

Ecdotica

*Fondata da Francisco Rico,
con Gian Mario Anselmi
ed Emilio Pasquini †*

Ecdotica

19

(2022)

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 (University of Saskatchewan), Loredana Chines (Università di Bologna), Paola Italia (Università di Bologna), Pasquale Stoppelli (Università di Roma La Sapienza)

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri (Università Cattolica del Sacro Cuore), Francesco Bausi (Università della Calabria), Dario Brancato (Concordia University), Pedro M. Cátedra (Universitat Autònoma de Barcelona), Roger Chartier (College de France), Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autònoma de Madrid), Domenico Fiormonte (Università di Roma Tre), Hans-Walter Gabler (Ludwig-Maximilians-Universität München), Neil Harris (Università di Udine), Lotte Helliga (British Library), Mario Mancini (Università di Bologna), Marco Presotto (Università di Trento), Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza), Roland Reuß (Universität Heidelberg), Peter Robinson (University of Saskatchewan), Antonio Sorella (Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara), Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maria Gioia Tavoni (Università di Bologna), Paolo Tinti (Università di Bologna), Paolo Trovato (Università di Ferrara), Marco Veglia (Università di Bologna)

Responsabile di redazione

Andrea Severi (Università di Bologna)

Redazione

Veronica Bernardi (Università di Bologna), Federico Della Corte (Università Ecampus), Rosy Cupo (Università di Ferrara), Marcello Dani (Università di Bologna), Sara Fazio (Università di Bologna), Laura Fernández (Universidad Autònoma de Barcelona), Francesca Florimbii (Università di Bologna), Rosamaria Laruccia (Università di Bologna), Albert Lloret (University of Massachusetts Amherst), Alessandra Mantovani (Università degli studi di Modena e Reggio Emilia), Amelia de Paz (Universidad Complutense de Madrid), Roberta Priore (Università di Bologna), Stefano Scioli (Università di Bologna), Giacomo Ventura (Università di Bologna), Alessandro Vuozzo (Università di Bologna)

Ecdotica is a Peer reviewed Journal
Anvur: A

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://ecdótica.org>



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

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

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



C&E

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

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

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna

Carocci editore · Viale di Villa Massimo, 47 00161 Roma · tel. 06.42818417

INDICE

Saggi / Essays

ADAM VÁZQUEZ, *And lif is lust*. The variants of lust in Chaucer's *Troilus and Criseyde* 9

POLLY DUXFIELD, *The Estoria de Espanna* and the *Crónica particular de San Fernando*, and the notion of 'work' 33

LORENZO GERI, Dalla letteratura alla storia. L'edizione di Percy S. Allen dell'*Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami* / *From litterature to history. The edition of Percy S. Allen of the Opus epistolarum Desideri Erasmi Roterodami* 57

ELENA FOGOLIN, Gli *Apoftemmi* di Plutarco nell'edizione giolitina del 1565: la strana vicenda della prefazione di Giovanni Bernardo Gualandi / *The edition of Plutarch's Apophtegmata published by Giolito in 1565: Gualandi's preface* 79

Foro / Meeting. Editare i testi teatrali / *Editing the theatrical texts.*

GONZALO PONTÓN, Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa) / *Editing Lope de Vega's theatre: from practice to method (and vice versa)* 119

PIERMARIO VESCOVO, Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità / *Theatrical philology. Field limits and peculiarities* 134

MARZIA PIERI, La commedia del '500 fra palco e libro / *The comedy of the 1500s between stage and book* 165

Testi / Texts

- MONICA BERTÉ, Scritti filologici di Silvia Rizzo. Un'antologia / *Philological writings by Silvia Rizzo. An anthology* 179

Questioni / Issues

- CLAUDIO LAGOMARSINI, Condizioni di poligenesi nella critica dei testi romanzeschi medievali (ancora su forma e sostanza) / *Conditions of 'polygenesis' in the Medieval Romance textual criticism (between 'substantial' and 'formal')* 255
- PASQUALE STOPPELLI, Se i filologi non credono nella filologia / *If philologists have no faith in philology* 281

