

aspetti assimilabili per la grande eterogeneità di stampati analizzati e per l'ampiezza degli ambiti di interesse. Tra tutti i variegati capitoli, ad avviso di chi scrive ne spiccano, per portata innovativa, in particolare due: il contributo di Leonard (pp. 399-414) sulla *Commedia degli errori* shakespeariana, che riflette in modo particolarmente coinvolgente sul doppio livello di 'errori' che coinvolgono questo testo e le sue stampe, a partire dalla *First Folio* del 1623, sulle loro interconnessioni e sui diversi casi di *misreading* del testo teatrale, di per sé ambiguo; il contributo di Hillgärtner (pp. 461-479) sugli errori di stampa nei primi quotidiani ad ampia tiratura, che insiste sulla *quick and cheap production*, ovvero analizza le interrelazioni tra la necessità di una stampa veloce, l'utilizzo in questo senso di carte e materiali diversi e la conseguente mole di errori tipografici dovuta a questi rapporti.

Chi scrive non ha reperito, lungo le oltre 600 pagine del volume, refusi, sviste o errori di qualche tipo. Le spiegazioni possono essere almeno due: o Grafton, Della Rocca de Candal e Sachet hanno dato alle stampe un volume perfetto – scacciando l'incubo dell'errore e riuscendo nella sovrumana impresa sognata da ogni tipografo – oppure un qualche refuso rimane nascosto tra le pagine e il lettore disattento non l'ha individuato. Vi è però da dire, in conclusione, che un'eventuale accanita caccia all'errore annidato tra le pagine di *Printing and Misprinting* (magari per opera del diavoletto *Titivillus* più volte ricordato dall'intervento di Corrado Bologna alla presentazione braidense del *Companion*) non sarebbe che l'ultima delle molteplici ragioni per cimentarsi nella lettura di questo libro eccezionale.

GIORGIA GALLUCCI

📖 Marzia Pieri, *L'esperienza del teatro. Tessere cinquecentesche*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni («Filosofie del teatro»), 2023, pp. 284, € 26,00, ISBN 9788857595085.

Il volume, definito dalla stessa autrice in esergo come «antidoto salvavita nei giorni cupi del lockdown», sintetizza i preziosi studi di Marzia Pieri sul teatro rinascimentale raccogliendo in modo sistematico molte delle sue riflessioni sulla drammaturgia nel Cinquecento italiano attraverso un percorso geografico che tiene insieme l'aspetto testuale e l'aspetto scenico delle opere. I primi sei capitoli, infatti, sono dedicati ognuno a un centro culturale differente: innanzitutto uno dei luoghi di cui la stu-

diosa si è occupata maggiormente, Siena (pp. 21-54); poi Firenze (pp. 55-75); Ferrara e i domini estensi (pp. 77-111); Venezia (pp. 113-142); Roma (pp. 143-181) e la Napoli aragonese (pp. 183-200). La prospettiva geografica permette di sottolineare quanto sia variegato il sistema-spettacolo nel primo '500 contemplando al suo interno una pluralità di linguaggi, destinazioni e occasioni. Dopo l'attraversamento peninsulare presentato come la «lacunosa ricognizione sulla variegata geostoria degli esordi» (p. 144), resta spazio per riflessioni di più ampio respiro che mettono in dialogo le singole realtà; vengono tracciate delle linee tra i diversi scenari al fine di offrire considerazioni estese sul modo di fare e recepire il teatro nel corso del secolo. In tal senso vanno letti gli ultimi due capitoli: il primo incentrato sul rapporto tra visione e lettura, particolarmente denso di ragionamenti sul versante ecdotico e tipografico (pp. 201-227); il secondo si focalizza, invece, sul ruolo e sulle reazioni dello spettatore (pp. 229-241). Il libro si chiude con lo sguardo di chi assiste allo spettacolo, nel riflesso che genera la visione dei primi spettacoli rinascimentali.

