziale del verso 5, ossia il lemma «interminati | spazi»:

4-5 interminati | Spazi] NR25 interminato | Spazio N35

```
<l n="4">Ma sedendo e mirando, <anchor xml:id="v.4-5"/>interminati</l>
<l n="5">Spazi
<app from="#v.4-5">
  <lem wit="#N35 #N35c">interminati / Spazi</lem>
  <rdg wit="#AN">
    <mod change="#layer0" seq="1">un infinito / spazio</mod>
    <mod change="#layer1" seq="2" type="reuse">interminato / spazio</mod>
  </rdg>
  <rdg wit="#AV #NR25 #B26 #F31">interminato / spazio</rdg>
</app> di là da quella, e sovrumani</l>
```

Si noti l’inserimento di <anchor> prima di «interminati» e il richiamo dello stesso entro l’elemento <app>, attraverso la marcatura from="#v.4-5", che specifica che quella sezione di apparato coinvolge il testo a partire da <anchor>, quindi da «interminati» e fino a prima del tag <app> (non è infatti necessario l’utilizzo di un attributo @to, come espresso nelle *guidelines*).³¹ Per il resto la struttura è quella nota, con il <lem>, gli elementi <rdg> e i <mod>.

³¹ «When the apparatus is encoded in-line, it is dispersed through the base text. Only the beginning of the lemma needs to be marked with an anchor, since the app is inserted at the end

con la sola differenza della presenza di un a capo reso da una barra obliqua a indicare la fine del verso 4 e l'inizio del verso 5.

Il modello di codifica delineato si propone di fornire una rappresentazione formalmente rigorosa e teoricamente fondata di una tradizione testuale complessa, caratterizzata dall'interazione tra stratificazione genetica dei materiali autografi e pluralità di testimoni. L'integrazione tra il modulo 13 delle Guidelines TEI, deputato alla formalizzazione dell'apparato critico, e il modulo 12, orientato alla rappresentazione delle fonti primarie, consente di articolare un sistema descrittivo capace di restituire la dimensione diacronica dei processi compositivi e correttori. Attraverso l'esame dei diversi casi affrontati si è inoltre evidenziato come la codifica non costituisca una mera trasposizione tecnica dell'apparato cartaceo, ma si configuri piuttosto come uno spazio di mediazione filologica, all'interno del quale le ipotesi interpretative dell'editore vengono esplicitate, formalizzate e rese al contempo trasparenti, verificabili e computabili.

4. Note sulla visualizzazione

Notoriamente, il *workflow* di produzione di un'edizione digitale differisce molto da quello di un'edizione cartacea, con una ridefinizione dei ruoli degli attori coinvolti (Italia, 2020, 19-40) e una responsabilità del filologo che supera la sola modellizzazione ecdotica e la sua resa in un linguaggio formale, toccando in maniera decisiva anche gli aspetti di produzione dell'*output* finale.

Perciò, in un contesto in cui le possibilità di visualizzazione digitali risultano ancora instabili e prive di modelli di riferimento sicuri, chi si occupa dell'edizione deve necessariamente proporre almeno le modalità secondo le quali vuole rendere quanto modellizzato nella codifica, pur non occupandosi della concreta realizzazione tecnica. Data questa premessa, intendiamo qui avanzare alcune riflessioni circa l'architettura globale dell'edizione in corso di sviluppo che traducano in sede di visualizzazione quanto stabilito in fase di modellizzazione.

Innanzitutto, si vuole visualizzare il testo critico – che nel caso in esame corrisponde a quello di N35c – sia in modalità di lettura in pulito, per consentire al lettore di seguire senza interruzioni il flusso del testo, sia accompagnato dall'apparato. Questo deve dare conto, come una fotografia d'insieme, del percorso elaborativo dell'opera attraverso tutti i testimoni coinvolti: è dunque necessario visualizzare i testimoni che concordano con la lezione del testo base e le eventuali varianti trasmesse dagli altri; in aggiunta, dovrà essere visibile il percorso genetico interno dei manoscritti.

Come descritto nei paragrafi precedenti, questo percorso si può seguire sia attraverso la rappresentazione delle fasi di intervento che seguendo la stratificazione di campagne correttive successive, identificate dalle diverse penne. La visualizzazione del doppio livello di elaborazione del testo dovrà essere immediatamente visibile, sfruttando l'iconicità del mezzo digitale, per connettere, ad esempio con l'uso di un medesimo colore di sfondo, le singole correzioni (fasi) alla penna con cui sono realizzate e dunque allo strato correttivo cui appartengono. La necessità è dunque quella di visualizzare innanzi tutto sia la diacronia delle fasi che la successione degli strati e il rapporto che intercorre tra i due livelli.

of the lemma, and itself therefore marks the end of the lemma» (cfr. <https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html>).

