

Nuove Ricerche Umanistiche



SCRITTURA E RISCrittURA IN LETTERATURA E LINGUISTICA

a cura di Enrico Di Pastena e Francesco Rovai

con la collaborazione di Paola Esposito e Cecilia Martino

P I S A
UNIVERSITY
PRESS

Scrittura e riscrittura in letteratura e linguistica / a cura di Enrico Di Pastena e Francesco Rovai ; con la collaborazione di Paola Esposito e Cecilia Martino. - Pisa : Pisa university press, 2024. - (ILLA-Nuove ricerche umanistiche ; 10)

418 (23.)

I. Di Pastena, Enrico II. Rovai, Francesco III. Esposito, Paola IV. Martino, Cecilia I. Scrittura - Letteratura 2. Scrittura - Linguistica 3. Analisi linguistica

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

Collana ILLA - Nuove Ricerche Umanistiche

Responsabile: Roberta Ferrari

Direzione: Gianfranco Agosti, Giorgio Masi, Francesco Rovai

Collana fondata da: Alberto Casadei, Marina Foschi, Mauro Tulli

Comitato Scientifico: Albert R. Ascoli (Univ. Berkeley, Ca.), Simone Beta (Univ. Siena), Pietro U. Dini (Univ. Pisa), Francesca Fedi (Univ. Pisa), Maria Letizia Gualandi (Univ. Pisa), Juliane House (Univ. Amburgo), Mario Labate (Univ. Firenze), Irmgard Männlein-Robert (Univ. Tübingen), Guido Mazzoni (Univ. Siena), Paolo Pontari (Univ. Pisa), Biancamaria Rizzardi (Univ. Pisa), Emanuele Zinato (Univ. Padova)

UPI Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI
UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Volume realizzato con un contributo dell'Università di Pisa.

In copertina: Foto di Johnny Briggs su Unsplash (<https://unsplash.com/it/foto/un-primo-piano-di-una-macchina-da-scrivere-vecchio-stile-bozk-smlyog>).

© Copyright 2024

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 . Codice Fiscale 80003670504

Tel. +39 050 2212056 . Fax +39 050 2212945

E-mail press@unipi.it . PEC cidic@pec.unipi.it

www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-926-3

layout grafico: 360grafica.it

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it>



L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: www.pisauniversitypress.it

INDICE

INTRODUZIONE <i>Enrico Di Pastena, Francesco Rovai</i>	7
SEZIONE LETTERARIA	
FILOLOGIA D'AUTORE E <i>DIGITAL HUMANITIES</i> : IL CASO DE <i>LA DAMA BOBA</i> DI LOPE DE VEGA <i>Marco Presotto</i>	19
«SIÉNTOME A LAS RIBERAS DE ESTOS RÍOS / DONDE ESTOY DESTERRADO Y LLORO TANTO»: UN CASO DI RISCrittURA RINASCIMENTALE DELL'ELEGIA D'ESILIO <i>Caterina Russo</i>	35
<i>TEATRO SCELTO SPAGNUOLO</i> : STUDIO DELLE STRATEGIE TRADUTTIVE DI GIOVANNI LA CECILIA <i>Francesca Ferri</i>	51
«BIST DU EIN MÄRCHEN, HOLDES KIND?» ROBERT WALSER E LE RISCrittURE DI <i>ASCHENBRÖDEL</i> E <i>SCHNEEWITTCHEN</i> <i>Luisa Zullo</i>	69
COME LAVORAVA ALMADA: <i>LA TRAGEDIA DE LA DA UNIDAD(E)</i> O VICEVERSA <i>Andrea Bianchini</i>	85
QUATTRO RISCrittURE DI <i>MĚRTVYJ DOM</i> : IL SIROTKIN DOSTOEVSKIANO NELLA SCENEGGIATURA DI VIKTOR ŠKLOVSKIJ <i>Marta Capossela</i>	103
(RI)SCRITTURE E (RE)INTERPRETAZIONI TEDESCHE DEL MITO DI IFIGENIA NEL VENTESIMO SECOLO <i>Cristiana Desiderio</i>	117

<p><i>SYRMA ANTIGONES</i>. LE RIELABORAZIONI DEL MITO NEL VENTESIMO SECOLO E IL RAPPORTO CON LA STORIA <i>Chiara Protani</i></p>	133
<p>IL PROBLEMA DEL PALINSESTO NELL'OPERA DI DAVID SAMOJLOV. IL CASO DI «NOČNOJ GOST'» <i>Cecilia Martino</i></p>	149
<p>TRA LETTERATURA E CINEMA: SCRITTURE E ADATTAMENTI SULLA MEMORIA STORICA DELLA GUERRA CIVILE SPAGNOLA (1982-2003) <i>Roberta Narcisi</i></p>	167
<p>LA LICANTROPA COME "ALICE CYBORG": FIGURAZIONI POSTUMANE E <i>AGENCY</i> DI CAPPUCETTO ROSSO IN <i>WOLFLAND</i> DI TANITH LEE <i>Carolina Pisapia</i></p>	183
<p><i>THE WASTE LAND AT 100</i>: QUESTIONI DI ADATTAMENTO E TRANSTESTUALITÀ PER UN POST-/POP-ELIOT <i>Andrea Lupi</i></p>	201
<p>«SO I'LL SPIN A THREAD OF MY OWN»: IL MITO RICREATO IN <i>THE PENELOPIAD</i> DI MARGARET ATWOOD <i>Elena Bastianoni</i></p>	217
<p>TRA ESISTENZA ED EVANESCENZA: RICONFIGURAZIONI DEL PERSONAGGIO VIRGILIANO IN <i>LAVINIA</i> DI URSULA K. LE GUIN <i>Alessia Guidi</i></p>	233
<p>«THE VAMPIRE LIVE ON AND CANNOT DIE BY MERE PASSING OF TIME»: <i>DRACULA</i> NEI FUMETTI <i>Angel Antonio De Oliveira Amata</i></p>	249
<p>DICKENS TRANSCODIFICATO: <i>METAFICTION</i>, IDENTITÀ ED EREDITÀ CULTURALE IN <i>THE PERSONAL HISTORY OF DAVID</i> <i>COPPERFIELD</i> (2019) DI ARMANDO IANNUCCI <i>Valérie Tosi</i></p>	265

