

WAYNE STOREY

Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia



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

Per tradizione si contrappongono il torchio e la mano del copista. Dagli anni Sessanta dell'Ottocento la macchina da scrivere si propone di sostituire la penna dello scrittore che compone e ordina le sue poesie. Se la prima proposta di sostituzione riguarda l'organizzazione della pagina e la diffusione dell'opera, la seconda suggerisce un cambiamento di abitudine, di livello di leggibilità dei caratteri standardizzati e pure una standardizzazione del testo, da firmare a volte coll'inchiostro del testimone che verifica il documento altrimenti anonimo. Nell'immagine del Dalmonte Acme del 1929, Boccaccio, Petrarca, Dante, e altri grandi della letteratura italiana «griderebbero al miracolo» della Olivetti forse perché avrebbe reso più veloce il lavoro. D'altra parte il mancato contatto della mano con la carta e la standardizzazione della pagina avrebbero soddisfatto poco le loro poetiche rivelatesi in tanti versi e righe essere in stretto rapporto con il supporto. Ai giorni nostri è la tecnologia digitale che si propone sia al poeta che al tipografo, e pure al poeta-tipografo, che ha intenzione di "autopubblicarsi" e avvalersi di una diffusione maggiore attraverso internet. Ma che effetto ha questa stessa tecnologia sulle nostre metodologie filologiche che hanno l'obiettivo di ristabilire il testo poetico a partire da diversi testimoni? È la domanda postaci dal caro Rico per la giornata di studi di *Ecdotica*.

In occasione dell'invito a parlare della mia esperienza come direttore della rivista della Society for Textual Scholarship, cioè *Textual Cultures*, ho preparato una trentina di immagini in un Powerpoint di 35 minuti per dimostrare diverse problematiche da cui estrarre qualche

riflessione sull'applicazione della filologia e su come parlare, semmai sia possibile, degli effetti di una "filologia digitale", pure titolo di una rivista più recente. Sperando di ridurre l'esperienza della presentazione in una comunicazione più sintetica, volevo subito mettere a fuoco il problema della forma digitale, che serve sia alla composizione degli autori più o meno sperimentali, sia alla diffusione editoriale di case editrici più tradizionali; e di mezzo c'è la sua funzione al nucleo di processi filologici tanto diversi quanto l'analisi delle varianti e l'*encoding* di testi e testimoni. Certo, come ci ricorda la pubblicità del '29, non è la prima evoluzione della parola scritta a macchina.

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

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

Si tratta insomma dei primi anni di quello che la Werner chiama gli Halcion Days della rivoluzione digitale, quando si cercava di applicare ogni strumento al testo, creando una specie di "ultra-apparato" capace di segnalare ogni aspetto e ogni dinamica della parola. Gli strati dell'apparato sarebbero stati infiniti per definire la complessità del testo. Al tempo stesso, si corre il rischio di quello che la Werner giustamente chiama «overdetermination», cioè una guida critica che chiude il discorso poetico-retorico. Salta fuori subito una formula quasi matematica: più denso l'*encoding* interpretativo = meno spazio per il processo del lettore individuale di scoprire interpretazioni nuove. Si tratta insomma non tanto del desiderio di comunicare un testo quanto della tendenza critica di chiudere, di *overdetermine*, il suggerimento del testo nel suo rapporto essenziale col lettore. E può succedere a tanti livelli! Abbiamo tutti incontrato il complicatissimo sito di un'edizione che si rende praticamente innavigabile. Si sperimenta sempre di più la tendenza a creare "archivi", sbagliando forse la funzione di un vero archivio, cioè quella di raccogliere e organizzare documenti e informazioni ma non di applicarli.

