

Ecdotica

10
(2013)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

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

 **Carocci editore**

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

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

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

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

Ecdotica is a Peer reviewed Journal

Ecdotica garantisce e risponde del valore e del rigore dei contributi che
si pubblicano sulla rivista, pur non condividendone sempre e necessariamente
prospettive e punti di vista.

On line:

<http://ecdotica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdotica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)
Madrid 28001
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

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



Carocci editore · Corso Vittorio Emanuele II, 229 00186 Roma · tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

Work and Document, a cura di BÁRBARA BORDALEJO	
BÁRBARA BORDALEJO, Introduzione	7
PETER ROBINSON, The Concept of the Work in the Digital Age	13
HANS WALTER GABLER, Editing Text – Editing Work	42
PAUL EGGERT, What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text	50
BÁRBARA BORDALEJO, The Texts We See and the Works We Imagine: The Shift of Focus of Textual Scholarship in the Digital Age	64
PETER SHILLINGSBURG, Literary Documents, Texts, and Works Represented Digitally	76
MARIKA PIVA, La fragmentation des <i>Mémoires d'outre-tombe</i>	94
INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Trasmissione e Metamorfosi. Verso una tipologia dei meccanismi evolutivi nei testi medievali	118
Foro. <i>Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico</i>	179

Testi

L'abbondanza di libri (Petrarca, <i>De remediis</i> , I 43)	
Testo di Gianfranco Contini, traduzione e note di Francesco Bausi, premessa di Francisco Rico	203

Questioni

- ROSSANA E. GUGLIELMETTI, Come (non) costruire un curach. L'edizione della *Navigatio Sancti Brendani* 223
- MARIO GARVIN, Variación textual y transmisión de impresos 252
- ANNALISA CIPOLLONE, Gli affani (e gli agi) della *textual scholarship*: qualche riflessione sul nuovo Cambridge Companion 269

Rassegne

Elizabeth L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending* (G. PONTÓN), p. 279 · David C. Parker, *Textual Scholarship and the Making of the New Testament* (F. BAUSI), p. 285 · David McKitterick, *Old books, new technologies. The representation, conservation and transformation of books since 1700* (G. THOMAS TANSSELLE), p. 290 · Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano (A. SEVERI), p. 293 · Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di L. Chines e A. Severi (P. VITTI), p. 301 · Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, edición de D. Mañero Lozano (T.J. DADSON), p. 311 · Lope de Vega, *Comedias. Parte XI y Parte XII* (E. MAGGI), p. 316

Cronaca

- Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures* 325

Rassegne

GONZALO PONTÓN

LA IMPRENTA Y OCCIDENTE

📖 Elizabeth L. Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine. The Reception of Printing in the West from First Impressions to the Sense of an Ending*, Philadelphia-Oxford, University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 368, \$ 45, ISBN 978-0-8122-4280-5

A finales de junio de 1840, para conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de la imprenta, la ciudad de Estrasburgo inauguró un monumento a Gutenberg con festejos que se extendieron durante tres días y que incluyeron la representación de una breve pieza teatral. En ella aparecía el impresor en su lecho de muerte, confesando a su colaborador Peter Schöffer sus más sinceros sentimientos acerca de su invento: con él había encendido la antorcha que debía iluminar el futuro camino de la humanidad, pero también temía que esa antorcha, en las manos equivocadas, pudiera convertirse en el origen de un incendio devastador. El anónimo ochocentista que imaginó ese cuadro incidía en un lugar común sobre la imprenta desde sus primeros tiempos: su condición de arma de doble filo. Esa dualidad consustancial es la que da título al volumen que nos ocupa (de cuya p. 177 procede el ejemplo), escrito por uno de los nombres señeros en el estudio e interpretación de la huella de la prensa mecánica en la cultura occidental: Elizabeth L. Eisenstein (n. 1923), *Professor Emerita* de la University of Michigan, especialista en la cultura francesa de los siglos XVII a XIX y célebre sobre todo por el muy citado – y no siempre entendido ni transparente – *The Printing Press as an Agent of Change* (1979) y su posterior síntesis *The Printing Revolution in Early Modern Europe* (1983).

Divine Art, Infernal Machine es una monografía sobre un asunto que la propia autora califica de inédito («no one has yet explored this topic»,

p. ix) y plantea un recorrido histórico por más de quinientos años de actitudes mentales, concepciones y prejuicios en torno a la invención de Gutenberg. Materiales al respecto no faltan: los frutos de la imprenta tuvieron desde el principio un marcado componente autorreflexivo – o propagandístico, si se prefiere –, y ya los primeros libros impresos proclamaron desde sus colofones las excelencias del nuevo arte, en términos casi mágicos, de entusiasta optimismo tecnológico. El presente volumen no supone una investigación nueva de raíz, sino que reelabora parcialmente algunos materiales previos, incluidos los dos libros mayores de la autora (la lista de referencias, en pp. 367-368). A partir de un excelente – e idiosincrásico – repertorio de ejemplos acopiado a lo largo de más de cuarenta años de investigación, Eisenstein va desgranando, período a período, desde 1440 hasta 2010, aunque no necesariamente de forma lineal, los principales rasgos de la relación de Occidente con el mundo de lo impreso. En cierto sentido, nos las habemos con una historia de las edades Moderna y Contemporánea *sub specie libri*, contempladas como épocas librescas, configuradas históricamente *también* desde la imprenta, por su peso cultural como *agent of change* – y, a veces, *agent provocateur* –, como fuerza dinámica que engendra transformaciones decisivas en la esfera cultural, entre las que descuella el periodismo. Uno de los atractivos mayores del estudio consiste en revelar cómo se naturaliza una novedad tecnológica, cómo se adhiere un objeto o una idea a la trama de una cultura dada, para pasar a convertirse entonces en uno de los marcos conceptuales de esa cultura: el mundo contemplado y entendido desde el libro impreso, o en función de este.

«The fate of the book has long been subject to two contradictory concerns: anxiety about scarcity and loss on the one hand; worry about glut and overload on the other» (p. 237). Esa preocupación ante las dos respuestas – la constructiva y la destructiva – que parece acarrear toda nueva tecnología, especialmente en el caso de la comunicación, quedó trazada de forma insuperable hace dos mil quinientos años en el mito de la escritura del *Fedro*. Lo que en el diálogo platónico tomaba cuerpo como controversia sobre el alfabeto pudo aplicarse, salvadas las distancias, a la tensión entre el manuscrito y el impreso, y cabe retomarlos hoy a propósito del libro y las nuevas formas digitales de lectura: unos procesos imitan a otros, o al menos los juzgamos de forma similar. Con la imprenta se conjuró el miedo a la destrucción total de una determinada obra, como había ocurrido con el incendio de la biblioteca de Alejandría y como atestiguaba la conservación fragmentaria y parcial de la cultura clásica, a un mismo tiempo legado integral y puro resto de un colosal

nafragio. Ya no hubo lugar para ese temor, y una nueva angustia vino a ocupar su puesto: la de la recepción a que podía aspirar una obra determinada en la inmensidad de la galaxia Gutenberg. Nada se iba a perder para siempre, pero las obras muy bien podrían vagar, errantes e indiferenciadas, por los vastos confines de un universo de papel impreso. También se dijo y repitió hasta la saciedad que los periódicos acabarían con los libros, y es el caso que estos prosiguen, mal que bien, su curso, mientras Internet ha asestado a la prensa impresa un duro golpe del que quizá ya no logre recuperarse. Nociones como estas son las que pueden seguirse y apreciarse en las páginas de Eisenstein. Cuando se trata de la imprenta, casi ningún juicio carece de larga tradición; desvelar su procedencia, duración y continuidad es uno de los méritos indudables de este estudio, que lleva a cabo esa tarea desde el sentir histórico, sin perder de vista los rasgos específicos de una determinada herramienta cultural frente a las que la precedieron o a las que se disputaron el lugar para sucederla.

El primero de los siete capítulos de que consta la obra («First Impressions») está dedicado a los orígenes de la imprenta en Europa, y en él se recalca sobre todo que la actitud predominante ante el nuevo invento fue de entusiasmo generalizado, por más que hubiera voces que recelaron o que percibieron en él un potencial maléfico. Fueron las menos, sostiene Eisenstein, y no puede hablarse seriamente de una actitud recelosa, sino en su gran mayoría celebradora y confiada: la imprenta triunfó sin fisuras, fue un marco que se ajustó a todos los cuadros, un arma útil para todas las causas. Aduce al respecto, como prueba de valor, el que la Iglesia cristiana, dándose cuenta en seguida de las posibilidades que le brindaba el artilugio, se convirtiera en una de sus principales propulsoras; en contraste, el Islam fue mucho más reluctante a ello, y tuvieron que pasar dos siglos hasta que la edición mecánica y seriada de libros fue una realidad en el mundo musulmán. El capítulo 2 («After Luther: Civil War in Christendom») ilustra el uso material e ideológico de las prensas por parte de la causa protestante, que inundó la cristiandad de folletos y libros para sostener así una batalla en el terreno de la opinión internacional. En paralelo, el capítulo 3 («After Erasmus: Propelling the Knowledge Industry») muestra la expansión vertiginosa del conocimiento a lomos de las prensas y se detiene asimismo en el corolario negativo de ese extraordinario ensanchamiento: la percepción, ya mencionada, de que la progresión geométrica de los libros sabios era un exceso que imposibilitaba toda guía, un océano en el que perder el rumbo o en cuyas aguas hundirse. La autora despliega ante nuestros ojos

una tónica temprana, consistente y duradera sobre los beneficios y los inconvenientes del libro, a la que los más recientes tiempos de cambio tecnológico no han añadido, hasta la fecha, argumentos novedosos.

Después de las tres primeras secciones, que pueden considerarse integrantes de un mismo bloque, la perspectiva se desplaza hacia tiempos más modernos. El capítulo 4 («Eighteenth-Century Attitudes») centra su atención en el uso para fines políticos de las posibilidades de la prensa mecánica, con la aparición de los primeros panfletos y periódicos. Eisenstein presta particular atención a ese desarrollo en el marco anglosajón y en el de la causa por la independencia de los Estados Unidos, con una sucesión de casos ejemplares, desde la actividad de John Wilkes, una figura cuya carrera política se construyó a través de la propaganda que él mismo supo granjearse con los impresos, hasta Benjamin Franklin, que supo ver en el poder de las prensas el cauce de una nueva oratoria universal, pasando por los «publicistas» de las colonias inglesas en América, que obtuvieron el mejor rendimiento de la imprenta y de las formas de agitación e intervención política que esta propiciaba. La autora se adentra también a su campo de especialización, el surgimiento de la opinión pública en Francia y la significación que cabe conceder, desde la relación con la industria editorial, a figuras como Voltaire. La idea que atraviesa el capítulo es que los que «cambiaron el mundo» en aquella época creyeron, casi sin excepción, en el poder emancipador de la imprenta (pp. 147-148). Recuerda asimismo que la Declaración de los Derechos del Hombre incluía una cláusula sobre la libertad de prensa, que se convirtió desde entonces en una de las formas de reconocer la libertad, un valor que debía y debe ser salvaguardado. De ese gesto protector – y sacralizador – se harían eco la mayoría de constituciones decimonónicas promovidas por gobiernos progresistas a lo largo y ancho de Europa (p. 156).

El siglo XIX, por su parte, es presentado en el capítulo 5 como «The Zenith of Print Culture»: a la altura de 1820, en una ciudad como París, treinta mil de sus habitantes, de los algo más de ochocientos mil con que contaba, trabajaban de forma directa o indirecta para las prensas (p. 155). Richard Carlile publicó en 1818 el *Age of Reason* de Thomas Paine y, aunque el libro pasó desapercibido al principio, se convirtió muy pronto en un acontecimiento editorial, desde el momento en que fue perseguido por las autoridades (p. 181). Eisenstein combate el prejuicio de que la vindicación de la infancia y de la Edad media por parte del Romanticismo supusiera, en lo que se refiere a la imprenta, reluctancia alguna frente a ella, siquiera ideológica. Más bien sucedió al contrario: el medio posibilitó una mejor y mayor difusión de las tradiciones

antiguas, como atestiguan, por ejemplo, las *Reliques of Ancient English Poetry* de Thomas Percy. El culto romántico al héroe debe más de lo que parece a la entronización de tantas figuras – incluido Thomas Carlyle – por el arte de la prensa. Dickens es el ejemplo más conspicuo, pero en ningún caso aislado, de esos «culture heroes» creados por la industria de la imprenta (p. 193), cuyas filas engrosaron también nombres como Walter Scott, Victor Hugo o Charles Nodier. El XIX fue el siglo de la literatura de masas, como la *railway fiction*, tan denostada por espíritus refinados como Matthew Arnold o John Ruskin. Aunque de distinto signo, son también sintomáticos otros gestos epocales que podríamos calificar de nostálgicos, como la creciente actividad, a finales de la centuria, de impresores manuales tales como William Morris (p. 195), que se dedicaron a hacer libros bellos según procesos artesanales, en un giro elocuente hacia el sentido prístino de esa experiencia en serie. Otras manifestaciones del mismo tenor fueron el coleccionismo y la bibliofilia, así como la forja de la noción de incunable, que confirió a los libros de los primeros decenios de la imprenta un aura mítica, aunque sus formas de producción no fuesen sustancialmente distintas de las de los siglos posteriores. La misma época recubre el capítulo 6 («The Newspaper Press: The End of Books?»), pero centrado en el desarrollo de la prensa diaria. Los padres remotos del periodismo fueron, en el siglo XVI, los *poligrafi* venecianos que escribieron a la zaga de Pietro Aretino, así como la ingente cantidad de papeles mercantiles que se imprimieron en Amberes (p. 201). El largo camino del periodismo, entendido como la comunicación impresa de la actualidad inmediata y el ejercicio de la opinión sobre asuntos candentes, está lleno de nombres y acontecimientos ilustres a los que se pasa revista: Daniel Defoe, Voltaire, los *publicistes* de la Revolución Francesa, con Jean-Paul Marat a la cabeza, la aparición de *The Times* (1814) y *La Presse* (1836), textos como el *Manifiesto comunista* o artículos como *J'accuse*, tan inseparables de su *fluir masivo*. Es irrefutable, por último, el apunte de que las actitudes y los argumentos contrarios a la prensa no han variado sensiblemente a lo largo de los últimos doscientos años.

El verdadero cambio de percepción se detecta en el siglo XX, al que va dedicado el último capítulo («Toward the Sense of an Ending», epígrafe que suponemos homenaje al título de un bello libro de Frank Kermode antes que al de la reciente novela de Julian Barnes), de tintes pesimistas: «by the 1900s the spread of literacy and the ubiquity of newsprint were seen to have had disappointing results. Gutenberg's invention was less likely to be celebrated for its contributions to a peaceful

knowledge industry and more likely to be condemned for promoting hysteria, unreason, and world wars» (p. 214). Eisenstein tiene en cuenta aquí algunas rarezas de la época, como el audiolibro o libro-oído (pp. 226-227), y retoma consideraciones sobre el periodismo, señalando, por ejemplo, el carácter de mosaico propio de las portadas, entendidas como un texto no lineal, en idea prestada de McLuhan (p. 234). Señala, de acuerdo con su *leitmotiv*, que el sentimiento presente de vernos abrumados por la información no es en absoluto una novedad (p. 236), pero opina que el tópico de la muerte del libro, consustancial a la cultura del impreso, podría esta vez no ser un mero temor (p. 240), aunque da por segura la coexistencia, al menos durante algún tiempo, de formas tecnológicas distintas, fenómeno que ya se ha producido en otros momentos de la historia de las formas de comunicación cultural. Es digno de mención el énfasis que vuelve a poner en la maltrecha prensa actual, porque el periódico le parece un elemento que ha cumplido un verdadero papel transformador de la sociedad. En su breve mirada hacia los problemas de los nuevos soportes, señala que todavía están por probarse los «preservative powers» de los archivos virtuales, ante cuya veloz obsolescencia los quinientos años de duración de los libros adquieren las dimensiones de la eternidad.