Inoltre, per i manoscritti, è utile mostrare in apparato anche le modalità in cui avvengono le singole correzioni – come la presenza di un eventuale riuso di lezioni precedenti o le informazioni topografiche descritte sopra (*soprascritto, sottoscritto* ecc.) – e la presenza di accidenti o di varianti alternative.

A partire dall'apparato, l'utente dovrebbe poter essere in grado di selezionare un singolo testimone e focalizzarsi su uno specifico stadio redazionale, visualizzando il testo del testimone scelto (corrispondente, nel caso di AN e AV, alla redazione finale dello stesso), accompagnato dalla riproduzione facsimilare. Per i manoscritti dovrà poi essere possibile consultare l'apparato genetico, nella doppia visualizzazione descritta sopra.

L'insieme di queste informazioni restituisce una panoramica di tutto il percorso genetico del *corpus*, integrando dinamicamente il livello microgenetico del movimento interno ai singoli testimoni manoscritti e quello macrogenetico ricostruibile seguendo lo sviluppo del testo dalla prima stesura in AN fino alle lezioni ultime di N35c.

Una volta giunto a questo punto del lavoro, cioè dopo aver stabilito un modello di codifica e le necessità di visualizzazione, il filologo digitale ha di fronte a sé sostanzialmente due strade: produrre un'interfaccia *ad hoc* per il proprio progetto – opzione dipendente dalla disponibilità di fondi e di un adeguato supporto infrastrutturale – oppure affidarsi a strumenti generici di visualizzazione. Nel corso degli ultimi decenni si è assistito a una produzione significativa di edizioni digitali *project-based*, realizzate attraverso lo sforzo di gruppi di ricerca multidisciplinari, con risultati spesso molto raffinati, ma con il noto problema delle difficoltà di mantenimento nel lungo periodo.

Per ovviare alle criticità connesse con l'eventuale realizzazione di un'edizione «*haute couture*» dei *Canti* – che non si limitano alla sostenibilità (Pierazzo, 2009) – si è scelto di valutare innanzitutto la possibilità di utilizzare un tool di visualizzazione generico, cogliendo l'occasione della recente *release*³² di una versione di EVT (*Edition Visualisation Technology*) pensata proprio per la filologia d'autore.³³

Il lavoro di sviluppo per la visualizzazione è ancora in fase preliminare e si intende qui presentare le possibili soluzioni ecdotiche per le riflessioni filologiche svolte, al di là delle future modifiche (ridefinizione di dettagli di *rendering*, adeguamento agli standard di accessibilità ecc.).

Con l'obiettivo di rispondere alle necessità del modello presentato, si è proceduto con una personalizzazione di EVT,³⁴ che si renderà poi disponibile per altri progetti di edizione che partano da situazioni testuali simili e adottino le convenzioni di codifica qui proposte. Allo stadio attuale del lavoro ci siamo concentrate sulla visualizzazione dell'edizione critica a livello macrogenetico, nei termini descritti poc'anzi: il testo critico, l'apparato e il dettaglio genetico dato dalla successione delle fasi e dalla visualizzazione degli strati.

La modalità di lettura del testo critico è quella consueta in EVT, con il testo in pulito e le porzioni interessate da variante evidenziate con un colore di fondo:

³² EVT 3 beta: <https://visualizationtechnology.wordpress.com/category/release/>.

³³ Riportiamo di seguito i primi risultati delle sperimentazioni condotte con lo strumento nella versione disponibile a novembre 2025, sottolineando che il software è ancora in fase di perfezionamento.

³⁴ Dell'implementazione di questa fase del lavoro ci stiamo occupando insieme a Mariia Levchenko.