LA DOPPIA SCRITTURA: <i>OUISTREHAM</i> DI EMMANUEL CARRÈRE TRA FINZIONE E DOCUMENTARIO <i>Francesco Baucia</i>	281
SEZIONE LINGUISTICA	
EPIFANIO DI SALAMINA E LE SCRITTURE DELL'ORIENTE <i>Marco Mancini</i>	299
I TRATTI DISTINTIVI DEL MODULO GRAFEMATICO: UN ESPERIMENTO SULL'ALFABETO LATINO <i>Rosso Manuel Senesi</i>	347
IL DISCORSO POLITICO TRA LINGUA SCRITTA E PARLATA: PROCESSI DI RISCrittURA NEI RESOCONTI STENOGRAFICI DEL PARLAMENTO TEDESCO <i>Francesco Caprioli</i>	371
DUBBING DIASTRATIC VARIETIES FROM ITALIAN INTO ENGLISH: THE CASE OF <i>SUMMERTIME</i> <i>Filippo Sættoni</i>	389
PER UNO STUDIO CONTRASTIVO ITALIANO-SPAGNOLO DELLE INTERIEZIONI NEI <i>PROMESSI SPOSI</i> : IL CASO DI "EH" <i>Arianna Redaelli, Alice Mazzarello</i>	409
PROSPETTIVE TEORICO-PRATICHE SULLA DIDATTICA DELLA SCRITTURA APPLICATE AL PORTOGHESE COME LINGUA STRANIERA (PLS) <i>Matteo Berni</i>	427
DETECTING WRITING ANXIETY FACTORS AMONG PAKISTANI ESL UNDERGRADUATES <i>Sameena Malik</i>	449
SCRITTURA E VIDEOSCRITTURA. LA PERCEZIONE DEGLI STUDENTI CON E SENZA DSA SULL'INTRODUZIONE DI NUOVE TECNOLOGIE NEL <i>WRITING</i> <i>Chiara Storace</i>	457

IRONY MARKERS IN BRITISH NEWSPAPERS AND TWEETS CONCERNING CLIMATE CHANGE: A CASE STUDY <i>Alessandro Aru</i>	473
REWRITING AND RE-CONTEXTUALIZING BIOLOGY FOR THE GENERAL PUBLIC: FROM BLOGS TO <i>YOUTUBE</i> EDUCATIONAL VIDEOS <i>Ilaria Giordano</i>	491
INDICE DEI NOMI	507
ELENCO DEGLI AUTORI E DELLE AUTRICI	523

SEZIONE LETTERARIA

FILOLOGIA D'AUTORE E *DIGITAL HUMANITIES*: IL CASO DE *LA DAMA BOBA* DI LOPE DE VEGA

Marco Presotto

Abstract

This essay aims to present the main digital perspectives in the field of author philology applied to the study of the Spanish theatre of the Golden Age. Starting from the description of Lope de Vega's methods of writing dramatic texts, the case of one of his well-known plays, La dama boba, is presented. The peculiar textual transmission of this work has led to the creation of a complex digital edition that allows synoptic visualisations of the various witnesses and takes into account the writing process documented by the preserved autograph manuscript. The innovative results of this project are described, as well as the objective limitations and development potential of an edition that has become a methodological reference within the Digital Humanities applied to this artistic phenomenon.

1. Il teatro classico spagnolo e la tradizione testuale: dal cartaceo al digitale?

Il teatro spagnolo del *Siglo de Oro* è uno dei fenomeni più estesi e diffusi nella storia culturale e artistica spagnola della prima modernità. È impressionante il numero di opere teatrali che vennero rappresentate in diversi contesti, privati e pubblici, profani e religiosi, grazie alla costante richiesta di un pubblico urbano e alla creazione di uno spazio stabile per le rappresentazioni in consonanza con quanto accadde in diverse aree linguistiche e culturali europee¹. Per molti versi, si tratta di un patrimonio debordante, costituito da migliaia di documenti che richiedono innanzitutto una loro catalogazione e studio, con strumenti che impongono l'interazione tra discipline, data la specificità dei testi creati per lo spettacolo.

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso, per varie ragioni anche di politica culturale, è iniziata una grande attività di edizione critica

¹ Per una visione d'insieme del fenomeno, si veda Profeti 1994: 73-230.

del teatro del *Siglo de Oro*², grazie a progetti di ampio respiro dedicati alla pubblicazione dell'opera completa dei singoli autori. Il primo tra questi, che è divenuto presto un modello anche metodologico di riferimento, è *Prolope*, nato presso l'Università Autonoma di Barcellona attorno all'opera di Lope de Vega e voluto da Alberto Blecuca nel 1989³. Questa importante restituzione, che interessa ormai tutti i principali drammaturghi dell'epoca e anche i cosiddetti minori, non è ancora stata completata a causa dell'immensità e spesso della complessità del compito, se si considera che solamente nel caso di Lope de Vega si tratta di oltre quattrocento commedie.

È comunque indubbio che negli ultimi trent'anni si è completamente modificato il panorama critico e l'immagine stessa del genere teatrale spagnolo. Le pubblicazioni in serie delle edizioni critiche nacquero in un formato cartaceo, e questa tradizione si è mantenuta sostanzialmente fino a oggi, in gran parte, a mio avviso, per inerzia. È infatti evidente a tutti la difficoltà oggettiva di navigare in questo *mare magnum* testuale con gli strumenti tradizionali del libro a stampa, e sono nati negli anni vari tentativi di aiutare gli studiosi con prodotti digitali di carattere bibliografico e catalografico, in particolare con banche dati di argomenti delle opere per permettere ricerche di carattere tematico, che sono risultate di grande utilità. Mi riferisco in primo luogo ad *Artelope*⁴, coordinata da Juan Oleza, che è stata pubblicata nel 2013 con successivi aggiornamenti. Questa risorsa innovativa consente approfondimenti di carattere bibliografico e tematico-generico, oltre a offrire la possibilità di effettuare ricerche libere tra gli argomenti e ora anche tra i testi; è a oggi il riferimento iniziale obbligato per ogni ricerca sulle opere di questo autore. Più recentemente, a partire dal modello di *Artelope*, è stato pubblicato *Calderón digital*⁵, coordinato da Fausta Antonucci in collaborazione con l'azienda *Net7*.