Divine art, Infernal Machine es una propuesta ambiciosa por el arco temporal que abarca y por la pretensión de capturar en una sola mirada, y en una monografía de doscientas cincuenta páginas, la totalidad de la historia de la recepción del libro, a partir de un sólido conocimiento decantado a lo largo de una vida de estudio. (En ese contexto de sabiduría y precisión, solo puede achacarse a un lapsus el que se sostenga que el *Quijote* de Avellaneda se presentó como escrito por Cervantes, o sea, como un falso en lugar de como un apócrifo; así en la p. 166.) Es notable el interés que se concede a las representaciones gráficas, en una inspección no sistemática pero relevante, en útil complemento visual a los argumentos textuales. Destacan en este sentido las páginas consagradas al estudio de los grabados de la *Nova reperta* de Jan van der Straet y los de la *Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie* de Prosper Marchand, así como algunas otras manifestaciones posteriores, incluso caricaturescas (las de Honoré Daumier, por ejemplo).

En lo que atañe a los desafíos del presente y al incierto futuro, predomina una actitud de prudencia y de buen sentido histórico. Es un *motto* de la autora el evitar «the dangers of generalizing about reader reception» (p. 163), según vemos, por ejemplo, cuando evalúa los estudios que han insistido en el mantenimiento, durante la era de la imprenta, de una

cultura prolongada del libro manuscrito. A su juicio, esa posibilidad fue barrida rápidamente por la nueva maquinaria, y persistió únicamente con carácter residual. Así, frente a aportaciones que en los últimos decenios han hecho hincapié en las cuestiones marginales, en los discursos no dominantes sobre la difusión del libro y la transmisión cultural (menciona explícitamente a Roger Chartier), Eisenstein se concentra en las vetas mayores, a las que confiere una lógica relevancia como fuerzas de cambio cultural, cosa comprensible en un estudio de *longue durée*. En este caso concreto, quizá cabría matizar sus argumentos distinguiendo entre géneros editoriales y literarios, y apuntar que hay algunos más proclives que otros a la circulación manuscrita, aun en tiempos de hegemonía del impreso (así, la lírica). De la misma forma, resultaría instructivo comparar la visión sostenida aquí con la que ha desarrollado en libros recientes Robert Darnton, especialista en el mismo período y que parte, por lo tanto, de análoga base documental. En cualquier caso, el último libro de Elizabeth L. Eisenstein es una aportación significativa, por la riqueza de sus contenidos, al debate sobre el libro, su historia y, ahora, su improbable futuro, Un estudio cuya ponderación y precisión nos valen, sobre todo, para reconocer que las actitudes mentales que definen nuestros temores sobre el porvenir de la imprenta apenas tienen nada de novedoso. En lo fundamental, nos sigue alumbrando la misma antorcha.

Universidad Autónoma de Barcelona

FRANCESCO BAUSI

📖 David C. Parker, *Textual Scholarship and the Making of the New Testament*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 186, ¿Precio?, ISBN 978-0-19-965781-0

David Parker, uno dei massimi studiosi viventi di filologia biblica (un suo saggio è apparso anche in questa rivista: «Il testo del Nuovo Testamento: i manoscritti, le varianti e le moderne edizioni critiche», *Ecdotica*, IV, 2007, pp. 7-23), raccoglie in questo volume, rielaborandoli e correlandoli di note, i testi di cinque letture da lui tenute nel 2011 su questo argomento presso l'Università di Oxford. Il libro intende al tempo stesso tracciare un bilancio degli studi filologici sul Nuovo testamento e presentare la nuova metodologia ecdotica messa a punto dallo stesso Parker e dai suoi collaboratori di Birmingham e di Münster con lo scopo di

approntare una nuova edizione critica del sacro testo; ma le più generali considerazioni metodologiche e teoriche che accompagnano e sorreggono il discorso di Parker fanno sì che esso risulti assai stimolante anche per i filologi dediti ad altri àmbiti e ad altre letterature.

Certo, il Nuovo Testamento presenta caratteri fortemente specifici (a cominciare dall'enorme numero di testimoni, dalla loro vasta disseminazione spaziale e temporale, dalla loro molteplice natura 'materiale', dall'importanza e dalla larghezza della tradizione indiretta), e d'altronde Parker mette opportunamente in guardia contro l'idea che possa esistere un metodo buono per ogni testo e per ogni epoca. Tuttavia, il punto di vista di chi lavora sulla Scrittura è utile per mettere in discussione e per rivedere certe nozioni troppo passivamente accolte nelle moderne filologie, e in particolare per sottoporre a verifica la tradizionale idea 'statica' del testo e del lavoro ecdotico. Quando afferma, ad esempio, che un testo non è un 'oggetto' ma un 'processo'; che la nozione di autorialità, se intesa in modo troppo rigido, è fuorviante, giacché un testo è il prodotto anche dell'attività di tutti coloro che nei secoli, copiandolo, stampandolo o citandolo, vi hanno introdotto – per le ragioni più diverse – varianti e modifiche; che la filologia non può ricostruire l'originale di un'opera («the authorial text»), ma solo il testo da cui sono discese le copie più antiche in nostro possesso («the initial text», che talora è molto lontano e molto diverso dall'originale: p. 29); che non esiste *il* 'testo' di un'opera, ma esistono solo i singoli, molteplici 'testi' prodotti nei secoli da copisti, stampatori e filologi, e che pertanto ogni epoca, ogni ambiente e al limite ogni studioso (o copista, o lettore) costruisce di volta in volta il proprio 'testo', che è storicamente determinato e che come tale è destinato ad essere affiancato e sostituito da altri 'testi' di quella medesima opera; che, di conseguenza, l'edizione critica non può ambire ad alcuna completezza e 'definitività', ma è in sostanza un'operazione 'narrativa' che si limita a proporre solo una delle infinite soluzioni possibili e dunque solo uno dei mille 'testi' dell'opera in questione; che un'edizione critica è molto più del semplice testo critico, poiché in essa l'apparato non è meno rilevante del testo, anzi è esso stesso testo: quando, insomma, afferma tutto questo, Parker guarda certo alla specificità tutta particolare della filologia biblica, ma pone problemi che coinvolgono ogni filologia, e che troppo spesso e troppo a lungo sono stati ignorati o elusi dai filologi di diversa specializzazione.

Molte delle asserzioni di Parker sono palesemente debitorie delle acquisizioni e delle tesi della cosiddetta *new philology* (basti ricordare l'attenzione alla specificità di ogni singolo testimone e alle circostanze materiali di trasmissione del testo; o l'idea secondo cui «we should regard the

work as including all the forms of text that we find in the manuscripts», p. 104; o la distinzione, che è anche una gerarchia decrescente di valore e di concretezza, fra documenti, testi e opera, dove l'*opera*, ormai non più attingibile nella sua vera essenza, si configura alla fine come mera astrazione priva spesso di consistenza storica, in quanto frutto di ricostruzione a posteriori); ma ciò nulla toglie alla loro importanza, che, ripeto, non può essere circoscritta alla sola sfera della biblistica, posto che anche nella filologia classica e in quella moderna appaiono sempre più evidenti i danni e i limiti della 'mitologia' lachmanniana, sul doppio versante dell'idea di autore (considerato sempre come entità monadica, al di fuori di qualunque collaborazione o interferenza esterna) e di quella di testo originale (platonicamente considerato quale un edonico oggetto incorrotto, cui si debba e si possa ritornare depurando le sue copie dai guasti introdottisi nel tempo).

Le cose cambiano quando dalla *pars destruens* del volume (brillante e convincente) si passi a quella *construens*. Nelle ultime tre 'letture', infatti, Parker illustra il nuovo metodo ecdotico, da lui battezzato «Coherence-Based Genealogical Method» o «Münster Method», e che presuppone il sistematico ricorso a metodologie informatiche tanto per immagazzinare e riprodurre i dati, quanto per analizzarli e impiegarli ai fini dell'edizione. In estrema sintesi, il metodo prevede: reperimento e inventario di tutti i testimoni; selezione dei più attendibili (ove non sia possibile, per il loro eccessivo numero, prenderli tutti in esame); loro completa trascrizione e riproduzione digitale; confronto dei testimoni; esame delle collazioni così ottenute; produzione di uno stemma; fissazione del testo critico. Vista la mole ingentissima di dati, la collazione viene eseguita solo in alcuni specifici passi, per ciascuno dei quali il filologo traccia uno stemma che definisce, per quel passo, i rapporti fra i testimoni (costituendo famiglie «on the basis of the degree of their agreement in all readings»: p. 99) e soprattutto la direzione del 'flusso testuale' (*textual flow*), consentendo di stabilire quale testimone deriva da un altro, sul fondamento non degli errori, ma degli accordi e delle divergenze di lezione. Il *database* esegue poi la somma di questi singoli stemmi, o meglio di questi singoli 'flussi testuali', dando vita a un diagramma complessivo (p. 87) che permette di individuare i testimoni più affidabili sui quali edificare l'edizione critica del Nuovo Testamento; e la lezione di volta in volta promossa a testo sarà quella recata, in ciascun luogo, dalla maggioranza di tali manoscritti.

Naturalmente, il diagramma non è un vero e proprio stemma di tipo neo-lachmanniano (ironicamente, Parker lo paragona piuttosto alla mappa della metropolitana di Londra) e non pretende di riprodurre le

reali dinamiche storiche della trasmissione del testo: è solo uno strumento operativo, finalizzato a orientarsi nella magmatica tradizione del Nuovo Testamento e a tenere sotto controllo una mole di materiale variantistico assai superiore a quella utilizzabile con i metodi tradizionali. Ma il «Münster Method», nonostante la sua indubbia ingegnosità, solleva, anche in chi non sia biblista e frequenti diverse filologie, non pochi dubbi e interrogativi. Anche a prescindere dalla commistione inestricabile e di per sé discutibile di procedure meccaniche – affidate al computer – e *iudicium* dell'operatore, le perplessità maggiori sono destinate dal fatto che sembra trattarsi, in sostanza, della riproposizione tecnologicamente aggiornata del vecchio metodo dei *loci critici*, non senza qualche affinità anche col metodo escogitato circa un secolo fa da Dom Henry Quentin proprio nel campo della filologia biblica. Anche il «Münster Method», infatti, non si fonda sull'errore per stabilire le parentele fra codici, ma genericamente sulle *variations*, applicando un criterio statistico e probabilistico che giunge a determinare la direzione del 'flusso testuale' in base al maggior numero di luoghi in cui A mostra di essere secondario rispetto a B o viceversa: per cui, ad esempio, nell'epistola di Giacomo il ms. Gregory-Aland 2423 (= Durham [NC], Duke Univ. Library, Gr. 3) dipende dal Vaticano Gr. 1209 in settanta luoghi, mentre l'inverso si verifica solo in sedici casi, cosicché il flusso testuale dovrebbe procedere dal Vaticano al 2423. Ne consegue una marcata astrattezza metodologica che stride con il richiamo frequente dello stesso Parker alla concretezza storica e 'materiale' nell'esame delle testimonianze e nella loro collocazione ambientale e culturale, oltre che nell'impegno a non scindere il 'testo' dall'insieme dei testimoni in cui esso prende effettivamente forma nel tempo.

Né simili obiezioni, credo, possono essere inficcate dall'appello alla 'provvisorietà' e alla 'storicità' di ogni edizione (con il conseguente rifiuto dell'idea di un testo *ne varietur*, e, come si è detto, della stessa nozione di 'testo originale' quale meta del lavoro filologico). Si può convenire, in linea di principio, che l'*opera* non esiste, giacché di essa noi possediamo solo una molteplicità di testimoni dai quali i filologi estraggono di volta in volta un *testo* che essi stessi *creano* con procedure riconducibili più alla 'narrativa' che alla 'scienza' (Parker parla non a caso, fin dal titolo del volume, di «the *Making* of the New Testament», riferendo il verbo all'operato dei filologi sul testo biblico); tuttavia, l'applicazione pratica di questa tesi conduce a un relativismo filologico assoluto che rischia di compromettere il senso ultimo del lavoro ecdotico.

Al di là della eccessiva fiducia nelle procedure computerizzate applicate alla filologia, e delle proclamate analogie (a mio avviso più appa-

renti che reali) fra l'antico sistema di trasmissione manoscritta dei testi e quello digitale, non convince la riproposizione dell'idea – anch'essa ereditata dalla *new philology* – secondo cui l'edizione critica non deve fornire un «authoritative text», ma piuttosto un complesso di materiali e di percorsi tale da permettere a chiunque di costruirsi una propria edizione, grazie anche alla larga disponibilità di riproduzioni e trascrizioni ormai assicurata da Internet. Anche in questo caso, non può certo dubitarsi che tale disponibilità abbia mutato sia le metodologie di lavoro del filologo, sia la nostra stessa idea di filologia: ancora una volta, però, trarre conseguenze tanto radicali da un puro e semplice dato di fatto porta a vanificare non tanto la dimensione 'scientifica' della disciplina filologica, quanto la sua utilità effettiva.

Simili interrogativi assumono uno spessore particolare, poi, di fronte al testo biblico. Se è vero, come Parker ha sempre sostenuto e ripete anche in queste pagine, che nel caso della Scrittura l'innovazione testuale non deve necessariamente considerarsi un peggioramento, e che pertanto ritenere in ogni caso migliore la lezione più antica significa assumere un atteggiamento sbagliato e anacronistico (p. 67), ci si potrebbe chiedere perché sia così importante allestirne un'edizione critica, anche in considerazione del fatto che la Chiesa e i fedeli, in ogni epoca e in ogni luogo, hanno fissato, adottato e tradotto un determinato testo biblico, e che questo testo è per loro, di volta in volta, il *migliore* e il più adatto, in quanto conforme alla cultura e all'ambiente cui la Scrittura si rivolge in quel momento. Da ciò scaturisce un'altra e più grave questione, che Parker rapidamente sfiora ma non affronta: qualora la prassi ecdotica suggerita in questo volume si affermasse davvero (cosa di cui è lecito dubitare), quali ricadute potrebbe avere, al livello della Chiesa, della fede e delle comunità cristiane, la diffusione di «multiple privatized versions» (p. 146) del Nuovo Testamento?

Benché ciò che più conta nella Scrittura sia lo spirito, e non la lettera, la scomparsa della Bibbia come *opera* (che porta con sé anche la relativizzazione e in ultima analisi il rifiuto del Canone) e la sua sostituzione con un numero potenzialmente infinito di *testi* provvisori e fluttuanti, non può che essere guardata sfavorevolmente da coloro per i quali essa non è, o non è in prima istanza, un semplice oggetto di studio. Né si tratta esclusivamente di una questione di fede religiosa, giacché l'esistenza di un solido e condiviso testo 'vulgato' è condizione ineludibile perché un'opera la cui rilevanza non sia solo letteraria possa continuare ad essere comune patrimonio culturale.