Nel primo capitolo si descrive la Siena rinascimentale, «crogiuolo di invenzioni teatrali» (p. 26). La ricostruzione delle vicende è possibile anche grazie alla ricca e sistematica documentazione con cui i senesi riportavano in presa diretta la produzione drammatica locale; si tratta di un impianto testimoniale che Pieri ha lungamente studiato e di cui fa largo uso in questo capitolo (spiccano, in particolar modo, le scritture manoscritte delle riunioni dei Rozzi). L'approfondimento si articola su tre diversi nuclei, caratterizzati da un punto di vista sociologico: il piano aristocratico dell'accademia degli Intronati; il livello popolare dei Rozzi e il caso di Pietro Fortini che si configura come una via di mezzo tra le altre due realtà più studiate. Il punto di partenza è la commedia *Gl'Ingannati*, messa in scena durante il carnevale del 1532, poi ristampata 17 volte e diffusasi in tutta Europa per mezzo di traduzioni e riscritture. È un testo composto e recitato dagli Intronati per celebrare la riapertura della loro accademia e il ristabilirsi dell'ordine repubblicano al tramonto del dominio spagnolo; tuttavia, assume un carattere modellizzante diventando «prototipo europeo di commedia letteraria». Invece, un processo analogo non può verificarsi con l'attività dei Rozzi che risulta strettamente connessa con il territorio e meno esportabile fuori dai confini senesi. I passaggi più interessanti e originali sono quelli che riguardano le fasi d'esordio della performatività autoctona e che coinvolgono i drammaturghi 'pre-Rozzi', i cosiddetti comici artigiani. Si rileva così il ruolo centrale della musicalità e, al tempo stesso, l'approdo precoce alla stampa del canto di intrattenimento: proprio a

Siena, nel 1515, viene pubblicata la prima raccolta italiana di testi polifonici. Con grande lucidità, Pieri contempla il primato dell'oralità sulla scrittura che vige a Siena ragionando al tempo stesso sulla materialità dei testi. Così trova spazio l'analisi dei due novellieri a cui lavora Pietro Fortini – *Le giornate delle novelle dei novizi* e *Le piacevoli e amoroze notti dei novizi* – e delle tessere teatrali in essi contenute. L'articolazione su tre nuclei – Intronati, Rozzi e Fortini – garantisce un'equa attenzione sia alle figure autoriali sia al tipo di pubblico che recepisce le differenti messe in scena. Tale stratificazione, però, viene uniformata nella conclusione quando appare evidente che le spinte teatrali senesi sono tutte accomunate da un forte legame, politico e simbolico, con la città.

Il *focus* su Firenze si apre su premesse maggiormente filologiche: viene approfondito il caso della *Commedia in versi*, lungamente attribuita a Lorenzo Strozzi e restituita a Machiavelli da Pasquale Stoppelli nell'edizione critica del 2018. A partire dalla nuova attribuzione di Stoppelli, Pieri si concentra sul processo di trasmissione del testo. L'obiettivo è realizzare «un emblematico bilancio storico e teatrale del trapasso dalla festa conviviale alla recita drammatica letterariamente normata, che si produce a Firenze intorno anni '30» (p. 70). Anche in questa situazione, dunque, l'interesse critico risiede nel passaggio da una fase sperimentale e variegata a una stabilizzazione normativa del genere. Pieri accompagna il lettore nel suo ragionamento utilizzando un altro testo, *Il Vespro* di Bartolomeo Tasio, ovvero un dialogo sulla polemica scaturita per una commedia, perduta e adespota, intitolata *Il Negromante dei Negromanti*. Tra le opinioni dei dialoganti, quella di Luca Martini riflette la visione dell'autore, cioè credere che il valore di una commedia sia insito nel testo e non nell'interprete e che la commedia debba reggere alla prova della lettura e obbedire a precisi requisiti formali. Attraverso le fonti primarie, si riflette sul rapporto tra testo e scena e sulla crescente dignità del supporto scritto e stampato anche per quanto riguarda la dimensione teatrale.