² Il fenomeno deve inserirsi nel contesto della rinascita del protagonismo culturale spagnolo anche in ambito europeo che caratterizza gli ultimi decenni del Novecento; è significativa, al riguardo, la costituzione della *Compañía Nacional de Teatro Clásico* nel 1986, finanziata dal governo spagnolo, che costituisce oggi un riferimento fondamentale per il recupero del patrimonio artistico classico, accanto a numerose altre iniziative che si sono consolidate negli anni.

³ Cfr. *Prolope. Grupo de investigación sobre Lope de Vega de la Universidad Autónoma de Barcelona*, <https://prolope.uab.cat/>, 11/09/2023.

⁴ Cfr. *Artelope. Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*, <https://artelope.uv.es/>, 11/09/2023; l'applicativo raccoglie al presente 433 titoli di commedie, non tutte attribuite con certezza all'autore.

⁵ Cfr. *Calderón digital. Base de Datos, Argumentos y Motivos del teatro de Calderón*, <http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>, 11/09/2023; attualmente vengono riportate le

Per quanto riguarda i testi, la situazione è ancora molto precaria. Si conoscono tentativi anche lodevoli di offrire edizioni in modo massivo attraverso lo strumento digitale⁶, ma gli effetti sono stati per ora relativamente deleteri dal punto di vista ecdotico, perché per ottimizzare il risultato sono state pubblicate spesso trascrizioni di esemplari antichi o edizioni moderne non affidabili e si sono moltiplicati nel web testi poco attendibili. La comunità scientifica sta lentamente prendendo coscienza dell'importanza di sviluppare progettualità in ambito digitale per realizzare edizioni critiche consultabili come *corpora*, in sintonia con quanto accade in altre aree culturali⁷, ma il percorso è ancora lungo. A causa dell'assenza di modelli affermati, domina ancora la percezione di un forte distacco tra lo sforzo necessario, in termini di risorse e di acquisizione di competenze, e il risultato che è possibile raggiungere.

2. La precarietà del testo drammatico

Al problema quantitativo rappresentato da questa tradizione, si aggiunge quello qualitativo di un *corpus* documentale che è spesso il risultato delle complesse vicissitudini di testi nati per la rappresentazione, destinati a un loro sfruttamento da parte delle compagnie teatrali per esigenze spesso mutevoli in base ai diversi contesti di produzione dello spettacolo. Ne consegue, in molti casi, una tipologia testuale che implica versioni, rimaneggiamenti, riduzioni o riscritture, complicando notevolmente l'attività dell'editore critico alla ricerca della volontà dell'autore. Secondo la prassi commerciale dell'epoca, infatti, il drammaturgo, chiamato *poeta* o *ingenio*, vendeva il proprio *original* al proprietario della compagnia teatrale, che ne acquisiva tutti i diritti sulla sua utilizzazione, e poteva modificarlo a suo piacimento in vista della messa in scena in un determinato contesto. Una volta concluso il suo sfruttamento per il teatro, il manoscritto poteva essere venduto a un editore per la sua pubblicazione, ma avrebbe riportato inevitabilmente tutta la stratificazione di modifiche conosciute dal testo durante la sua vita in scena. Mi riferisco in partico-

schede di 79 titoli. Questo nuovo applicativo comprende importanti implementazioni relative all'indicizzazione dei motivi e alla possibilità di ricercare all'interno della polimetria e della sua funzione strutturale all'interno del corpus selezionato.

⁶ È il caso di *Artelope*, come ho accennato, ma anche di altri precedenti progetti come *TESO* (1998) e l'importante piattaforma *Teatro clásico español* coordinata da Germán Vega all'interno di *Cervantesvirtual*, https://www.cervantesvirtual.com/portales/teatro_clasico_espanol/, 11/09/2023. Per una visione d'insieme, rimando a Presotto 2022.

⁷ Si vedano in particolare i progetti *Internet Shakespeare Editions*, <http://internetshakespeare.uvic.ca/>, 11/09/2023 e *Moliere21*, <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>, 11/09/2023.

lare alle correzioni del direttore della compagnia, del censore, oppure di altre persone vincolate al mondo della produzione teatrale. Si è giunti a supporre che la domanda sempre crescente del mercato dello spettacolo abbia reso necessaria, in particolare per un autore acclamato come Lope de Vega, ma non solo, l'elaborazione di un sistema di redazione del testo drammatico ben organizzato, per poter realizzare una commedia in tempi brevi secondo le necessità del momento. Anche se la documentazione al riguardo è purtroppo scarsa, dato il carattere effimero delle fasi previe alla redazione finale destinata alla compagnia teatrale, è possibile ipotizzare che, in linea generale, l'autore componesse le sue opere drammatiche con questa modalità graduale di scrittura⁸:

- soggetto in prosa, forse già suddiviso per atti
- bozza in versi, in cui riportava i contenuti del soggetto in prosa, elaborava le composizioni poetiche, almeno parzialmente, e organizzava la struttura polimetrica dell'opera
- copia in pulito destinata alla vendita

Il metodo, tuttavia, dovette conoscere numerose variabili, e in particolare nelle opere di Lope de Vega, a causa della costante vena creativa dell'autore, mai soddisfatto del risultato e sempre pronto a intervenire per correggere i propri testi anche nella versione definitiva.

In questo contesto, è facile intuire la diversa importanza che rivestono i testimoni antichi in base alla loro tipologia. Manoscritti autografi, copie, stampe autorizzate o no dall'autore fanno parte di un panorama testuale spesso davvero intricato.

La presenza di un manoscritto autografo all'interno della tradizione testuale di una commedia è garanzia di affidabilità del testo, ma pone spesso l'editore critico di fronte a nuove sfide. Fortunatamente, rispetto ad altre aree culturali, nel teatro del *Siglo de Oro* si conserva una quantità significativa di manoscritti autografi. La fama che ottenne Lope già in vita portò anche a forme di collezionismo che sono all'origine di alcuni fondi realmente importanti. Delle circa quattrocento commedie che attribuiamo al drammaturgo, quarantacinque di queste sono trasmesse grazie a manoscritti di mano dell'autore, offrendo un *corpus* tipologicamente eccezionale.

