Ecdotica

11

(2014)

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

Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles

Carocci editore

Comitato direttivo

Bárbara Bordalejo, Loredana Chines, Paola Italia, Pasquale Stoppelli

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, Mario Mancini,
Armando Petrucci, Marco Presotto, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi †,
Roland Reuß, Peter Robinson, Antonio Sorella, Alfredo Stussi,
Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Andrea Severi

Redazione

Federico della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Camilla Giunti, Albert Lloret, Amelia de Paz,
Marco Veglia, Giacomo Ventura

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.

Online:

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
e della Fundación Aquae

ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

CCEE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

AQUAE
FUNDACIÓN

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

INDICE

Saggi

David Greetham, Michelangelo Zaccarello, La repubblica delle lettere di Jerome McGann

D.G., The end(s) of reading from Nietzsche to McGann 7

M.Z., Il posto dell'edizione critica nella «nuova repubblica delle lettere» di Jerome McGann 15

Anna Scannapieco, Sulla filologia dei testi teatrali 26

Mark Byron, Archive, Text, Screen: Remediations of Modernist Manuscripts 56

Foro. Dieci anni di ecdotica

Neil Harris, Col piede sbagliato, e con i piedi di piombo 73

Alberto Cadioli, Ecdotica per i testi dell'Otto-Novecento 85

Wayne Storey, Tra edizione e archivio. La tecnologia al servizio della filologia 99

Paolo Trovato, Su qualche programma informatico di classificazione dei testimoni 105

Paola Italia e Francesca Tomasi, Filologia digitale. Fra teoria, metodologia e tecnica 112

Testi

Luciano Formisano, L'ecdotica di Cesare Segre: frammenti di un'antologia 131

Questioni

Alessandra Mantovani, La delicata empiria del lettore filologo. Un ricordo di Ezio Raimondi 155

Massimo Bonafin, La filologia (romanza) al tempo della crisi degli studi umanistici 170
Aengus Ward, Editing the *Estoria de Espanna* 185
Matteo Motolese e Emilio Russo, The *Autografi dei letterati italiani* project 205
Margit Frenk, Memoria y oralidad en la poesía del Siglo de Oro. Réplica a Antonio Carreira 216

Rassegne

Vincent Gillespie e Anne Hudson (eds.), *Probable Truth. Editing Medieval Texts from Britain in the Twenty-First Century* (P. Chiesa), p. 229 · Alejandro Coroleu, *Printing and Reading Italian Latin Humanism in Renaissance Europe (ca. 1470-1540)*, Alexandre Vanautgaerden, *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au début du xvi^e siècle* (A. Severi) p. 238 · Gianfranco Contini, *Filologia*, a cura di Lino Leonardi (G. Palumbo), p. 249 · *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, a cura di Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello (S. Finazzi) p. 253 · Marco Santoro, *I Giunta a Madrid. Vicende e documenti* (P. Andrés Escapa) p. 260 · Dante, *Opere*, a cura di M. Santagata, «I Meridiani», vol. II (N. Maldina), p. 264

SULLA FILOLOGIA DEI TESTI TEATRALI

ANNA SCANNAPIECO

1. Sull'utilità e il danno del rasoio

«Le filologie, come gli enti, non sono moltiplicande». L'arguto monito di Gianfranco Folena – che lo veniva a suo tempo ponderando proprio per motivare il varo di una nuova filologia, quella *veneta*[1] – potrebbe a ragion veduta costituire l'accordo iniziale di una riflessione sulla legittimità e sull'eventuale statuto proprio di una filologia dei testi teatrali: una riflessione, quella qui proposta, che si matura a séguito, a fianco, all'interno stesso di un fitto proliferare di esperienze ecdotiche che si son misurate, lungo varie storie e geografie della letteratura drammatica, con il problema della testualità teatrale.

Nell'intraprendere tale riflessione, il principio metodologico del rasoio di Ockham, l'imperativo a recidere la moltiplicazione inutile dei principi e degli elementi («pluralitas non est ponenda sine necessitate», o, secondo la vulgata, «entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem»), appare senz'altro utile, nella misura in cui dissuade a priori dall'avallare la formazione di nuove branche disciplinari che poi di fatto si rivelino inutili superfetazioni, o, ancor peggio, contraddicano il fondamento stesso del tronco da cui si dipartono. Il qual fondamento è – e non può non restare – quello della «ricostruzione del testo nella sua forma più adeguata possibile», realizzata attraverso il vaglio della tradizione e in virtù dell'insieme di atti interpretativi che di una *restitutio textus* sono effetto e causa ad un tempo.[2]

[1] G. Folena, «Premessa» a «Filologia Veneta: Lingua, Letteratura, Tradizioni», I, *Ruzzante*, 1988, p. x.

[2] Tra tutte le definizioni possibili, ripropongo quella "a maglie larghe" di Alberto Varvaro, che oltre a evitare, con saggia cautela, le panie di concetti scivolosi quale "originale" e simili, postula – come nella miglior tradizione filologica italiana – la consustanzia-

Che l'autore sia "morto" o meno, che la sua volontà sia unica o plurima, che la sua identità sia individuale o collettiva: nessuna circostanza dovrebbe porre in discussione il mandato primo di un'attività che si voglia, e sia pur nella fisiologica varietà degli approcci e degli obiettivi, chiamare filologica.

A ragionare dell'utilità del rasoio, peraltro, non si può non meditare anche sul suo impiego aberrante, e sulla varietà dei danni che ne possono sortire. E allora, dato che la buona teoria si nutre sempre di storia, gioverà ricordare le rasoiate che per vari decenni, in un passato ancora molto prossimo (e proteso in *morte gore* del presente), sono stata inflitte, non che al corpo, all'idea stessa di testo drammatico. Si è trattato del principale e non collaterale effetto di una cruenta guerra di opposizioni disciplinari, che è rimasta esemplarmente narrata in alcune pagine (1990) di Marc Fumaroli, meritevoli di assidue meditazioni, e di cui vale almeno stralciare l'*incipit*:

> In questi ultimi decenni, gli studi sul teatro hanno mostrato una deplorevole tendenza a rinchiudersi in un falso dilemma. Da un lato c'è il teatro-testo, dall'altro il teatro-spettacolo: o l'uno, o l'altro. È un dilemma con diverse declinazioni: o il teatro-letteratura, oppure il teatro-festa; o il teatro d'autore, oppure il teatro d'attore. In qualsiasi forma esso appaia, si tratta poi di un dilemma che è piuttosto un'antitesi. Si è obbligati a scegliere fra i suoi termini incompatibili, ed è oltretutto una scelta fatta *a priori*: il teatro-testo, il teatro-letteratura, il teatro d'autore sono altrettanti spettri contro cui lottare. Sono figli di un passato odioso di cui far piazza pulita, a favore della festa, dello spettacolo, degli attori. Questo falso dilemma costituisce una forma di terrorismo con conseguenze, quanto meno, deprecabili.[3]

Tra le «conseguenze quanto meno deprecabili» del fondamentalismo "teatrologico" (questa la denominazione cui hanno legato la propria identità i novatori degli studi sul teatro), è da registrare non tanto il radicale declassamento gerarchico della letteratura drammatica nell'àmbito dell'evento teatrale, con cui in linea di principio e sotto certi profili si potrebbe anche convenire; quanto piuttosto la vanificazione di senso ontologico del testo stesso, provocata da una guerra senza quartiere contro quel "testocentrismo" di cui ha fatto le spese persino la *Poetica* di Aristotele.[4]

lità di filologia e critica (A. Varvaro, *Prima lezione di filologia*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 11-17; la citazione a p. 11).

[3] M. Fumaroli, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 7.

[4] Si considerino le "difese" che è stato indotto a farne Guido Paduano nella sua edizione per i «Classici della Filosofia» laterziani (Aristotele, *Poetica*, trad. e introd. di G. Paduano, Roma-Bari, Laterza, 2011[9], in part. pp. XXVIII-XXIX).

Guerra a sua volta ingaggiata – con la determinazione di una nemesi – contro un vessillo di segno opposto, e anch'esso inastato a lungo, per cui «l'essenza dell'arte teatrale consisterebbe nel dar vita – o dar scena – alla parola del poeta». Un pregiudizio questo, una «stranissima idea», di conio e corso novecenteschi, che «sul piano delle chiacchiere professorali e giornalistiche» ha particolarmente vigoreggiato in Italia, dando luogo – come ha chiarito brillantemente Ferdinando Taviani – a un «grappolo di altre idee altrettanto incongrue», una catena di convinzioni che per quanto connesse appaiono l'une contro l'altre armate:

> che un testo letterario drammatico viva solo quando è messo in scena; che in esso la messinscena sia in qualche modo contenuta seminalmente; che letterariamente non abbia consistenza autonoma; o che al contrario sia pura letteratura mentre il teatro è solo scena e spettacolo; o che invece il testo letterario drammatico sia più simile ad una partitura che ad un *opus* in sé concluso, una partitura fatta per l'esecuzione, simile per officio ad una partitura musicale, ma piena di vuoti e vaga nella codificazione.[5]

Guerreggiare stanca, e le parole d'ordine come le mode sono per statuto effimere. Vengono i tempi di più pacati bilanci,[6] e di confronti più maturi e distesi, in cui i contendenti possono sinanche scoprire l'affinità – o la stretta parentela metodologica – dell'oggetto del contendere: penso a come la battaglia per rivendicare i diritti di una "storia materiale del teatro" si sia sviluppata, a propria insaputa, pressoché parallelamente alla storia materiale dei testi e in particolare a quella mckenziana «bibliografia e sociologia dei testi» che tanta linfa ha tratto proprio dalla riflessione sulla costituzione e la ricezione del testo teatrale.[7]

[5] F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1997², p. 12 (ma dello stesso autore cfr. anche «Attilia o lo spirito del testo», in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei Convegni Internazionali [Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991], Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 217-286).

[6] Si vedano le considerazioni proposte, sulla soglia del nuovo secolo-millennio e in apertura di un imponente consuntivo storico-critico sulla *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Torino, Einaudi, 2000) da uno dei più agguerriti alfieri della teatrologia italiana: preso atto con soddisfazione che si è compiuta felicemente «la guerra di liberazione» per affrancare la storia del teatro dalla storia della letteratura, Roberto Alonge suggerisce come sarebbe, per il futuro della disciplina, «ingenuo peccato d'orgoglio» disconoscere «la creatività prima dei poeti» (si cita dall'«Introduzione» al vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, p. XXI).