G. THOMAS TANSELLE

📖 David McKitterick, *Old books, new technologies. The representation, conservation and transformation of books since 1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp.?, Prezzo?, ISBN 9781107035935

Scorgendo il titolo *Vecchi libri. Nuove tecnologie*, uno potrebbe aspettarsi un altro contributo alla profluvie apparentemente infinita (e generalmente estenuante) di articoli sul futuro del libro a stampa. Ma chiunque abbia familiarità coi lavori di David McKitterick capirà. Come le sue prime pubblicazioni, questo saggio è un pezzo di maestria storica, erudito, acuto e ben scritto. McKitterick prende le nostre esperienze di lettori di testi, nuovi e vecchi, su schermi elettronici come semplice pretesto per esaminare altri periodi, soprattutto nel XVIII e XIX secolo inglese, in cui la gente cominciava a incontrare nuove tecnologie. Sebbene il capitolo d'apertura includa un agile sunto di tre pagine dell'attuale scena editoriale, il saggio si concentra maggiormente sui vecchi libri, particolarmente su come sono stati restaurati e come il loro testo è stato riprodotto (Uso l'espressione «testi verbali» nella consapevolezza che le parti non verbali dei libri possono anche essere lette come «testi» portatori di significato). Prima di cominciare la sua ricognizione storica, McKitterick esprime un giudizio netto e piuttosto severo sull'attuale *business* della digitalizzazione e sul comportamento a questo riguardo tenuto da alcuni bibliotecari. I direttori stabiliscono accordi commerciali per la digitalizzazione del materiale presente nelle loro biblioteche, ma non curandosi dei controlli di qualità «essi hanno in effetti voltato le spalle alle questioni di responsabilità pubblica». E la dismissione dei libri da parte dei bibliotecari dopo la digitalizzazione, mostrando la loro mancanza di interesse, o comprensione, per il valore dell'evidenza materiale, è «un tradimento della fiducia».

Il grosso del lavoro traccia la storia dei due tipi di approccio ai libri: fare operazioni sui libri stessi e copiare i loro testi. Così ci vengono offerti resoconti storici sulla pulitura della carta, sull'inserzione di fogli mancanti (da altre copie o in facsimile), sulle rilegature (secondo le vecchie o le nuove mode), sulla ricomposizione dei testi in caratteri evocativi dell'originale, e la preparazione di facsimili testuali (copiando a mano, con traccia litografica o con processi fotografici). Ognuno di questi resoconti è pregevole per i suoi dettagli, raccontando la storia di numerosi individui ed eventi, talvolta riferendosi ad altri tipi di manufatti, facendo ricorso ad una gamma di fonti davvero ampia. Il risultato è innovativo: un'affa-

scinante rievocazione delle realtà in cui si presero le prime decisioni sui vecchi libri. Che riguardassero i libri in quanto manufatti o i testi verbali che essi contenevano, quelle decisioni erano tutte necessariamente delle interpretazioni e riflettevano diversi atteggiamenti verso i libri. (Le affascinanti rilegature nella biblioteca di William Backford, per esempio, rappresentano un interesse verso l'aspetto esteriore dei libri, mentre l'acquirente delle copie di John Harris pretendeva completezza del testo verbale – e in nessuno dei due casi la conservazione dell'evidenza fisica costituiva un problema). La larghezza di vedute dell'approccio di McKitterick si palesa nel suo volgersi, alla fine, alla crescita delle mostre librerie e allo sviluppo degli studi bibliografici nel tardo Ottocento, che illustrano nuovi modi di presentare libri al pubblico e nuovi modi di studiarli.

Dato l'argomento, McKitterick usa generalmente la parola «libro» per significare l'intero oggetto fisico. Talvolta tuttavia (come la maggior parte della gente) lascia che essa si riferisca solamente alla parte testuale dell'oggetto (o appunto all'intangibile operazione verbale rappresentata da quel testo fisico). Dal momento che siamo tutti abituati a questo uso (un «buon libro» non significa normalmente un libro ben prodotto), i suoi lettori non equivocheranno. Ciò nonostante, in uno studio bibliografico sarebbe preferibile mantenere la distinzione tra l'oggetto fisico e l'opera verbale. Per fare un esempio: quando McKitterick dice, nella prima pagina, che le nuove tecnologie «renderanno i vecchi libri straordinariamente più accessibili», avrebbe potuto dare un buon esempio inserendo «il testo verbale dei» prima di «vecchi libri». E dare il buon esempio a questo riguardo non è una questione da poco, perché la cosa fondamentale che distingue i libri dagli altri manufatti è che le persone generalmente non pensano ad essi come oggetti; esse vedono i libri semplicemente come mezzi per conoscere opere fatte di parole, e nella loro testa «libro» diventa sinonimo di «opera verbale».

I problemi che seguono da questa equazione possono essere illustrati dal fatto che microfilmare e digitalizzare sono spesso viste come operazioni atte a «conservare il libro», anche se i libri possono essere danneggiati nel processo o messi fuori consultazione dopo di esso dai direttori delle biblioteche che non ne vedono più alcun ulteriore utilizzo. I bibliotecari che prendono tali decisioni considerano se stessi come curatori non di oggetti, ma piuttosto di opere verbali, non rendendosi conto che quelle opere sono inestricabilmente connesse con i mezzi materiali della loro trasmissione. Gli indizi sulla storia della stampa e della loro pubblicazione contenuti nei libri forniscono informazioni essenziali (utilizzabili non solo dagli studiosi, ma anche dal lettore comune) per interpre-

tare il contesto storico di un'opera verbale e per valutare l'accuratezza del testo; e la presenza di varianti testuali nelle differenti copie di un'edizione (di qualsiasi data) rende obbligatoria la conservazione del maggior numero possibile di copie (McKitterick parla del valore dell'evidenza che giace spesso nella sua «molteplicità»).

Ma anche lasciando da parte le connessioni tra evidenza fisica e opere verbali, ci sono altre ragioni per salvare i libri: forniscono informazioni sulla storia del lavoro, essendo prodotti dell'abilità artigiana, e più in generale sulla storia sociale, dal momento che spesso recano tracce di ciò che è loro capitato. McKitterick fa cenno di tanto in tanto a quanto sia importante studiare la confezione dei libri e la successiva lettura dei loro testi, ma questi argomenti non rientrano tra i suoi obiettivi al punto da meritare un trattamento più esteso. Vale perciò la pena di dire qui esplicitamente che la storia della produzione che si trova in ogni libro offre commoventi testimonianze delle azioni umane individuali che l'hanno creato; e si può anche osservare che le aggiunte ai libri successive alla loro pubblicazione, come i *marginalia* e le annotazioni, sono come le alterazioni di cui parla McKitterick dissertando su come i libri furono considerati nei vari periodi. Non riuscire a pensare ai libri stampati come a qualcosa di più che a testi verbali stampati ha come conseguenza «una diminuzione della storia», come McKitterick dimostra ripetutamente.

Commentando la situazione attuale nei suoi capitoli introduttivo e conclusivo, McKitterick ha disposto la sua narrazione storica in una cornice che ne rende evidente la rilevanza contemporanea. Come egli stesso dice, le pratiche riproduttive del passato, con le loro «ambiguità ed omissioni», sono «gli immediati precursori dei valori che oggi accompagnano la riproduzione di libri in ambienti elettronici e nel mondo della *print on demand*». La conoscenza del contesto storico che egli fornisce potrebbe avere come conseguenza quella di portare a una migliore comprensione delle limitazioni dell'attuale confezione dei testi, così come a una maggiore attenzione alla necessità di preservare i libri stessi; e l'ultima frase dell'autore contiene la parola «sfida». Il suo studio è sia un'opera di storia che una chiamata all'azione. Bibliografi e curatori di libri antichi lo leggeranno con piacere per i suoi originali contributi alla storia del libro, ma essi capiscono già l'importanza dell'evidenza fisica. È forse troppo sperare che questa sua fatica venga letta anche dai direttori delle biblioteche e dagli imprenditori delle campagne di digitalizzazione, e che le loro azioni future ne vengano influenzate.

¿Universidad?

ANDREA SEVERI

📖 Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla e G. Alfano, Milano, Rizzoli (Bur, in collaborazione con l'associazione degli italianisti), 2013, pp. 1851, € 18, ISBN 978-88-17-06326-5

Davanti all'edizione del *Decameron* uscita in occasione del settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio si rimane davvero intimoriti e impressionati. Prima di tutto per le sue caratteristiche materiali: la mole (1851 pp. di carta sottile) e il peso (mancano pochi grammi per raggiungere il chilo: notevole per un libro di medio formato senza illustrazioni). Poi per i nomi illustri dei curatori, ben tre, che danno l'illusione che finalmente anche per gli studi umanistici – dove è duro a morire il mito dell'intellettuale che lavora solitario nella propria torre d'avorio – una nuova era si sia aperta e che, nonostante le logiche degli attuali sistemi di valutazione della ricerca vigenti in Italia paiano remare in direzione «ostinata e contraria», anche le «belle lettere», al pari delle scienze dure, possano presentare ad un ampio pubblico i risultati delle loro ricerche come lavori di *équipe*. In questo caso l'*équipe* d'eccezione è costituita da un filologo versato da anni in autografi e codici boccacciani quale Maurizio Fiorilla, che fornisce il testo critico e la relativa nota al testo; un italianista versatile e che guarda con favore (e competenza) alla teoria letteraria quale Giancarlo Alfano, che firma le schede di analisi dell'opera, delle dieci giornate e delle singole novelle e la notizia biografica; e un decano della storia della letteratura, certamente senza rivali nello studio della «civil conversazione» (di cui il *Decameron* offre un esempio unico nel suo genere) quale Amedeo Quondam, a cui si deve l'ampia introduzione iniziale (pp. 5-65), le note al testo e il notevole repertorio finale di Cose (e parole) del mondo (pp. 1669-1802). Insomma, come si sarà già capito, al prezzo di un volume (18 euro), se ne sono acquistati almeno due: il testo riveduto del *Decameron* di Boccaccio e l'ampissimo corredo di paratesti che precedono, contornano e seguono il testo: Introduzione, Scheda dell'opera, Notizia biografica, Bibliografia, Nota al testo, note a pie' di pagina, Schede delle giornate, Schede delle novelle, Le cose (e le parole) del mondo, Indice delle cose e (le parole) del mondo, Indice dei nomi, Sommario.

Che testo presenta questa edizione del Centenario? Un testo che modifica l'ultima lezione stabilita da Vittore Branca nell'edizione einaudiana del 1999 (già recante revisioni e aggiornamenti rispetto alle sue

precedenti) in circa centocinquanta luoghi (l'elenco è alle pp. 117-120), la maggior parte dei quali di sostanza (*per reina* al posto di *prima*, I Intr. 97; *Bergamino gli fece le sue tre robe restituire e lui* al posto di *Bergamino e lui*, I 7, 28; *quello essere stato falso* al posto di *quelle essere stato fallo*, III 7, 93; *uno venerdì* al posto di *venendo*, V 8, 13), altri di minor peso (*altramente* al posto di *altrimenti*, I Intr. 37 e 41; *incontanente* al posto di *incotanente*, II 1, 15 e V 2, 29; *sentiam* al posto di *sentiamo*, VII 8, 49; *le mi metterà* al posto di *la mi metterà*, VII 10, 13). Come testo base Fiorilla assume ovviamente l'autografo Hamilton 90, ma, come noto ormai da tempo, il codice oggi conservato a Berlino (B) contiene molti errori, commessi in parte dallo stesso Boccaccio-copista e in parte generati da tentativi di maldestri lettori di ripristinare lezioni saltate per il distacco dell'inchiostro; per emendare tali errori Fiorilla si serve dunque degli altri due codici che, con l'Hamilton, condividono i gradini più alti della tradizione: l'*Ottimo* (il Laur. Pluteo 42 1, di mano di Francesco d'Amareto Mannelli, da Mn) e, nei casi in cui anche l'*Ottimo* non aiuti, si avvale del Parigino Italiano 482 (P), previa verifica – perché, com'è noto, esso tramanda una redazione anteriore a B e Mn – che in quel determinato luogo del testo non ci siano varianti d'autore, altrimenti, spiega Fiorilla, si incorrerebbe in una contaminazione tra due stadi redazionali (p. 115). In alcuni casi l'editore ha tenuto conto anche di due codici frammentari della proto-diffusione del *Decameron*, il ms. II II 8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (frammento Magliabechiano) e il ms. Vitali 26 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza (frammento Vitali). Per la critica dei *loci critici*, alcuni dei quali *vexatissimi*, altri solo *vexati* da decenni di discussioni tra filologi (Branca ovviamente incluso), Fiorilla rimanda a due suoi contributi apparsi sulla rivista *L'Elisse*, il primo nel 2010 e il secondo fresco di stampa. Da quest'ultimo contributo traggio l'indicazione metodologica che ha guidato le scelte dell'editore:

La concordanza di P e Mn, appartenenti a due rami diversi, ci restituisce l'originale, fatti salvi sempre i casi in cui attraverso l'esame delle varianti in gioco non sia possibile ipotizzare che nell'esecuzione della copia autografa Boccaccio sia tornato autore introducendo cambiamenti intenzionali. Quando B e Mn sono entrambi portatori di lezioni che appaiono erronee è possibile affidarsi a P (valutando sempre con attenzione che si tratti davvero di errori e non di rielaborazioni autoriali). In alcuni casi, per confermare le lezioni di P, può essere utile anche il confronto con due antichi testimoni (databili entrambi al settimo decennio del XIV secolo e collocabili in una tradizione

testuale prossima a quella del codice Parigino): il frammento Vitali e il frammento Magliabechiano.¹

Ma fiore all'occhiello di questa edizione è il mantenimento di un piccolo espediente grafico utilizzato già dall'autore nell'autografo per mettere in evidenza i vari livelli diegetici: si tratta del cosiddetto «sistema delle maiuscole», che «scandisce i principali passaggi strutturali del testo, così da rappresentare visivamente, negli specifici modi della formale e addirittura nella sua stessa impaginazione, l'architettura interna dell'opera» (Alfano, p. 70). A segnalare l'inizio di ogni livello di narrazione concorrono maiuscole di diversa grandezza: la più grande spetta a quello extradiegetico (che unisce Autore e Lettrici), una un po' più piccola marca quello intradiegetico (il piano dei dieci novellatori), una ancora più piccola quello diegetico (le novelle vere e proprie); a questi tre livelli se ne aggiunge talvolta persino un quarto, metadiegetico (nel caso in cui il personaggio di una novella si mette a narrare un racconto, come nel caso di Melchisedech). Non sempre preservare i sistemi grafici adottati dagli autori di secoli fa significa fare un buon servizio al lettore. Ma qui non c'è dubbio che siamo di fronte ad un caso felice in cui la filologia prende sotto braccio la teoria letteraria, fornendo una serie di «ancore» (mutuo il vocabolo da una funzione in uso in alcune pagine web che si sviluppano verticalmente) che aiutano il lettore ad orientarsi in un testo diegeticamente pluristratificato.