I manoscritti autografi di Lope sono, nella quasi totalità, copie in pulito destinate alla vendita, cioè *originales* che contengono spesso anche le censure e licenze per la rappresentazione in luoghi pubblici e, a volte,

⁸ Per maggiori approfondimenti, rimando a Presotto 2014 e 2021.

la distribuzione delle parti agli attori. In alcuni casi, questa ripartizione è dello stesso Lope, indizio importante sulla stretta relazione tra la scrittura e le esigenze di scena di una compagnia specifica. Si conservano anche le bozze in versi di due commedie⁹, che sono piene di correzioni dell'autore, come è naturale, ma pure le copie in pulito presentano molto spesso interventi di Lope, realizzati durante la compilazione stessa del testo oppure in seguito alla rilettura di una sequenza o di una intera scena. Il panorama è, quindi, estremamente proficuo per approfondire, attraverso gli autografi, il processo di scrittura del drammaturgo.

3. *Il caso de La dama boba*

La commedia comica *La dama boba* [La dama sciocca] rappresenta con la sua tradizione un caso davvero eccezionale per raccontare il teatro del *Siglo de Oro* nella sua complessità testuale, oltre a rivestire notevole importanza da un punto di vista letterario e drammaturgico¹⁰. La commedia ha richiamato più volte l'attenzione della critica per l'interessante trattamento del punto di vista femminile in un sistema patriarcale che Lope rappresenta comicamente e sa dissezionare nelle proprie contraddizioni. L'attenzione verso l'accesso alla cultura e alla conoscenza da parte della donna come soggetto del proprio desiderio è parte integrante della strategia del drammaturgo per entrare in sintonia con un pubblico femminile che è protagonista attivo nei teatri commerciali dell'epoca.

La stessa tradizione testuale de *La dama boba* racconta del successo che ebbe¹¹, e offre indizi sulle dinamiche affettive che probabilmente contribuirono a dare un particolare valore a questa commedia da parte di Lope. Presso la Biblioteca Nacional de España, a Madrid, si conserva, in primo luogo, il manoscritto autografo ufficiale che l'autore diede alla compagnia teatrale nel 1613. Viene inoltre conservato un secondo manoscritto dell'epoca, firmato dal nobile Luis Ramírez de Arellano, che era noto per la sua peculiare abilità, comune a pochi altri, di memorizzare il testo di una commedia assistendo alla rappresentazione varie volte,

⁹ Si tratta del primo atto di *La mayor virtud de un rey* e di *Las bazarrias de Belisa*; cfr. Presotto 1999 e Boadas 2021.

¹⁰ L'opera può essere letta in traduzione con testo originale a fronte (Vega 1996, ripubblicata nel 2014), a cui rimando anche per le magistrali introduzioni di Maria Grazia Profeti, grande conoscitrice di questo testo. Tra i molti riferimenti bibliografici, cfr. in particolare Holloway 1972 ed Egido 1978.

¹¹ Riutilizzo qui in parte i contenuti già pubblicati nell'introduzione all'edizione della commedia (Vega 2007b) e riprodotti anche nella versione digitale (Vega 2015); la numerazione dei versi citati *infra* corrisponde a questa ultima edizione, a cui rimando per maggiori approfondimenti.

per poi copiarlo e cederlo a compagnie minori, che potevano metterla in scena fuori dai circuiti commerciali più noti. Questi trafficanti di testi teatrali venivano chiamati *memoria* o *memorión* appunto per la grande capacità mnemonica, che mettevano a frutto in un atto illecito. La strana modalità con cui il testo è giunto a essere trascritto offre chiari indizi sulla sua scarsa affidabilità in termini ecdotici, mentre può essere di estremo interesse per avvicinarci alla rappresentazione che fu realmente eseguita. Un testimone dell'epoca conferma che la commedia in questione fu sottratta, assieme ad altre, da Ramírez de Arellano in questo modo:

Él toma de memoria una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traza y versos. Aplica el primer día a la disposición; el segundo a la variedad de la composición; y el tercero a la puntualidad de las coplas. De este modo encomienda a la memoria las comedias que quiere. En particular tomó así *La dama boba*, *El príncipe perfecto* y *La Arcadia*, sin otras (Suárez de Figueroa 1615: 237)¹².

[Costui impara a memoria una commedia intera ascoltandola solamente tre volte, senza divergere minimamente dal soggetto e dai versi. Dedicò il primo giorno alla disposizione, il secondo alla varietà della composizione, e il terzo alla precisione delle strofe. In questo modo, affida alla sua memoria tutte le commedie che vuole. In particolare, imparò così *La dama boba*, *El príncipe perfecto* e *La Arcadia*, tra le altre] (traduzione mia).

Si conosce, infine, un'edizione della commedia, datata 1617 e pubblicata all'interno di un volume di opere teatrali preparato dallo stesso Lope con un prologo in cui certifica l'autorevolezza dei testi che offre ai suoi lettori:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos de esta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimir las por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses (*Apud Vega* 2007a: 38).

¹² Ho modernizzato la grafia e inserito una punteggiatura interpretativa. Sulla figura molto interessante di Luis Ramírez de Arellano e della sua attività nella Spagna di Lope, cfr. Cáseda Teresa 2019, anche se il saggio non è ineccepibile nei riferimenti bibliografici e nelle citazioni.

[Vedendo stampare ogni giorno le mie commedie, in un modo tale che mi impediva di considerarle mie, e che nei processi giudiziari mi condannavano sempre coloro che avevano più risorse e fortuna per sostenerli, mi sono deciso a stamparle dai miei originali; perché, anche se è vero che non le scrissi con questo scopo e neppure perché dall'auditorio del teatro si trasferissero alla censura degli alloggi privati, ormai credo che sia la scelta migliore, piuttosto che assistere alla crudeltà con cui distruggono la mia immagine per interesse personale] (traduzione mia).

L'analisi delle varianti tra questi tre testimoni rivela che il testo a stampa curato dall'autore è molto distante dall'autografo, e si avvicina invece al manoscritto del *memori6n*, sia pure con notevoli varianti. Lo stesso Lope confessa in una lettera al suo mecenate di aver pubblicato la commedia utilizzando una copia e non *el original* perché questo non era in suo possesso, dato che era in mano a una famosa attrice con cui aveva avuto una relazione che si era interrotta e quindi non era riuscito a farselo restituire¹³. Paradossalmente, quindi, l'autore dovette servirsi di copie di altri per pubblicare un'opera di propria creazione a cui teneva particolarmente. È un dettaglio che ci suggerisce l'assenza di un archivio sistematico da parte del drammaturgo. Forse davvero, come peraltro era stabilito per legge, l'autore si liberava di ogni manoscritto della commedia una volta venduta alla compagnia?

