

di questo tipo di libri, e cioè la convergenza culturale tra figure artigianali diverse e studiosi, filologi o anche veri e propri antiquari *ante litteram* come Felice Feliciano.

Anche interessanti le riflessioni che riguardano i modelli e il modo con i quali nel trattato si insegna la tecnica esecutiva: «El modelo de referencia lo constituye el alfabeto representado por las capitales epigráficas romanas, las *letre antiche*, entendidas como las capitales epigráficas restauradas y empleadas en las inscripciones humanísticas» (p. 57); alfabeto del quale vengono descritte le qualità formali, viene fornita una scomposizione geometrica in quadrati e cerchi, e infine anche suggeriti gli strumenti tecnici con i quali realizzare il disegno che, in quanto tale, si attua soprattutto per osservazione e imitazione diretta del modello, con una particolare attenzione alle dimensioni delle lettere e al reciproco equilibrio dimensionale dei tratti che le compongono.

Allo studio introduttivo segue l'edizione critica del trattato, accompagnata da una bella riproduzione a colori del disegno di ciascuna lettera secondo una disposizione fedele all'impaginato originale: testo di spiegazione a sinistra (*verso* della carta) e disegno affrontato a destra (*recto* della carta successiva). Quindi, in un'appendice finale, viene fornita una lista di 47 manoscritti nei quali sono utilizzate le capitali di imitazione classica: lista certamente non esaustiva, ma che fornisce un percorso cronologico di riferimento per apprezzare l'applicazione in ambito librario degli insegnamenti presentati dalla *Regola a far letre antiche*. Fortuna non esclusiva di questo solo settore dello scritto, ma che invece, diffusasi in molti altri – dalle epigrafi alle monete, dai cartigli di quadri o affreschi alle nuove edizioni a stampa –, attesta la conclusione di quel «proceso de transformación del orden gráfico medieval y su sustitución por el humanístico» che aveva collocato «en la cima de la jerarquía gráfica el modelo epigráfico romano» (p. 81).

STEFANO CREMONINI

📖 Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Firenze, Accademia Toscana di Scienze e Lettere «La Colombaria», «Studi» CCXXX, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 184

Nel 1550 usciva a Firenze, dai torchi di Lorenzo Torrentino, «impressore» ducale, la prima edizione delle *Vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, opera di Giorgio Vasari, pittore aretino, ma anche letterato di salda formazione umanistica. A questa già monumentale *editio*

princeps, comprendente le vite di centoquarantatre artisti, soprattutto toscani, da Cimabue a Michelangelo, lo stesso Vasari fece seguire diciotto anni più tardi una seconda edizione (stampata sempre a Firenze, ma questa volta dai Giunti), accresciuta di trentaquattro vite e abbellita dai ritratti degli artisti, premessi alle vite stesse. Il complesso itinerario che portò alle due edizioni è stato ora ricostruito da Carlo Maria Simonetti, in uno studio che, partendo dal dato materiale del manufatto-libro, giunge a fare luce sui rapporti fra cultura, arte e politica nella Firenze di Cosimo I, Duca di Firenze e poi Granduca di Toscana dal 1537 al 1574.

Dopo una *Premessa* in cui traccia la storia della bibliografia come disciplina accademica, prima nel mondo angloamericano e poi anche negli atenei italiani (dove, per vari motivi, è giunta piuttosto in ritardo), Simonetti chiarisce nell'*Introduzione* i criteri metodologici da lui seguiti: «la presente ricerca [...] è la storia delle vicende di un manufatto tipografico che s'intreccia con il periodo in cui esso vide la luce e con le figure che concorsero alla sua realizzazione» (p. 17). Simonetti chiarisce anche che il suo lavoro non si colloca nel contesto della storia dell'arte, ma in quello della storia del libro e dell'editoria. Prima di descrivere l'edizione del 1550, l'autore si sofferma sui rapporti fra Cosimo I, committente dell'opera vasariana, e Lorenzo Torrentino, un tipografo olandese il cui vero nome era Laurens Leenaertsz van den Bleeck, e che il Duca volle al suo servizio probabilmente perché «estraneo alle beghe politiche fiorentine» (come ritiene Leandro Perini, citato a p. 43). Simonetti riporta per intero una lunga lettera che Torrentino inviò a Cosimo nel 1560, per chiedergli di prorogare il privilegio di stampatore ducale così da compensare le perdite subite durante la guerra di Siena (1555); in un'altra lettera, premessa a un'*Orazione funerale* per la morte di Maria Salviati de' Medici, madre di Cosimo (1549), Torrentino chiese al vescovo di Fermo, Lorenzo Lenzi, di intercedere per lui presso il Duca affinché gli concedesse di apporre la sua firma e la sua insegna, oltre all'insegna di casa Medici, sui libri da lui stampati. Il primo libro di "maestro Lorenzo" uscì nel gennaio 1547; gli eredi dello stampatore olandese continuarono a pubblicare sotto l'insegna dei Medici fino al 1569.