[7] Il riferimento principale va a D.F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi* [1986], Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999; ma si vedano anche, tradotti in italiano per

In questa temperie, si son potute definire iniziative che sino all'altrieri sarebbero state in odore di blasfema provocazione: come quella di un convegno internazionale, tenutosi a Napoli tra il 7 e il 10 giugno del 2012, intitolato a *Filologia Teatro Spettacolo*, e il cui intento programmatico ha inteso proprio essere la riflessione sui «problemi emersi nei cantieri delle edizioni critiche di autori teatrali e *su*lle revisioni che si sono rese necessarie in margine ai canoni della critica del testo di stampo letterario», non meno che sulle «caratteristiche di una specificità della filologia dello spettacolo e per lo spettacolo, con particolare attenzione alle questioni teorico-metodologiche e alle ricadute sulle programmazioni e sul repertorio».[8] Va da sé che le occasioni convegnistiche si situano per lo più a valle dei fenomeni che analizzano, o – nei casi migliori, come quello di cui si discorre – nel mezzo del loro fluire, per garantire visibilità ai fenomeni stessi e reciproca condivisione alla molteplice e spesso frammentata esperienza degli addetti ai lavori.

E, in effetti, a latitudini diverse (dall'Inghilterra alla Spagna, dall'Italia alla Francia) con tempi sfalsati ma complessivamente omogenei (dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso ai giorni nostri), la pratica filologica impegnata nei principali *corpora* della letteratura drammatica europea ha sovvertito collaudati paradigmi disciplinari, estremizzando la problematicità di concetti la cui assolutezza scientifica era peraltro già da qualche tempo revocata in dubbio: originale, intenzione e ultima volontà d'autore, identità/univocità stessa dell'autore e del testo... Non per questo – nonostante alcuni poco promettenti presagi[9] –, le esperienze maturatesi nel corso degli ultimi decenni all'interno dei laboratori di editoria teatrale hanno necessariamente brandito il vessillo di categorie "nuoviste" come la *mouvance* o l'*unfer Text*; né hanno necessariamente ridotto l'esercizio filologico a quella «ignava, ma comoda dichiarazione di resa» verso cui – secondo la lucida diagnosi di Cesare Segre – inclina «il "nuovo filologo" usa*ndo* la differenza tra le varianti come manifestazione di un'incontrollabile tendenza alla polverizzazione».[10]

il medesimo editore, *Stampatori della mente e altri saggi* (2003) e *Di Shakespeare e Congreve* (2004).

[8] Gli Atti del Convegno (promosso dalla Seconda Università degli Studi di Napoli, con la collaborazione e il patrocinio di vari altri enti) sono in corso di pubblicazione per Le Lettere (Firenze).

[9] Si vedano in particolare le posizioni teoriche espresse da L.A. Santoro, *Amleto e Don Chisciotte. Il teatro e il testo instabile*, Firenze, La Casa Usher, 1992, cui si farà riferimento anche in séguito.

[10] C. Segre, «Critica e testualità» [1998], in Idem, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 87-99 (la citazione a p. 88).

Per dirla in breve: le risultanze emerse nei vari cantieri in cui si è ingaggiato un serio confronto con la problematicità filologica dei testi teatrali meritano che il principio metodologico del rasoio sia almeno provvisoriamente sospeso – senza per questo dimenticarsi mai della sua utilità.

2. Le varie cause di un'"impotenza" filologica

Forse nessuno meglio di Donald F. McKenzie, il più acuto e sorvegliato fautore del concetto di testo costitutivamente "aperto", destinato finché vive ad un «perpetuo rinvio della definitività», ha saputo descrivere l'*impasse* fondamentale di una filologia dei testi teatrali:

> La relazione della critica testuale alle realtà della produzione teatrale è sempre stata di un'impotenza imbarazzante. Non solo il testo drammatico è notoriamente instabile, ma, qualunque sia il copione, è sempre niente più che un pre-testo per l'occasione teatrale, una soltanto delle sue parti costitutive.
>
> Le componenti di un simile evento sono il drammaturgo, il regista, lo scenografo, il compositore, i tecnici; i messaggi sono trasmessi mediante il corpo, la voce, il costume, le impalcature, la scena, le luci; i segnali sono resi in forma di movimenti, suono, colore e perfino odori; le onde luminose e sonore indirizzano i messaggi delle forme dialogiche e sceniche, del gesto, della musica ai sensi – prevalentemente alla vista e all'udito – del pubblico.[11]

Prendiamo atto di questa evidenza (senza però dimenticare che McKenzie non era un La Palisse: infatti, pur rimanendo profondamente estraneo all'ingenua convinzione che un testo drammatico possa racchiudere, o anche solo riflettere, la pluralità potenziale dei corrispettivi testi "scenici", è stato un acuto indagatore degli elementi formali che nella messa in pagina sono portatori di significazione teatrale). Per quanto disarmante, si tratta tuttavia di un'evidenza, per così dire, fittizia: il transeunte, l'effimero – e non solo quelli del "testo scenico" – si sottraggono a qualsivoglia *restitutio* o *constitutio*; né i più moderni e sofisticati mezzi tecnologici di registrazione potrebbero essere in grado di riprodurne l'originaria, veridica, e in quanto tale accidentale, *quidditas*. Nessuna filologia potrà mai essere "filologia dell'attimo fuggente".

L'"impotenza" della critica testuale può semmai, più ragionevolmente, essere alimentata dal radicale scetticismo che gli stessi scrittori di teatro hanno di frequente espresso sul grado di rappresentatività, per le proprie

[11] McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 155 (la precedente citazione a p. 43).

opere, della *pagina* rispetto alla *scena*. Qualche rapida campionatura, attinta a diverse latitudini storico-geografiche:

Non vogliate far giudizio di questa [comedia; *scil.* 'che vi si sta per rappresentare'] a le sue, che scritte lasciò, ché vi giura, per Hercule e per Apollo, ch'elle furono recitate altramente che non sono stampate oggidì; perché molte cose stanno ben nella penna, che nella scena starebben male (Ruzante, 1533);

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque es verdad que no las escriví con este animo, ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos ... (Lope, 1617);

Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action; On sait bien que les Comédies ne sont faites que pour être joueés, et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des jeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du Théâtre (Molière, 1666);

Io non soglio scrivere per le stampe, ma solo per il Teatro. Non cerco per questa strada l'immortalità del mio nome, e bastami veder pieno il teatro per contentarmi delle Opere mie [Goldoni, 28 dicembre 1748];

la Commedia è Poesia da rappresentarsi, e non è difetto suo che ella esiga, per riuscir perfettamente de' bravi comici che la rappresentino [Goldoni, giugno 1750].

Nel valutare queste dichiarazioni (e le molte altre consimili che si potrebbero allegare), andrà tenuto presente il contesto in cui furono espresse: che fu precisamente quello in cui i rispettivi autori facevano transitare "dalla scena al torchio" le proprie opere (e l'eccezione di Ruzante è solo apparente, dal momento che quasi in simultanea all'andata in scena della *Vaccaria*, dal cui primo prologo è tratta la precedente citazione, chiedeva e otteneva il relativo privilegio di stampa[12]).

Intendo suggerire che è necessario fare i conti con le pratiche di autorappresentazione degli autori di teatro – per certo gli autori di *Ancien régime* –, il cui connotato più distintivo è riconoscibile in quell'insieme di affermazioni topiche con cui essi dichiaravano la propria indisponi-

[12] Su tale motivo in particolare, nonché per più generali motivi di metodo, cfr. I. Paccagnella, «Ruzante e i testi teatrali veneti del primo Cinquecento. Alcune questioni filologiche e di metodo», in «*In lengua grossa, in lengua sutile*». *Studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, a cura di C. Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 161-192.

bilità alla stampa dei testi proprio all'atto di praticarla.[13] Le ragioni della resistenza e quelle del cedimento sono argomentate con i motivi variamente ricorrenti e intersecantisi della propria distanza rispetto al ludo scenico o ancor più della costitutiva insufficienza/incompletezza del testo drammatico rispetto al testo "spettacolare", e – sul fronte opposto, quello del cedimento – dichiarando l'esigenza di contrastare i perniciosi effetti dello sciacallaggio attorico e/o editoriale (pronto a sfigurare l'originale – la *true and perfect coppie* di "amletica" memoria[14] – con stampe meretricie e spurie) o quella di chinarsi alle «persuasioni e agli amorevoli desideri di Padroni e Amici».[15] L'insieme di queste modalità autorappresentative ha tutte le caratteristiche di quella che ho chiamato altrove la retorica della *noluntas auctoris*: tale si definisce, differenziandosi in profondità da una semplice variante della topica della "falsa modestia", per la ragionata sistematicità con cui determinati complessi argomentativi intervengono a chiamare in causa l'indisponibilità o il disagio dell'autore (o, sarebbe meglio dire, la loro simulazione) all'atto dell'inscrizione in pagina di un testo drammatico, stante il suo peculiare (o, forse solo tatticamente, presunto) statuto ontologico e fenomenologico.[16]

Se non fosse di natura retorica, è chiaro che il principio della *noluntas auctoris* inibirebbe a priori ogni velleità (arroganza?) filologica. Ma

[13] Varie esemplificazioni in materia sono state offerte da L. Riccò, «Testo per la scena-testo per la stampa: problemi di edizione», in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXXIII, 562 (1996), pp. 210-266 e da R. Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo* [1999], Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001.

[14] È l'espressione – peraltro canonica nella storia delle pratiche editoriali – ricorrente nel frontespizio della seconda edizione in-quarto dell'*Amleto* (*The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe it was, according to the true and perfect Coppie*, At London, Printed by I.[ames] R.[oberts] for N.[icholas] L.[ing] and are to be sold at his shoppe vnder Saint Dunstons Church in Fleetstreet, 1604), che interveniva tempestivamente a smentire l'attendibilità della *princeps* (uno dei cosiddetti *bad quartos*), edita l'anno precedente; la natura «true and perfect» di tale edizione sarebbe poi stata ovviamente smentita dalla nuova redazione che avrebbero esibito i postumi *omnia*, in-folio, «Published according to the True Originall Copies» (1623).

[15] L'espressione – anche questa peraltro canonica – è quella con cui si scandisce l'*incipit* della celebre prefazione (1750) che Goldoni appose alla prima delle ben cinque edizioni delle proprie opere teatrali.

[16] Cfr. A. Scannapieco, «I silenzi dell'Autore. Tradizione del testo nel teatro veneziano tra '700 e '800», in *"Le sorte dele parole". Testi veneti dalle origini all'Ottocento*, Atti dell'Incontro di studio (Venezia, 27-29 maggio 2002), a cura di R. Drusi, D. Perocco, P. Vescovo, Padova, Esedra, 2004, pp. 213-242; Eadem, *Carlo Gozzi: la scena del libro*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 9-28.

la sua natura retorica (suscettibile peraltro di molte puntualizzazioni, di merito e di metodo),[17] se sconsiglia di far ingigantire inutilmente il complesso dell'«impotenza», suggerisce anche di impegnarsi nella riflessione sulla sua genesi e/o sulla sua funzionalità.