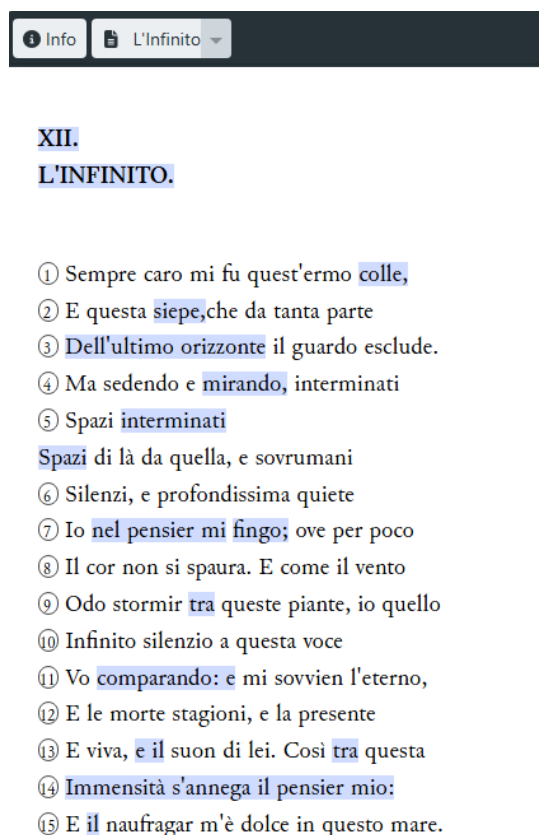


Figura 6. Dettaglio visualizzazione EVT – testo.

Per quanto riguarda invece l'apparato, è possibile visualizzare le lezioni dei vari testimoni e lo sviluppo diacronico del testo attraverso la rappresentazione delle fasi (ovvero i <mod>) in successione cronologica, ordinate con un numero progressivo (dato dall'attributo @seq), similmente a quanto avviene nell'apparato cartaceo. Le fasi sono evidenziate da un colore di fondo che corrisponde a una specifica penna e, dunque, a uno strato compositivo. Il rapporto strato-fase per ogni correzione è poi reso esplicito in un apposito *box* sottostante l'apparato, nella sezione “Sequenza correzioni”. Si veda (fig. 7) il già citato caso del verso 4 di *Alla luna*, con quattro fasi correttorie appartenenti a due strati distinti (“layer0”, ossia penna A, e “layer2”, ossia penna C):

④ E tu pendevi allor **su quella selva**

su quella selva AV NR26 B26 F31 N35 N35c]

¹ sopra quel bosco, ² sopra quel prato, ³ su quella selva, ⁴ su quella selva AN

Sequenza correzioni Info XML

layer0 [1] : sopra quel bosco,

layer0 [2] : sopra quel prato,

layer0 [3] : su quella selva,

layer2 [4] : su quella selva

Figura 7. Dettaglio visualizzazione EVT – sequenza correzioni del v.4 di *Alla luna*.

Intendiamo inoltre mostrare le diverse tipologie di intervento: l'indicazione del valore del @type della singola variante, al momento visualizzato al passaggio del *mouse*, come mostra la figura 8, che evidenzia il riuso di parte della fase 1 nella fase 2:

④ E tu pendevi allor **su quella selva**

su quella selva AV NR26 B26 F31 N35 N35c]

¹ sopra quel bosco, ² sopra quel prato, ³ su quella selva, ⁴ su quella selva AN

Sequenza correzioni Info XML reuse

layer0 [1] : sopra quel bosco,

layer0 [2] : sopra quel prato,

layer0 [3] : su quella selva,

layer2 [4] : su quella selva

Figura 8. Dettaglio visualizzazione EVT – tipologia di correzione (riuso).

Questa opzione, seppur funzionale, rischia di mettere in secondo piano l'informazione, perciò intendiamo visualizzarla anche nella sezione "Info", in modo che i dettagli sulle modalità di correzione, ricavati dalla topografia della variante, siano separati dalla dimensione diacronica data nel primo *box*.

L'*errata* viene visualizzato con la versione corretta che compare al passaggio del mouse sulla versione errata, evidenziata dal colore rosso:

io sopra questo colle sopra questo colle

Venia carco F31 Io venia pien N35

Sequenza correzioni Info **Venia pieno**

layer0 [1] : io su questo poggio

Figura 9. Dettaglio visualizzazione EVT – errata.

Le soluzioni qui discusse mostrano come nelle edizioni digitali anche il livello della visualizzazione si riveli uno spazio ecdoticamente rilevante, in cui le scelte filologiche vengono tradotte in forme di accesso, di lettura e di interpretazione del testo. La progettazione dell'interfaccia, infatti, come parte integrante del *workflow* editoriale, concorre, al pari della codifica, alla costruzione dell'oggetto scientifico "edizione".³⁵

Quindi un ambiente generico come EVT, con le dovute personalizzazioni, appare una soluzione efficace in termini di sostenibilità e mantenimento, ma anche una strategia metodologica verso la standardizzazione e trasferibilità delle soluzioni ecdotiche adottate.