Per quanto riguarda la stampa, dunque, è da supporre che sia il risultato di numerosi interventi dell'autore che tentò di ricostruire il proprio testo non avendo a disposizione l'originale, anche se non è facile distinguere nell'edizione antica la volontà di Lope dai difetti della tradizione. È sufficiente soffermarsi sul primo verso della commedia per avere un assaggio di tale difficoltà. Nella prima scena, il giovane Liseo con il suo servitore si trovano in una locanda del paese di Illescas, poco fuori Madrid, diretti alla capitale per incontrare la promessa sposa di Liseo, appunto *la dama boba*, chiamata Finea. La località di Illescas era nota per la scarsa qualità delle locande: la prima battuta di Liseo, che serve anche da didascalia implicita per definire lo spazio drammatico, è appunto una battuta ironica sul luogo sgradevole in cui si trovano (v. 1): «¡Qué lindas posadas!». Questa è la lettura dell'autografo, mentre la stampa e il manoscritto indicano: «¡Qué buenas posadas!». Può sembrare un dettaglio di poca importanza, ma l'epiteto «lindas» diviene

¹³ «En razón de las comedias, nunca Vuestra Excelencia tuvo *La dama boba*, porque esta es de Jer6nima de Burgos, y yo la imprimí por una copia, firmándola de mi nombre» (cfr. Vega 1943: 308).

all'epoca oggetto di dibattito a partire forse dal commento del sonetto IX di Garcilaso de la Vega da parte di Fernando de Herrera; si tratta di un tema che produsse polemica all'interno delle accademie letterarie, e lo stesso Lope ne difese il suo uso nell'introduzione a una sua commedia, *La viuda valenciana*, nel 1620 (cfr. Vega 2007c: 92; Profeti 1996: 151). La variante della stampa e del manoscritto riveste quindi un certo interesse, può essere una banalizzazione del *memorión* che è passata all'edizione, può derivare dalla volontà dello stesso Lope di semplificare l'inizio per non introdurre un termine oggetto di polemica, o semplicemente l'autore può averlo trovato così nella copia e aver deciso di non sostituirlo con «lindas», o può essere stato il correttore nel processo di stampa a volerlo evitare. Certo è che, di fronte al dubbio, non ci resta che pubblicare la lezione dell'autografo. Casi in qualche modo comparabili a questo sono davvero numerosi nel testo. Segnalo, a titolo di esempio, i seguenti luoghi del primo atto, che spesso presentano varianti sinonimiche e dove, in due casi (vv. 368 e 745), riappare l'epiteto del v. 1¹⁴:

- 1 lindas *O* : buenas *MA*
 26 Aguardar *O* : Esperar *MA*
 150 necia *O* : boba *MA*
 368 lindo *O* : gentil *MA*
 655 reducir su *O* : devenir mi *MA*
 710 simple *O* : necia *MA*
 722 simple *O* : necio *MA*
 745 linda *O* : buena *MA*
 807 quien *O* : el que *MA*
 816 trocar *O* : dejar *MA*
 912 quién es de las dos *O* : cuál de las dos es *MA*
 929 mucho *O* : grande *MA*
 932 necio *O* : bobo *MA*
 969 Esperad *O* : Aguardad *MA*
 971 quitado *O* : llevado *MA*
 1035 airado *O* : enojado *MA*

¹⁴ Come per le precedenti edizioni da me curate, utilizzo le seguenti sigle per indicare i testimoni, conservati presso la Biblioteca Nacional de España: *O* = manoscritto autografo, Vitr/7/5; *M* = manoscritto firmato da Luis Ramírez de Arellano, Mss/14956; *A* = testo pubblicato in *Doce comedias de Lope de Vega... Novena parte*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1617; esemplare con segnatura R/13860.

La questione si complica ulteriormente quando assistiamo a varianti più complesse, che comportano la modifica di immagini poetiche o di sequenze drammatiche. Per il suo interesse stilistico, segnalo un caso particolare al principio del secondo atto. Dopo una lieve malattia, la dama discreta Nise, sorella della *dama boba*, Finea, esce in giardino e incontra tre giovani suoi spasimanti che ne festeggiano il ritorno cimentandosi in versi celebrativi della sua bellezza, con strofe di dieci versi di ottosillabi con rima consonantica (*décimas*). In una di queste strofe, declamata da Duardo, i testimoni presentano varianti significative (vv. 1165-1174):

O

Mas como la primavera
sale con pies de marfil
y el **vario** velo sutil
tiende en la **verde** ribera,
corre el agua **lisonjera**
y están riñendo las flores
sobre tomar los colores;
así vos salís **trocando**
el triste tiempo y sembrando
en campos de almas amores.

MA

Mas como la primavera
sale con pies de marfil
y el **verde** velo sutil
tiende en la **alegre** ribera,
corre el agua **placentera**
cantando los ruiseñores
y van creciendo las flores,
así vos salís **mostrando**
vuestra salud y sembrando
en campos de almas amores.

La lettura di *MA* semplifica l'immagine, ricorrendo a elementi più lessicalizzati come il riferimento agli usignoli e l'allegria dell'acqua che scorre, evocati anche da Feniso nella battuta seguente (vv. 1175-1194), che risulta così ridondante. In questo modo, inoltre, si riduce molto l'opposizione tra l'oscurità della condizione anteriore di Nise ammalata e la nuova, radiante e allegra condizione, e si perde l'evocazione suggestiva dell'effetto cromatico dei fiori nel verde campo. La semplificazione è compatibile con un processo imperfetto di memorizzazione da parte di Luis Ramírez de Arellano, ed evidentemente Lope nel preparare la pubblicazione non ha creduto necessario intervenire per abbellire la strofa, anche se verosimilmente non la riconobbe come sua.