Gli studi del teatro ferrarese diventano la sintesi di due dei discorsi chiave già visti finora: la correlazione tra produzione teatrale e territorio di partenza e i processi di stabilizzazione di determinati generi drammatici. La situazione di Ferrara spiega adeguatamente l'esistenza di un teatro di corte che, praticato sotto le direttive e il controllo del principe, resta vincolato alla dimensione di partenza ed è difficilmente esportabile fuori dal contesto originario (come precisato da Pieri, fanno ovviamente eccezione alcuni testi celebri come l'*Orbecche*, l'*Aminta* e qualche altra favola pastorale). Inoltre, è proprio a Ferrara che si verifica il

passaggio dalla commedia erudita in latino alla commedia volgare: è, infatti, Ercole I a imporre la commedia classica volgarizzata all'interno delle feste plautine, occasioni ricostruibili attraverso resoconti che testimoniano sia le spese profuse sia le reazioni del pubblico. Si tratta, però, di una transizione «lunga e contraddittoria» (p. 81) che diventa occasione per riflettere sull'obiettivo di un «modello drammatico chiuso ancorato a un testo scritto». Gli esempi riportati mostrano la lunga coesistenza di nuove commedie in volgare, come la *Cassaria* di Ariosto, ed egloghe mitologiche, come quelle di Tebaldeo. Le iniziative di Ercole I trovano corrispondenze nei territori a lui vicini come la Mantova della figlia Isabella e la Milano di Ludovico il Moro dove pure si cerca di costruire una tradizione drammatica riconoscibile e identitaria.

Il quarto capitolo principia richiamando il filone geografico e nominando le tappe percorse sin qui: Firenze, Siena, Ferrara e Milano. Il testimone passa alla repubblica di Venezia con pagine incentrate sulle vicende editoriali delle opere e sul pubblico, protagonista degli studi di Pieri grazie alla precisa analisi delle fonti documentarie che restituiscono opinioni e reazioni degli spettatori. La realtà veneziana, inoltre, apre a un nuovo genere e se prima si è riflettuto sulla commedia volgare, si descrive ora lo «sdoganamento scenico della tragedia in forme evasive e mondane» (p. 134), fenomeno che caratterizza lo scenario lagunare. I ragionamenti sono supportati dal riferimento a uno specifico autore, cioè Luigi Groto, il Cieco d'Adria, e dalla valenza privata che assume per lui la scrittura tragica in empatico accordo con il pubblico.

Gli esempi testuali sono una costante all'interno del volume e assumono grande rilevanza nella disamina della scena romana. Roma assorbe molteplici influenze e ciò viene messo in luce attraverso approfondimenti concreti. In primo luogo, Pieri si concentra sul *Retrato da la Loçana Andaluza* di Francisco Delicado, un'opera scritta in lingua castigliana, composta a Roma e pubblicata a Venezia in forma anonima nel 1528. È poco studiata ma va tenuta in considerazione per il suo carattere documentale poiché fornisce la descrizione della Roma contemporanea, corrotta e assimilata alla peccaminosa Babilonia. È ancora più interessante il vigore teatrale di un testo proteiforme in grado di intrecciare il racconto con la commedia. La natura composita delle opere è ribadita con un secondo esempio, la *Propalladia* di Torres Naharro, una miscelanea di rime e commedie composta negli anni romani dell'autore ed edita nel 1517 da Joan Pasqueto de Sallo. Pieri si sofferma sul *Proemio* che accompagna la stampa e nel quale si riflette sul rapporto tra lettura e recita; di conseguenza Naharro si configura come il primo in Europa