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

Nel mio intervento ho cercato di suggerire certi principi da rispettare nell'applicazione di una "filologia digitale" e contro il sovraccarico del commentario. Sono gli stessi principi che formano la base del lavoro del *petrarchiv.org*, per ora un sito sperimentale e *in fieri*, che propone una nuova edizione 'ricca' dei *Fragmenta* di Petrarca. Grazie a una sovvenzione dell'Indiana University del 2013 abbiamo passato il primo anno di lavoro a sperimentare non

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

solo gli inevitabili problemi di un'edizione nata in forma digitale ma pure a stabilire norme e parametri dell'intervento sui testi. Entro la fine di maggio del 2014 siamo riusciti a stabilire nove prototipi diversi, 32 poesie in cinque generi su 13 carte del codice Vaticano Latino 3195, che si trovano su <http://petrarche.org>. Nel contesto del complicatissimo sito grafico-visivo che è il manoscritto parzialmente autografo di Petrarca, il sopraindicato Latino 3195, il primo principio è sempre di combattere l'*overdetermination*, cioè il sovraccarico del testo, e di sostenere la semplicità del rapporto fra testo e lettore. Nel rispondere a questo principio la forma digitale è al servizio della filologia non solo nella creazione di strati di informazioni su cui non inciampa il lettore che vuole, per esempio, leggere il raggruppamento di tre sonetti sulla carta 22r prima di fare la pausa suggerita dallo spazio di un quarto sonetto lasciato bianco dove si sarebbe presentata facilmente la prima strofa della canzone-manifesto *Mai non vo' più cantar com'io soleva* rimandata al verso della carta. Si tratta di un'esperienza di lettura difficilmente recuperabile nella maggior parte delle edizioni dalla seconda metà del Quattrocento in poi. È inoltre una lettura guidata dall'apparato del codice la cui costruzione è stata sorvegliata da Petrarca, che dopo la fuga del giovane amanuense Giovanni Malpaghini diventa copista dell'opera, ed è qui che la filologia ha anche un suo ulteriore ruolo a molteplici livelli digitali, in questo caso nel distinguere fra funzioni dello spazio all'interno dei fascicoli del manoscritto. Abbiamo individuato otto tipi di spazio significativo nell'organizzazione dei fascicoli, dallo spazio che impone una pausa fra raggruppamenti o sezioni interne – come abbiamo appena visto fra Rvf 102-104 e l'annuncio dell'incipit della canzone Rvf 105: *Mai non vo' più cantar com'io soleva* (Subset 1B e 1C del Petrarche, cfr. *infra*) – agli spazi che identificano un cambiamento di genere e di programma di lettura, dall'andamento orizzontale di colonna in colonna del sonetto, della canzone, del madrigale e della ballata a quello verticale riservato unicamente nell'assetto petrarchesco alla sestina (Subset 2A e 2B, cfr. *infra*), sempre contraddistinta dalle cinque o sette righe prive di scrittura sempre nella colonna di destra, e allo spazio di potenziale uso lasciato in bianco, come nei casi già noti della c. 37r, quando in un primo tempo fra *Amor mi sprona in un tempo et affrena* (Rvf 178) e *Po ben può tu portartene la scorza* (Rvf 180), e prima che il codice fosse mandato al rubricatore, Petrarca ha fatto saltare lo spazio giusto per un sonetto ancora da scegliere (il sonetto *Geri, quando talor meco s'adira* [Rvf 179], che risulterà infatti di mano di Petrarca stesso che cercherà di mantenere il registro di bella copia del codice), o delle cc. 49v–52r, che sono rigate e pronte a ricevere altre poesie fra *Arbor victoriosa triumphale* (Rvf 263 a c. 49r) e *I' vo pensando, et nel penser m'assale* (Rvf 264 a c. 53r).