Note finali

Il caso dei *Canti* consente di mettere in luce come la filologia d'autore, e in particolare la rappresentazione integrata dei livelli micro- e macrogenetici, richieda strumenti di visualizzazione capaci di rendere simultaneamente la stratificazione degli interventi, la loro successione temporale e la distribuzione all'interno della tradizione pluritestimoniale. La possibilità di articolare dinamicamente tali dimensioni, mantenendo distinte ma correlate la prospettiva documentaria e quella critica, costituisce uno dei principali apporti conoscitivi dell'edizione digitale rispetto ai modelli cartacei tradizionali. Il modello di codifica e visualizzazione qui presentato si propone dunque come un banco di prova per una concezione dell'edizione digitale orientata alla formalizzazione esplicita delle ipotesi filologiche sulla genesi del testo.

L'applicazione della codifica alla sezione degli *Idilli* ha permesso di verificarne la tenuta su un campione significativo e di mettere a fuoco i nodi filologici più rilevanti, come la distinzione tra campagne correttive e fasi discrete di intervento, la gestione dell'*overlapping*, la rappresentazione della *varia lectio* e la resa degli *errata*. Parallelamente, le prime sperimentazioni condotte con EVT hanno consentito di elaborare alcune soluzioni di visualizzazione orientate a rendere percepibile, attraverso l'interfaccia, la stratificazione diacronica degli interventi e il rapporto tra strati e fasi correttive.

Il passo successivo prevede il test del modello su una sezione dei *Canti* sostanzialmente diversa – e per molti versi più complessa – rispetto agli *Idilli*: le *Canzoni*. Si tratta dei testi che presentano la maggiore densità di *varia lectio* dell'intera raccolta, con una ricchezza di varianti alternative, glosse e catene sinonimiche che rende la tradizione manoscritta particolarmente articolata e che solleva sfide specifiche tanto sul piano della codifica quanto su quello della visualizzazione. L'applicazione del modello alle *Canzoni* consentirà dunque di valutarne la robustezza in presenza di una *varia lectio* più consistente e complessa e di affinare le soluzioni di codifica già adottate, eventualmente introducendo nuovi casi di rappresentazione.

In parallelo, si prevede di condurre ulteriori test di visualizzazione con l'obiettivo di verificare come EVT risponda a queste nuove esigenze e di perfezionare le soluzioni di *rendering* già individuate per il doppio livello strato-fase, anche in vista di una futura estensione del modello all'intera raccolta.

Più in generale, il lavoro fin qui svolto ha confermato che il passaggio dall'edizione cartacea all'edizione digitale non può ridursi a una mera trasposizione tecnica: ogni decisione di codifica

³⁵ Per una riflessione sul rapporto tra dati e loro rappresentazione nel contesto digitale cfr. Barabucci *et al.*, 2017.

implica un atto interpretativo e ogni scelta di visualizzazione contribuisce a costruire una diversa possibilità di accesso al testo. In questo senso, il digitale non è uno strumento neutro di trasmissione del sapere filologico, ma uno spazio in cui le ipotesi dell'editore vengono esplicitate, formalizzate e rese interrogabili in modo nuovo.