a ragionare in modo organico sul teatro proprio mettendo in evidenza le problematicità di tale rapporto. Il saggio su Roma, dunque, diventa occasione privilegiata per interrogarsi sul contrasto tra il largo numero di rappresentazioni e la scarsità di edizioni a stampa durevoli. Il discorso sui testi drammatici a stampa è quanto mai interessante e Pieri interviene sia riportando precisi puntelli bibliografici sia con dati desunti dal mercato editoriale. La seconda parte del saggio riflette sull'evoluzione della commedia regolare a partire dalla figura di Francesco de' Nobili detto Cherea, autore in grado di sviluppare a Roma l'embrione di commedia moderna partorito alla corte ferrarese di Ercole I. I ragionamenti teorici trovano fortunata sintesi nella presentazione di un caso molto studiato, quello della *Calandra* del Bibbiena: Pieri indaga le differenze riscontrabili tra la messa in scena del carnevale 1513 a Urbino diretta da Castiglione in assenza di Bibbiena e le recite romane di poco successive dirette da Peruzzi. Tali differenze denotano la struttura precaria ed effimera del testo rappresentato, tanto che l'autore deve compiere un attento lavoro di revisione in vista delle rappresentazioni romane. La recita romana attira l'attenzione sia per la novità del testo, ma anche per il forte impatto scenografico. Le rappresentazioni successive, così come le vicende editoriali, confermano l'immaterialità dell'opera e quanto essa sia posta al di fuori del controllo dello stesso autore. È interessante notare la chiusura del saggio dov'è sottolineato come il prologo romano si rivolge agli 'spettatori' mentre la stampa del 1521 del senese Giovanni Alessandro Landi fa esplicito riferimento ai 'lettori'. Ancora una volta, dunque, Pieri riesce a far confluire nel discorso locale una tematica trasversale come quella del rapporto tra immaterialità e materialità del testo teatrale.

L'ultimo capitolo geografico è anche il più breve, e completa la mappa peninsulare attraverso Napoli e il regno aragonese. La *brevitas* dipende dalla mancanza di omogeneità sulla scena aragonese visto che Alfonso e Ferrante non sono in grado di coordinare e selezionare proposte molteplici e variegate; manca di fatto una strategia culturale di ampio respiro. Il plurilinguismo tra castigliano, catalano e latino contribuisce al rallentamento della produzione, mentre il volgare resta prerogativa di componimenti d'occasione. Mancano, inoltre, luoghi deputati alla messa in scena ed emerge l'importanza dell'improvvisazione, della parola. Sebbene non ci sia margine per lo sviluppo di forme teatrali specifiche, comunque si evidenziano le influenze della produzione festiva e musicale aragonese al di fuori dei confini del regno.

Come già più volte ricordato, il dibattito tra ciò che viene messo in scena e il libro di teatro è uno dei temi centrali delle riflessioni di

Pieri che, con acribia, si muove tra le vicende editoriali per comprendere l'evoluzione del teatro di carta. Nel passaggio al libro a stampa, è doveroso ribadire la consapevolezza autoriale di un impoverimento dell'esibizione, che sicuramente trae forza dalle capacità attoriali, dalle scenografie e del binomio voce-corpo. Tale impoverimento, tuttavia, appare giustificato in favore di una maggiore durabilità dell'opera e di un suo valore commerciale crescente. Il settimo capitolo, forse il più incisivo, si focalizza in maniera prioritaria sull'argomento mettendo al centro alcuni personaggi chiave del teatro primo cinquecentesco, delle vere e proprie *star*. Il primo è Serafino Aquilano, idolatrato e mitizzato: non lascia nulla di scritto affidando la sua fama all'oralità, ma le sue rime edite postume diventano un *best-seller*, riscuotono uno spropositato successo editoriale, un numero di ristampe considerevole. L'erede dell'Aquilano è Bernardo Accolti detto l'Unico Aretino, modello attoriale per i poeti cortigiani, ma anche in questo caso il suo è un patrimonio prettamente orale che, quando confluisce all'interno di raccolte, ottiene un notevole successo. Il personaggio su cui Pieri indugia maggiormente, però, è Niccolò Campani detto lo Strascino. La studiosa, infatti, può ricorrere a un esempio testuale: *Il Lamento di quel tribulato di Strascino Campana senese sopra el male incognito: el quale tratta de la pazienza e impazienza in ottava rima: opera molto piacevole*. Questo lungo monologo, ben 173 stanze, dedicato alla sifilide diventa occasione per riflettere sulle fortune editoriali nella transizione da oralità a scrittura: al successo performativo di Campani si aggiunge quello del libro dato alle stampe nel 1521 ed etichettato da Pieri come un *long-seller*. Campani è consapevole dei rischi del passaggio di mezzo, ma mette in secondo piano il proprio carisma e la propria abilità attoriale nel tentativo di raggiungere un pubblico più ampio. La riflessione si apre anche ai tipografi che per primi colgono le potenzialità del legame spettacolo-libro e tra questi Pieri ricorda Niccolò Aristotele detto lo Zoppino, stampatore di prestigio che dedica particolare attenzione alla sezione teatrale nelle pubblicazioni. Pieri chiude il saggio gettando luce sullo scenario di metà secolo: spettacoli che diventano libri; libri che non si trasformano mai in spettacoli; spettacoli che non approdano mai alla stampa. Gli esordi, infatti, sono fondamentali per comprendere la fase successiva in cui tutto appare più stabile, normato ed esistono figure e momenti deputati alle diverse azioni: «dello scrivere, del dire, del recitare e dello stampare» (p. 226). Il volume di Pieri raggiunge pienamente il suo scopo, accompagnando lo studioso nel terreno vacillante e incerto delle origini, appuntandosi su questioni chiave, come quella del *medium*