Il capitolo dedicato all'edizione di Lorenzo Torrentino parte dalla descrizione del frontespizio, in cui è rappresentata una città che per Simonetti è una sintesi ideale di Firenze e di Roma, perché la cupola che dovrebbe essere quella di Santa Maria del Fiore somiglia moltissimo al progetto michelangiolesco della cupola di San Pietro. Vasari, probabilmente, aveva già iniziato la stesura delle *Vite* nel 1537. A quell'anno risale un'amara lettera che egli inviò da Firenze a suo zio Antonio, ad Arezzo:

riferendosi all'assassinio di Alessandro de' Medici per mano di suo cugino Lorenzino, vi descrisse la corte fiorentina come un ambiente corrotto e malsano, che alimenta «di continuo l'adulazione, i seduttori, i barattieri, e i ruffiani» (p. 54). Vasari decise tuttavia di rimanere al servizio del successore di Alessandro, Cosimo appunto, pur mantenendo sempre una certa autonomia intellettuale. Simonetti ricostruisce le vicende tipografiche dell'edizione torrentiniana in maniera vivace, riportando stralci di varie lettere che Vasari scambiò con illustri personaggi – letterati e umanisti – fra il 1546 e il 1550: ci è così possibile leggere le opinioni e i consigli di Paolo Giovio (forse l'ispiratore più diretto dell'opera vasariana), Miniato Pitti da San Miniato, Lodovico Domenichi, Anton Francesco Doni, Annibal Caro (che troverà «l'Istoria» di Vasari «necessaria, et la materia diletteuole», p. 63), Vincenzio Borghini, Cosimo Bartoli, Carlo Lenzoni e Pier Francesco Giambullari. Soprattutto quest'ultimo sarà il referente principale di Vasari, che si trovava in quei tempi lontano da Firenze, per vigilare, presso la tipografia di Torrentino, sulla composizione e la revisione delle bozze. L'inizio della stampa delle *Vite* avvenne tra marzo e aprile 1548; il lavoro proseguì poi fra non pochi problemi, legati sia ad alcune scelte discutibili di Vasari, sia alla scarsa collaborazione dei tipografi, sia alle contingenze storiche (la morte di Papa Paolo III e l'elezione al soglio pontificio di Giulio III, a cui Simonetti dedica varie pagine). L'8 marzo 1550, circa un mese prima che il libro iniziasse a circolare sul mercato librario, Vasari scriveva orgoglioso a Cosimo I: «ui porgho non le fatiche et lo stento di duo mesi, ma quelle di dieci annji; et spero che cognoscera, leggendole, l'amore, la cognitione, et il giuditio, che ho di queste belle et uirtuose arti, et quanta diligenza io abbi usato nel condurla, rubando il tempo a me stesso per farle questo poco donore» (p. 88).

Gli anni che intercorrono fra le due edizioni videro il rafforzarsi del prestigio dei Medici a livello internazionale, anche grazie alle nozze tra il figlio di Cosimo I, Francesco, e Giovanna, ultimogenita di Ferdinando d'Asburgo; non senza finalità politiche, poi, Cosimo aveva creato l'Accademia del Disegno, «emulando i suoi antenati che avevano fatto diventare Firenze il centro artistico ed umanistico più importante d'Europa» (p. 93). Vasari era tornato a Firenze, da Roma, nel 1554, e Cosimo gli aveva affidato importanti incarichi in campo urbanistico e architettonico. Fu lui, tra l'altro, a realizzare nel 1565 gli apparati per i festeggiamenti del matrimonio del principe Francesco. Anche per l'edizione giuntina Simonetti procede a un'accurata descrizione bibliografica, soffermandosi in particolare sui ritratti degli artisti, che furono tra l'altro la causa