3. Intervallum *(una riflessione linguistico-giuridica)*

A ben vedere, un elemento comune, ancorché sottotraccia, tiene insieme la serie delle dichiarazioni ascrivibili alla *noluntas auctoris*: esso consiste nell'implicito ma sensibile riferimento ad un sistema produttivo entro cui si inscriveva l'attività del poeta drammatico, e da cui questa non poteva prescindere, giuridicamente non meno che artisticamente.

Sia pur a posteriori, e forse a costo di apparir didascalici, sarà bene precisare che a rigore una filologia dei testi teatrali si applica ad opere che nascono e poi soprattutto transitano *per* il teatro: non nel senso – a ragion veduta irriso da Taviani – di un'opera che nasca gravida della propria messinscena («una pièce ... non è in cinta del suo spettacolo»),[18] ma in quello di un'opera le cui varie fasi di realizzazione (dall'ideazione alla composizione al collaudo alla revisione alla moltiplicazione redazionale, soggetta – per così dire – a teleologie accidentali) sono intimamente connaturate ad una pratica di spettacolo, non "fine a se stessa" ma subordinata ad un principio di produttività commerciale, o, se si preferisce, di mercato. In tutti gli altri casi, siano gli autori «uomini di scena» o «uomini di libro» – per parafrasare ancora Taviani – l'edizione critica di testi teatrali può avvalersi di modelli e criteri ecdotici già ampiamente collaudati per altre tipologie testuali.

Nella prospettiva che si intende qui far valere, è evidente – o tale dovrebbe apparire – che l'autore figura come elemento, e sia pur decisivo, di un ingranaggio che se da un lato inevitabilmente ne alimenta e al tempo stesso ne modella la creatività, dall'altro ne mette anche in ombra la centralità, o l'univocità, "autoriale". Al riguardo, un'eloquente spia linguistica ci viene da quello che, nella realtà europea d'*Ancien régime*, costi-

[17] Cfr. la ricca mappatura dell'editoria teatrale del Cinquecento italiano tracciata da L. Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008, in cui viene discussa fra le altre «l'opinione che la letteratura sia percepita all'epoca come *naturaliter* contrapposta al palco e che il libro sia una sorta di cilicio della scena» (*ivi*, pp. 58-59), proponendo un significativo ampliamento dei quadri concettuali di riferimento.

[18] Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, cit., p. 16.

tuiva il più complesso sistema produttivo teatrale, la Spagna del *siglo* (o *siglos*) *de oro*: dove il termine *autor* (*de comedias*) indicava non il poeta teatrale, ma il capocomico, che, acquisita la proprietà del testo drammatico attraverso regolare atto di compravendita, non solo se ne garantiva l'esclusiva, ma anche il diritto d'uso "arbitrario", in una logica per cui il *copyright* valeva come libero esercizio sull'"originale", trasponibile in una serie potenzialmente illimitata di copie *non* conformi, o conformi solo alla fisiologica esigenza di adattare il testo in funzione di nuovi contesti spettacolari. Ed erano non a caso i capocomici (appunto, gli *autores de comedias*) a poter disporre delle opere anche in altri orizzonti di pubblico mercato, come quello editoriale: al riguardo, un'esemplarità di davvero lunga durata riveste la causa legale che nel 1616 un Lope de Vega – le cui opere peraltro già da 13 anni si stampavano senza il suo avallo – promosse e perse contro lo stampatore Francisco de Ávila, intenzionato a pubblicare 24 sue *comedias* dopo averne regolarmente acquistato i testi dai due capocomici/*autores*, Baltasar de Pinedo e Luis de Vergara, a cui Lope li aveva a suo tempo venduti. Per le stesse ragioni, in ben diverso contesto geoculturale e a un secolo e mezzo di distanza, un Carlo Goldoni avrebbe perso la causa intentata verso il suo primo editore, Giuseppe Bettinelli, reo di aver continuato la pubblicazione delle commedie acquistandone il testo da Girolamo Medebach, il capocomico che aveva stipendiato l'autore come poeta di compagnia e che quindi di quelle commedie era, a tutti gli effetti, il legittimo proprietario.

Tralascio per brevità il fenomeno, diverso ma pur parallelo, della circolazione editoriale delle opere teatrali in quanto *coppied onely by the eare* ('copiate [le mie commedie] soltanto ad orecchio': così Thomas Heywood nel 1609), su cui Roger Chartier ha scritto pagine penetranti:[19] anche lo spettatore, nella misura in cui acquistava – attraverso il relativo biglietto – lo spettacolo, poteva divenirne comproprietario, e che si avvalesse, per trasformare l'effimero in permanente, di sistemi tachigrafici o di risorse anamnestiche (i leggendari *memoriones*, o *memorillas*), nulla levava al suo, pur peculiare, diritto proprietario. È un caso estremo, ma non per questo meno probante di quanto potesse essere problematico, in materia di opere teatrali, il concetto di proprietà. E di quanto questo

[19] Chartier, *In scena e in pagina*, cit., pp. 37-58 (le campionature offerte dallo studioso si potrebbero peraltro incrementare con la doviziosa esperienza del contesto italiano, per solito curiosamente assente da questo tipo di indagini: si veda anche, a titolo di esempio, *Du spectateur au lecteur. Imprimer la scène au XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, a cura di L.F. Norman, P. Desan, R. Strier, Fasano (BR)-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002).

possa naturalmente incidere, con tutte le conseguenze del caso, sulla tradizione dei testi.

Tralascio anche, ma per ragioni di opportunità metodologica, di considerare la problematicità di un concetto limitrofo, o sovrapponibile, a quello sinora considerato, e cioè l'univocità – accanto e oltre l'identità – dell'autore drammatico. La categoria della *joint autorship* – tanto accreditata negli studi sulla scena elisabettiana, e d'altronde divinata da Montale in versi memorabili[20] – basterebbe da sola a costringerci per alte e perigliose acque; ma anche tutto sommato estranee alla nostra reale rotta di navigazione.

4. Ancora sulle cause dell'"impotenza", e sui suoi possibili rimedi (buoni e cattivi)

La nostra rotta di navigazione ci impone invece di rilevare – con tutta la brevità del caso, data l'apparente ovvietà delle considerazioni – alcuni elementi distintivi della tradizione dei testi teatrali, in buona parte già prefigurati nelle riflessioni precedenti.

In linea generale, tali elementi scardinano in misura imbarazzante consolidati principi-guida della teoria e della prassi filologica: quello di *originale*, inteso come testo autentico in quanto depositario della volontà dell'autore, concetto peraltro che è di per sé – come già insegnavano autorevoli istruzioni manualistiche di mezzo secolo fa – «uno dei più sfuggenti e ambigui della critica del testo»;[21] e quello, per più versi connesso, dell'opzione editoriale che parrebbe per conseguenza discenderne, e che elegge il *ne varietur* o l'*Ausgabe letzter Hand* a proprio criterio esclusivo. Infatti – argomenta un'ormai condivisa convinzione – più di qualsiasi altro, quello teatrale è un testo stratificato e in movimento, e le varie fasi compositive che si assommano nella sua molteplice "identità", più che disporsi teleologicamente verso una risultante finale (ammessa, e non concessa, l'esclusiva pertinenza di tale realtà pro-

[20] «Sono sempre d'avviso / che Shakespeare fosse una cooperativa. / Che per le buffonate si serviva / di cerretani pari a lui nel genio / ma incuranti di tutto fuorché dei soldi»: è l'*incipit* de *Le storie letterarie*, composto nel 1975 ed edito per la prima volta nei *Quaderni di quattro anni* (1977). Per il più recente contributo sulla problematica in questione e per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. P. Pugliatti, «'Shakespeare' era una cooperativa? Collaborazione nel teatro della prima età moderna», in corso di stampa negli Atti del citato Convegno napoletano 2012.

[21] D'A.S. Avalle, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1972, p. 33.

cessuale), possono essere il riflesso di diverse realizzazioni spettacolari, e dunque di diversificate identità testuali (tralascio le posizioni estreme di chi, radicalizzando la categoria dell'instabilità e riconducendola a quella di «organismo vivente», rigetta l'idea stessa di testo-*textum* – inesorabilmente intriso di passato e di compiuto – e asserisce che «la filologia dei testi teatrali non può concentrarsi sul testo scritto, specialmente quando esso è a stampa»)[22]. Un frequente corollario di tale convinzione postula la necessità di non esercitare discriminazioni gerarchiche all'interno della polimorfia testuale con cui si è tenuti a confrontarsi, e non per (ignavo) pirronismo filologico, ma per la natura intrinsecamente paritaria di ciò che è esistito, proteiforme in obbedienza alla sua specifica *ratio* artistica.

Di tale prospettiva si sono da tempo avuti sensibili riflessi editoriali. Nel 1988 il *King Lear* si sdoppia in due testi diversi per i lettori degli *omnia* oxoniensi di Shakespeare, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor; ma già due anni prima, in Italia, era uscita l'edizione critica di quella sorta di archetipo della drammaturgia moderna che è l'*Orfeo* di Poliziano, e sin dal frontespizio proponeva, nelle sapienti cure di Antonia Tissoni Benvenuti, il testo «dell'originale e delle successive forme teatrali» (con una definizione che oggi lascerebbe qualche perplessità, ma che nulla leva alla straordinaria e pionieristica rilevanza del lavoro).[23] Nel decennio successivo, ancora una volta ad opera di cantieri diversi e ignari l'uno dell'altro, si registrano medesimi approdi ecdotici: nell'ambito della prometeica impresa del PROLOPE (*Proyecto Lope Edición*), la pubblicazione (1998) della *Parte II* presenta *La bella malmaridada* in duplice redazione,[24] mentre l'Edizione Nazionale delle Opere di Goldoni (anch'essa – come vedremo – di onerosa problematicità filologica) era giunta a proporre un trinitario *Padre di famiglia* (1996).[25] Il dato editoriale più significativo, sotto un certo profilo, è ravvisabile nell'impaginazione dei testi, che esclude una distinzione gerarchica al loro

[22] Santoro, *Amleto e Don Chisciotte*, cit., p. 26 (e *passim*).

[23] Padova, Antenore, 1986. Una seconda edizione «riveduta e corretta in più luoghi», licenziata sin dall'ottobre 1994, uscirà per la stessa casa editrice nel 2000.

[24] *La Bella malmaridada*, edición de M.I. Toro Pascua, nel vol. II delle *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. Sulla «nuova era dell'ecdotica lopiana», si veda innanzitutto M.G. Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1999, in part. pp. 7-44; per un recente bilancio del progetto PROLOPE, inaugurato nel 1989 sotto la direzione di Alberto Blecua, presso l'Universitat Autònoma de Barcelona, cfr. M. Presotto, *Los autógrafos de Lope y las* Partes*: un balance provisional*, in A. Blecua-Ignacio Arellano-Guillermo Serés (eds.), *El Teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, 2009, pp. 423-440.