Come si legge il testo stabilito da Fiorilla nell'edizione del Centenario? Il testo spesso naviga, galleggia sopra un mare di note, vale a dire sopra la parafrasi (praticamente) continua approntata da Amedeo Quondam, che alla fine della sua introduzione al testo rivendica programmaticamente e pedagogicamente questa scelta: dato che l'obiettivo del progetto è «rendere disponibile al lettore del 2013, alle sue competenze linguistiche e culturali, un'edizione del *Decameron* completa di tutti gli strumenti opportuni affinché la sua esperienza di lettura possa svolgersi con quella piena e sicura padronanza che sola porta a un autentico piacere del testo» (p. 64); e dato che «è di immediata evidenza che le competenze linguistiche e culturali medie di chi parla legge scrive capisce l'italiano sono radicalmente mutate negli ultimi cinquant'anni» (p. 7);

¹ M. Fiorilla, «Ancora per il testo del *Decameron*», *L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana*, VIII/1 (2013), pp. 75-90: 76-77. Ringrazio l'autore per avermi reso disponibile questo suo contributo, in un momento, quello in cui debbo licenziare questa recensione, in cui l'ultimo numero dell'*Elisse* non è ancora disponibile nella maggior parte delle biblioteche universitarie italiane.

ergo c'è bisogno, per Quondam, di un «apparato continuo di note finalizzate a spiegare minutamente l'assetto linguistico del testo» (p. 64), il che si traduce, in pratica, in una versione a piè di pagina in italiano moderno della lingua di Boccaccio. L'operazione non stupisce se è fatta da uno studioso che, come Quondam, ha ritenuto opportuno, già dieci anni or sono, e per lo scandalo di molti (ma non della nostra rivista, che anzi attorno a quell'edizione organizzò il suo primo Foro), modernizzare, dal punto di vista grafico e fonomorfológico, l'italiano di Baldassar Castiglione. Non c'è dubbio che la questione sia molto complessa, e che il discorso andrebbe diversificato a seconda delle fasce di competenza dei lettori. Si può forse ripetere qui la riserva, non priva di dubbi, che Emilio Pasquini avanzava dinanzi all'edizione Quondam del *Cortegiano* (anzi: *Cortigiano*) castiglionesco: «Io mi rendo conto che per uno straniero, o per un lettore qualsiasi che conosca male l'italiano, tale soluzione rappresenti un vero toccasana», ma, aggiungeva poi, «debbo ammettere che in Italia, così, s'incoraggerebbe la pigrizia dei nostri studenti». ² In altre parole: È del tutto evidente che, anche per un bravo studente universitario di oggi (e non solo per lui), è indispensabile spiegare che *stallarono* (X 1, 11) significa 'defecarono', che *vangaiuole* (X 6, 12) significa 'reti da pesca', che l'*utel* (ivi) significa 'utello, piccolo vaso di terracotta', che il *testo* (*di basilico*), che ritorna più volte nella novella di Lisabetta da Messina (IV, 5), ed è centrale per capirla, significa 'vaso di terracotta'; così come è indispensabile intervenire a spiegare che «sposata» (X, 8, 26) è un «falso amico», perché ha il significato tecnico di 'promessa sposa', o anche, per i tanti lettori che non hanno frequentato un corso di letteratura italiana medievale, che gli usatissimi *con ciò sia cosa che* e *guari* significano, rispettivamente, 'perché, dal momento che' e 'alquanto, molto'. Ma siamo proprio sicuri che sia necessario, al contrario, fornire la parafrasi di periodi che paiono di per sé assai perspicui, come, ad esempio, «[re Carlo] in Puglia se n'andò, e con fatiche continue tanto e sì macerò il suo fiero appetito, che, spezzate e rotte l'amorose catene, per quanto viver dovea libero rimase da tal passione» (X 6, 35), oppure «Ma la fortuna, invidiosa di così lungo e di così gran diletto, con doloroso avvenimento la letizia de' due amanti rivolse in tristo pianto» (IV, 1 15)? Non c'è il rischio, già prefigurato da Pasquini, che, avendo la parafrasi a portata di pupilla, prevalga la pigrizia del lettore(-studente) e che, con un occhio all'ottima scheda introduttiva di

² E. Pasquini, in P. Trovato, A. Sorella, E. Pasquini, F. Rico, A. Stussi, A. Quondam, «Forme e sostanze. "Il cortigiano" di Amedeo Quondam», *Ecdotica*, 1 (2004), pp. 157-209: 171.

Alfano, e l'altro alla puntuale e precisa parafrasi di Quondam, ad essere perso di vista, paradossalmente, sia proprio il testo di Boccaccio, per leggere il quale i curatori ci hanno così scrupolosamente attrezzati? L'intento pedagogico encomiabile è di portare per mano il lettore *attraverso* il capolavoro boccacciano, ma il risultato finale può risultare quello di condurlo su un passeggiare *accanto* ad esso. Si potrebbe evitare questo rischio, certamente dai curatori non voluto, approntando due distinti tomi, dividendo cioè il testo di Boccaccio dai paratesti e gli apparati esegetici, proprio come, del resto, Quondam ha fatto, con il plauso di Francisco Rico,³ con il 'suo' *Cortigiano* una decina di anni fa, separando il testo dalla *Guida alla lettura*; oppure, come si era fatto con l'edizione del *Decameron* uscita per gli Oscar Mondadori nel 1989 (con successive ristampe), oppure, ancora, come, sempre la Mondadori aveva deciso di fare con la *Guida alla lettura* dell'*Ulisse*, venduta insieme e inseparabilmente al capolavoro di Joyce. Certo, è ben noto come spesso in decisioni di tal genere i curatori dei volumi non abbiano voce in capitolo, o il loro parere conti assai meno di quello dell'ufficio commerciale della casa editrice.

Esprese queste iniziali riserve sulla pervasività, ma soprattutto, sulla disposizione dei sussidi alla lettura – che altro non fanno che dar conto di un più ampio dibattito teorico sulle sfere d'azione e di influenza dell'editore e del lettore più sviluppato all'estero che in Italia – non si può non cominciare a tesser le lodi dell'ampio apparato introduttivo del volume. Qui non si intende affatto sintetizzarne, neanche per sommi capi, i nuclei tematici o gli snodi concettuali espressi da Quondam. Si vuole piuttosto comunicare l'impressione ricavata della lettura: un testo piacevole che vuole a sua volta parlare di un libro prima di tutto piacevole, e lo fa attraverso una prosa distesa, rilassata, che non si inarca in ardite ipotassi o stilemi accademici; una prosa, insomma, che vuole essere assai poco «professorale», riuscendo a non essere respingente anche quando deve introdurre un vocabolario tecnico quale 'statuto dell'autore' (a partire dal celebre *intendo di raccontare* del Proemio), 'atto performativo', 'cornice' (che Quondam preferisce chiamare «architettura» o «corpo», «visto che le novelle non sono "quadri"», p. 56). Come certi commentatori umanistici, Quondam pare voler assumere stile e visione del mondo dell'autore che presenta, riproducendo nella sua introduzione il senso di infinita curiosità per le cose del mondo trasmesso da Boccaccio e restituendo quell'orizzontalità smisurata che

³ «Forme e sostanze. "Il cortigiano" di Amedeo Quondam», p. 177.

è la cifra del suo capolavoro; spesso e volentieri il dettato di Quondam si sgrana in elenchi potenzialmente infiniti, anfore insistite che tentano di dare un'idea della vastità del menù che il lettore si appresta a delibare, o che ha già delibato (se, come forse è preferibile fare, l'introduzione è gustata al termine dell'esperienza di lettura, a consuntivo): ad esempio, a p. 37, Quondam riassume in questo modo la tipologia delle storie incluse dall'autore nel suo Libro: «storie comiche e storie tragiche, storie monitorie e storie giocose, storie fantastiche (inverosimili) e storie concrete ... storie animate da pochi e molti personaggi ... storie di una sola notte e storie che si snodano per decenni, storie che non si muovono mai e storie che non stanno mai ferme...»; oppure, a p. 58, spiega in modo retoricamente affine le rivoluzionarie ambizioni del *Decameron*: «La forma del *Decameron* esibisce ... lo scandalo di una «letteratura» che per un istante almeno dice che non vuole servire a niente, se non a fare passare il tempo con piacevole intelligenza ... lo scandalo di una letteratura che esibisce e predica l'uscita dal mondo dell'utile e della produzione ... lo scandalo di una «letteratura» che parla delle «cose del mondo», di «tutte le cose del mondo», alte basse mezzane che siano ... lo scandalo di una «letteratura» che parlando delle cose del mondo riconosce la forza naturale della sessualità e delle passioni che scatena ovunque e in tutti...». La prosa di Quondam è talmente disinibita che a volte, come se volesse indirizzarsi ad un *teenager*, assume toni persino 'pop': «Boccaccio esprime l'euforia gioiosa di chi ... è consapevole della propria sfacciata fortuna di ritrovarsi nel loro [delle storie] più grande magazzino di *import-export* [la Napoli angioina] ... e può, come impazzito per la felicità, aggirarsi freneticamente indeciso su cosa prendere per sé, magari scaricandolo con un *free download*» (p. 38). Ma con questo tono e questo stile Quondam riesce – aperto il canale di comunicazione – a trasmettere al suo ipotetico lettore-medio odierno considerazioni di grande spessore, come quando, in poche fulminanti righe, lo studioso spiega come una visione ideologica di lungo corso (quella della *fnis Italiae*, seguita alla crisi dei comuni medievali) abbia potuto influenzare la lettura di questo capolavoro, fino al punto da definirlo «epopea dei mercanti», tralasciando il fatto che, se è vero che in molte delle cento novelle sono protagonisti dei mercanti, è altrettanto vero che non si trovano novelle che assumano «come tema del proprio raccontarsi le esperienze e i valori tradizionalmente costitutivi e propri del mercante, della sua cultura e della sua etica», bensì quelli del cavaliere (p. 30). Questa discrasia di letture dello stesso testo è una patente dimostrazione di quanto andava affermando Teodoro W. Adorno a proposito

dell'impossibilità, da parte del soggetto e dell'oggetto, di rimanere invariabili nel tempo: «[come il soggetto], Neppure l'oggetto può restare o essere identico a sé stesso e può solo essere conosciuto da un soggetto attraverso il tempo».⁴ Nella forma di una chiacchierata-racconto Quondam riesce così a caricare di senso anche dati apparentemente insignificanti e aridi agli occhi del lettore comune, come quelli derivanti dagli spogli lessicali (per esempio della parola *novella* prima e dopo Boccaccio, oppure degli altri termini chiave *favole*, *parabole*, *istorie*) o da osservazioni codicologiche sull'autografo Hamilton 90, che invitano il lettore a non accogliere con troppa ingenuità le dichiarazioni programmatiche dell'Autore interno: come si coniuga, infatti, il formato scientifico e di studio del codice in cui Boccaccio ha voluto dare forma alla redazione definitiva dell'opera della sua vita con *l'ago e 'l fuso e l'arcolajo*, ovvero con le asserite destinatarie del Libro di novelle, le donne? Non c'è dietro l'angolo, si chiede Quondam, il rischio che le sue *dilicate donne* siano solo «funzioni retoriche» nel sistema di senso del *Decameron* (p. 49)? Né vale a disinnescare il senso inquietante di questa *crux* critico e interpretativa, da tempo all'attenzione degli studiosi, l'espedito retorico col quale lo studioso finge di sviare la grossa questione sollevata: «Ma probabilmente sono solo distorsioni improprie di uno sguardo retrospettivo che non sa orientarsi in questo mondo così diverso e strano ... » (p. 49). Come si diceva in apertura, Quondam firma anche un lungo capitolo intitolato *Le cose (e le parole) del mondo* (pp. 1669-1802, con relativo indice, pp. 1803-1815) in cui analizza le occorrenze dei *verba* boccacciani suddividendoli in 19 macro-campi semantici (da 1. *Il mondo, Dio e la religione* a 19. *La vita e la morte*, passando per 2. *Le cose del mondo*, 3. *Il corpo sociale ordinato*, 4. *Uomo e donna, maschio e femmina*, etc...) e dando la dimostrazione che per analizzare finemente i fenomeni letterari è indispensabile anche saper contare (la sezione comincia significativamente così: «Nel *Decameron* ricorrono 269.673 parole, relative a 17.669 forme che si raccolgono in 6550 lemmi, di cui 1875 con una sola occorrenza»; si badi che gli *hapax* sono marcati già nelle note a pie' di pagina col segno #).

Come i contributi esegetici di Quondam, anche le schede introduttive di Alfano (all'opera, pp. 67-86, e alle singole giornate e novelle), sempre lucide e utili, potrebbero costituire, messe insieme, quasi un'opera di critica a sé. La maggior parte delle schede di ogni novella (in media di circa 2 pp.) sono incentrate sulle dinamiche e le strategie narrative, offrendo

⁴ Lo ricorda, nell'Introduzione di questo numero, Barbaro Bordalejo, cfr. qui a p. ??

sempre nella loro «fronte» la risposta alle domande fondamentali che un giornalista porrebbe immediatamente (*Regine/Re; Narratore; Giorno; Protagonisti; Dove; Quando*), per poi proseguire presentando le tematiche della novella (o della giornata) inserite spesso e volentieri nelle coordinate cronotipiche della diegesi. Viene dato grande rilievo soprattutto all'organizzazione topologica (si definisce ad esempio «claustrofobico» il racconto di Fiammetta della storia di Guiscardo e Ghismonda, IV 1, «caratterizzato com'è dalla valorizzazione degli spazi chiusi e dei passaggi stretti e tortuosi», p. 663) e alle opposizioni o ai paralleli strutturanti del racconto (sempre nella novella IV 1, ad esempio, Alfano mette in evidenza i caratteri contrastanti di Ghismonda, che ha una virtù virile, e del padre Tancredi, che si abbandona invece in maniera scomposta al pianto). Le schede, che offrono anche la bussola utile per orientarsi nella ridda della bibliografia boccacciana (lo scioglimento delle sigle è alle pp. 95-108), contengono anche – e come avrebbero potuto mancare parlando di un testo che celebra la festa della parola? – acute osservazioni di natura retorica (come nella novella X 8, di stile retoricamente alto, e che non a caso piacque tanto agli umanisti, per cui si sottolinea l'importanza dell'«ampio uso del discorso diretto», e dello schema della *questio disputata* utilizzato per il contrasto interiore di Tito, scisso fra i doveri dell'amicizia e quelli dell'amore, p. 1488). Parco (anche se non in tutti i casi) è invece Alfano nell'indicazione delle possibili fonti del testo, che nelle sue note Quondam, così come le citazioni dirette e indirette, deliberatamente esclude, convinto che questo fosse fino a ieri un «feticcio» della critica ma che essa sarebbe «molto più attenta ora alle complesse dinamiche interculturali e antropologiche, e non solo intertestuali, che richiede ogni riconoscimento di connessione, indipendentemente dal suo grado» (pp. 65). Se proprio si dovesse appuntare qualcosa ad Alfano, si potrebbe dire che talvolta il lessico da lui utilizzato («prossemica», «ipotesto») pare un po' troppo elevato per quel lettore-standard presupposto da questo tipo di edizione, o perlomeno l'utilizzo di un lessico universitario di tal fatta appare un po' in contrasto con la necessità, avvertita da Quondam, di fare una parafrasi continua del testo.

Nel complesso, comunque, si può dire che questa di Alfano-Fiorilla-Quondam è un'edizione importante non solo per l'agognato lettore-standard, ma anche per gli studiosi di Boccaccio; è un'edizione che certo farà discutere, ma proprio per questo studiosi e lettori di oggi e di domani se la ritroveranno spesso tra le mani.

¿Universidad?