Rassegne / Reviews

M. Grimaldi, *Filologia dantesca. Un'introduzione* (R. TRANQUILLI), p. 289 · Ch. Del Vento e P. Musitelli (eds.), *Gli "scartafacci" degli scrittori. I sentieri della creazione letteraria in Italia (secc. XIV-XIX)* (A. VUOZZO), p. 293 · R. Bertieri, *Come nasce un libro* (A. CAPIROSSI), p. 299 · G. Petrella, *Scrivere sui libri. Breve guida al libro a stampa postillato* (A. SICILIANO), p. 308 · F. Bausi, *La filologia italiana* (F. D'AGOSTINO), p. 313 · L. Leonardi, *Critica del testo* (L. DI SABATINO), p. 319 · M.G. Kirschenbaum, *Bitstreams. The Future of Digital Literary Heritage* (C. RAGUSA), p. 328

Cronaca / Chronicle

- The Society for Textual Scholarship's 2022 Conference: "Cultural Mappings" (Loyola University Chicago, 26-28 maggio 2022) 335

Foro

EDITARE I TESTI TEATRALI

GONZALO PONTÓN

Editar el teatro de Lope de Vega: de la práctica al método (y viceversa)

Editing Lope de Vega's theatre: from practice to method (and vice versa)

ABSTRACT

This essay presents the main textual problems of Lope de Vega's plays, an enormous corpus that demands different and complementary methodological approaches. The first part takes into account and evaluates the most important textual typologies of the extant plays (the *partes de comedias*, printed editions of twelve plays; the autograph manuscripts; other printed and manuscript testimonies, each one of them dealing with their own challenges to the scholar). The second part examines two characteristic questions issued in the edition of Lope's plays: the instability of the concept of the author's last wish; the difficulties raised by the critical reconstruction of a non-authorised text whose only testimonies have clear marks of interventions due to the staging of the plays. Last, the essay briefly focuses on the significance and specificity of editing early modern theatrical texts.

Keywords

scholarly critical editions; early modern theatre; printed & manuscript plays; author's wish; open textual traditions; Lope de Vega.

gonzalo.ponton@uab.cat

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Espanyola

Campus Universitari, Edifici B, Bellaterra 08193 Barcelona (Spain)

El teatro de Lope de Vega constituye uno de los *corpora* autoriales más abundantes, si no el que más, de la literatura dramática occidental: se

han conservado, según el último recuento, 361 comedias que le son atribuibles con la máxima certidumbre.¹ Un hipotético aficionado que fuese fiel a Lope más allá de toda sensatez podría asistir a una *première* durante todas las noches de un año entero sin que se repitiera la pieza en escena. La cifra no puede darse por definitiva, puesto que siguen produciéndose, aunque en pequeña proporción, nuevas incorporaciones a la lista de obras auténticas, así como algunas exclusiones, en ambos casos a partir de los resultados que hoy aportan disciplinas de las humanidades digitales como la estilometría, cuyo veredicto debe respaldarse con otras técnicas de atribución propias de la filología tradicional.²

No hay que olvidar además que estas comedias son solo la parte conservada de una actividad dramática aun mayor, si atendemos, con todas las precauciones necesarias, a varios indicios, por ejemplo las cifras que el propio Lope ofrece en distintos momentos de su trayectoria. A principios de 1618, en la reimpresión de la novela *El peregrino en su patria*, menciona en el prólogo la cantidad de 462 comedias compuestas y coloca al final de este un listado de títulos que suma – descontadas las repeticiones – 433 obras, no todas conservadas hasta hoy.³ Lope elaboró esa lista cuando todavía le quedaban diecisiete años de vida (y de escritura para el teatro), y parece que pronto consideró que su memoria se había quedado corta: solo unos meses después del *Peregrino*, en el «Prólogo del teatro a los lectores» que encabeza la *Parte XI* (mayo de 1618), la

¹ G. Vega García-Luengos, «Para la delimitación del repertorio de comedias auténticas de Lope: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (II)», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXIX (2023), pp. 469-544; véase también, del mismo autor, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía*, vol. XXX (2021), pp. 91-108.