References

- André, Julie, and Elena Pierazzo. 2013. "Le codage en TEI des brouillons de Proust: vers l'édition numérique". *Genesis* 36: 155–161. <https://doi.org/10.4000/genesis.1159>.
- Barabucci, Gioele, Elena Spadini, and Magdalena Turska. 2017. "Data vs. Presentation. What Is the Core of a Scholarly Digital Edition?". In *Advances in Digital Scholarly Editing*. Leiden: Sidestone Press. https://serval.unil.ch/notice/serval:BIB_09C6C598108A
- Blasucci, Luigi. 2003. *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio.
- Blasucci, Luigi. 2014. "Appunti sui versi del '26 e in particolare sugli «Idilli»", in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di Paola Italia. *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, IX, 2.
- Buzzoni, Marina. 2024. "Il Progetto Saba: dare voce a un manoscritto inedito del *Canzoniere*". In *Informatica umanistica, Digital Humanities: verso quale modernità?*, a c. di M. Gatto, A. Squeo, e S. Silvestri, 153–166. Bari: Cacucci.
- Buzzoni, Marina., Cucurnia, Davide, Fenu, Cristina, Rosselli Del Turco, Roberto, Tancredi, Giulia. 2024. "Progetto di edizione genetica digitale del *Canzoniere* manoscritto di U. Saba (1919-20)". In *Me.Te. Digitali. Mediterraneo in rete tra testi e contesti, Proceedings del XIII Convegno Annuale AIUCD2024, A cura di: Di Silvestro, Antonio; Spampinato, Daria (2024)*. ISBN 978-88-942535-8-0. DOI 10.6092/unibo/amsacta/7927. In: *Quaderni di Umanistica Digitale*, 215-220.
- Cacciapuoti, Fabiana, Giorgio Panizza, and Emilio Russo. 2024. "Per un nuovo catalogo ragionato della Biblioteca Nazionale di Napoli". In *Carte leopardiane: dal documento al sistema. Atti del Convegno "Alma Leopardi", Bologna, 9 giugno 2023*, a c. di Marcello Dani, 93–100. Bologna: AMSacta. <https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8008>.
- Contini, Gianfranco. 1947. "Implicazioni leopardiane". *Letteratura* 33. Rist. in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938–1968)*. Torino: Einaudi, 1970.
- Cummings, James. 2019. "A world of difference: Myths and misconceptions about the TEI". *Digital Scholarship in the Humanities* 34 (Supplement 1): 158–179. <https://doi.org/10.1093/lhc/fqy071>.
- De Blasi, Margherita. 2023. "Il testo impubblicato. Varianti d'autore nelle *Osservazioni sulla tortura* di Pietro Verri". In *Il testo violato e l'inchiostro bianco. Varianti d'autore e potere*, a c. di Paola Italia e Monica Zanardo, 37–52. Roma: Viella.
- De Robertis, Giuseppe. 1946. "Sull'autografo del canto "A Silvia"". *Letteratura* 31.
- De Robertis, Giuseppe. 1947. "Biglietto per Gianfranco Contini". *Letteratura* 34.
- Fiormonte, Domenico, Valentina Martiradonna, and Desmond Schmidt. 2010. "Digital Encoding as a Hermeneutic and Semiotic Act: The Case of Valerio Magrelli". *DHQ: Digital Humanities Quarterly* 4, 1. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/4/1/000082/000082.html>

- Folena, Gianfranco. 1978. *Introduzione alla ristampa anastatica dell'edizione critica dei Canti di Moroncini*, I–LXXXVI. Bologna: Cappelli.
- Giuffrida, Milena, Italia, Paola, Nieddu, Simone, Schmidt, Desmond. 2021. “From print to digital: A web edition of Giacomo Leopardi’s *Idilli*”. *Digital Scholarship in the Humanities* 36 (Supplement 1): i23–i36. <https://doi.org/10.1093/llc/fqaa022>.
- Isella, Dante. 2009. “Le varianti d’autore (critica e filologia)”. In *Le carte mescolate vecchie e nuove*. Torino: Einaudi.
- Italia, Paola. 2016. *Il metodo di Leopardi*. Roma: Carocci.
- Italia, Paola. 2020. *Editing Duemila. Per una filologia dei testi digitali*. Roma: Salerno Editrice.
- Italia, Paola, and Giulia Raboni. 2010. *Che cos’è la filologia d’autore*. Roma: Carocci.
- Leopardi, Giacomo. 1927. *Canti*. Edizione critica ad opera di F. Moroncini. 2 voll. Bologna: Cappelli.
- Leopardi, Giacomo. 1981. *Canti*. Edizione critica di Emilio Peruzzi con la riproduzione degli autografi. Milano: Rizzoli.
- Leopardi, Giacomo. 1984. *Canti*. Edizione critica a c. di D. De Robertis. Milano: Polifilo.
- Leopardi, Giacomo. 2009. *Canti e poesie disperse*. Edizione critica diretta da G. Gavazzeni. 3 voll. Firenze: Accademia della Crusca.
- Nava, Beatrice. 2022. “Siamo tutti bédieriani? Prospettive per le edizioni genetiche digitali”. *Umanistica digitale* 14: 19–40. <https://doi.org/10.6092/issn.2532-8816/14949>.
- Pierazzo, Elena. 2009. “Digital Genetic Editions: The Encoding of Time in Manuscript Transcription”. In *Text Editing, Print and the Digital World*, ed. by Marilyn Deegan e Kathryn Sutherland, 169–186. Aldershot: Ashgate.
- Pierazzo, Elena. 2019. “What future for digital scholarly editions? From Haute Couture to Prêt-à-Porter”. *International Journal of Digital Humanities* 1: 209–220. <https://doi.org/10.1007/s42803-019-00019-3>.
- Priore, Roberta. 2024. *Una biografia dello «Zibaldone». Le prime cento pagine (1817–1820)*. Milano–Udine: Mimesis.
- Schmidt, Desmond. 2019. “A model of versions and layers”. *Digital Humanities Quarterly* 13 (3). <https://dhq.digitalhumanities.org/vol/13/3/000430/000430.html>.