E a volte il gioco dello spazio costringe il poeta e il copista ad abbandonare forme ripetute su cui dipende la poetica di tutta l'opera, specie a c. 32r–v, dove la carta e la regola del contrasto grafico-visivo fra sonetto e sestina solitamente collocato sul lato di una carta risultano sfasate. Malpaghini è obbligato a concludere la sestina *A la dolce ombra de le belle frondi* (Rvf 142) sul verso della c. 32, lasciando sempre in forma ridotta lo spazio segnalante delle righe vuote nella colonna destra. E, come vediamo a Subset 3A e 3B (cfr. *infra*), cc. 69v e 70r, Petrarca stesso è costretto ad abbandonare la sua solita matrice grafico-visiva per la canzone *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (Rvf 356 [riordinata Rvf 360]), sorella prosodica di *Una donna più bella assai che 'l sole* (Rvf 119, Vat. Lat. 3195, cc. 24v–25v). Al poeta-copista manca lo spazio giusto nel binione, che sarebbe stato inserito nella copia ormai non più 'bella' bensì 'di servizio' (cc. 67–70), per trascrivere/copiare/riprodurre la canzone nella forma in cui troviamo *Una donna*, forma in cui è trascritta in antichi codici autorevoli quali il Laurenziano Segniano 1 e Morgan M. 502. Per farla rientrare nello spazio che aveva a disposizione, Petrarca la trascrive tre versi per riga. L'allestimento provvisorio della canzone che si trova sul sito *Petrarche* nella trascrizione diplomatica del codice, che come ricordiamo si è diffuso

molto poco e in modo controllato a partire dagli eredi dei materiali di Petrarca, serve particolarmente per rintracciare rapporti di parentela a livello della prima diffusione dell'opera dopo la morte di Petrarca. Ad esempio, i codici Laurenziano 41.10 e 41.17 sono latori della formula 'compressa' e 'compromessa' della copia di servizio di Petrarca, che replicano i tre versi per riga inserendo correzioni interlineari di Petrarca stesso nel binione provvisorio.

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

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

```

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

```

ed è da applicare regolarmente ai testi in modo che possiamo anche rintracciare, tramite una ricerca elettronica, le stesse caratteristiche dello spazio dappertutto nel macrotesto dei *Fragmenta*.

L'*encoding* nel linguaggio della TEI (Text Encoding Initiative) nasconde la complicatezza filologica di rapporti, forme e spazi i cui significati si segnalano in un apparato raggiungibile ma non sulla stessa superficie del supporto di lettura diretta e semplice secondo il principio che abbiamo indicato per evitare l'*overdetermination* della Werner. Come sappiamo, e siamo obbligati a comunicarlo ai non-addetti ai lavori, il testo che leggiamo, sia in forma cartacea sia digitale, è il risultato di numerosissime scelte e operazioni filologiche a volte non segnalate sulla pagina. Per scegliere un esempio anche banale: la scelta dell' «Apparechiarsi», invece dell' «Apparecchiarsi» respinto da Petrarca, nell'ultimo verso del congedo della canzone *Gentil mia donna, i' veggio* («Apparechiarsi, ond'io più carta vergo» [Rvf 72, Vat. Lat. 3195, c. 17r]) risulta non solo dall'disamina di rasure e, ahimè, macchie i cui fattori e periodi di esecuzione sono spesso difficili da precisare, ma anche da uno studio molto più largo e profondo di latori non indifferenti o statisticamente riducibili a una singola famiglia di lezioni. Questa scelta microscopica e piuttosto complessa, che andrebbe per forza ridotta nell'apparato dell'edizione cartacea a un linguaggio telegrafico e ostico alla maggior parte dei lettori, si spiega meglio nell'ampio spazio dell'*encoding*, dove si apre se necessario una parentesi tutt'altro che secondaria a considerare tendenze del copista, dell'autore e di possibili correttori storici che sono intervenuti nel manoscritto. L'*encoding* è in sé un testo che rappresenta, riformula e commenta, direi con sobria contenutezza, il “testo principale” che prepariamo per i nostri lettori. È un testo di primo acchito nascosto ma operante, come molte delle nostre scelte filologiche, ai livelli più profondi della storia di ogni testo letterario. L'*encoding* è un testo ricco di indicazioni e rimandi che, si spera, chiariscano strumenti e interventi filologici senza soffocare eventuali operazioni interpretative.