PAOLO VITI

📖 Leon Battista Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, a cura di Loredana Chines e Andrea Severi, Milano, Rizzoli (BUR, «Nuova edizione classici italiani»), 2012, pp. 485, € 12,90, ISBN 978-88-17-05488-1

Nell'affresco grandioso della *Storia della letteratura italiana* che Francesco De Sanctis compone a poca distanza dall'Unità d'Italia allo scopo di rivendicare una situazione nazionale nuova e aperta ad un futuro che valorizzasse le età più antiche, Leon Battista Alberti occupa un posto non trascurabile soprattutto perché viene inteso come portatore di quei principi dell'individualismo caratteristici della nuova età che De Sanctis riconosceva fortemente innovativa. Nel tentativo di definire la personalità di Alberti tra filosofia e arte, De Sanctis delineava anche un rapido ma essenziale profilo della produzione letteraria di Alberti ed entrava nel merito delle sue scelte di prosa, latina o volgare. Ma alla fine della trattazione si legge una domanda inquietante: «Cosa dunque rimane vivo di Battista?», a cui De Sanctis risponde: «Niuna cosa intera come il *Decameron*, fra le trentacinque sue opere. Rimangono dei bei frammenti, quadri staccati». Ma de *I libri della famiglia*, ad esempio, aveva solo detto che «il terzo libro fu a lungo attribuito al Pandolfini», del *Certame coronario* non aveva fatto alcun cenno, delle tre opere latine quali *Intercenales*, *Apologi*, *Momus*, aveva così sintetizzato «Ne' suoi *Intercenales* o intrattenimenti della cena, ne' suoi *Apologi*, nel suo *Momus* scritto a Roma il 1451, dove rappresenta se stesso, piacevolmente con urbanità».

È un quadro piuttosto essenziale, che comunque costituisce un accrescimento rispetto al profilo delineato da Girolamo Tiraboschi: il quale aveva, sì, scritto che Alberti era «uno de' più grandi uomini di questo [xv] secolo» – Luigi Settembrini, avrebbe definito Alberti «uno degli ingegni migliori del secolo» –, ma, nell'analisi delle opere, ad esclusione della *Famiglia*, del *De architectura* e del *De pictura*, ben poco aveva detto a proposito della *Philodoxeos fabula*, dell'*Ephebia*, del *De religione*, del *Theogenius* – questi ultimi poco più che titoli –, per arrivare a dire: «Delle altre opere minori da lui composte io lascio che ognuno veggia il mentovato catalogo [di Carlo Mazzucchelli], e da esso ognuno potrà raccogliere che non v'ebbe sorta di scienza che da lui non fosse illustrata».

Eppure fin dal 1751 Lorenzo Mehus aveva dedicato ad Alberti una monografia all'interno del volume XXV dei *Rerum Italicarum Scriptores* dove veniva accolto il *De coniuratione Porcaria*. E più tardi aveva lavorato,

ma senza successo, a un'edizione delle opere latine di Alberti comprendente ancora una sua biografia (Firenze, Biblioteca Marucelliana, Mss. B. VI.34-39, B.VI.40). Continuando questo progetto, forse con un finanziamento di un discendente di Alberti, Giovanni Vincenzo, predispose un codice di *Notizie per la vita gli studi e le opere di Leon Batista Alberti* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Nuove Accessioni, 638), che utilizzò per le *Memorie e documenti inediti per servire alla vita letteraria di Leon Batista Alberti*, confluite poi in uno studio di Pompilio Pozzetti.

La grande erudizione fiorentina della seconda metà del Settecento aveva dunque preparato la strada per studi su Alberti che avrebbe poi trovato concreta e solenne applicazione con l'edizione delle opere volgari, in cinque volumi, di Anicio Bonucci fra il 1843 e il 1849: un'edizione che, evidentemente, non fu sufficiente a suscitare un più approfondito interesse da parte di De Sanctis. A fine secolo, nel 1890 apparve un'altra monumentale edizione, dopo che fin dalla metà del secolo XVI erano state tradotte in italiano alcune opere latine albertiane da parte di Cosimo Bartoli, che aveva già tradotto anche il *De architettura*: quella delle opere latine curata da Girolamo Mancini, che offriva, così, un più ampio ed articolato profilo di tutta, o quasi, la produzione di Alberti. Ed è proprio con Girolamo Mancini, riprendendo e sviluppando il quadro generale offerto da L. Passerini, che ha inizio lo studio critico di Alberti: nel 1882 – quindi prima dell'edizione delle opere latine – aveva pubblicato la *Vita di Leon Battista Alberti*, che poi avrebbe visto una nuova edizione nel 1911, continuando a cercare nuove testimonianze documentarie, come dimostra un articolo sull'*Archivio storico italiano* del 1887, e anche a pubblicare la *I libri della famiglia* nel 1908, l'opera rimasta a lungo la più conosciuta di Alberti.

La silloge latina di Mancini ha un ruolo di grande importanza perché mette in circolazione testi di non facile reperimento – dopo le prime edizioni quattrocentesche – o inediti. E rientra nel contesto del metodo storico che in quegli anni stava rivolgendo grande attenzione alla letteratura latina del Quattrocento e ai suoi autori, soprattutto in base all'impegno costante e al magistero straordinario di Remigio Sabbadini, al quale si deve, di fatto la fondazione, se non accademica almeno ideale, di una specifica disciplina volta allo studio dell'Umanesimo latino e della sua produzione letteraria. Fra i tanti esempi basterebbe ricordare l'opera di Francesco Novati a proposito di Coluccio Salutati e del suo epistolario, pubblicato fra il 1891 e il 1911.

A questa linea di recupero della produzione umanistica, e albertiana in particolare, si indirizzarono – dopo l'edizione del *Momus* del 1942 curata da Giuseppe Martini – gli sforzi di Cecyl Grayson che nel 1954

pubblicò altri testi latini: la *Vita Sancti Potiti* e *Musca*, prima di passare alla sistematica edizione dei testi volgari che lo occupò, in tre volumi, dal 1960 al 1973. A definire e avviare questo rinnovato interesse su Alberti fin dagli inizi degli anni Sessanta del Novecento – oltre all'edizione di Grayson – concorrono altre due importanti vicende editoriali: gli studi dello stesso Grayson – la loro riunione in volume nel 1998 dimostra la profondità e la vastità delle sue indagini innovative –, e quelli di Eugenio Garin, che nel 1964, pubblica venticinque *Intercenales* inedite ritrovate in un manoscritto della biblioteca del convento dei Domenicani di Pistoia. Nel 1972, in occasione del V centenario della morte, vennero organizzati un numero monografico di *Rinascimento* tutto dedicato ad Alberti e un convegno internazionale, promosso dall'Accademia dei Lincei, iniziative fondamentali per i successivi studi albertiani.¹

Da tali basi – a cui almeno vanno aggiunti l'edizione della *Philodoxeos fabula* di Lucia Cesarini Martinelli nel 1977 e anche studi non secondari di Giovanni Ponte – prendono avvio le indagini successive di Roberto Cardini, il cui impegno ha trovato le maggiori espressioni in due eventi: la costituzione della *Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti* – di cui è Presidente – e l'edizione delle *Opere latine* nel 2010. In questo poderoso volume le *Intercenales*, che occupano circa la metà delle pagine, sono edite per la maggior parte da Cardini sulla base del codice pistoiese scoperto da Garin (P = Pistoia, Biblioteca dei Domenicani, Inc. F. 19, latore dei libri I-IV e VII-XI), su cui egli, soprattutto nei numerosi casi in cui P è testimone unico, interviene frequentemente a sanare il testo con proprie congetture; Cardini sceglie P in quanto i suoi studi gli hanno permesso di accertare che tale codice documenta una redazione posteriore rispetto a quella tramandata dall'unico altro codice contenente una silloge di *Intercenales*, vale a dire il codice oxoniense (O = Oxford, Bodleian Library, Can. Misc. 172, latore dei libri I, II e IV, quest'ultimo costituito solo da *Defunctus*); per quanto riguarda invece il testo dell'*Autobiografia*, si accoglie il testo criticamente fondato da Riccardo Fubini e Anna Menci Gallorini nel 1972, ma con «revisioni

¹ Esula dalle finalità di questo intervento una ricomposizione dell'ingente bibliografia su Alberti che è andata arricchendosi nel corso degli ultimi decenni di contributi importanti per l'edizioni dei testi e gli studi critici. A livello complessivo cfr. almeno: *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti*, I, a cura di L. Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; A. Siekiera, *Bibliografia linguistica albertiana (1941-2001)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004; *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*, a cura di P. Benigni, R. Cardini, M. Regoliosi, con la collaborazione di E. Arfanotti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.

radicali» effettuate, anche qui, *ope ingenii*, che troveranno presto «consecrazione» in una nuova, preannunciata, edizione critica.

La presidenza della *Commissione per l'Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti* e l'edizione delle *Opere latine* hanno costituito per Cardini il coronamento di un'intensa attività scientifica – avviata di fatto nel 1990 (2004²) col fortunato e innovativo volumetto *Mosaici, il «nemico» dell'Alberti* – espressa in studi diversi, saggi, volumi, mostre specifiche che hanno contribuito in modo determinante ad un approfondimento totale della personalità e della produzione letteraria di Alberti.² Un'attività che non si è limitata solo a una diretta e personale partecipazione ma che ha sollecitato la collaborazione, spesso determinante, di ricercatori e studiosi che, insieme, hanno prodotto un indubbio avanzamento degli studi albertiani. Inoltre gli Atti di convegni pubblicati a partire dal 2000 in preparazione del centenario della nascita del 2004 – per la quale fu pure predisposta a Firenze una mostra presso la Biblioteca Medicea Laurenziana³ – hanno dato ulteriori stimoli con l'acquisizione di risultati decisivi soprattutto in rapporto all'utilizzazione da parte di Alberti degli autori classici e alla formazione della sua biblioteca:⁴ tematiche che erano rimaste sostanzialmente marginali, o comunque troppo frammentarie, nella precedente bibliografia più preoccupata

² Fra gli studi di Cardini, oltre quelli inseriti in Atti di convegni, cfr. almeno: «Alberti o della nascita dell'umorismo moderno», *Schede Umanistiche*, n.s., 1 (1993), pp. 31-85; «Per "Uxorina"», *Rivista di letteratura italiana*, 11 (1993), pp. 215-281; «Alberti oggi», *Moderni e Antichi*, 1 (2003), pp. 61-72; Id., «Paralipomeni all'Alberti umorista», *ivi*, pp. 73-86; «Le "Intercenali" di Leon Battista Alberti. Preliminari all'edizione critica», *ivi*, pp. 98-142; «Onomastica albertiana», *ivi*, pp. 143-175; «Un nuovo reperto albertiano», *Moderni e Antichi*, 2-3 (2004-2005), pp. 81-100; *Ortografia e consolazione in un corpus allestito da L.B. Alberti. Il codice Moreni 2 della Biblioteca Moreniana di Firenze*, Firenze, Olschki, 2008.

³ Cfr. *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a cura di R. Cardini, con la collaborazione di L. Bertolini e M. Regoliosi, Firenze, Mandragora, 2005; cfr. anche la mostra *L'uomo del Rinascimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, a cura di C. Acidini e G. Morolli, Firenze, Mandragora-Maschietto, 2006.

⁴ Ne cito solo alcuni: *Leon Battista Alberti*, par F. Furlan, P. Laurens, S. Matton, Torino-Paris, Aragno-Vrin, 2000; *Leon Battista Alberti (1404-1472) tra scienze e lettere*, a cura di A. Boniscelli e F. Furlan, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2005; *Alberti e la cultura del Quattrocento*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *Leon Battista Alberti umanista e scrittore. Filologia, esegesi e tradizione*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *Alberti e la tradizione. Per lo 'smontaggio' dei 'mosaici' albertiani*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *Leon Battista Alberti umanista e scrittore*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Firenze, Polistampa, 2007; *La vita e il mondo di Leon Battista Alberti*, Firenze, Olschki, 2008. Per una bibliografia completa cfr. Alberti, *Autobiografia e altre opere latine*, cit., pp. 27-52.

di definire, e talvolta anche isolare, i singoli aspetti della molteplice personalità dell'autore, del suo approccio alla cultura umanistica in genere, delle novità e delle discrasie di molte delle sue idee e quindi delle sue opere nonché della formulazione del suo pensiero sociale, politico e artistico. Talora non tenendo, invece, in debito conto l'unicità e la singolarità della figura e dell'opera di Alberti: scrittore ma anche architetto, teorico dell'arte ma anche latinista, autore di opere in volgare ma pure interprete di testi e di autori greci.

È a questo eccezionale patrimonio che si ricollega il libro di Loredana Chines e di Andrea Severi che pubblicano, sulla base del testo costituito da Cardini nel 2010, un gruppo di scritti latini di Alberti: l'*Autobiografia*, 15 *Intercenales* e il Testamento (il testo di quest'ultimo, qui per la prima volta tradotto, è tratto dal *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*⁵). L'agile volume approntato da Chines e Severi ha il merito di rendere accessibile a un vasto pubblico (ma talvolta, si può dire, anche agli studiosi del Rinascimento, vista la difficile reperibilità dell'edizione Cardini) un 'corpus' di scritti albertiani di grande valore, favorendone l'accesso anche a un livello scolastico, grazie ad una precisa traduzione in italiano e a essenziali ma puntuali note di commento che vanno ad aggiungersi a rigorose schede introduttive ai singoli testi che ricostruiscono soprattutto il momento della loro composizione e le tematiche portanti. E a questo scopo si presentano di grande utilità, pure a livello didattico, le pagine preliminari in cui – oltre ad una precisa cronologia della vita e delle opere di Alberti – è concentrata una ricca bibliografia di edizioni, di monografie e di studi che dà conto, in modo esaustivo, dell'avanzamento, soprattutto a partire dagli anni Settanta del Novecento – come ha bene posto in evidenza Loredana Chines all'inizio della sua *Introduzione* – delle ricerche su Alberti e come questo autore sia diventato più accessibile, non vorrei dire familiare, ad un pubblico di lettori di sicuro interni al mondo accademico, ma anche non necessariamente specialisti.

L'*Introduzione*, dunque, offre un quadro, sintetico ma approfondito, di alcuni tratti fondamentali della personalità e della cultura di Leon Battista Alberti indirizzati soprattutto in funzione delle opere raccolte nel volume. Giustamente – a mio parere – Loredana Chines ha evitato di parlare di Alberti in termini generali, anche per rimarcare, credo, la fisionomia e la destinazione del libro: non una generica antologia di scritti

⁵ *Corpus epistolare e documentario di Leon Battista Alberti*, a cura di P. Benigni, R. Cardini, M. Regoliosi, con la collaborazione di E. Arfanotti, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007.

albertiani, ma una specialistica scelta di opere latine rivolte soprattutto al mondo della cultura di cui Alberti è protagonista. Ciò non vuol dire che solo l'*Autobiografia* e il gruppo delle *Intercenales* siano stati oggetto di riflessione, che invece prende a termini di confronto – ma sempre in un quadro di rapporto e di comparazione – altre opere di Alberti che in certi casi preparano, in altri proseguono, le tematiche trattate nei testi qui riuniti: mi riferisco, in particolare e tralasciando le opere di architettura, di pittura e di scultura, agli *Apologi centum*, al *Momus*, ai *Profugiorum ab erumna libri*, al *De commodis litterarum atque incommodis*, alla *Philodoxeos fabula*. Si tratta di un 'corpus' portante di Alberti latino che ha un intreccio inscindibile con le *Intercenales* e, per alcuni versi, pure con l'*Autobiografia* là dove Alberti delinea la figura e le caratteristiche del dotto e dell'intellettuale.

Non è certo casuale che Loredana Chines insista, fin dall'inizio, sul metodo compositivo di Alberti – già chiaro nei *Profugiorum ab erumna libri* – per cui appaiono stretti e in un certo modo vincolanti i legami fra le varie scritture albertiane, con un recupero, una ripresa, uno sviluppo di tematiche la cui insistenza dimostra una profonda volontà intellettuale dell'autore, capace di insistere su varianti di volta in volta sfumate e modificate di concetti di fondo dei quali rimarrà sempre convinto, ma con una capacità di adattamento che nasce da risorse culturali di portata straordinaria. In questa direzione può essere compreso il termine 'camaleonte' di cui si servì Cristoforo Landino, nel Proemio al commento alla *Commedia*, per cercare di dare una qualificazione di Alberti di fronte a materiali così eterogenei ed enciclopedici che in qualche modo anche ai suoi contemporanei potevano sembrare davvero 'troppo' eterogenei.