² A. García-Reidy, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, vol. LXXV (2013), pp. 417-438, y la edición subsiguiente: L. de Vega, *Mujeres y criados*, ed. A. García-Reidy, Madrid, Gredos, 2015; Á. Cuéllar, G. Vega García-Luengos, «*La francesa Laura*. El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXIX (2023), pp. 131-198. Véase también D. Fernández Rodríguez, «Edición crítica, problemas textuales y de autoría: métrica y ortología en Lope de Vega», en *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, ed. L. Giuliani, V. Pineda, Florencia, Firenze University Press, 2021, pp. 15-40.

³ S. Boadas, L. Fernández, «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», *Studia Aurea*, vol. XIV (2020), pp. 163-212, 199-200. S.G. Morley, «Lope de Vega's *Peregrino* Lists», *University of California Publications in Modern Philology*, vol. XIV (1930), pp. 345-366, señala como perdidas unas 170 piezas, aunque el número debe corregirse a la baja, dado que algunos títulos de las listas del *Peregrino* no coinciden con los que aparecen en manuscritos o impresos. Aun así, las obras hoy desconocidas superan ampliamente el centenar.

cantidad de comedias ha ascendido a ochocientas; pocos años más tarde (enero de 1625), en el prólogo a la *Parte XX*, el número ha aumentado en un tercio: «... bien sé que los ingenios cándidos desearán que, como tuve vida para escribir mil y setenta comedias, la tenga para imprimir-las».⁴ Pese a la más que probable exageración de las cifras, lo que estas y otras afirmaciones suyas ponen de relieve es una dedicación al teatro continuada y extraordinariamente productiva, tan amplia que sus límites se desdibujan, y de la que se ha perdido una parte significativa. Las características iniciales de producción del teatro comercial de la Edad Moderna (el teatro para la escena, el efectivamente representado, como lo fue todo el de Lope) no garantizaban su conservación a través de los siglos. Fue un cambio en el paradigma de atención y reproducción de esos textos – su paso a la imprenta, como objetos susceptibles de ser leídos – lo que explica la pervivencia de la gran mayoría de las comedias conservadas y lo que ha determinado algunas de las principales decisiones a la hora de establecer críticamente sus textos.

Aun con el recorte que suponen las obras perdidas, el filólogo tiene ante sí una masa casi inabarcable de material: más de un millón de versos, que hacia 1990 esperaban, en su gran mayoría, ser atendidos según criterios científicos. Después de treinta años de trabajo, el grupo de investigación Prolope ha completado la edición crítica de 232 comedias, cosa que sitúa todavía a cierta distancia la culminación de la labor, aunque supone más de lo que se ha publicado críticamente de ningún otro dramaturgo de cualquier época.⁵ La magnitud casi inconmensurable del *corpus*, que obedece a patrones de transmisión claros, pero también plagado de sorpresas y singularidades, ha obligado a resolver muchas dificultades a medida que cada edición de una comedia o grupo de ellas las suscitaba. Podríamos decir en este sentido que la edición crítica del teatro de Lope de Vega ha sido ante todo una *práctica*, atenta a las diversas tipologías textuales en que se manifiestan las obras del corpus y avallada por el recurso complementario a diferentes métodos y especialidades de la ecdótica. Ha sido un ir y venir de las obras concretas al método,

⁴ L. de Vega, *Comedias. Parte XI*, coord. L. Fernández, G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, t. I, pp. 11-12 y 44; L. de Vega, *Comedias. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez, G. Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Gredos, 2021, p. 105.

⁵ Prolope fue fundado por Alberto Blecuá en 1989 y publicó sus primeras ediciones críticas en 1997. Véase la página web <http://prolope.uab.cat>. La cantidad de comedias editadas (noviembre de 2022) se corresponde con 21 *partes* de doce comedias cada una, con la excepción de las *partes III* y *V*, que presentan respectivamente tres y una comedia del autor.

sin desatender la reflexión de conjunto emanada de esa práctica, y de nuevo de vuelta a las obras, con un bagaje complementario; y, en el trasfondo, la pregunta sobre si el estatuto particular del teatro implica, a la hora de editarlo con rigor, un repertorio específico de asuntos, distinto de los que plantean otras manifestaciones textuales.