[25] C. Goldoni, *Il padre di famiglia*, a cura di A. Scannapieco, Venezia, Marsilio, 1996.

interno: non si relega insomma in apparato o (più verosimilmente) in appendice la redazione che, a diverso titolo, può essere giudicata non conforme all'"originale" o di valore storico-critico ed estetico accessorio, per la semplice ragione che, nei casi specifici, si sono riconosciuti come non sussistenti tali parametri valutativi.

Nonostante la ramificata parentela delle singole occasioni, si tratta pur sempre di casi specifici, che hanno dato luogo a particolari approdi editoriali a séguito di una ricognizione filologica che – scevra di pregiudizi come qualsiasi indagine storica degna di questo nome – ha ricavato dalla peculiarità dei materiali di osservazione e di studio la propria *ratio* ecdotica.

Non sempre è andata così. L'abbandono di criteri metodologici non produttivi nello specifico dei testi teatrali (come quello del *ne varietur*) ha dato per esempio luogo ad una preoccupante disinvoltura nel trattare la possibile polimorfia redazionale tràdita dai testimoni di testi drammatici, o – ancor peggio, forse – ha comportato la sostituzione del feticcio dell'ultima volontà con quello della prima, che garantirebbe la testimonianza più attendibile dell'originaria configurazione scenica del testo, poi troppo spesso tradita e snaturata da sopravvenute ambizioni letterarie dell'autore.

Nel primo caso, si è di frequente assistito alla restituzione di un testo spurio (quello che, a tutti gli effetti, può ben definirsi un *falso storico*), in quanto frutto di indebite contaminazioni tra testimoni relativi a fasi redazionali radicalmente difformi: e bastino al riguardo due esempi giganteschi del teatro moderno. Per il *Don Juan* di Molière, lungo quasi mezzo secolo, ha "fatto testo" l'edizione critica della «Pléiade» (1971), curata da Georges Couton, che non si peritò di amalgamare nell'apparenza di un'opera unitaria (e mai storicamente esistita, né sulla pagina, né sulla scena) le diverse membra di testimoni disomogenei, per un malinteso sentimento di *pietas* e di devozione verso la grandezza dell'autore («Nous ne pouvons pas sacrifier les retouches que Molière avait pu faire après 1665 [1ª messinscena della commedia] en vue de l'impression ou de nouvelles représentations»:[26] stampa e nuove rappresentazioni che peraltro, vivente l'autore, non ebbero luogo, come d'incerta autografia potrebbero essere ritenuti i suddetti *retouches*); sicché è da salutare con particolare soddisfazione il recente varo (2010), nella stessa «Pléiade», di un'edizione molièriana che rivede in profondità, e con ben più meditate argomentazioni, i principi-guida dell'approccio ecdotico, anche nel caso specifico del *Don Juan* (fra l'altro restituito alla sua ori-

[26] La citazione dal vol. II, p. 1291.

ginaria fisionomia sin dal titolo, restaurato appunto nella forma autentica de *Le festin de pierre*).[27] Non altrettanto è toccato in sorte al destino italiano di *Hamlet*, la cui più autorevole edizione, con originale a fronte, resta consegnata agli *omnia* teatrali dei «Meridiani Mondadori», per le cure di uno dei massimi critici e filologi shakespeariani, Giorgio Melchiori: il quale tuttavia, pur argomentando la sua distanza da pratiche di *conflationism*, riconduce ad unità il "trinitario" *Amleto*, con il voler fornire «un testo di compromesso» basato sulla collazione di testimoni di fatto incomparabili (perché discendenti da antigrafi diversi e irrelati).[28]

Quanto al secondo caso, l'opzione per la prima volontà d'autore – o, per dir meglio, per il testimone che la documenterebbe – appare spesso viziata, esplicitamente o meno, da una petizione di principio: quella per cui nel momento in cui il "poeta di compagnia" rimette mano alle sue composizioni e le sottopone a un processo rielaborativo, intenderebbe solo scrollarsi di dosso la precarietà effimera e polverosa della scena per bussare alle porte del Palazzo letterario, e chiedervi asilo. Agisce in questi casi la fascinazione della conturbante diade Teatro-Libro, Scena-Letteratura, suscettibile di infinite modulazioni: spesso stucchevoli, più che seduttive – ed in ogni caso dimentiche di ciò di cui si parla.

A scansare la trappola di improvvide generalizzazioni potrebbe valere l'impiego di categorie più pertinenti allo specifico dei testi teatrali, come quelle di «drammaturgia preventiva» e di «drammaturgia consuntiva», coniate e sviluppate nel tempo da vari contributi di Siro Ferrone, e oggi d'impiego diffuso, ancorché eterogeneo. Ne propongo, con qualche personale modulazione, una rapida sintesi. Il *praeeventum* è, alla lettera, ciò che precede l'evento: in relazione a un testo drammatico, può fare riferimento tanto all'opera composta a tavolino, da un letterato "di mestiere", indifferente alla messinscena e impermeabile ai suoi effetti; quanto all'opera definita con ampiezza nella sua stesura complessiva da un "poeta di compagnia" – sia esso Lope, Shakespeare, Molière, Goldoni – perché la compagnia in scena non solo ne faccia il collaudo, ma lo vada compiendo, in proporzioni più o meno estese, e sempre comunque in coaguli spettacolari irripetibili; ma può fare riferimento anche al canovac-

[27] La nuova edizione è a cura di Georges Forestier e Claude Bourqui; per *Le festin de pierre*, si veda il vol. II, pp. 845-907, 1209-1309, 1619-1666.

[28] Cfr. il vol. III del *Teatro completo*, nella quinta edizione riveduta, 1994, in part. pp. 10-18; nonché G. Melchiori, «"Hamlet": The Acting Version and the Wiser Sort», in *The* Hamlet *First Published (Q1, 1603). Origins, Form, Intertextualities*, ed. by T. Clayton, Newark-London/Toronto, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1992, pp. 195-210.

cio, che fissa – quasi in misura aristotelica – l'equilibrio di un organismo drammaturgico destinato a vivere solo nella misura in cui soggetto all'indefinita "tessitura", verbale e non, che ne faranno di volta in volta gli attori (e in cui, di volta in volta, troverà la sua morte). Come si vede, l'unico denominatore comune è costituito dalla dimensione temporale in cui si situa l'azione di "scrivere per il teatro", di elaborare un testo scritto che pre-cede il momento performativo: ma si tratta di un "prima" che può presumere estese escursioni della sua funzionalità (da una tolleranza zero verso le "varianti di esecuzione" ad un pieno riconoscimento della loro incidenza "autoriale"), come anche, conseguentemente, dell'entità testuale cui dà luogo. Dal lato opposto, la drammaturgia *consuntiva*, è un'operazione che si situa a valle del momento performativo, che trae origine dalla sua *consunzione/dissipazione*, e che per statuto presuppone il cristallizzarsi, in un "invariabile" testuale, della memoria di una o più delle cangianti redazioni in cui esso si è espresso, fissando – o costruendo artificialmente – un'"istantanea" della sua fluida *dynamis*. Le commedie che Gian Battista Andreini (attore di grido, ma anche eminente drammaturgo, del primo Seicento italiano) o altri illustri protagonisti della tradizione dell'Arte pubblicarono, non sono che le «sintesi a posteriori di spettacoli già fatti. Non il *procès verbal* di uno spettacolo determinato di una particolare *troupe*, ma l'assemblaggio, per molti versi 'ideale' di una compagnia a sua volta 'ideale'»;[29] se non altrettanto pronunciato, altrettanto significativo (e, soprattutto, documentabile) è il caso di autori – da Goldoni a Pirandello a Eduardo a Dario Fo, per limitarsi ancora a campionature italiane – che nel succedersi delle edizioni delle proprie opere teatrali vennero inglobando nella versione a stampa le "varianti" prodotte in occasione di alcuni allestimenti. Ma un caso paradigmatico di drammaturgia consuntiva è anche quello costituito dal goldoniano *Servitore di due padroni*, il cui testo originario «era accennato soltanto, in quella maniera che i Commedianti sogliono denominare *a soggetto*; cioè uno scenario disteso»: in cui erano state scritte solo «tre, o quattro scene per atto, le più interessanti per le parti serie», mentre per il resto erano solo «accenna*ti* il proposito, le tracce, e la condotta e il fine de' ragionamenti che dagli attori dovevano farsi»; i quali attori – Antonio Sacco e la sua famiglia-compagnia – la rappresentano

[29] S. Ferrone, «Drammaturgia e ruoli teatrali», *Il castello di Elsinore*, 3 (1988), p. 40; tra i vari interventi dello stesso autore in materia, si veda almeno il più recente: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 91-102, 247.

con tale *compiutezza* da rendere l'autore stesso persuaso che «meglio essi ... l'abbiano all'improvviso adornata, di quello possa aver io fatto scrivendola». E tale da indurre Goldoni – a fronte degli scadenti "compimenti" del testo da parte di altre compagnie – ad «affatica*rsi* ... a distendere tutti i lazzi più necessari, tutte le più minute osservazioni» per assicurare la memoria della commedia e del suo "pigmalione" (l'attore-autore per cui l'aveva «disegnata espressamente»[30]), con il racchiuderla tra pagine di un libro: forse un «oggetto statico», forse un'«armonia cadaverica» – come qualcuno potrebbe legittimamente pensare[31] – ma per certo anche qualcos'altro, come insegnano le oltre 2.000 repliche che, dal 1947 ad oggi e in tutto il mondo, ha totalizzato il *Servitore* di Strehler, nelle sue varie "edizioni", nonché la schiera innumerabile di lettori che dal 1753 ad oggi ha affollato le pagine della commedia goldoniana (esemplare riprova, peraltro, di come «uno degli aspetti fondamentali della nostra civiltà teatrale [sia] il doppio percorso dei teatri-in-forma-di-libro e di quelli in forma di spettacolo»,[32] e di come sia assolutamente impossibile prescinderne, tanto per la storia del teatro e dello spettacolo quanto per una filologia dei testi teatrali).

Probabilmente, l'assunzione di queste categorie – e altre consimili, quando altrettanto pertinenti – potrebbe orientare in misura decisiva il davvero difficile compito di un editore di testi teatrali; a patto naturalmente che non si riducano a incresciose semplificazioni, come quella, di recente conio, che prescrive l'obbligo per lo studioso di «prendere posizione sull'eventuale edizione che intende mettere a punto: se quella dell'opera andata effettivamente in scena ... o se quella di una revisione d'autore ... realizzata per la pubblicazione»:[33] come se le due polarità, nella concreta ricognizione dei materiali documentari, potessero davvero essere isolate e come se, in linea di principio, avesse realmente senso

[30] Tutte le citazioni sono tratte dalla prefazione alla *princeps* (1753) della commedia, che era stata composta nel 1745; si vedano, nel relativo volume dell'Edizione Nazionale, curato da V. Gallo con introd. di S. Ferrone (Venezia, Marsilio, 2011), le pp. 109-112.