Riassumendo, abbiamo un autografo, un secondo manoscritto che deriva da una trascrizione illecita legata all'ambiente dello spettacolo, e una stampa autorevole ma che si basa su un modello inaffidabile. Un vero e proprio laboratorio di riscrittura teatrale, che con il supporto cartaceo è assai difficile da rappresentare. Vi sono stati in passato studiosi che hanno difeso l'importanza di pubblicare la stampa autorizzata da Lope, perché è l'ultima volontà dell'autore. Altri hanno rilevato l'interesse della copia che rimanda al lavoro del *memorión* perché è il

testimone più vicino a ciò che è stato messo in scena. E infine abbiamo l'autografo, che offre una sicurezza incontrovertibile sulla sua autorevolezza, ma è un documento previo alle due fasi successive, la messa in scena e la stampa, rappresenta la volontà dell'autore nel momento in cui ha ceduto il testo alla compagnia perdendo ogni diritto su di esso.

4. Tipologia delle varianti

Dal punto di vista quantitativo, i risultati della *collatio* dimostrano che la stampa autorizzata da Lope riduce di 501 versi il testo dell'autografo, che è di 3184 versi, mentre il manoscritto lo riduce di 215. La rielaborazione si realizza attraverso le seguenti tipologie di intervento:

- eliminazione di sequenze
- riscrittura di strofe
- cambio della disposizione delle sequenze
- sostituzione di parole
- riscrittura del sistema delle didascalie

Si tratta quindi di una complessa operazione, che solo in parte potrebbe spiegarsi con l'uso di un documento che deriva dalla memorizzazione dello spettacolo. In ogni caso, l'analisi delle varianti e degli errori significativi dimostra che la stampa non procede direttamente dal manoscritto di Ramírez de Arellano che ho indicato, ma da un modello vicino a quella tradizione. Con ogni probabilità, l'autore rivide e corresse il documento che aveva tra le mani, anche se in modo non sistematico perché permangono dei problemi testuali nella stampa. Comprendere se una variante può attribuirsi a Lope o ai difetti della tradizione è davvero complicato, come si è visto a partire dall'esempio del v.1.

A causa di questa varietà della costellazione testuale de *La dama boba*, decidemmo nel 2013 di realizzarne una edizione critica e archivio digitale, per rappresentare le tre realtà testuali nella loro complessità, e poter visualizzarne le varianti e le caratteristiche¹⁵. Ho dato conto in un articolo di qualche anno fa del lavoro svolto con l'aiuto di Francesca Tomasi e Marilena Daquino (cfr. Presotto 2015). È stato realizzato un *back end* intuitivo per la trascrizione dei documenti e la loro marcatura in formato XML-TEI. Il *front end* ha poi cercato di tenere conto delle varie esigenze dello studioso. È possibile una visualizzazione dei fac-

¹⁵ Cfr. Vega, Lope de (2015). *La dama boba: edición crítica y archivo digital*, <http://damaboba.unibo.it/>, 11/09/2023.

simili dei documenti, delle loro trascrizioni e l'allineamento sinottico, tra immagini e trascrizioni, con tutte le opzioni possibili. Viene infine fissato il testo critico, che si basa sull'autografo, con il relativo apparato di varianti e le note di commento.

Una struttura così congeniata ha permesso di realizzare studi specifici sui testimoni e, in particolare, ha dato spazio per l'analisi del processo di scrittura di Lope così come appare nel manoscritto autografo. Questo documento è solo in parte una copia in pulito, perché spesso presenta interventi del drammaturgo che, non contento del verso, della strofa o dell'intera scena che sta copiando dalla sua bozza in versi, interrompe la trascrizione e decide di modificare anche in modo radicale il testo, che diviene testimone di una volontà autoriale travagliata. Una volta conclusa la lettura di una scena, un atto o l'intera opera, ci potranno essere ulteriori interventi di revisione finale, ma sempre molto ridotti rispetto a quelli realizzati durante la prima fase di redazione della copia in pulito. Le tipologie di intervento sono varie e possono interessare singoli vocaboli o sintagmi, versi o strofe intere. Per necessità di sintesi, segnalo un caso relativamente semplice. Al principio del secondo atto, assistiamo a una battuta del giovane pretendente Laurencio attorno al potere educativo dell'amore e dei suoi effetti sulla sciocca Finea (vv. 1079-1126), che è il tema centrale su cui ruota l'azione drammatica. La *dama boba* si trasformerà in dama discreta grazie alla conoscenza dell'amore, mentre la sorella, apparentemente discreta perché colta, ma incapace di amare, sarà destinata a una vuota erudizione.

L'amore, sostiene Laurencio, è il più importante maestro dell'essere umano, «porque sólo con amor / aprende el hombre mejor / sus divinas diferencias» (vv. 1084-186), e prosegue (vv. 1087-1102, si notino i versi cassati e la nuova elaborazione):

Así lo sintió Platón;
 esto Aristóteles dijo;
 que como del cielo es hijo,
 es todo contemplación;
 <-El deseo de saber>
 <- que es al hombre natural>
 <- enseña con fuerza igual>
 della nació el admirarse,
 y de admirarse nació
 el filosofar, que dio
 luz, con que pudo fundarse
 toda ciencia artificial,
 y a Amor se ha de agradecer

que el deseo de saber
es al hombre natural.
Amor, con fuerza süave,
dio al hombre el saber sentir;
dio leyes para vivir
político, honesto y grave.

Come appare evidente, Lope inizia a elaborare, copiando probabilmente dalla bozza in versi, la descrizione del «deseo de saber», e redige i primi tre versi di una strofa di quattro versi con rima consonantica (*redondilla*) che improvvisamente lascia inconclusa, cassa i tre versi per perfezionare il riferimento alla contemplazione come origine del filosofare e ottiene così un'altra strofa. Di seguito, riprende il concetto utilizzando le parole che aveva cassato, ma completandolo in modo leggermente distinto. Nell'edizione digitale, la rappresentazione di questa realtà testuale può superare la semplice trascrizione diplomatica e dar conto delle ipotesi dell'editore attorno al processo di scrittura. Nel progetto che ho coordinato, questo accade con l'uso di colori diversi o, in casi più complessi, con la numerazione delle distinte fasi, secondo un modello in uso nella filologia d'autore anche su supporti cartacei, ma che qui possono essere marcati in formato XML-TEI e quindi sono indicizzabili o suscettibili di diverse scelte di visualizzazione grafica, come ad esempio un'animazione più o meno semplificata. I risultati di questa sperimentazione sono interessanti, anche se non sempre soddisfacenti, perché, al netto dei problemi tecnici causati dall'aggiornamento dei *browser*, accanto alle diverse soluzioni per rappresentare graficamente il processo di scrittura, rimane la necessità di offrire al lettore un'ipotesi ragionata che solo una nota di commento può risolvere. Si tratta pur sempre di ipotesi di lavoro, e in molti casi non è semplice comprendere con esattezza la dinamica dell'intervento autoriale, rimanendo appunto, nel campo delle supposizioni.