Oggi non si parla più di 'camaleontismo' ma di 'tessere', di 'mosaico', di 'montaggio' o di 'rimontaggio' dei testi come strumento e mezzo di lavoro di Alberti da lui seguito e applicato in due direzioni essenziali: il rapporto con le fonti classiche e quindi con modelli da cui trarre stimoli e suggestioni da un lato e la ripresa delle varie tematiche con la ripetizione di formule e immagini dall'altro. È, di fatto, un giuoco di scrittura e di interpretazione che accompagna Alberti nelle sue prove più diverse, dove dottrina e curiosità, fantasia e genialità si sovrappongono, convivono, si scambiano con una intermediazione linguistica che di volta in volta arricchisce lo sfondo in cui vengono fissate le idee e i motivi più vari, i tipi umani e le forme materiali più nuove anche sulla base di un apporto umoristico e comico che caratterizza molta della sua prosa. Pure grazie alla dilatazione di questa scrittura – spesso non facile – anche verso un ripiegamento interiore non sempre felice o positivo, che calca più sulle

ombre che sulle luci dell'umana realtà, osservate nel loro insieme, nelle mille sfaccettature che ogni esperienza vitale comporta e determina, e che non sfuggono all'occhio attento dello scrittore, alla maschera con cui nasconde le proprie reazioni e i propri sentimenti.

Giustamente ha scritto a tal proposito Loredana Chines che di fronte ai casi dell'esistenza «la maschera comica nasconde sguardi assorti sui giuochi di simulazione e dissimulazione, sulla *varietas* delle indoli e delle vicende umane» (p. 9). Proprio il recupero della componente comica – credo – è stata una riscoperta delle letture o riletture di Alberti fatte in questi ultimi anni, in una costante intersezione di esperienze di vita quotidiana e di esempi desunti dai classici, da Plauto e da Terenzio in particolare che sfociano, sì, nella *Philodoxeos fabula*, ma soprattutto nella creazione di tipi e di eventi che sono comici e umoristici senza necessariamente rientrare in un genere letterario di carattere teatrale. E da tali autori e da altri non di teatro, ma alla base delle sue scelte, Alberti dichiara la sua dipendenza in un passo iniziale del *Theogenius*, opportunamente richiamato nell'Introduzione: «Sempre meco stanno uomini periti, eloquentissimi, apresso di quali io posso tradurmi a sera e occuparmi a molta notte ragionando, ché se forse mi diletano e' iocosi e festivi, tutti e' comici, Plauto, Terrenzio, e gli altri ridicoli, Apulegio, Luciano, Marziale e simili facetissimi eccitano in me quanto io voglio riso» (p. 10).

È un colloquio diretto con gli antichi, direi, sotto certi aspetti, un'anticipazione della ben più famosa immagine di Niccolò Machiavelli che, a sera, si riveste di panni curiali per porsi in contatto e in ascolto con i grandi scrittori dell'antichità, che ora Alberti stigmatizza e che pone alla base della sua intelligenza e della sua vita di studioso, in un ideale collegamento e intendimento con quanto aveva incominciato a fare Francesco Petrarca modificando *in toto* il rapporto con i grandi autori – e poi con i grandi esempi non solo letterari – del passato. Anche per Alberti gli *auctores* diventano modelli di scrittura e di vita, se, proseguendo il passo del *Theogenius* sopra riportato, arriva a dire: «Se a me piace intendere cose utilissime a soddisfare alle domestiche necessità, a servarsi senza molestia, molti dotti, quanto io gli richieggo, mi raccontano della agricoltura, e della educazione de' figliuoli, e del costumare e reggere la famiglia, e della ragion delle amicizie, e della amministrazione della repubblica, cose ottime e approvatissime» (p. 10-11). Non tutti i diversi generi tematici perseguiti da Alberti sembrano rientrare in questa dichiarazione, ma vi si trova, come dire, l'archetipo delle sue narrazioni, le basi di quella *varietas* della vita a cui si faceva prima riferimento e alle quali ancora le sue soluzioni.

La figura dell'intellettuale è definita da Alberti fin dalla prima pagina dell'*Autobiografia* dove viene posto, come considerazione iniziale, il rapporto con lo studio e, appunto, con le più diverse tipologie, la *varietas*, dello studio, con l'uso dell'aggettivo *ingenuus* che immediatamente ricorda titolo e *incipit* dell'ormai lontano *De ingenuis moribus* di Pietro Paolo Vergerio. Riprendendo – a mio parere – le parole iniziali e l'impostazione strutturale dal *Cato maior* di Cicerone, dice Alberti: «*Omni-bus in rebus quae ingenuum et libere educatum deceant ita fuit a pueritia instructus, ut inter primarios aetatis suae adolescentes minime ultimus haberetur*» (p. 64). Mi pare di poter affermare che in queste poche ma chiare parole sta indicato tutto il programma pedagogico umanistico, che vede nell'istruzione incominciata fin dalla prima fanciullezza una gradualità di percorso che porta l'uomo «libero e liberamente educato» a eccellere – come aveva detto Leonardo Bruni nel *De studiis et litteris* – sugli altri: l'aggettivo *excelsior* che aveva usato Bruni ora, in Alberti, ha riscontro in *ultimus*, che deve costituire l'obiettivo dell'*adolescent* dell'età umanistica, che, anzi, deve porsi ed essere ritenuto *inter primarios adolescentes*.

Tale priorità non può che essere il frutto di un'educazione molteplice, che, anche in questa articolata distinzione risente – come appare anche nel *Testamento* – di una tradizione pedagogica già definita, ma ora ancor più specificata nella sua diversità – tecnica delle armi, cavalli, musica, lettere, arti liberali, conoscenza dei saperi più rari e difficili, e poi scultura, pittura – che vengono sintetizzati in una lapidaria affermazione: «*denique omnia quae ad laudem pertinerent studio et meditatione amplexus est*» (Ivi). Dalle lettere acquisisce una totale dedizione con la quale supera anche la fame e il sonno: ma le «gemme superbe, profumatissime» si tramutano anche in «scorpiones», e se prima i libri gli sembravano del tutto inseparabili, altrimenti diventavano anche «insostenibili» (p. 65). Ecco già, quindi, una forma di contrapposizione, di riso e di sarcasmo: alla gioia subentra la noia e la volontà di indirizzarsi altrove. Ma poi, con l'avanzare dell'età, tutto viene accantonato e solo le lettere rimangono: «*sese totum dedicavit studiis litterarum*» (p. 66). Da qui una lunga serie di inconvenienti fisici, come se l'appagamento intellettuale producesse effetti dirompenti nel corpo: perdita di sonno, malattie, grandi stenti, povertà, perdita del vigore fisico, perdita della vista, vertigini, coliche, rumori nell'udito, sofferenze di stomaco, amnesie. Eppure non poteva vivere senza lo studio, pur avendo appena 24 anni, e dagli studi giuridici passò a quelli filosofici e matematici. Il destino, insomma, era segnato, come a dimostrazione che studio e salute fossero inseparabili ma con connotazioni negative: le «gemme superbe, profumatissime» sembravano davvero aver lasciato il posto agli

«scorpioni». E pur dimostrando gratitudine a chi criticava le sue opere (p. 72), non poteva non avere intorno a sé «invidiosi» e «malevoli» con cui, però, si comportò in modo non negativo ma fu anzi comprensivo e tollerante, e fece sempre esercizio di pazienza, anche con i parenti, verso chi non lo capiva. Caratteristiche simili non potevano non portare un simile *scrutator assiduus* (p. 78) ad un consapevole ripiegamento su se stesso e ad una visione piuttosto melanconica della vita, anche ironica e beffarda, sintetizzata in modo lapidario nella brevissima ma emblematica intercenale *Scriptor* nel dialogo fra Libripeta e Lepido: «Ero occupato a cercar di procurarmi un po' di fama coi miei libretti. – Che uomo ridicolo! E tenti di fare ciò in Toscana, che è dappertutto ricoperta dalla caligine dell'ignoranza, in cui ogni linfa vitale è assorbita dall'ardore dell'ambizione e della cupidigia e dove chi ci abita è turbato sempre dall'impeto dell'invidia, una terra, per concludere, dove crescono rigogliosi i semi pestiferi dei detrattori» (p. 109).

Ed è questo, in fondo, lo spirito che marca e condiziona le *Intercenales* inserite nel libro, ciascuna preceduta da una breve ma precisa introduzione che ne illustra circostanze della composizione e tematiche essenziali. Se *Scriptor* riflette l'impegno, il desiderio, l'ambizione di procurarsi gloria nelle lettere e nello studio, *Defunctus* può servire a fare da corollario a quanto sopra si diceva sul carattere di Alberti, qui sottolineato nella sua componente melanconica ma anche non priva di umorismo. Contro la superstizione combatte *Religio* e *Virtus* è la dimostrazione di un cambiamento radicale nella visione dell'impegno civile negli anni stessi di Alberti rispetto a quelli anteriori, mentre i sogni sono affidati a *Fatum et Fortuna*, e a *Somnium* che, con la sua forte componente umoristica, non è una fuga dalla realtà, ma anche a *Vaticinium* per la speranza di intravedere un positivo futuro. Se neppure gli dei sanno evitare i contrasti, come in *Discordia*, gli uomini non possono certo evitare di guerreggiare fra loro, come dimostra *Hostis*. Se *Corolle* è una dissacrazione della cultura classica, *Cynicus* mette a nudo le finzioni umane senza alcuna pietà, che anche in *Fama* trova ulteriori conferme, quasi esasperate in *Erumna*, dove trovano spazio le sventure familiari, che sembrano trovare, le difficoltà in genere, nei sopravvissuti di *Naufragus* – che ha pure una redazione volgare –, e quindi una beffarda esaltazione in *Defunctus* che celebra un auto funerale che svela i vizi dei familiari e dei parenti più stretti di fronte al morto, determinando situazioni di degrado morale e di retoriche illusioni e virtù.

Quello fin qui delineato è non una sintesi ma un semplice schema volto a dare un essenziale resoconto delle *Intercenales* – studiate, tradotte e commentate da Loredana Chines e Andrea Severi con accuratezza e ric-

chezza di note e di riferimenti – e dalle quali emerge sempre l'intenzione di Alberti di porre al centro delle sue riflessioni la natura dell'uomo con le sue debolezze e le sue miserie, assai più che con le sue doti e le sue virtù: aspetti che tanto avevano attratto Jakob Burckhardt nella definizione dell'individualità intesa come essenziale e rivoluzionario tratto della civiltà del Rinascimento. È uno schema costante e un obiettivo irrinunciabile che vuole sottolineare la precarietà assoluta della vita, come appare con estrema chiarezza anche nell'incipit del *Testamento*, che si apre con una semplice ma disarmante ripresa del Vangelo di Matteo 24, 42 e Luca 12, 39-40: «Cum vite sue terminum quisque prorsus ignorat, iuxta verbum veritatis in Evangelio dicentis “Vigilate, quia nescitis diem neque horam”...» (p. 472). Ne consegue il 'saggio consiglio' di vivere «ut ad salutem corporis et anime misericorditer sentiat in futurum» (Ivi,).

Rinunciare ai beni e spogliarsi di essi è, in fondo, una consapevolezza da sempre perseguita da Alberti che con le sue prose e i suoi tipi di uomini ha voluto creare forme e immagini di contraddizione e di scontro, proprio per sottolineare la essenzialità e la precarietà della vita. E per questo ha esasperato le figure umane calcando le loro pecche e le loro povertà: ciò non poteva non avvenire se non attraverso un voluto e divertito procedimento di esasperazione di molte delle singole figure umane che sottolineasse la loro precarietà attraverso beffarde e sarcastiche rappresentazioni, quasi sempre ordite all'improvviso: come su un palcoscenico dilatato al mondo intero, spesso in una divertita e dissacrante parodia che nessuno risparmi. Dice, ad esempio, Libripeta a conclusione di *Somnium*: «Santi numi, quanti sognatori ho visto lì che scavavano non so quali radicette che fanno sembrare dotti e intelligenti coloro che le mangiano, anche se non lo sono per nulla! Anche io mi ci si son messo d'impegno. Ma a un certo punto una torma di pidocchi, che salivano in volo dal prato, mi stava per divorare, tanto che per salvarmi ho dovuto darmi alla fuga. Perciò me la sono data a gambe levate e dove mi si è presentata una via d'uscita da lì sono fuggito, ormai fuori di me, da tanto supplizio. Il fato mi ha offerto questa fogna» (p. 209-211): lo stesso luogo, «fedum atque luto delibutum» dove Libripeta cercava «vetustissimi libri» ((p. 199), che poi formavano la sua immensa biblioteca che stava «quasi sempre chiusa» (p. 208). I medesimi libri che, nell'*Apologo* XIX chiedevano invano un aiuto salvifico contro i topi che li stavano divorando: «Liber, in quo omnis ars libraria esset perscripta, opem petebat ne a sorice abroderetur. Irrisit sores».

¿Universidad?

TREVOR J. DADSON

📖 Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. Edición de David Mañero Lozano. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2012, pp. 1048, €?, ISBN 978-84-376-3037-3

Over the last one hundred years there have been numerous editions of *La pícaro Justina*, one of the few early Spanish picaresque novels to have a female protagonist, but none have been what can properly be called a «critical edition». Far too often the editor in question has just gone to the nearest major library where early copies of the text exist, taken out a copy of the first edition of 1605 and simply reproduced it, correcting what s/he believed to be the obvious «errors» in the text (even when they were not). By adding in a few hundred footnotes and scholarly apparatus, these editors fondly believed that they had produced a critical edition. Not one seems ever to have heard of the discipline of textual bibliography or indeed to have even the most basic notion of how early modern printed texts were actually produced. Even worse, too many seem to think that there is little or no difference between a printed text and a manuscript text and their transmission, and will therefore frequently offer the reader, as if it were going to be of any help to them, a Lachmannian stemma of printed copies.

It is a pleasure to be able to state from the start of this review that David Mañero Lozano's edition of the *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (to give the work its full title) does not fall into any of the above categories. Here, for the first time, we have a truly critical edition of this novel, an edition that is firmly based in the principles of textual bibliography, and whose text can therefore be read and consulted with confidence.

For those interested in textual bibliography, the most useful parts of the Introduction come at the end, in the sections named «Relación de testimonios» (a list of all the copies located of the early printed editions), pp. 83-98, and «Esta edición: El valor de los testimonios», pp. 99-105, and «Las enmiendas de la edición príncipe», pp. 105-10, where the editor uses the tools of textual bibliography to show the relationship of the three earliest printed editions of *La pícaro Justina*, those of Medina del Campo 1605, Barcelona 1605, and Brussels 1608. Finally, right at the end of volume, between pages 973 and 984, comes the «Aparato de variantes», a list of the variants found in the different copies of the first edition that Mañero Lozano consulted.