[31] Santoro, *Amleto e Don Chisciotte*, cit., p. 11 (questo il contesto: «Immaginare il testo teatrale come un oggetto che in un preciso momento e in uno spazio definito – per esempio il manoscritto approntato dall'autore per la messa in scena o per la stampa – ha raggiunto la forma perfetta, il punto più alto di maturazione, ha comportato la costruzione di strumenti di analisi tarati per descrivere quasi esclusivamente oggetti statici, armonie cadaveriche»).

[32] Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 260.

[33] P. Ventrone, «Sulla tradizione del testo drammatico: note ed esempi», in *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, a cura di A. Cascetta e L. Peja, Firenze, Le Lettere, 2003, p. 155.

farlo. La semplificazione, com'è noto, nulla ha a che fare con il principio metodologicamente aureo dell'economia, cui costantemente ci richiama quel rasoio di Ockham da cui abbiamo preso le mosse.

5. Ancora dei "rimedi": riflessioni non conclusive

È indubbio che uno dei nodi cruciali che la filologia dei testi teatrali è tenuta a sciogliere sta nell'amplificazione estrema che, nel caso specifico, assume l'incidenza della *storia della tradizione* nella *critica del testo*. Se un testo *è*, gadamerianamente, la sua tradizione, il testo teatrale, con l'intersecare almeno due tipi diversi di tradizione (una delle quali, quella spettacolare, potenzialmente illimitata) pone dei problemi ai limiti dell'irresolubilità. Sarebbe troppo semplice però trattarli alla stregua di un nodo gordiano, e, presumendo di poterli risolvere solo con un taglio brutale, consegnarci di fatto e definitivamente all'impotenza, o alla pigrizia, o all'incuria.

È il caso, piuttosto, di adoperare l'affilato acume del rasoio:

> Il problema dei problemi non consiste nel dover tener conto d'una pletora di varianti "d'autore", ora stampate ora recitate, ma nell'esigenza di definire un criterio che permetta di decidere oculatamente di quale massa di varianti sia lecito *non* tener conto.[34]

Ad individuare questo criterio potrebbe valere, in prima istanza, il mandato fondamentale di qualsiasi edizione critica: quello di essere uno strumento di lavoro, frutto di una documentata elaborazione congetturale e mirato al «riconoscimento di una situazione storica».[35]

La prospettiva necessariamente distanziante con cui si ricostruisce un reperto del passato, ancorché al fine di farlo vivere nel presente (contraddizione congenita, quando non aporia, di qualsiasi disciplina sto-

[34] Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 258 (corsivo originale).

[35] D. De Robertis, «N.[ota] d.[el] D.[irettore]», *Studi di Filologia italiana*, XLVIII, 1990, p. 302 («Non si ripete mai abbastanza, visto che la questione non cessa di essere sollevata, che un'edizione critica è uno strumento lavoro, fondata su un'ipotesi e per servire al riconoscimento di una situazione storica». Come è stato opportunamente notato, De Robertis veniva qui riprendendo un principio enunciato da Contini nel 1939, ma estendendone «i predicati della strumentalità (l'ipotesi di lavoro) e della storicità anche alle edizioni di testi a tradizione d'autore», mentre Contini li aveva fatti valere solo in riferimento all'edizione di testi medievali (cfr. C. Giunta, «Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore», *Anticomoderno*, 3 [1997], p. 196).

rica, qual è anche la filologia), postula la necessità di circoscrivere ad un tempo dato la ricognizione dei "testimoni" che compongono la tradizione: sicché, la potenziale infinitudine di una delle due tradizioni che compongono la specificità dei testi teatrali, quella spettacolare, resta di fatto risolta nel tempo in cui il "motore primo" (un autore e la sua compagnia) ha prodotto il testo e le sue eventuali metamorfosi. Sicché, se l'"edizione" Servillo delle *Voci di dentro* ha oggi impresso una vitalità impetuosa alla commedia che Eduardo aveva composto in 17 ore, o 7 giorni, nel dicembre del 1948, non può tuttavia, con ogni evidenza, condividere una parità gerarchica con le varie ritessiture che della commedia propose Eduardo, in scena e in pagina, dalla stessa *première* fino all'allestimento del 1976-77 e agli *omnia* Einaudi del 1979. Saranno evidentemente solo queste ultime a entrare nel merito della *restitutio textus*/*textuum*, mentre esempi clamorosi di reimmissione del «testo nel tempo» come quello del citato allestimento delle *Voci di dentro*, pur rispondendo alla natura di un'edizione critica (*more continiano*),[36] troveranno la loro memoria nella sempre funzionale, ancorché un po' vetusta, sezione dedicata alla "fortuna". Potrebbero apparire osservazioni banali, quasi truismi, ma in alcuni casi la gradualità giova: a che titolo infatti le "varianti di messinscena" introdotte nelle *Voci di dentro* dal regista-attore Toni Servillo dovrebbero essere inferiori a quelle praticate da Eduardo e dalla sua compagnia nell'arco di un trentennio? E ancor più: forse che mancano, nella tradizione dei testi drammatici (e di autori del calibro di Lope, Shakespeare, Molière), casi in cui si siano accidentalmente cristallizzate varianti di messinscena di natura "apocrifa", cioè dovute ad apporti diversi da quelli dell'autore e della sua compagnia? Quest'ultima domanda, a cui non si può che rispondere affermativamente, deve però semmai indurre a mantenere sempre vigile la coscienza del carattere congetturale del lavoro filologico (e, laddove possibile, a praticare le opportune distinzioni tra i testimoni della tradizione); in ogni caso, la risposta (parzialmente) affermativa non può e non deve indurre a indebite generalizzazioni. La prima domanda, invece, perde di pertinenza nella misura in cui, a costo di essere pedanti, si richiama l'obbligo, a cui il filologo è tenuto, di riconoscere e restituire una «situazione storica», e non il futuro che in essa eventualmente si radica.

[36] L'ovvio riferimento va al paragrafo «Il testo nel tempo» della voce «Filologia», redatta per l'*Enciclopedia del Novecento* Treccani (1977), e ora in G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 9-10 (questa la definizione di nostro interesse: «La filologia, quando ne ha i mezzi, riapre questo testo chiuso e statico, lo fa aperto e dinamico, lo ripropone nel tempo»).

Il problema delle varianti di messinscena, tuttavia, sussiste, e si erge in tutta la sua imponenza, laddove dovute ad autori-attori o autori-capocomici/registi. Al riguardo, gioverà rimeditare alcune, al solito lucidissime, riflessioni di Taviani:

> Benché la distinzione tra testo per la lettura e testo per lo spettacolo sia in molti casi artificiale e materialmente imponderabile essa è però concreta e spesso necessaria. Si faccia il caso di autori-attori o di autori-registi o capocomici: i mutamenti di volta in volta subiti da uno stesso testo nelle sue diverse messinscene d'autore rischierebbero d'esser considerati tutti varianti adiafore! Senza la possibilità di tagliar via le varianti in forma di messinscena, e quindi di considerare il testo in quanto libro relativamente indipendente dal testo in quanto spettacolo, un'edizione critica di testi letterari drammatici di Eduardo De Filippo, per esempio, sarebbe non difficilissima, né semplicemente impossibile, ma addirittura impensabile.[37]

Il *backstage* di queste riflessioni fa naturalmente riferimento ad alcuni limpidi assunti della migliore tradizione filologica italiana:

> quando la recensione della tradizione ... mette in luce solo opposizioni di varianti adiafore, sono da riconoscere più redazioni ... , che devono formare oggetto di altrettante edizioni. ... Che tali edizioni siano separate e integre o risultino da apparati, a rigore distinti, è irrilevante, poiché fin d'ora si può ripetere delle forme di edizione il famoso detto del Croce sulle forme di critica, che ognuna è buona quando è buona.[38]

Va da sé che, nel caso almeno della produzione drammatica contemporanea, la moltiplicazione dei testi e delle relative edizioni darebbe luogo, per eccesso di memoria, alla dissoluzione della memoria stessa; siamo di fronte ad un caso che tende all'estremo, fino quasi ad un punto di non ritorno, le problematiche proprie della cosiddetta "filologia d'autore". Ma, a governare ogni sia pur ben meditato sconcerto, possono aiutarci due considerazioni.

La prima è quella che richiama la funzione stessa di una qualsivoglia edizione critica: cioè censire e vagliare documenti per operare una scelta, la quale, lungi dal penalizzare il processo testuale, ne restituisca anzi in forme ordinate la descrizione e l'interpretazione. Tanto più che – e in

[37] Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, cit., p. 260,

[38] Contini, *Breviario di ecdotica*, cit., pp. 7-8. Che Contini argomentasse qui in un'ottica di filologia della copia e di tradizione manoscritta, nulla leva – credo – alla legittimità del reimpiego funzionale del suo ragionamento.

questo può scorgersi una prerogativa propria della filologia dei testi teatrali – molto spesso dentro quello che potrebbe apparire un sepolcrale *ne varietur* confluiscono, in base ai principi propri della drammaturgia consuntiva, le varianti di messinscena, talora anche di messinscene altrui: e in questo caso la distinzione «tra testo per la lettura e testo per lo spettacolo» si assottiglia significativamente. In aggiunta, naturalmente, le ordinarie risorse dell'operato filologico: solo grazie alla straordinaria impresa di Alessandro D'Amico, che nell'arco di oltre un decennio ha curato l'edizione critica delle *Maschere nude*, possiamo oggi leggere l'approdo conclusivo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e al tempo stesso comprendere, grazie alla combinazione di apparato diacronico e pubblicazione integrale in appendice della prima edizione, gli snodi fondamentali di quella «commedia da fare» che venne costruendosi nell'esperienza scenica, non dimentica di geniali apporti "apocrifi" come quello dell'allestimento parigino di Pitoëff (1923). Che lo sviluppo cartaceo delle *Maschere nude* (peraltro in linea con quello di altri «Meridiani Mondadori») possa far sollevare qualche autorevole sopracciglio, e indurre a stigmatizzare il frequente «gigantismo metastastico» delle più recenti edizioni critiche,[39] è quanto meno ingeneroso, data la specificità dei testi editi, e la possibilità, per quel lettore comune di cui si paventa la scomparsa, di ricorrere a più sintetici strumenti di consultazione (nella speranza che questi non siano immemori almeno delle principali acquisizioni filologico-critiche che l'*editio maior* ha reso di pubblica condivisione).