principale del ritardo con cui l'opera vide la luce. Un ruolo importante nella stesura delle nuove vite e nel perfezionamento delle vecchie fu svolto da Vincenzo Borghini, vera "coscienza critica" di Vasari: in due lettere dell'agosto 1564 egli invitò l'amico a descrivere con maggiore precisione le opere d'arte presenti a Genova, Venezia, Napoli e Milano, ed espresse il suo parere negativo sul ritratto scelto per Nicola Pisano, che non gli pareva «fatto per lui, ma per un più vicino ai nostri tempi». Borghini aveva del resto ben chiaro che il fine dell'opera vasariana non era di descrivere, come in una cronaca, i fatti che avevano scandito la vita degli artisti, ma piuttosto «le OPERE loro di pittori, scultori, architetti»; in questo Vasari avrebbe dovuto insistere il più possibile, e mettere la massima diligenza, perché «ogni minutia ci sta bene» (p. 109). Su consiglio di Borghini, quindi, Vasari compì, tra la primavera e l'estate del 1566, un viaggio in Italia per vedere di persona le opere di artisti a lui poco noti, e per procurarsi i ritratti mancanti da inserire nelle *Vite*. L'elaborazione tipografica della seconda edizione delle *Vite* fu lunga e travagliata: lo prova un'interessante lettera del 9 ottobre 1567, in cui Jacopo Giunti si sfoga con Vincenzo Borghini, affermando che le inadempienze e le pretese di Vasari (che aveva voluto ad ogni costo stampare insieme alla sua opera le «mascherate, entrate et trionfi» per le nozze di Francesco de' Medici, rielaborate da Giovan Battista Cini) sono state per la sua bottega «una febbre continua di 4 anni» (p. 115).

Il quarto e il quinto capitolo del libro sono dedicati all'analisi delle due edizioni sotto il profilo più strettamente bibliografico: Simonetti vi esamina infatti i registri dell'edizione giuntina, i soggetti che indicano le biografie ricomposte in seguito ad aggiunte e mutamenti, le tipologie degli indici della prima e della seconda edizione, opera di Vincenzo Borghini (nella giuntina, ad esempio, l'erudito benedettino redasse un *Indice copioso delle cose più notabili*, una *Tavola de ritratti*, una *Tavola delle vite degli artefici* e una *Tavola de lvoghi, dove sono l'opere descritte*). Molto interessante è infine, pur nella sua brevità, il sesto e ultimo capitolo, dedicato a esemplari postillati delle due edizioni. Simonetti ricorda che nell'edizione Giunti alcuni ovali che avrebbero dovuto contenere i ritratti degli artisti erano rimasti vuoti (ad esempio nel caso di pittori molto antichi, come Pietro Cavallini e Duccio di Buoninsegna, ma anche di artisti ancora viventi, come Giulio Clovio). Presso la biblioteca Corsiniana di Roma, tuttavia, è conservato un esemplare dell'edizione giuntina, in cui il proprietario, il pittore e architetto Gaspare Celio (1571-1640) disegnò i ritratti mancanti con la tecnica del «disegno a tratto» eseguito con la penna, ottenendo un risultato straordinariamente simile a

una silografia. Lo stesso Celio, che possedeva anche un esemplare dell'edizione di Torrentino, ora alla Nazionale Centrale di Firenze, è autore di interessanti postille che aggiornano il testo vasariano con aggiunte bibliografiche e storiche, e appose nell'esemplare corsiniano una sua originale firma: l'autoritratto con l'elmo dei legionari romani, che era lo stesso indossato dai cavalieri dell'«Abito di Cristo Romano», ordine a cui Celio apparteneva.