Il nostro primo grido al miracolo dell'ausilio digitale, come nel 1929 avrebbero gridato Dante, Petrarca, Boccaccio e altri al miracolo della Olivetti, si è calmato per certi versi davanti a risultati inutili o poco produttivi che finiscono nel complicatissimo inno alla tecnologia. Al tempo stesso, il filologo che propone di ignorare o scartare la tecnologia dell'edizione digitale perde strumenti capaci di raffinare il rapporto fra testo e lettore.

Ormai sovvenzionato da fondi della *National Endowment for the Humanities*, il progetto *Petrarche.org* cambierà forma e presentazione. Fra qualche mese, dopo la pubblicazione dei *fragmenta* del terzo fascicolo dell'autografo parziale, la pagina di prototipi, credo utili per praticanti della TEI e per studiosi di Petrarca, sarà forse meno evidente nelle ricerche di Google e altri servizi. Ringrazio di cuore i colleghi Francisco Rico e Andrea Severi dell'opportunità di pubblicare qui sotto la prima introduzione al lavoro dell'edizione e la spiegazione introduttiva dei nove prototipi e del Visual Index. Colgo l'occasione anche per ringraziare sinceramente i cari collaboratori che hanno lavorato tanto e continuano a fare questo viaggio con me per migliorare un lavoro di ormai 23 anni: John A. Walsh e Isabella Magni, dell'Indiana University.

Petrarchive

An edition of Petrarch's songbook

Introduction

Awarded a New Frontiers Start-up Grant (\$42,000) from Indiana University for 2013, the *Petrarchive* Project has advanced significantly in its goals for offering a "rich text," interactive edition of one of the icons of western literature, Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*). Wayne Storey, Professor of Italian, has collaborated with John Walsh, Associate Professor of Information Science, to produce six sets of distinctive textual prototypes based on Storey's new edition of the work's 366 texts that comprise the author's poetry book. Our prototypes consist of:

- TEI-encoded documents from which we can render both diplomatic transcriptions and edited views of the text;
- Web-based presentations providing both diplomatic and edited views of the text, implemented with the TEI Boilerplate system;
- Facsimile page images for Lat. Vat. 3195;
- A visual index, or map, to the *Rvf* as constituted in Lat. Vat. 3195.

With these prototypes now in place, the editors propose to complete work on all 366 poems in their digital edition of Petrarch's work, using Storey's edition and commentary and following the Text Encoding Initiative Guidelines. This textual-visual project, the *Petrarchive*, will supply a state-of-the-art scholarly tool for students, teachers, and scholars of Petrarch's formative icon for book culture and Western poetry, and provide an interactive and open-access edition for specialized and general audiences.

Prototypes

During 2013, we have worked through six subsets of texts that demonstrate diverse kinds of editorial and encoding issues that we felt it necessary to establish as guides for future work. All the subsets also demonstrate the emblematic nexus between Petrarch's visual poetics and the editing of texts from a problematic holograph first designed as a fair copy, and that then degenerates into an experimental work site.

System requirements

Browser Support

The prototypes make use of current Web technologies and require a relatively recent browser for proper display and functionality. Recent versions of Safari, Chrome, and Firefox should all work with the *Petrarchive* texts.

Subset 1A: Vatican Latino 3195, charta 1v

Subset 1A establishes Petrarch's first transcriptional and organizational principle for his 31-line canvas in his work: the four-sonnet construction of the manuscript leaf based on a 31-line transcriptional canvas. 62 of the 145 pages (62 sides of the 72 chartae) of Petrarch's book follow this principle of four



charta 22r of Petrarch's book follow this principle of four sonnets, each laid out on seven transcriptional lines, two verses per line, and read in a horizontal strategy. Each sonnet is separated from the next by a "separative blank line" space (thus $7+1+7+1+7+1+7 = 31$). Encoders will use the encoding matrix for this principle for just over 42% of their work.