o del genere, per lasciarlo poi proseguire verso gli stadi più definiti della storia della letteratura teatrale, dove questi può muoversi autonomamente una volta acquisiti gli strumenti critici e metodologici ben presentati nel corso della trattazione.

#### GIACOMO VENTURA

📖 Alessandro Perosa, *I «Miscellanea» di Angelo Poliziano. Edizione e commento della Prima Centuria*, voll. I\* e I\*\*, a cura di Paolo Viti, Firenze, Olschki («Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano. Strumenti, 1»), 2022, pp. 604, € 98,00, ISBN 9788822260949.

Iniziato già prima del 1954, anno del quinto centenario poliziano, da lì proseguito per almeno un decennio e più volte ripreso in mano negli anni a seguire, il lungo lavoro di edizione e di commento alla prima centuria dei *Miscellanea* di Poliziano condotto da Alessandro Perosa approda finalmente a stampa per le cure di Paolo Viti: una nuova e affettuosa testimonianza di come spesso – tanto oggi quanto nel passato – il debito degli allievi verso i maestri venga ripagato attraverso la curatela editoriale di opere rimaste inedite o incompiute. E se non c'è certamente bisogno di ricordare come esempi di questa pratica meritoria non manchino tra i *magistri* e *discipuli* dell'Umanesimo, non si deve dimenticare che lo stesso Viti, quasi un quarto di secolo fa, aveva curato l'edizione di una corposa miscellanea di studi del maestro, uscita due anni dopo la sua scomparsa, che consiste, com'è noto, nei tre volumi degli *Studi di filologia umanistica* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000); una pubblicazione che, divenuta fin da subito uno strumento di fondamentale importanza per coloro che si interessano di Poliziano, di Umanesimo fiorentino e, appunto, di Filologia umanistica, rappresenta uno straordinario sussidio metodologico per i filologi *tout court*, dal momento che negli *Studi*, come giustamente avverte Viti in apertura del volume, «è possibile individuare quasi un 'manuale' di filologia [...] tanti e tali sono gli argomenti affrontati: storia della tradizione, criteri di edizione, utilizzazione delle congetture, metodologia della ricerca, sistema delle traduzioni, ricostruzioni di biografie, uso della bibliografia, ed altri ancora» (p. xv). E destinati a essere pubblicazioni di fondamentale importanza sono anche questi due tomi, nuovi arrivi della collana «Strumenti» dell'Edizione nazionale delle opere di Angelo Poliziano, che seguono gli atti del convegno *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti* (Firenze, Olschki, 2016).