In definitiva, l'edizione e archivio digitale de *La dama boba* sono al tempo stesso un progetto editoriale e un esperimento di *Digital Humanities* in un campo in cui non possiamo contare su modelli consolidati. Ogni prodotto è, al momento un *unicum*, induce alla riflessione critica anche se in rari casi porta a una accelerazione della costruzione di *corpora* affidabili e indicizzabili. La complessità delle tradizioni testuali, la difficoltà a escogitare soluzioni definitive per rappresentare tali tradizioni, trasforma un progetto di questo tipo in un vero e proprio laboratorio. Da un punto di vista puramente editoriale, moltiplica in modo esorbitante il tempo necessario per l'elaborazione dell'edizione, sia in fase di progettazione che di pubblicazione, rendendolo econo-

micamente, ma non scientificamente, poco vantaggioso. L'esperienza ha infatti prodotto conoscenza, ha reso possibili vari progetti internazionali¹⁶ e sta generando interessanti sviluppi, anche se molto specifici. L'edizione critica digitale delle commedie di Pedro Calderón de la Barca dell'Università di Santiago de Compostela, diretta da Santiago Fernández Mosquera¹⁷, utilizza il modello di visualizzazione sinottica proposto nell'edizione digitale de *La dama boba*; il progetto di edizione del fondo teatrale Gondomar¹⁸, della fine del secolo XVI e coordinato da Luigi Giuliani dell'Università di Perugia è partito dalle competenze acquisite con questa esperienza per elaborare un processo editoriale molto più semplificato che sta dando i suoi frutti¹⁹. Il *back end* è molto intuitivo, dato che viene usato il programma *Writer* di *Open Office*, dove le varianti vengono inserite con l'uso dello strumento del "commento", mentre le note al testo sono collocate a piè di pagina in modo tradizionale. Il *front end* rimanda poi al modello cartaceo, con ipertesti che permettono una visualizzazione personalizzata.

Per quanto riguarda la problematica legata al processo di scrittura dei testi teatrali del *Siglo de Oro*, che era tra i principali interessi di studio del progetto del 2015, con Sònia Boadas abbiamo creato di recente una banca dati degli autografi teatrali, *Auteso*²⁰, a oggi in fase di compilazione. La comunità scientifica ha dimostrato interesse per il progetto, attorno al quale sono stati realizzati due seminari internazionali, nel 2019 a Bologna e nel 2023 a Barcellona²¹. *Auteso* ha lo scopo di descrivere non solo dal punto di vista codicologico questi importanti documenti, ma anche di studiare il processo di scrittura che spesso può essere ricostruito. La previsione, ottimistica, è quella di offrire in futuro anche le trascrizioni con una marcatura XML-TEI semplificata, ma che permetta di individuare e indicizzare almeno le seguenti tipologie di intervento:

¹⁶ Si veda, in particolare il progetto europeo di Sònia Boadas, <https://cordis.europa.eu/project/id/794064/it>, 11/09/2023.

¹⁷ Cfr. *Grupo de investigación Calderón de la Barca*: https://www.calderondelabarca.org/ediciones_criticas, 11/09/2023.

¹⁸ Cfr. *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, <http://gondomar.tespasiglodeoro.it/>, 11/09/2023.

¹⁹ Attualmente sono state pubblicate cinque edizioni; si prevede un aumento significativo dei testi critici nel corso dei prossimi anni.

²⁰ Cfr. *Auteso. Autógrafos teatrales del Siglo de Oro*, <http://theatheor-fe.netseven.it/> [link provvisorio], 11/09/2023.

²¹ I risultati del seminario del 2019 sono stati pubblicati nel numero monografico di «Críticón», 142 (2021) a cura di Sònia Boadas, mentre quelli dell'incontro del 2023 si pubblicheranno nella rivista «Bulletin Hispanique» in un volume monografico previsto per il 2024.

- A. Interventi autografi (stilistici, correzione di errori della copia)
- A.1 Prima redazione (correzioni *in itinere*)
- A.2 Revisione
- B. Interventi non autografi
- B.1 compagnia teatrale (frammenti modificati, appunti, note di scena, eccetera)
- B.2 altro (appunti di lettura, censura, eccetera)

5. Conclusioni

La filologia d'autore ha da sempre combattuto contro i limiti imposti dal supporto cartaceo per la rappresentazione di dinamiche di scrittura complesse. L'apparato genetico-evolutivo a piè di pagina, pur con le recenti codificazioni proposte²², le edizioni sinottiche, l'uso di immagini a stampa e gli indici manuali riducono spesso di gran lunga le possibilità descrittive da parte dell'editore. Il formato digitale, oltre a offrire enormi potenzialità di visualizzazione e organizzazione dei dati, permette l'interoperabilità e il riuso, l'indicizzazione e una maggiore personalizzazione del percorso di lettura da parte dello studioso o dello studente²³. Questo formato digitale, però, è ancora tutto da definire. Gli esempi si moltiplicano in modo esponenziale²⁴, e se escludiamo alcuni casi virtuosi, come l'importante e meritoria piattaforma *EVT* offerta in accesso libero da Roberto Rosselli del Turco²⁵, i modelli formali non sono stabiliti in modo univoco. È anche vero che l'implementazione dei sistemi di trascrizione automatica sempre più affidabili²⁶, accanto all'imponente digitalizzazione del patrimonio librario che si è realizzata in questi anni, sono aspetti che contribuiscono a costruire una nuova realtà virtuale che deve essere esplorata per ottenere risultati più precisi e riutilizzabili nell'ambito della nostra attività di ricerca.

²² Segnalo, in particolare, Italia/Raboni 2010.

²³ Per una visione d'insieme delle problematiche di edizione del testo digitale, con contributi specifici di grande interesse, cfr. Zaccarello 2019.