Subset 1B: Vatican Latino 3195, charta 22r

Subset 1B demonstrates the subtle visual poetics of the rare disruption of Petrarch's first principle and the unique use of expectation in the manuscript to call attention to a dramatic shift in the work's narrative.

Up to charta 22r the reader has seen 13 out of 42 pages that follow Petrarch's four-sonnet principle. On c. 22r, Petrarch has his copyist skip the final seven transcriptional lines as what we encode as a "divisional stop space" between *Rvf* 104 and 105. Petrarch's scribe could easily have started the following poem, "Mai non vo' più cantar com'io soleva" (*Rvf* 105), as he would numerous times, in the remaining space of c. 22r. Instead, the "divisional stop space" sets off *Rvf* 105 as a poetic manifest: "Never again do I want to sing [poetry] as I used to."



Subset 1C: Vatican Latino 3195, cc. 22v-23r

Subset 1C demonstrates the function of c. 22r's divisional stop space to mark the macrotextual pause between sonnet *Rvf* 104 and the manifest of



Rvf 105. The editorial innovation of the easy comparison of the edited version of *Rvf* 105 to the diplomatic transcription allows advanced users to note errors and lexical features in the manuscript that distinguish among authorized and unauthorized versions of the work that circulated. The "divisional stop space" plays an important role in our editing of the first poem of Part II of the *Rvf*, "I vo pensando" (*Rvf* 264), which is preceded by a divisional stop space of five blank pages (four ruled for transcription). Editorially the ruled space also functions as "potential writing space" prepared to receive text but left blank.

Subset 2A: Vatican Latino, c. 3v

Subset 2A demonstrates Petrarch's second organizing principle, which has a unique impact on the page's and the work's indexicality, visual poetics, and use of punctuational space: the counterbalance between the sonnet's horizontal reading strategy ("Mille fiate, o dolce mia guerrera" [*Rvf* 21]) and the sestina's vertical reading strategy ("A qualunque animale alberga in terra" [*Rvf* 22]), first down the left column and then back up to the top of the right column, but without spaces between the stanzas marked only by pilcrow. The contrast between the two genres and their reading strategies is immediately visible in the uneven lengths of sestina's two columns and the blank five-seven lines in the left column that act as "descriptive space" for the sestina.



Subset 2B: Vatican Latino c. 14v

Subset 2B demonstrates the reverse matrix for Petrarch's second principle, the sestina "L'aere gravato et l'importuna nebbia" (*Rvf* 66) and the sonnet "Del mar Tirreno a la sinistra riva" (*Rvf* 67). Subset 2A and 2B will serve as an encoding guide for four other occurrences of the sonnet–sestina combination, and distinguish the scribal error in rendering the same combination on cc. 32r and 32v (*Rvf* 141–*Rvf* 142).



Subsets 3A-3B: Vatican Latino 3195, cc. 69v-70r; Laurenziano Segniano 1, cc. 52v-53r)

Subset 3A–3B investigates keen editorial problems in the 157 verses of the canzone "Quel' antico mio dolce empio signore" (*Rvf* 356



[revised as 360]) as a common site of reordering, another of Petrarch's revisionist principles. After the *Rvf* was in circulation, perhaps as late as 1373–1374, Petrarch experimented several times with reordering the last 31 poems of the work, using small numbers in the margins of cc. 66v–71v. These numbers were never applied to a new order for poems 336–366 until Mestica's edition of 1896. Of even greater editorial difficulty is the "reconstruction" of the format for the canzone "Quel' antico," which Petrarch decided to include on a four-page insert (2 bifolia) in which he did not have enough space to write out the canzone according to his standard transcriptional format (equal to that of the canzone "Una donna assai più bella che 'l sole" [*Rvf* 119]). The poem's reconstruction is imaged from different manuscripts and editions since Petrarch was forced by a lack of material space to distort the poem in his own final transcription. Our edition allows the reader to move among Petrarch's dense diplomatic transcription and the modern, virtual reconstruction of the diplomatic text (based on MS Laurenziano Segniano 1), and the edited form of the poem from additional, authoritative manuscripts.