The two crucial things to remember as regards the printing of early modern books is that the unit of work was the forme and that gatherings once printed were never wasted. In general terms, the print shop would spend the morning session printing one side of the forme (the *blanca*) and the afternoon session printing the other side of the same forme (the *retiración*). One press could in normal circumstances print 1,500 copies of a single forme, both sides, in one day's work. This circumstance is of vital importance when it comes to establishing a rough timetable or schedule of work, both for the printer and for the scholar who comes along later and is interested in how long it took to print a particular book. During the course of the printing of this forme, the press might be stopped any number of times to make corrections to the text. Where a correction was required, the forme would be removed from the press and the type changed. When all the corrections to a particular forme (one side only, of course) had been made, the forme would be chained up again and put back in the press, and printing would continue until the next halt in printing, when the same procedure would apply all over again. In theory, this will produce, eventually, a forme (inner or outer) free of errors (unless some had been inadvertently created during the process of opening up the forme to change the type, or others had been missed altogether). Ideally, the final printed book would consist only of such corrected gatherings, and the others would be discarded. Unfortunately, this was never the case, because of the other crucial point mentioned earlier: that gatherings already printed were never wasted. Paper was by far the most expensive part of any printed book from this period and neither the printer nor the author or publisher (who had to cover the expense of the paper) were keen to waste any of it. As a result, corrected gatherings were indiscriminately mixed up with gatherings either partially corrected or not corrected at all. No single copy of such a book will therefore represent a corrected state; all will contain some of the corrected gatherings alongside others uncorrected. That is why the potential editor has to consult as many copies as possible of the same edition in order to work out the number of times the press was stopped during the printing of each forme, and to calibrate the resulting corrections. When such copies are located all over the world – Mañero Lozano lists copies in Buenos Aires, London, Madrid, New York, Oviedo, Paris, Harvard, Rome, Santander, Vienna – one can appreciate the scale of the task.

One question that remains and has always intrigued me is why the printer bothered stopping the press and making these alterations or corrections when no copy of the final printed work would ever contain them

all in one perfect copy. Stopping the press, sometimes two or three times, cost the printer money: it slowed down the work schedule and meant that he had at least two operatives standing idly by while the forme was taken apart and reset. Time, then as now, was money, and printing was a costly business. Surely the point of all of this had to be to produce a 'perfect' copy (as far as that was humanly possible)? But the very practices of the print shop – indiscriminately binding together all the various gatherings – worked against this ideal. A strange state of affairs, for which I have no answer.

Of the *princeps* (Medina del Campo, Cristóbal Laso Vaca, 1605) Mañero Lozano located 16 copies, enough to get a reasonably good idea of the various stages of correction through which the text went in the print house, though possibly insufficient to be completely confident of the final result. This is not a criticism of the editor's labours in this regard. Simply by locating, studying and collating sixteen copies of the *princeps*, he has done far more than any of his predecessors. It is simply that there is always the chance that out there there is a copy sufficiently deficient in the state of its text or, conversely, one that shows more corrections than any other hitherto consulted, that will require some of the readings to be re-evaluated. For not only was the press stopped to make corrections to obvious errors; occasionally, especially if the author was present during proof correction or during printing, it would be stopped to make changes to a text that was already correct. These changes will not be apparent if a copy containing the earlier version does not survive. When I edited Gabriel Bocángel's *La lira de las Musas* (Madrid, 1637),¹ I was able to consult over thirty copies of the same edition; most showed the usual stages of correction (rather as here, with *La pícaro Justina*), but one was a godsend: it had more uncorrected errors than almost the rest put together, and it proved conclusively that the author was present during printing and had the press stopped in order to alter his original text. Without this copy, the picture of the printing of *La lira de las Musas* would have been quite different.

Nonetheless, Mañero Lozano's patient collation of the sixteen copies he tracked down has not only produced a better final text, it has also helped to clarify the relationship between the two 1605 editions and then those and the 1608 edition of Brussels. The edition printed in Barcelona in 1605 by Sebastián de Cormellas, quite shortly after the appearance of the *princeps* of Medina del Campo, a good sign of the novel's

¹ G. Bocángel y Unzueta, *La lira de las Musas*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1985.

immediate popularity, seems to have been printed from a copy of the Medina edition as it often blindly reproduces errors from that edition as well as showing some of the corrections later made to the text during the printing process. In other words, it used a typical copy with some errors corrected and some not. Where the texts differ, Barcelona 1605 seems to have made some attempt to correct 'obvious' errors in its copy, but often made matters worse by failing to understand what was originally intended. Brussels 1608, printed by Olivero Brunello, is also a direct descendant of Medina del Campo, as Mañero Lozano convincingly demonstrates, and is thus independent of Barcelona 1605. What this patient labour of textual bibliography shows is that the only edition that needs to be born in mind when producing a modern, critical edition is the *princeps* of Medina del Campo 1605. The other two add nothing of value to the modern editor.

As regards the actual text Mañero Lozano has produced, there is little to say. It is splendidly annotated, difficult words or passages are explained, and there is a very useful index of annotated words at the end. The Introduction too is a model of its type, and there is a very interesting discussion of the authorship of the novel, since the supposed author, Francisco López de Úbeda, has proved to be extremely elusive; indeed, he seems to have been elusive in his own day, as some verses by Cervantes in his *Viaje del Parnaso* (1614) reveal. Mañero Lozano goes through all the arguments in favour of and against López de Úbeda's authorship and looks at other possible candidates, including Jiménez Patón and a group of intellectuals from Toledo who gravitated around the figure of Lope de Vega. As he circumspectly notes, the jury is still out regarding the authorship of this novel: «Mientras tanto, convendrá seguir rastreando los pasos de Justina por el barrio toledano de San Justo, nombre cuya proximidad con el de la pícara no deja de resultar inquietante» (p. 53).

There is one aspect of the book, however, where I am not sure that I agree wholly with his conclusions. I refer to the role of Tomás Gracián Dantisco in both the privilege and the approbation of the book. The privilege, supposedly written by a Juan de la Mezquita (a deliberate corruption of the name of the royal secretary Juan de Amézqueta, or a joke?), states early on that «podáis imprimir el dicho libro que de suso se hace mención, con las enmiendas en él puestas por Tomas [*sic*] Gracián, que es la persona a quien por nos se mandó viese y enmendase el dicho libro» (p. 166). The role of Gracián Dantisco appears here quite clear: he was charged by the Royal Council with reading and amending the

original copy of the book, which at that stage would have been a manuscript (not the author's original but a good copy made by a professional scribe). He then noted his emendations on this manuscript copy and the corrected text was the one licensed to be printed. All modern editors of *La pícaro Justina* have then jumped to the conclusion that the unsigned approbation which follows the privilege was written by Gracián Dantisco. But where is the evidence for this? The only point in common is the fact that both persons read the book: «he visto este libro de apacible entretenimiento...» (p. 169), says the anonymous author of the approbation. But why should that person be Gracián Dantisco? His role was to read the original manuscript and suggest any emendations to the text before it was printed. The role of the approbatory writer was to approve the contents of the text and write positively in favour of its publication, and normally this person was chosen by the author and/or was someone well-known for the writing of approbations, such as Lope de Vega or Joseph de Valdivielso. As I noted in a recent analysis of the printing of the *Rimas* (1634) of Bartolomé and Lupercio Leonardo de Argensola,² Gabriel Leonardo de Albión (son of Lupercio and the one who took on the task of editing his father's and uncle's poetry) made something of a mess in his choice of approbatory writers for the first edition of the *Rimas* – he failed to choose the people who best knew the Argensola's poetry, thus leading to their bitter criticism of his edition. He rectified this mistake, however, with the second edition by choosing Lope, Valdivielso, and Lorenzo Van der Hamen, who all did a splendid job for him. As far as I am aware, it was the author who chose the approbatory writers while the Royal Council and the ecclesiastical authorities chose those who had to produce a 'censura'. There is, therefore, no reason at all (and absolutely no evidence) to suppose that Tomás Gracián Dantisco wrote the approbation to *La pícaro Justina*. The fact that it is unsigned might in fact suggest that, rather as with the name Juan de la Mezquita, and indeed his own name, we are dealing with an author who liked to play games.

As it happens, there are many inconsistencies and question marks over the preliminary material of this book. There is only one approbation (undated and unsigned), the *tasa* is minimal to say the least and is undated and unsigned, and the author's dedication is also undated and unsigned. Finally, the royal privilege is signed in the King's name by this

² *Historia de la impresión de las Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución 'Fernando el Católico', 2010.

mysterious personage of Juan de la Mezquita in, of all places, Gumiel de Mercado, a small village off the beaten track south of Lerma and north west of Aranda de Duero. It is of course possible that Philip III passed through Gumiel de Mercado on his way south from Lerma in August of 1604, but is it likely that he emitted there a royal privilege to print a picaresque novel?

They remain, to me at least, intriguing questions which will probably never find an answer. But, be that as it may, David Mañero Lozano is to be congratulated on this splendid edition, which will surely stand as the most authoritative text of *La pícaro Justina* for many years to come.

Queen Mary University of London

EUGENIO MAGGI

📖 Lope de Vega, *Comedias. Parte XI*, edición crítica de Prolope, coordinación de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, 2 voll., pp. 1074 + 1025, € 40, ISBN 978-84-249-3658-7

📖 Lope de Vega, *Comedias. Parte XII*, edición crítica de Prolope, coordinación de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 voll., pp. 946 + 1027, € 39, ISBN 978-84-249-3683-9

Il 2012 è un anno che ha segnato notevoli cambiamenti per la presenza editoriale di Prolope, pionieristico progetto di edizione critica del vastissimo *corpus* di commedie lopiane (circa 400 titoli conservati), fondato nel 1989 da Alberto Blecua. Da un parte, l'*Anuario Lope de Vega*, edito dal 1995, è passato dalla versione cartacea (pubblicata da Milenio di Lleida) al formato elettronico ad accesso gratuito,¹ che garantisce indubbiamente una maggiore visibilità ai suoi contenuti. Dall'altra, Prolope ha siglato un accordo che non esita a definire «storico» con una casa editrice di riconosciuto prestigio come Gredos, che subentra alla stessa Milenio nella pubblicazione dei volumi delle *partes de comedias*, principale interesse del progetto, affiancati ora da una nuova serie di *anejos*.²

¹ I numeri pubblicati nel nuovo formato sono consultabili all'url www.revistes.uab.cat/anuariolopedevega.

² È già disponibile il primo tomo, contenente le edizioni critiche delle commedie *El maestro de danzar* e *La creación del mundo* (mai apparse nelle *partes secentesche*), a cura rispettivamente di Daniel Fernández e Alessandro Martinengo.

Il passaggio a Gredos ha comportato una nuova veste editoriale (due volumi invece di tre, ad un prezzo sensibilmente più accessibile rispetto al corso precedente), ma non ha cambiato l'impostazione della serie. Come è noto, Prolope ha deciso dal primo momento, con una scelta seguita in anni più recenti da altri progetti dedicati all'edizione dei grandi drammaturghi barocchi (come Tirso de Molina, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto o Pedro Calderón de la Barca nella collezione della Biblioteca Castro³), di rispettare l'ordine di pubblicazione delle *partes*, ovvero i venticinque tomi, contenenti di norma 12 *pièces*, che nel Seicento raccolsero una parte ingente della produzione drammatica del «Fénix de los ingenios». In sintesi, ogni *parte* editata da Prolope è introdotta da una esaustiva *historia editorial* che ricostruisce in dettaglio la tradizione del libro nei suoi vari testimoni, prestando attenzione anche ad eventuali stati individuati attraverso la collazione di diversi esemplari (caratteristica, questa, particolarmente rilevante nelle due *partes* qui recensite). Seguono le edizioni delle commedie, precedute da introduzioni programmaticamente sintetiche (in genere, di una ventina di pagine) che riportano le notizie fondamentali sulle opere in oggetto (datazione, rappresentazioni conosciute, ecc.), analizzandone poi le caratteristiche salienti (trama, temi, eventuali fonti, relazioni intertestuali, ecc.) e le problematiche ecdotiche (dando anche conto delle edizioni moderne precedenti), per concludere con una sinossi delle forme metriche impiegate dal drammaturgo, aspetto che, come è noto, è servito in passato a fissare una cronologia almeno relativa della sua sterminata produzione.⁴ Il testo critico della *pièce* presenta un doppio appa-

³ È interessante, in questo senso, rileggere le motivazioni, anche pragmatiche, che esponeva Ignacio Arellano nel presentare una scelta differente per il progetto di edizione delle commedie calderoniane: «[La publicación por partes] produce tomos muy extensos con difíciles soluciones comerciales, pero sobre todo supone unos problemas de ritmo y coordinación de los editores que forman el equipo, que llegan a amenazar la continuidad del proyecto. ... Por lo demás, si Calderón ... se preocupó de la ordenación de alguna de sus partes, no parece que esta hipotética distribución pueda arrojar mucha luz sobre el conjunto de todas ellas La experiencia de la edición de las obras completas de Tirso en el Instituto de Estudios Tirsonianos del GRISO, en la que empezamos con el criterio de editar las partes, está revelando muchos problemas prácticos» (*Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 10-11).

⁴ Mi riferisco ovviamente a *The Chronology of Lope de Vega's Comedias* di S.G. Morley e C. Bruerton (New York, The Modern Language Association of America, 1940), apparso in spagnolo in una versione riveduta e ampliata nel 1968 (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos) e ancora oggi strumento imprescindibile per lo studio del teatro del *Fénix*.

rato a piè di pagina, che riprende l'ultima soluzione proposta nella serie Milenio, con ogni probabilità la migliore per il lettore. Nella parte superiore, si registrano le varianti dei testimoni (comprese, ma solo in questa sezione, le letture discordanti delle edizioni moderne più significative, come quelle, di fatto canoniche, di Menéndez Pelayo e Cotarelo), con l'esclusione delle oscillazioni linguistiche, registrate in un'appendice in coda alle singole commedie, e dei semplici refusi che non incidono sulla tradizione testuale, raccolti in un'apposita sezione finale che precede la bibliografia della *parte*. All'apparato delle varianti segue quello delle note, pensate per un lettore già in buona parte familiarizzato con la letteratura e la lingua spagnole dei Secoli d'Oro, e comunque sempre puntualissime nel rendere conto degli aspetti più rilevanti dei testi, dai riferimenti culturali alle peculiarità metriche, retoriche, linguistiche, ecc. Le note sono anche la sede in cui gli editori possono talora discutere più in dettaglio alcune scelte ecdotiche solo accennate nel paragrafo dedicato ai problemi testuali.

Non entrerà qui, per ovvie ragioni di spazio, nell'esame delle opere pubblicate tra le due *partes* in questione,⁵ in alcuni casi indiscutibili capolavori della produzione lopianiana; basti pensare che l'*Oncena* si apre con *El perro del hortelano* e la *Docena* culmina in *Fuente Ovejuna*, testi chiave che, come ben ricostruiscono Laskaris e Profeti nei rispettivi studi, hanno costantemente attirato l'attenzione della critica nel corso dei decenni. Ritengo che in questa sede sia più proficuo richiamare alcune questioni generali sollevate dalla lettura congiunta delle due stimolanti *historias editoriales*, che si confermano uno dei punti di forza del progetto di edizione per *partes*.⁶

⁵ Riporto però di seguito i titoli delle *pièces*, indicando tra parentesi i curatori. *Parte XI*: *El perro del hortelano* (P. Laskaris), *El acero de Madrid* (L.G. Canseco), *Los ramilletes de Madrid* (E. Wright), *Obras son amores* (C. Mota), *Servir a señor discreto* (J.E. Laplana), *El príncipe perfeto* (J.F. Vidal), *El amigo hasta la muerte* (J. Badía Herrera), *La locura por la honra* (F. D'Artois), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (T. Ferrer Valls), *El Arenal de Sevilla* (M. Cornejo), *La fortuna merecida* (A.I. Sánchez) e *El bautismo del príncipe de Marruecos* (G. Pontón). *Parte XII*: *Ello dirá* (S. Fernández López), *La sortija del olvido* (J.E. López Martínez), *Los enemigos en casa* (D. Simini), *La cortesía de España* (E. Di Pinto), *Al pasar del arroyo* (B. Zanusso e J.E. Laplana Gil), *Los hidalgos del aldea* (I. García Aguilar), *El marqués de Mantua* (F.B. Pedraza Jiménez), *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados* (L. Sánchez Lailla), *Lo que hay que fiar del mundo* (L. Sánchez Lailla e J.E. Laplana), *La firmeza en la desdicha* (M. Dolores González), *Estefanía la desdichada* (V. Romero) e *Fuente Ovejuna* (M.G. Profeti).