La seconda considerazione, che più direttamente risponde alle riflessioni di Taviani, è offerta da un altro eccezionale cimento assai di recente sostenuto: l'edizione del teatro di Eduardo (ancora una volta, per i «Meridiani Mondadori»). Ciò che solo nel 1993 poteva apparire impresa «non difficilissima, né semplicemente impossibile, ma addirittura impensabile», ha cominciato a prender corpo nel 2000, e molto persuasivamente giungere a compimento nel 2007, grazie all'efficace coordinamento di due eccellenti studiosi di àmbiti disciplinari diversi, Nicola De Blasi e Paola Quarenghi. Si è trattato di un'opera di mediazione, che ha saputo contemperare i vari punti di vista implicati dalla ricognizione filologica e critica. Riconsideriamo, distesamente, le dichiarazioni programmatiche dei curatori:

> Tutti i testi del teatro eduardiano, com'è noto, conoscono, in misura maggiore o minore, da un'edizione all'altra, non poche modifiche d'autore, che si possono ricondurre a due categorie principali: da un lato si tratta di interventi sull'intrec-

[39] Varvaro, *Prima lezione di filologia*, cit., in part. pp. 102-103.

cio, con amplificazioni, tagli, sostituzioni di scene, battute o personaggi, dall'altro di cambiamenti relativi alla lingua. Si pone perciò anzitutto il problema di come considerare queste modifiche in una nuova edizione che curi anche l'assetto filologico dei testi. Un secondo problema concerne la presenza in E79 [il *ne varietur* Einaudi del 1979] di errori più o meno palesi.

Per quanto riguarda il primo problema, occorre tener presente che le modalità di composizione e di elaborazione fanno sì che questi testi, come ogni opera teatrale più volte rappresentata dall'autore, siano in continua evoluzione, risentendo appunto dei cambiamenti introdotti in occasione delle varie messe in scena. Di tali cambiamenti, nella misura che ha ritenuto opportuna, l'autore ha tenuto conto di volta in volta, nel pubblicare le nuove edizioni, fino a quella del 1979.

La continua mobilità del testo teatrale, tuttavia, quando sia proiettata sulla carta stampata e registrata in successive edizioni, dà luogo a una situazione che per tipologia, dal punto di vista filologico, non si differenzia da quella di altri testi sottoposti a rielaborazione da parte degli autori che pubblicano nel tempo differenti redazioni delle loro opere (e i riferimenti potrebbero andare da Ariosto a Ungaretti). Se il problema si pone in questi termini, le modifiche apportate da Eduardo De Filippo alle commedie sono valutabili come varianti che l'autore accoglie nel testo, laddove quelle legate esclusivamente al momento della messa in scena e non trasferite nel testo scritto, per quanto importanti sotto il profilo teatrale e linguistico, sono da considerarsi varianti legate al momento della rappresentazione e non accolte dall'autore nella scrittura. Le varianti delle diverse edizioni, come quelle che si osservano tra manoscritti ed edizioni a stampa, assumono per contro un particolare rilievo per la storia delle commedie, e possono essere vantaggiosamente descritte e analizzate, non per fissare l'assetto del testo da pubblicare, ma solo per tracciare un profilo dell'evoluzione nel tempo di ogni testo, in rapporto alla sua vita scenica e alla sua veste linguistica. Allo stesso modo, per lo studio delle forme assunte dal testo in scena e della recitazione, possono esser prese in esame le registrazioni televisive delle commedie, che spesso tra l'altro danno conto di quel lavoro di ampliamento e di improvvisazione che non può essere trasferito completamente sulla pagina.

Per la fissazione del testo non si prendono quindi in esame le varianti riferibili a edizioni precedenti o ai copioni. In questo caso, infatti, non si tratta di ricostruire, con l'apporto di vari testimoni, un originale d'autore perduto, ma solo di riproporre, con le dovute correzioni, il testo dell'ultima edizione che di fatto sostituisce ogni precedente edizione e le stesure manoscritte.

I curatori hanno lavorato alle rispettive Note secondo un progetto comune e unitario ... .

Le Note storico-teatrali [a cura di P. Quarenghi] intendono ricostruire la vicenda testuale e scenica di ogni commedia nel contesto dell'epoca e della vita dell'autore, attraverso l'analisi di documenti editi e d'archivio: edizioni a stampa, copioni (particolarmente quelli per suggerire), materiale emerografico (recensioni, interviste, testimonianze), locandine, programmi, lettere, documenti ico-

nografici e audiovisivi. In ogni Nota si trattano problemi relativi al testo (datazione, eventuali fonti o riferimenti letterari, analisi della drammaturgia e dei personaggi, modifiche strutturali o d'intreccio, ecc.) e alla messa in scena (rappresentazioni teatrali in epoche diverse, interpreti, eventuali adattamenti cinematografici e televisivi), e a informazioni sulle messe in scena da parte di altre compagnie, in Italia e all'estero ... .

Le Note filologico-linguistiche [a cura di N. De Blasi], dopo l'elenco dei testimoni, si soffermano sugli aspetti linguistici di ciascun testo, esaminandone, quando necessario, le varianti dal punto di vista dell'analisi linguistica, con eventuali riferimenti alla versione televisiva. Le osservazioni sulla lingua comportano d'altro canto l'inquadramento dei testi in una prospettiva storico-culturale più generale, alla quale viene ricondotta anche la composita lingua dei dialoghi, nei quali le diverse varietà si combinano e si alternano ... . Con la pubblicazione e l'esame di stesure precedenti e con sondaggi esemplificativi si accenna infine al movimento variantistico dei testi, indicato peraltro con ampiezza nelle sue linee fondamentali, sia per quanto riguarda l'aspetto linguistico dei testi, sia per le varianti di intreccio e di dialogo più significative, riportate, per ogni commedia, nelle appendici e nell'elenco dei testimoni.[40]

Quello che, in linea generale, riesce particolarmente apprezzabile è la salvaguardia del doppio canale lungo cui, come abbiamo visto, scorre la tradizione e la costituzione stessa del testo teatrale, una biforcazione che tuttavia è fatta anche di affluenze e contaminazioni. E difatti, se la bipartizione della prospettiva critica è garantita dalla presenza di due curatori che mettono a frutto differenti competenze disciplinari, spesso poi, e non a caso, la focalizzazione si allinea sulle trasmutazioni redazionali dei testi, di cui appunto si alimentano, a diverso titolo, sia la *Nota storico-teatrale* che quella *Filologico-linguistica*.

Nel particolare di nostro maggiore interesse – la vertigine variantistica a buona ragione paventata da Taviani – appare molto persuasiva la scelta di limitare la descrizione del movimento rielaborativo solo a quello documentato dai testimoni manoscritti, dattiloscritti o a stampa, e di farlo naturalmente non attraverso un canonico apparato o la mera riproposizione in appendice di versioni anteriori al *ne varietur*, ma attraverso la selezione ragionata dei materiali degni di documentazione integrale e, in tutti i casi, attraverso la disamina critica del processo (ri)compositivo, realizzata per analisi dettagliata e/o «sondaggi esemplificativi». Persuasiva anche perché le pur importanti "varianti di messinscena" (magari televisiva) non mancano comunque di essere richiamate e discusse, per

[40] *Nota all'edizione*, in E. De Filippo, *Teatro*, a cura di N. De Blasi-P. Quarenghi, vol. III, *Cantata dei giorni dispari*, t. II, Milano, Mondadori, 2007, pp. XI-XIV.

lo più nella *Nota storico-teatrale*; e soprattutto perché, come già detto, esse sono spesso documentate – attraverso progressivi agglutinamenti – nei testimoni "verbali" (manoscritti, copioni dattiloscritti, edizioni), di cui appunto si offre descrizione critica, a seconda dei casi sintetica e/o analitica. Si può avere qualche dubbio sul fatto che, nella maggioranza dei casi, le versioni affiancate al testo dell'*Ausgabe letzter Hand* siano quelle originarie e autografe (conservate presso il Fondo De Filippo del Gabinetto Vieusseux), quasi a soddisfare ecumenicamente i feticci della prima e dell'ultima volontà d'autore; dubbi che, al di là della "cultura del sospetto", si infoltiscono nei casi in cui la cosiddetta "prima volontà" è rimasta consegnata ad un testo incompiuto (a suo modo, un "avantesto") o nei casi in cui rimangono in ombra alcuni passaggi cruciali dell'evoluzione testuale. Tanto per limitarsi ad un solo esempio, che riveste un valore significativo non solo per la storia del teatro: il finale di *Napoli milionaria!* – quell'emblematico, per generazioni, «S'adda aspettà, Ama'. Adda passà 'a nuttata» – fu davvero improvvisato in scena, come lascerebbe credere il manoscritto Vieusseux, o non era già meditato nel dettaglio, come sembra testimoniare il dattiloscritto vistato dalla censura per la *première*? Dattiloscritto che non viene edito, e pazienza (anzi, bene senz'altro): ma di cui non viene neanche commentato questo (eventuale) snodo significativo.[41]

Ciò nonostante, al di là dei dettagli, quella indicata dall'ultima edizione del teatro di Eduardo sembra davvero aver spianato la strada maestra per una filologia dei testi teatrali. O almeno *una* delle stradi maestre.

[41] Cfr. *ivi*, t. I, pp. 202-270 (riproduzione integrale del Manoscritto Vieusseux) e pp. 153-169 (descrizione dei testimoni). Il copione manoscritto autografo, in cui l'atto III si presenta incompleto, reca in calce una nota di Eduardo (non datata), in cui si spiega l'incompiutezza del testo con il ricordare come «la versione definitiva ... fu elaborata durante le prove. Le prove furono sei (poche in verità) e una generale alle sei del mattino, al Teatro San Carlo, prima dell'andata in scena alle ore 10 (dieci) della stessa mattina!». La *première* ebbe luogo il 25 marzo 1945; nel copione presentato alle autorità il visto della censura reca la data del 21 marzo, mentre la domanda di nulla osta (che vi è allegata) quella del 19 marzo: a quanto è dato desumere dalla descrizione dei testimoni, la redazione di tale copione, per ciò che concerne la parte conclusiva, reca già lo sviluppo che sarà proprio delle edizioni a stampa. Ne consegue che almeno dal 18 marzo il testo avrebbe dovuto essere compiuto anche in relazione al suo memorabile *explicit*, e che questo non sarebbe dunque ascrivibile ad un'estemporanea maturazione durante le prove della commedia (che si conclusero immediatamente a ridosso del debutto): in tal caso, la testimonianza di Eduardo andrebbe tenuta nel conto di un'automitografia retrospettiva. Come accennavo a testo, il particolare – a mio avviso, di grande rilievo filologico e storico-critico – non è purtroppo delucidato nel commento sulla dinamica compositivo-rielaborativa della commedia (pp. 11-24 e 169-176).