Subsets 4A-4B: Vatican Latino 3195, c. 26r and c. 45r

Subsets 4A and 4B solve the editorial problem of communicating the roles of palimpsest and erasure in Petrarch's *Rvf* and his visual poetics. The problem



of the complex versioning of poems through extensive authorial erasure and emendation is addressed, reconstructing the layers of the poet's revisions both in his own manuscript and in subsequent manuscripts that reflect earlier and later versions. This fourth subset will consist of: A) the four poems on c. 26r, in which Petrarch attempts to maintain the fair copy status of the manuscript, and B) the four sonnets of c. 45r in which Petrarch has abandoned fair copy practices. Subset 4A treats the poet's own attempt to recycle the rubricated D of the previous poem ("Donna mi vene spesso ne la mente"), after erasing the rest of the poem, to insert the shorter madrigal "Or vedi, Amor" (*Rvf* 121). The user can move among diplomatic and edited versions to reread previous and current sequences of this section. In Subset 4B we have instead established encoding principles for Petrarch's frequent use of multiple erasures and

emendations now easily consultable without disturbing the user's primary reading of the edited version.

Subsets 5A-5B: Vatican Latino, c. 15r-15v

Subsets 5A and 5B reconstruct the complexities of textuality in diverse forms of longer poems (canzoni) in versions of the *Rvf* 70



(“Lasso me, ch’i non so in qual parte pieghi”), in which Petrarch singles out his quotations of other poets by isolating their verses on independent lines at the end of each stanza. This use of the play between transcription and space to highlight certain features central to the poetics of a given work will be borne out throughout the *Rvf*. In Subset 5A/5B the poet isolates the citation. Notably, in an authoritative copy of Latino 3195, Laurentian 41.10, the copyist literally underscores the cited verses.

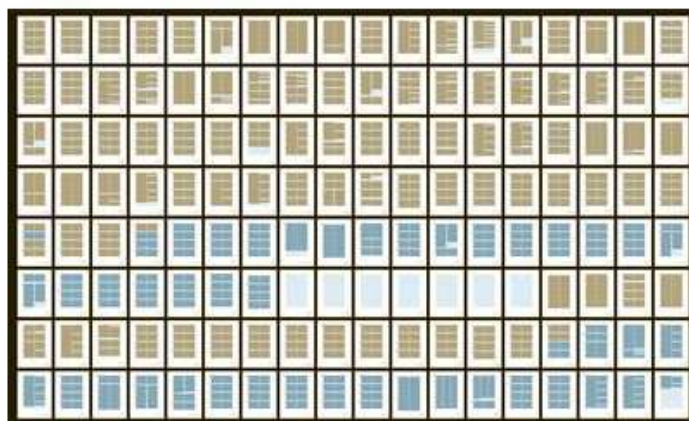
Vatican Latino 3195, c. 39r

Subset 6 establishes editorial and encoding strategies for multiple strata of erasure as part of Petrarch’s visual poetics and compilational techniques that range from the elimination of an entire sonnet (the first composition on the page [“L’aura gentil” [Rvf 194]]) to multiple layers of expulsions in individual poems (sonnets 3 and 4 = *Rvf* 196 and 197 [“L’aura serena” and “L’aura celeste”).



Visual Index

The textual and graphological representations of the text are supplemented by other resources developed for the digital edition. These resources include a **visual index**, or map, of Petrarch’s graphological enterprise. This map provides diagrammatic “wireframe” representations of Petrarch’s layouts, categorizes those layouts, and will link from diagrams to individual texts.



Petrarchive Visual Index