Come ricordava qualche anno fa Giorgio Patrizi, «i rapporti editoriali tra le due redazioni, non sopravvivendo alcun testo autografo o apografo, sono complessi»: il passaggio dall'edizione di Torrentino a quella dei Giunti «è stato letto come un passaggio dalla letteratura alla storia, dal grande disegno generale alla valutazione più articolata e documentata» (G. Patrizi, «Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti di Giorgio Vasari», in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, II, *Dal Cinquecento al Settecento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 581-605, alle pp. 585-6). Il libro di Simonetti, corredato di un ricco apparato iconografico, costituisce un utile sussidio per comprendere affinità e differenze tra l'edizione del 1550 e quella del 1568: se l'analisi bibliografica delle cinquecentine, molto dettagliata e in alcuni punti piuttosto tecnica, riguarda in modo particolare gli addetti ai lavori, la lettura degli scambi epistolari tra i protagonisti della grande impresa editoriale risulta interessante e piacevole anche per coloro che non sono esperti di bibliografia testuale. I commenti di Simonetti ai testi sono concisi ed esaurienti, e vanno direttamente al nocciolo dei problemi; molto precisa è anche la ricostruzione del contesto storico in cui l'opera di Vasari venne ad inserirsi. Nel complesso l'autore rispetta il suo proposito di indagare non tanto «il pensiero che l'oggetto trasporta e trasmette» (p. 15), cioè il contenuto delle *Vite*, su cui peraltro esiste una vastissima bibliografia, quanto la storia materiale di quell'oggetto fisico che è il libro stesso. Va da sé che, essendo ogni libro un'espressione complessa dello spirito umano in un determinato contesto storico (come afferma George Thomas Tanselle, grande esponente della *New Bibliography* americana, nel pensiero che Simonetti pone come epigrafe al volume), la storia del libro si intreccia strettamente con quella del suo autore, dei correttori di bozze, del tipografo, del committente. Ed è quindi assai significativo vedere tutti questi attori all'opera, assistendo in presa diretta alla nascita delle *Vite*, in queste parole con cui Paolo Giovio, il 28 gennaio 1548, esortava l'amico Vasari a rendere pubblica la sua diuturna fatica (p. 64): «Io laudo estremamente l'opra vostra et ho notato quel che mi par'. Li altri censori, amici vostri, hauran detto la parte loro. Mi pare, che lo intitulate:

LE VITE DE GLI EXCELLENTI ARTEFICI; et che lo stampiate in ogni modo. Ma mettegli cura, che la stampa non riesca mendosa, che sarebbe cosa da farui disperar'. Et pero bisogna ber' il calice di pagar un correttor' assiduo et diligente. A me par', che per mille uiue ragioni lo dedichiate al Signor Duca Cosimo».

ROGER CHARTIER

📖 Francisco Rico, *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, et Barcelona, Ediciones Destino (Biblioteca Francisco Rico), 2005, pp. 566

Les auteurs n'écrivent pas les livres, pas même les leurs. Pourtant, toujours a existé chez leurs lecteurs la tentation de traverser les pages imprimées pour rencontrer l'œuvre tel que l'écrivain l'a composée, désirée, rêvée. Dans *El texto del «Quijote»* Francisco Rico rappelle que si l'aspiration est légitime, partagée par le critique littéraire et le lecteur ordinaire, elle ne doit pas, pour autant, faire oublier que multiples sont les interventions qui font qu'un texte devient un livre. Avec une érudition éblouissante et un soin méticuleux, il montre qu'au temps de Cervantes, il en allait ainsi – et sans doute plus encore qu'aujourd'hui où les livres sont le plus souvent imprimés à partir du texte rédigé par leur auteur sur un écran d'ordinateur.

Il y a plusieurs raisons pour affirmer que le texte du *Quichotte*, imprimé en 1604 dans l'atelier de Juan de la Cuesta avec un tirage compris sans doute entre 1500 et 1750 exemplaires, était fort différent de celui sorti de la plume de Cervantes, ou de celle de Cide Hamete Benengeli. Au Siècle d'Or les manuscrits des auteurs n'étaient jamais utilisés par les typographes qui composaient avec les caractères mobiles de leurs casses les pages du livre à venir. Leur copie était le texte mis au propre par un scribe professionnel qui, après avoir été envoyé au Conseil du Roi, avait reçu approbation et privilège. Rendu à l'auteur, ce manuscrit était remis au libraire-éditeur, puis au maître imprimeur et à ses ouvriers. Un premier écart sépare donc le texte tel que l'a rédigé l'écrivain (que Francisco Rico désigne comme «borrador») de la «copia en limpio» ou «original», mis en forme par un copiste qui lui impose des normes tout à fait absentes des manuscrits d'auteur sans régularité graphique ni ponctuation. Le prouve le mémoire écrit par Cervantes dans sa prison de Séville en 1597 et reproduit dans le livre de Rico.