6. Postilla (perché anche il teatro, nonostante la filologia, fortunatamente "non conclude")

Una delle stradi maestre, e non *la* strada maestra. Anche qui sovviene il *memento* antico e sempreverde del buon filologo: l'unico approdo ecdotico legittimo – che resta comunque e sempre congetturale – è quello che si matura a partire da una riflessione non aprioristica sui materiali d'analisi e, preliminarmente, da una valutazione ad ampio raggio dell'effettivo grado testimoniale di ciascuno.

Il principio che fanno proprio i curatori dell'eccellente edizione del teatro eduardiano, e secondo cui va privilegiato, risolutamente, «il testo dell'ultima edizione», in quanto «di fatto sostituisce ogni precedente edizione e le stesure manoscritte» (oltre a suscitare qualche perplessità in sé e per sé),[42] risulterebbe improponibile in altri casi, casi che oltretutto potrebbero con questo condividere qualche parentela. Alla lontana, ma parentela certa, e certificata non evidentemente dalla tipologia testuale con cui ci si confronta, ma dalla specificità della sua tradizione: quella, a dirla in estrema sintesi, in cui si intersecano e si annodano le problematiche di una filologia d'autore con le problematiche di una filologia dei testi a stampa. Valga allora il sintetico racconto dell'esperienza maturatasi – durante l'ultimo ventennio, e ancora *in fieri* – in un altro imponente cantiere editoriale, quello del teatro goldoniano.

6.1. Prologo ed epilogo (provvisorio)

Circa vent'anni fa, nel 1993 (bicentenario della morte dell'autore, *annus mirabilis* tra tutte le commemorazioni goldoniane), poteva ancora essere autorevolmente formulato come un inedito auspicio quello di «leggere il teatro di Goldoni col corredo d'una analitica nota al testo, se non d'un apparato critico, come si usa fare per scrittori infinitamente meno importanti»;[43]

[42] L'inevitabilità della scelta ecdotica è infatti motivata con un criterio, a mio avviso, poco pertinente, e cioè – come abbiamo già visto – quello per cui, nel caso eduardiano, «non si tratta di ricostruire, con l'apporto di vari testimoni, un originale d'autore perduto». Il concetto operativo dell'«originale perduto», com'è noto, pertiene alla filologia classica, mentre risulta complessivamente estraneo alla tradizione del moderno, dove l'originale può essere non solo preservato, ma anche "al plurale". Caso quest'ultimo pressoché canonico nella tradizione dei testi teatrali.

[43] A. Stussi, «Per il testo e la lingua delle commedie veneziane di Goldoni», *Annali d'Italianistica*, 11 (1993), p. 62.

nello stesso torno di tempo, e con pari autorevolezza, si potevano considerare «i problemi legati ad una edizione scientifica dell'intera opera goldoniana» come «una vera e propria sfida alla filologia dei nostri giorni».[44] La lunga vigilia celebrativa era già stata attraversata e scossa dalla silloge goldoniana (1991) curata da Marzia Pieri per il «Teatro italiano» Einaudi: i criteri ecdotici partivano dall'assunto secondo cui «come sempre alle prese con il teatro, bisogna contentarsi di avere non *il* testo, ma *un* testo, l'istantanea di una fase instabile che rinvia ad infinite possibilità di essere diverso», e privilegiavano sistematicamente la "prima volontà d'autore", come la più conforme all'origine e alla fisionomia spettacolare dei testi.[45] L'operazione editoriale innescò un infuocato dibattito, in cui per qualche anno studiosi di teatro e filologi assunsero le sembianze di accese tifoserie.

In quel medesimo 1993, così gravido di fervide (in tutti i sensi) attese, prese avvio l'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni (nella «Letteratura Universale» Marsilio), mettendo in campo gli "utensili" documentari e critici di cui si poteva allora disporre. Parallelamente si venne maturando un filone di ricerche mirate ad una ricognizione storica, morfologica e analitica delle varie tappe editoriali attraverso cui si codificò la complessa tradizione testuale goldoniana,[46] ricerche che finirono inevitabilmente per svilupparsi in solidale convergenza con le prime risultanze del laboratorio avviato dall'Edizione Nazionale.

"Scientifica", nel senso proprio del termine, tale edizione ha saputo esserlo nella misura in cui ha mostrato di non lasciarsi ingabbiare in certezze aprioristiche e di sapersi viceversa aprire agli apporti documentari e metodologici che venivano maturando dentro e fuori il suo laboratorio. In effetti, l'edizione Goldoni ha probabilmente saputo essere all'altezza della sfida originaria proprio nella misura in cui ha consentito al progredire dell'indagine filologica e critica di ridefinire e scompaginare *in progress* i suoi stessi orizzonti operativi. Al punto tale che, al di là di quelli che possono essere gli inevitabili limiti (e, in taluni casi, le risultanze discutibili) di un progetto così ambizioso, è lecito ipotizzare che l'unicità dell'esperienza da essa rappresentata sia da individuarsi

[44] G. Gronda, «L'edizione nazionale delle Opere di Goldoni: i primi tre volumi (1993-1994)», *Rivista di letteratura italiana*, XII (1994), p. 491.

[45] M. Pieri, «Introduzione» e «Nota al testo» in *Il teatro italiano*, vol. IV, C. Goldoni, *Teatro*, t. I, Torino, Einaudi, 1991, pp. XLIV e XLIX.

[46] Per il tracciato conclusivo di tali indagini, cfr. A. Scannapieco, «Scrittoio, scena, torchio: per una mappa della produzione goldoniana», *Problemi di critica goldoniana*, VII (2000), pp. 25-242 (cui si rinvia anche per ulteriori riferimenti bibliografici).

nell'aver saputo guadagnare un vero e proprio primato metodologico: quello per cui, nell'arco di dieci anni, si sia potuta e saputa riconoscere la necessità di ridefinirne i criteri ecdotici.

6.2. Antefatti e termini del problema testuale

Lo studio della tradizione dei testi teatrali goldoniani ha dovuto confrontarsi con molteplici difficoltà: innanzitutto un *corpus* teatrale di straordinaria imponenza, articolato – e si parla del solo teatro di parola – in ben 200 unità, di cui per ben un quarto è sostanzialmente preclusa la possibilità di conoscere il disegno, o anche una qualsivoglia traccia oltre il titolo. Un *corpus* siffatto non ha il supporto di manoscritti, autografi o meno, ed ha visto la propria trasmissione affidata ad una ricca e tumultuosa diffusione editoriale, in cui risultano intrecciate e non di rado indistinguibilmente sovrapposte intenzioni autoriali e apporti di varia apocrifia.

All'origine, almeno in buona parte, di una tradizione testuale così sconcertante, è il particolare statuto artistico dell'autore, e l'ancora più particolare ruolo che, nella storia dell'editoria teatrale, Goldoni volle e seppe rivestire. A differenza infatti dei padri costituenti della drammaturgia moderna, da Shakespeare a Molière, da Lope de Vega a Calderón de la Barca (che mostrarono sostanziale indifferenza o – nel caso di Molière e Lope – tardivo e tattico interesse per la pubblicazione delle proprie opere), Goldoni è un attento promotore di quella che egli stesso definiva la propria «Professione di Scrittor di Commedie», di poeta stipendiato di compagnia, e si avvale della pubblicazione delle proprie opere teatrali proprio per promuovere e sostenere la loro vita spettacolare. Nel tempo, venne complessivamente intraprendendo ben cinque edizioni delle proprie opere, tutte peraltro allestite secondo modalità estremamente accidentate: le sue edizioni si intersecano e si fanno reciprocamente concorrenza, rallentano, si interrompono e non di rado restano incompiute, in ogni caso alimentando – in via diretta o anche indiretta, attraverso le molteplici ristampe "pirata", su cui tornerò tra breve – una domanda che sempre più verrà identificando ne «Le commedie del dottore Carlo Goldoni avvocato veneto» uno dei *best-sellers* del secolo.

Attraverso ciascuna delle sue edizioni, il «Molière italiano» (così nel *claim* del suo primo editore) dava risonanza ad altrettante fasi del proprio itinerario professionale e artistico, non solo aggiornando l'offerta editoriale in base allo sviluppo della pressoché coeva offerta spettacolare, ma altresì rielaborando – anche alla luce delle nuove esperienze

drammaturgiche e sceniche – moltissime delle opere già in precedenza pubblicate. Alle cinque edizioni, volute e in vario modo assistite dall'autore, se ne affiancarono, come accennavo, innumerevoli altre (una ventina circa), prontamente sollecitate dall'*appeal* commerciale dell'opera e dunque disposte a riprodurre – amplificandone la risonanza – qualunque "novità" a stampa del «dottore Carlo Goldoni avvocato veneto». Sicché ben disse l'autore di sé, e degli sventurati filologi che avrebbero cercato di rincorrere il fantasma del suo teatro: «la maggior guerra, ch'io soffro, è quella che mi vien fatta da me medesimo», a causa delle innumerevoli «Edizioni che ... hanno, posso dir senza ostentazione, empito il Mondo delle Opere mie».[47]

6.3. Nodi irresolubili, o quasi

Cercando di metter ordine tra le macerie della "guerra", si è potuto constatare che la problematicità interpretativa di tale situazione si misura almeno a tre livelli:

a. in relazione alla densa opacità con cui, in assenza di documentazioni manoscritte (di vario tipo e natura: dai "*foul papers*" alle copie del suggeritore alle parti scannate), la trasmissione a stampa dei testi ha avvolto la loro originaria fisionomia, e, soprattutto, il loro "genetico compromesso" con la scena;

b. in riferimento a quella tensione rielaborativa cui l'autore – come s'è detto – sottopose per via editoriale le proprie opere;

c. per l'esuberante presenza di una tradizione editoriale "apocrifa", tutt'altro che esorcizzabile in una comoda categoria di "ristampe-pirata" (la stessa che ne consentirebbe l'immediato azzeramento testimoniale).

È proprio quest'ultimo aspetto a mostrarsi, sotto un certo profilo, il più problematico. La complessità del ramo sedicente apocrifo è infatti tale da consentire l'individuazione o di rapporti variamente collaborativi con l'autore stesso, o di una capacità di influire – "contaminandola" – sulla tradizione a stampa d'autore (è il caso, tra gli altri, della *Locandiera*),[48] o addirittura di risorse concorrenziali nei confronti delle pub-

[47] Dalla prefazione al t. I dell'edizione Pasquali (1761), ora in C. Goldoni, *Prefazioni e polemiche*, a cura di R. Turchi, vol. III, *Memorie italiane*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 98.