²⁴ Si vedano le edizioni digitali censite dalla apposita rivista «Ride», <https://ride.i-d-e.de/>, 11/09/2023.

²⁵ Cfr. *Edition Visualisation Technology*, <http://evt.labcd.unipi.it/>, 11/09/2023.

²⁶ Mi riferisco in particolare a *Transkribus*, <https://readcoop.eu/it/transkribus/>, 11/09/2023, per i risultati eccellenti riscontrati con il Teatro spagnolo del *Siglo de Oro*.

Bibliografia

- ARTELOPE = *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega* (2011-2023). Oleza, Juan (dir.). Universitat de València, <http://artelope.uv.es>, 11/09/2023.
- AUTESO = *Autógrafos teatrales del Siglo de Oro* (2022-2023). Boadas, Sònia/Presotto, Marco (dir.). Universitat Autònoma de Barcelona/Università di Trento, <http://theatheor-fe.netseven.it>, 11/09/2023.
- Boadas, Sònia (a cura di) (2021). *Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega*. Número monográfico de la revista «Críticón», 142.
- Boadas, Sònia (2021). Las bizzarrias de Belisa, *un borrador autógrafo de Lope de Vega*. In: «Críticón» 142: 27-46.
- Calderón digital. *Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón* (2017-2022). Antonucci, Fausta (dir.). Pisa, Net7, <http://calderondigital.te-spasiglodeoro.it/>, 11.09.2023.
- Cáseda, Teresa/Jesús, Fernando (2019). *En tiempos de Lope de Vega: El memorión Luis Ramírez de Arellano*. In: «Studia Aurea» 13: 297-317.
- CORDIS = *Cordis. Risultati della ricerca dell'UE*, <https://cordis.europa.eu/project/id/794064/it>, 11/09/2023.
- Egido, Aurora (1978). *La universidad de amor y La dama boba*. In «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo» LIV: 351-371.
- EVT = *Edition Visualization Technology*. Rosselli del Turco, Roberto (a cura di), <http://evt.labcd.unipi.it/>, 11/09/2023.
- Holloway, James E. (1972). *Lope's Neoplatonism: La dama boba*. In: «Bulletin of Hispanic Studies» 49: 236-255.
- Internet Shakespeare Editions*. Friends of the ISE SSHRC (a cura di). University of Victoria, <http://internetshakespeare.uvic.ca>, 11/09/2023.
- Italia, Paola/Raboni, Giulia (2010). *Che cos'è la filologia d'autore*. Roma, Carocci.
- Moliere21*. Forestier, Georges/Bourqui, Claude (a cura di), <http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>, 11/09/2023.
- Presotto, Marco (1999). La mayor virtud de un rey. *Note sul processo compositivo di una commedia di Lope*. In: «Cultura Neolatina» LIX, 3-4: 349-371.
- Presotto, Marco (2014). *Lope en sus manuscritos teatrales*. In: Rodríguez Cáceres, Milagros/Pedraza Jiménez, Felipe (a cura di). *La comedia española en sus manuscritos*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 55-69.
- Presotto, Marco (2015). *Hacia un modelo de edición crítica digital del teatro de Lope*. In: «Anuario Lope de Vega» XXI: 79-94.
- Presotto, Marco (2021). *El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega*. In: «Críticón» 142: 11-26.
- Presotto, Marco (2022). *L'edizione del Teatro classico spagnolo e le tecnologie digitali*. In: De Benedetto, Nancy/Greco, Simone/Laskaris, Paola (a cura

- di). *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*. Roma, AISPI Edizioni: 150-164.
- Presotto, Marco/Boadas, Sònia (2017). *Teatro clásico y tradición textual: una propuesta de edición crítica digital*. In: «Revista de Humanidades Digitales» 1: 132-149.
- Profeti, Maria Grazia (1996). *Editar el teatro del Fénix de los ingenios*. In: «Anuario Lope de Vega» III: 129-151.
- Profeti, Maria Grazia (1994). *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*. Firenze, La casa Usher.
- Ride. A review journal for digital editions and resources*. Institute for Documentation and Scholarly Editing (a cura di), <https://ride.i-d-e.de/>, 11/09/2023.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal (1615). *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Madrid, Luis Sánchez.
- Teatro clásico español*. Vega García-Luengos, Germán (a cura di), https://www.cervantesvirtual.com/portales/teatro_clasico_espanol/, 11/09/2023.
- TESO = Teatro Español del Siglo de Oro* (1997-1998). Simón Palmer, Carmen (dir.). Versione 3.00. Madrid, Chadwyck-Healey España.
- Transkribus*. READ-COOP SCE (a cura di), <https://readcoop.eu/it/transkribus/>, 11/09/2023.
- Vega, Lope de (1941). *Epistolario*. González de Amezúa, Agustín (a cura di). Vol. III. Aldus, Madrid.
- Vega, Lope de (1996). *La dama sciocca*. Profeti, Maria Grazia (a cura di). Venezia, Marsilio [*La dama boba* 1613. Trad. italiana Rosario Trovato].
- Vega, Lope de (2007a). *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Presotto, Marco (coord.). Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona.
- Vega, Lope de (2007b). *La dama boba*. In: Presotto, Marco (a cura di). *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*. Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona. Vol. III: 1293-1466.
- Vega, Lope de (2007c). *La viuda valenciana*. Ferrer Valls, Teresa (a cura di). Castalia, Madrid.
- Vega, Lope de (2014). *La dama boba / La dama sciocca*. Profeti, Maria G. (a cura di). [Trad. italiana e note Rosario Trovato]. In: *Il Teatro dei Secoli d'Oro. Volume I*. Profeti, Maria Grazia (coord. generale). Milano, Bompiani: 15-261.
- Vega, Lope de (2015). *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*. Presotto, Marco et al. (a cura di). Barcelona/Bologna, Prolope/Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, CRR-MM, <http://damaboba.unibo.it>, 11/09/2023.
- Zaccarello, Michelangelo (a cura di) (2019). *Teoria e forme del testo digitale*. Roma, Carocci.

Finito di stampare nel mese di marzo 2024
da Tipografia Digital Team Srl – Fano (PU)
per conto di Pisa University Press - Polo Editoriale CIDIC - Università di Pisa