⁶ A continuazione, abbrevierò i riferimenti indicando tra parentesi il numero romano della *parte*, seguito dal numero del tomo e dalla pagina.

Innanzitutto, emerge una notevole continuità rispetto a un processo editoriale iniziato con la *Novena parte* del 1617 (la prima, come è noto, alla cui gestazione Lope partecipa esplicitamente) e trasformatosi ormai, come sottolineano Fernández e Pontón (*XI*, t. 1, p. 1), in una vera e propria *routine*. Lo indicano in prima battuta i tempi di produzione: se la *Décima parte* era stata preparata in parallelo alla *Novena* e ultimata con grande rapidità già all'inizio del 1618, nel maggio di quello stesso anno vedrà la luce anche la *Oncena* e a ottobre, dopo un certo ritardo nell'ottenimento della licenza, andrà in stampa la *Docena*, che sarà pronta di fatto a fine dicembre, anche se il suo frontespizio recherà la data del 1619 (*XII*, t. 1, pp. 6-9). L'unitarietà dell'operazione è confermata dal fatto che tre delle quattro *partes* condividevano sia il tipografo (Francisca Medina, vedova di Alonso Martín) sia il libraio che finanziava i costi (Alonso Pérez),⁷ assumendo quindi anche un aspetto tipografico facilmente riconoscibile (*XI*, t. 1, p. 18).

L'intensità dei ritmi editoriali suggerisce già come Lope sia a questo punto «figura capital en el proyecto, pero no su único agente» (*XI*, t. 1, p. 3). Può, in effetti, esercitare il tanto agognato controllo sui propri testi drammatici, tanto che i frontespizi delle *partes IX-XI* faranno sfoggio, con formule leggermente differenti e peraltro mai più ripetute,⁸ dell'utilizzo privilegiato degli «originales» di Lope; ma lungi dall'implicare una paziente revisione delle opere da dare alle stampe, tale controllo consiste soprattutto nella ricerca di manoscritti di buona qualità, se non autografi, che in questa fase il drammaturgo potrà reperire soprattutto nella collezione del Duca di Sessa. E in effetti, a giudicare dalla scarsa percentuale di guasti riscontrata nelle prime edizioni madrilenne, sia della *Oncena* sia della *Docena parte*, gli originali di stampa dovettero essere in genere molto affidabili (*XI*, t. 1, p. 22; *XII*, t. II, p. 16), tanto che la maggior parte degli editori di Prolope adotta come testo base quello della propria *princeps*.⁹

Quanto alla disponibilità di commedie da vendere ai librai-editori, già la *Oncena parte* sembra indicare un momento di flessione, se nel *Prólogo*

⁷ Solo la *Décima parte* verrà stampata in collaborazione dalla vedova di Alonso Martín e Juan de la Cuesta, per conto del libraio Miguel de Siles.

⁸ È curioso notare come il frontespizio della *Docena parte* non ripeta tale richiamo, considerando che Lope stesso aveva utilizzato l'espressione «comedias sacadas de mis originales» nel richiedere la licenza per la pubblicazione (*XII*, t. 1, pp. 6-8).

⁹ Una eccezione notevole, che dimostra come l'antigrafo non fosse sempre ottimale, si riscontra nel caso de *Estefanía la desdichada*: comparata con la versione dell'autografo lopiano (acquisito nel 1935 dalla Real Academia Española), la stampa si rivela infatti «distinta y más pobre» (*XII*, t. II, p. 651).

del teatro a los lectores si preannuncia una nuova silloge di «otras doce comedias que me quedan de las más famosas que su dueño ha escrito» (XI, t. 1, p. 44, corsivo mio). Di fatto, dopo la *Docena* si noterà un rallentamento, pur temporaneo, del meccanismo editoriale, e per il reperimento dei testi Lope dovrà affidarsi soprattutto ai capocomici come Alonso de Riquelme (XII, t. 1, p. 5).

Questi dati contribuiscono senza dubbio a definire la questione della maggiore o minore organicità del progetto delle *partes*, tema che ha animato il congresso madrileno del 2009 intitolato, significativamente, *Las comedias en sus partes. ¿Coherencia o coincidencia?*, tradotto poi in un monografico della rivista *Criticón* (n. 108, 2010) a cura di Florence D'Artois e Santiago Fernández Mosquera. In questo senso, si può notare come i coordinatori dei volumi qui recensiti, anche sulla scorta delle conclusioni della D'Artois, assumano posizioni più caute su una possibile progettualità nella scelta delle commedie che andranno a formare le *partes Oncena* e *Docena*. È significativo, inoltre, che Pontón e Fernández esprimano un certo scetticismo sulle ipotesi interpretative formulate dai loro predecessori Presotto (*Novena*) e Valdés e Morrás (*Décima*), che riscontrano come *trait d'union* delle rispettive sillogi il protagonismo femminile o la celebrazione di una monarchia idealizzata (XI, t. 1, pp. 13-14). Ciò non esclude però la presenza di un criterio gerarchico nella disposizione delle opere, comune alla *Oncena* e alla *Docena* (XII, t. 1, pp. 17-19): le commedie di argomento amoroso, nelle loro varie declinazioni o ibridazioni (novellistiche, palatine, villanesche, urbane...), precedono le tragedie o i drammi d'onore, cui si riserva la seconda parte del volume. Altrettanto significativo è il fatto che i due drammi conclusivi (*El bautismo del príncipe de Marruecos* e *Fuente Ovejuna*) culminino in una esaltazione della corona spagnola (incarnata rispettivamente in Filippo II e nei Re Cattolici).

Assai interessanti sono poi alcune dichiarazioni di Lope contenute nei paratesti, che dimostrano come il drammaturgo si stesse ancora interrogando sulla natura di un genere editoriale relativamente nuovo, quello del teatro destinato alla lettura, che dopo alcuni casi cinquecenteschi, isolati e sporadici, si era venuto affermando proprio grazie al successo del «Fénix», con operazioni partite «in maniera decentrata ed avventurosa». ¹⁰ Qui c'è, intanto, la rivendicazione della qualità del prodotto offerto al lettore, con il già ricordato richiamo agli «originales» dell'au-

¹⁰ M.G. Profeti, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, p. 228.

tore, o, come si legge nel *Prólogo del Teatro a los lectores* (XI, t. 1, 44), ai suoi «borradores»; una garanzia di affidabilità che differenzia la *parte* autorizzata dalle altre iniziative editoriali più o meno piratesche. Ma, soprattutto, ci sono alcune preziose riflessioni di Lope sulle modalità di fruizione della commedia stampata, ora testo letterario e non più testo spettacolo.

Nella dedica della *Oncena* a Bernabé de Vivanco, all'epoca segretario di Filippo III presso il Consiglio dell'Inquisizione, si legge ad esempio:

En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas, pues se puede abrir a caso y leer sin cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados materias de consideración y advertimiento (XI, t. 1, p. 42).

Una lettura, insomma, che alterna topicamente l'intrattenimento agli ammonimenti didattici, ma che qui si prospetta come discontinua ed episodica. Fatta la tara per la sua peculiare circostanza alla proposta di Lope, rivolta a un'alta personalità della caotica vita di corte, desta interesse questo accostamento di una silloge di commedie «a una floresta de apotegmas o a una selva de flores curiosas» (XI, t. 1, p. 10), soprattutto se consideriamo che la commedia era assimilata piuttosto, come forma artistica e prodotto editoriale, alla prosa narrativa (romanzi e racconti), come ha ricordato di recente Germán Vega.¹¹

Altri commenti del drammaturgo puntano a rivendicare l'utilità specifica del testo stampato, che viene ad ampliare innanzitutto la circolazione dell'opera, poiché, come si legge nel *Prólogo del Teatro a los lectores* (XI, t. 1, p. 44), non tutti possono assistere alla rappresentazione, ma anche chi si trovava tra il pubblico potrà «considerar», cioè recepire con un diverso discernimento, le parole della *performance* cui ha assistito. Una fruizione, quindi, priva della dimensione spettacolare, che tuttavia, nelle parole del Teatro al lettore che introdurranno la *Docena parte*, verrà intenzionalmente presentata nei suoi 'accidenti' meno gradevoli proprio per reclamizzare le potenzialità, si direbbe 'purificatrici', della lettura:

Bien sé que, leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma, para que te den más gusto las figuras que de sola tu gracia esperan movimiento. Quedo consolado que no me pudrirá el vulgo

¹¹ G. Vega García-Luengos, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108 (2010), pp. 57-78 (cfr. in particolare le pp. 65-68).

como suele, pues en tu aposento, donde las has de leer, nadie consentirás que te haga ruido, ni que te diga mal de lo que tú sabrás conocer, libre de los accidentes del señor que viene tarde, del representante que se yerra y de la mujer desagradable por fea y mal vestida, o por los años que ha frecuentado mis tablas, pues el poeta no la escribió con los que ella tiene, sino con los que tuvo en su imaginación, que fueron catorce o quince (*XII*, t. I, p. 49).

Parole che è interessante accostare al prologo che Juan Pérez de Montalbán premetterà al *Tomo primero* delle sue commedie (1635). Lì, con un discorso perfettamente complementare a quello di Lope, l'autore sottoponeva al severo giudizio dei lettori le proprie opere, affinché potessero valutarle nel raccoglimento della lettura casalinga, poiché talvolta la brillantezza della rappresentazione inganna «las orejas más atentas» ed appaga i sensi senza però soddisfare l'intelletto.¹²

S'intende quindi come, oltre a procurargli un guadagno economico (comunque molto limitato se paragonato ai prezzi che le compagnie pagavano per le sue commedie), la pubblicazione delle *partes* autorizzate diventi per Lope uno strumento fondamentale di riaffermazione e difesa della propria eccellenza artistica, una «plataforma periódica desde la que afirmar su personalidad literaria» (*XI*, t. I, p. 4).

Tralascio a questo punto altri aspetti strettamente legati ai precedenti (come le tracce, nei preliminari delle *partes*, delle polemiche che contrapposero Lope ai letterati suoi contemporanei, o l'uso delle dediche come forma di autopromozione sociale) per tornare alla questione della storia editoriale delle *partes*. La *Oncena* (1618) presenta un quadro simile a quanto si era già osservato rispetto alla silloge precedente:¹³ una *princeps* madrilenas (in questo caso, come si è detto, stampata dalla vedova di Alonso Martín e finanziata da Alonso Pérez) e una seconda edizione pressoché immediata a Barcellona, ad opera di Sebastián de Cormellas. La prima edizione della *Docena* è invece seguita da una riedizione, nello stesso anno (1619), allestita dallo stesso binomio madrilenas. Laplana sostiene che difficilmente un libraio esperto come Pérez si sarebbe potuto sbagliare nel calcolare la tiratura della *princeps*; probabile, quindi, che la riedizione fosse destinata proprio a Cormellas, già in affari con il madrilenas, per essere poi distribuita nei territori della corona aragonese (*XII*, t. I, pp. 20-21). L'argomentazione di Laplana pare molto solida, eppure vorrei affiancarle alcune osservazioni che derivano dal lavoro di edizione

¹² Il passo è riportato da M.G. Profeti, *op. cit.*, p. 229.

¹³ Si veda la premessa alla *Parte X* a cura di R. Valdés e M. Morras, Lleida, Milenio, t. I, pp. 32-39.

che ho recentemente condotto su *El halcón de Federico*, commedia pubblicata nella successiva *Trecena parte* (1620). Premetto che si tratta di risultati parziali e provvisori, dato che nel momento in cui scrivo non conosco ancora lo studio generale dell'intera silloge, a cura di Natalia Fernández. I testimoni sono in questo caso due edizioni madrilene, pubblicate ancora dalla vedova di Alonso Martín e Alonso Pérez, che qui chiamerò *A* e *B*; c'è, poi, la riedizione barcellonese dello stesso anno preparata da Cormellas, che indicherò con *C*. Esisterebbe inoltre un quarto testimone, *D*, che tuttavia sembra essere un'emissione di *B* con alcune varianti di stato e un frontespizio, forse contraffatto, datato 1621. Ora, tanto *B* (che apporta alcune varianti di rilievo, come la reintegrazione di un verso mancante) quanto *C* derivano in maniera indipendente da *A*; l'edizione barcellonese è stata dunque esemplata sulla *princeps*, probabilmente per renderla disponibile nel più breve tempo possibile; la riedizione madrilena *B* pare perciò svincolata dagli interessi immediati di Cormellas e ricompare, peraltro, come emissione, il che farebbe pensare in prima battuta a una qualche rimanenza. Occorrerà però attendere l'esame completo della *Trecena parte* per capire se emergeranno anche ipotesi più precise sull'andamento delle vendite delle *partes* finanziate da Pérez.

Agli aspetti più propriamente ecdotici riservo alcuni brevi commenti conclusivi. Il rigore filologico e la solida impostazione neolachmaniana contraddistinguono da sempre il lavoro di Prolope, che in questo senso ha senza dubbio rappresentato una svolta storica nello studio del teatro classico in Spagna. Notevole è, ancora una volta, l'acribia con cui sono state editate queste 24 commedie, delle quali si fissa, spesso per la prima volta, un testo critico propriamente detto. Farei però alcuni rilievi all'uso del termine «errore», che in alcuni casi sporadici si rivela a mio avviso inappropriato.

Nello studio introduttivo a *El acero de Madrid* (XI, t. I, pp. 285-286) si parla ad esempio di errore congiuntivo nel caso della variante linguistica «vustéd» per «vusté» (v. 1263), che pur essendo presente in due edizioni moderne non è neppure propriamente una modernizzazione (p. 285), essendo attestata nello spagnolo secentesco. Dato che la lezione non provoca guasti né semantici né metrici, e non può quindi contribuire a individuare una filiazione, andrebbe considerata una variante linguistica. Sempre nella stessa commedia, si elenca tra gli errori dell'edizione di Stefano Arata (Madrid, Castalia, 2000, qui effettivamente migliorata in diverse letture) un «por que» (v. 2351; in Arata, v. 2348) che pare invece un semplice equivalente del «para que» finale, e che

altri editori scelgono di trascrivere così per distinguerlo dalla congiunzione causale «porque». Vero è che Arata non fu sempre coerente (cf. ad es. il v. 1265 della sua edizione: «porque sepa lo que son»), ma nemmeno questa ultima edizione lo è (v. 2312: «por que nos dejase», come in Arata). Al contrario, a p. 387 (1645*Per*) si parla di «errata» (refuso) per l'errore di attribuzione di una battuta. Non ritengo, inoltre, che possano essere promosse alla categoria di errori varianti come quelle di *Los ramilletes de Madrid*, v. 2687 («Con gallardos capitanes» per «bizarros»), e di *Estefanía la desdichada*, v. 1127 («Responde, ¿en qué te entretienes?» per «detienes»), che paiono pressoché sinonimiche.

Valga però la scarsità di questi casi discutibili come conferma della scrupolosità del lavoro ecdotico dei collaboratori di Prolope nell'arco delle 4000 pagine di questi quattro tomi, che vanno ad arricchire una collana di straordinaria rilevanza per gli studi testuali.

¿Universidad?

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1^a edizione, aprile 2014
© copyright 2014 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2014
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-6451-9

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso
interno o didattico.