[48] Caso già segnalato da P. Stoppelli, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008 pp. 111-112. Per esemplificazioni relative ai casi di varie altre commedie di cui è già documentabile una tradizione "inquinata", cfr. A. Scannapieco, «Scrittoio, scena, torchio», cit., *passim*.

blicazioni autorizzate, in grado – rispetto a queste – di esibire anticipatamente alcuni inediti: inediti dotati di una fisionomia redazionale diversificata rispetto a quella che sarà poi proposta dall'edizione d'autore, ma non per questo, necessariamente, allografa o comunque spuria (un esempio per tutti: *Sior Todero brontolon*).

L'aspetto più problematico e, all'inizio del percorso, il più misconosciuto: all'inizio del percorso infatti il problema ecdotico sembrava "ridursi" al confronto con la multiredazionalità certificata dalle edizioni d'autore, risolta secondo lo stesso principio fatto valere nel caso eduardiano, e cioè dando per scontato che si dovesse assumere come testo di riferimento la «stampa che testimonia l'ultimo livello di revisione/rielaborazione d'autore (soglia prevalentemente rappresentata, per i testi in essa compresi, dall'edizione Pasquali [il *ne varietur* goldoniano, o quasi])».[49] Questo appariva infatti il «livello [che] riassume in sé la storia complessa del testo e le spinte di natura diversa (teatrale e letteraria) che presiedono alla sua rielaborazione nel tempo», mentre le varie fasi precedenti (per le quali era impensabile dover far ricorso ai testimoni apocrifi della tradizione) avrebbero trovato documentazione in apparato (o, in casi estremi, nella riproposizione integrale in appendice). In sostanza, un protocollo ecdotico che si ispirava, con qualche moderazione, alle istanze della "filologia d'autore" (all'epoca, ancora *in statu nascendi*, almeno sotto il profilo disciplinare),[50] e non molto diverso, tutto sommato, da quello che nei primi decenni del Novecento aveva praticato Giuseppe Ortolani, costruendo, per buona parte da solo, la prodigiosa impresa dei primi *omnia* goldoniani.[51]

[49] Questa e le citazioni immediatamente successive attingono alla prima redazione delle *Norme editoriali* dell'Edizione Nazionale Goldoni (inedite), per cui cfr. A. Scannapieco, «Bilanci e progetti da un centenario all'altro: l'Edizione Nazionale di Goldoni», in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, Atti del Convegno (Venezia, 12-15 dicembre 2007), a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 419-434.

[50] Se ne veda la recente storicizzazione in P. Italia-G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

[51] Edizione del Municipio di Venezia, voll. XL, 1907-1960 (fino al 1930 in collaborazione con Edgardo Maddalena e Cesare Musatti); per le cure del solo Ortolani l'*editio minor*, in voll. XIV, per i «Classici Mondadori» (1935-1956). Nel descrivere l'orizzonte operativo del grande goldonista, Nicola Mangini – a vario titolo successore di Ortolani, anche nella carica di Conservatore della Biblioteca-Museo Casa Goldoni (Venezia) – forgiò la felice definizione di «filologia del cuore», a sottolineare l'arbitrarietà dei criteri di trascrizione, tendenti all'uniformazione o silenziosamente inquinati da modifiche, rispetto al testo-base, non esplicitate e giustificate, ma piuttosto ispirate dalla «gelosa difesa di un mito, dell'immagine ottocentesca del buon "papà Goldoni", che lo portava

Che la filologia d'autore non potesse rispondere, in proprio e in astratto, alle problematiche di *questa* tradizione testuale, ci si è resi conto *in itinere*, man mano che si approfondivano – con gli strumenti primari della filologia dei testi a stampa – i contorni specifici del problema. Ed è così che si è dovuto imparare a fare i conti con le nuove categorie, opposte e complementari, dell'apocrifia autoriale e dell'autorialità opaca e addirittura spuria. Della prima, si è già sinteticamente detto, richiamando gli apporti delle edizioni "pirata", un ramo apparentemente apocrifo della tradizione a cui invece è necessario a vario titolo prestare attenzione; quanto alla seconda, si può riassumere nell'insieme delle insidie che possono nascondersi nell'autorevolezza delle cosiddette "edizioni autoriali", ciascuna delle quali ha il suo significato, il suo percorso, e le sue intrinseche diversificazioni.

È stato ad esempio dimostrato che, nel caso di opere multiredazionali, l'evoluzione variantistica apparentemente documentata dalla progressione cronologica delle edizioni è in realtà frutto di una sorta di "inganno prospettico", nel senso che una nuova redazione (come ad esempio alcune di quelle documentate dalla fiorentina Paperini, la seconda edizione intrapresa da Goldoni) può essere in realtà effetto di un processo rielaborativo che l'autore aveva già in precedenza espresso, e di cui recano relativa testimonianza edizioni come la *princeps*, la veneziana Bettinelli, articolata in varie ristampe: sicché, nell'ignoranza della concreta morfologia delle varie edizioni, il rischio è quello di pregiudicarsi l'esatta interpretazione tanto dei fenomeni variantistici quanto delle implicazioni che ne derivano per la valutazione complessiva dell'*iter* artistico ed intellettuale dell'autore. Ciò che può sembrare appannaggio della "letteraria" Paperini (che avrebbe costituito la consueta occasione di "sciacquare i propri panni in Arno") è in realtà la risultante di un processo già maturato nell'ambito di un'edizione come la Bettinelli, con pari pregiudizio ritenuta prossima all'inelegante ruvidità della scena.

Ma è stato accertato anche – e il dato è ben più significativo – che una nuova redazione/edizione "d'autore" può essere effetto di interventi

... a preoccuparsi, istintivamente, di presentare il suo Autore nella migliore veste possibile» (N. Mangini, *Le edizioni goldoniane dell'ultimo ventennio*, in *L'interpretazione goldoniana. Critica e messa in scena*, a cura di N. Borsellino, Roma, Officina, 1982, pp. 41-42). Il rilievo ha confermato ed esteso nel tempo tutta la sua pertinenza, ma non per questo appare meno ingeneroso: proprio ad Ortolani (e, in molto minore misura, ai suoi sodali) si deve il primo disseppellimento della stratigrafia compositiva dei testi e la loro congrua documentazione, a fronte della sistematica (e all'epoca del tutto ovvia) elezione del *ne varietur* per il testo-base.

correttori alla volontà d'autore assolutamente estranei, come documentano moltissimi casi di nuove redazioni trasmesse non solo dalla Zatta (l'ultima edizione patrocinata da Goldoni, da una Parigi a vario titolo troppo lontana), ma anche dalla prestigiosa Pasquali, a cui per solito si è attribuito un indiscutibile valore di *ne varietur*, e a cui, come s'è detto, la stessa Edizione Nazionale, nei suoi criteri ecdotici originari, guardava con pronunciata soggezione.

Interventi correttori che piuttosto pertengono agli uffici censori che presiedevano alla realizzazione di quelle stampe "pirata" che si intermisero nel ricco e caotico sviluppo delle edizioni autoriali cercando di intercettarne la redditività commerciale, e che vennero di fatto imponendosi sul mercato, al punto di diventare elementi di riferimento anche delle nuove edizioni d'autore. In che modo? Per la semplice ragione che le nostre aspettative filologiche non governavano la logica produttiva di un editore settecentesco: il quale, quand'anche eletto dall'autore stesso ad approntare il *ne varietur*, non si peritava, laddove le circostanze lo imponessero, ad assumere come proprio antigrafo un'edizione "pirata". È precisamente per questa via che la maggior parte dei testi tramandati da Antonio Zatta, l'ultimo editore autorizzato delle opere di Carlo Goldoni, attingono, per ragioni meramente accidentali e attraverso una rete complessa di mediazioni, alla variantistica sostanziale introdotta nella tradizione dalla bolognese San Tommaso d'Aquino, una casa editrice nel cui consiglio direttivo o comitato di redazione, come si direbbe oggi, figurava l'Inquisitore in persona.[52] Ed è sempre per questa via che anche l'«edizione cólta e magnifica» per cui l'autore solennemente prometteva ai suoi futuri acquirenti che «fin ch'io viva, non sarà da me in verun modo ... alterata, né presterò l'assenso né i mezzi ad alcuno, perché possa alterarla, col pretesto de' miei pentimenti, o cangiamenti, o correzioni»,[53] anche cioè la Pasquali si riveli talvolta, al vaglio di una ricognizione filologica vigile, ricettacolo di redazioni latrici di modifiche sostanziali quanto spurie.[54] Va da sé che, laddove non ne venisse individuata l'origine, e se

[52] Sull'argomento, cfr. A. Scannapieco, «Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...»: il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano, in *Goldoni a Bologna*, a cura di P.D. Giovanelli, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 55-74.

[53] Citazioni desunte rispettivamente dalla richiesta di privilegio per l'edizione e dal manifesto promozionale della stessa (rispettivamente del 1760 e del 1761), per cui cfr. Goldoni, *Memorie italiane*, cit., pp. 378 e 383.

[54] Per le relative esemplificazioni, cfr. Scannapieco, «Scrittoio, scena, torchio», cit., pp. 75-118.

quindi fossero pigramente ascritte a volontà autoriale, le varianti certificate dal *ne varietur* darebbero luogo a consistenti equivoci interpretativi – e, a monte e ancor peggio, a spacciare per edizione critica una vera e propria patacca (o falso storico che dir si voglia).[55]

Un'esperienza questa, che, al di là del perimetro goldoniano e della stessa filologia dei testi teatrali, ci consegna il prezioso monito ad avvicinare con sospettosa cautela le vetrine delle dichiarazioni ufficiali (degli autori, non meno che degli editori), e a non perdere mai di vista la materialità, per quanto difficile e poliedrica, dei testi – il formarsi accidentato della loro, a volte mistificante, "oggettività".

Che tutto ciò sia sufficiente a sospendere quel principio euristico del rasoio da cui abbiamo preso le mosse, sarà – prevedibilmente e auspicabilmente – frutto di ulteriori riflessioni: delle quali una *Postilla*, in tutta onestà, non può aver la pretesa di farsi carico.

[55] Qualcosa di più delle «documentate eccezioni» cui fa riferimento Claudio Giunta nel rilanciare il principio dell'"ultima volontà": per esemplificare le quali, lo studioso attinge proprio a materiale goldoniano, e cioè alla fattispecie delle *Donne curiose*, il cui *ne varietur* è segnato da un conclamato caso di "variante d'autore coatta" (la rimozione dei riferimenti massonici in una temperie politica che non li rendeva più possibili), a fronte della quale l'editore critico può legittimamente prescindere dal *ne varietur* (cfr. Giunta, «Prestigio storico dei testimoni», cit., p. 196 e n. 59). Variante coatta, ma pur sempre autografa: "grasso che cola", rispetto alle davvero molte "eccezioni" della tradizione testuale goldoniana...

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

1ª edizione, maggio 2015
© copyright 2015 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel aprile 2015
da Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

ISBN 978-88-430-7237-8
DL VA 352-2014

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 e didattico.