Tal como sucede con sus equivalentes europeos (de Shakespeare o Jonson a Goldoni, pasando por Molière), la inmensa mayoría del teatro conservado de Lope ha llegado hasta nuestras manos como libro impreso; por lo tanto, como un acontecimiento secundario, posterior a la representación, una oportunidad de orden distinto para acceder a lo que un día se presentó en los escenarios, y que por supuesto implica – y fija – una identificación entre teatro y palabra literal del dramaturgo. En el caso de Lope, su incomparable éxito en los corrales generó una modalidad editorial específica, la llamada *parte de comedias* o colección de doce piezas de su autoría, o a él atribuidas. Esta fórmula editorial tuvo su origen en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio recopiladas por Bernardo Grassa* (Zaragoza, Angelo Tavano, 1604), con rápidas y sucesivas reimpressiones en los principales núcleos editoriales de la corona española (Zaragoza, Valladolid – entonces sede de la Corte –, Valencia, Lisboa, Amberes y Milán), para un total de diez ediciones hasta 1626, ocho de ellas en los primeros cinco años. Ninguna otra *parte* conoció un éxito editorial comparable al de la *Primera*, entre otras razones porque las demás se fueron encadenando con relativa celeridad, sobre todo desde el momento – que ya veremos – en que Lope asumió directamente la empresa de publicar su teatro, de manera que cada nueva *parte* pronto debió ceder su lugar a la que la seguía. Se publicaron diecinueve *partes* entre 1609 y 1625. Después de un largo parón editorial debido a circunstancias legales (la no concesión, durante diez años, de licencias de impresión en el reino de Castilla para comedias ni novelas), la empresa prosiguió aunque con menor fuerza, coincidiendo con la muerte del autor: las *partes* XXI y XXII se publicaron en el otoño de 1635, pocas semanas después de que falleciera Lope, y la serie culminó con las *partes* XXIII (1638), XXIV (1641) y XXV (1647).⁶ La *parte* empezó como una tentativa de explotar en un circuito distinto el éxito del primer gran nombre de los escenarios comerciales españoles y se convirtió, gracias a él, en un modelo hegemónico. Durante

⁶ Sobre las *partes* en general véase L. Giuliani, «La parte de comedias como género editorial», *Criticón*, vol. CVIII (2010), pp. 25-36. Para las comedias de las últimas *partes*, todavía en proceso de edición por el grupo Prolope, véase J. Gómez, «Estrategias editoriales en el teatro del último Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXVIII (2022), pp. 176-204.

la primera mitad del siglo xvii, el teatro en España se imprimió fundamentalmente de acuerdo con el paradigma con que se había difundido a Lope: así fue en el caso de las *partes de comedias* de Tirso de Molina (1635), Juan Pérez de Montalbán (1635), Pedro Calderón de la Barca (1636 y 1637 las dos primeras) o Agustín Moreto (1654). (Cervantes, como en casi todo, fue una excepción a la regla.)⁷

La *parte de comedias* determinó la pauta que convenía seguir en la edición del teatro de Lope, una pauta basada, pues, en la tipología textual dominante, que era imprescindible conocer, y no en otras consideraciones que también hubieran sido posibles: la cronología de las piezas, relativamente conocida y que permitiría seguir el curso y evolución de una actividad que se extendió durante cincuenta años; los subgéneros dramáticos, modelo de análisis en boga justo cuando despegó el proyecto; las categorías temáticas, propias de la edición decimonónica de Lope. Ninguna de estas opciones suponía abordar la cuestión en clave textual, acorde con los fenómenos de transmisión de las comedias, que era lo que el proyecto editorial requería. El método de partida fue el genealógico-crítico o neolachmanniano, esencial para cribar, filiar y valorar, mediante el error común, una tradición relativamente compleja y que se presentaba enmarañada, nada clara de buen principio.⁸ Por razones obvias, a la base neolachmanniana se sumó inmediatamente la *textual bibliography*, especialidad poco asentada entonces en España pero indispensable para el trabajo que se quería realizar.⁹ La edición «por partes» permitió repartir la tarea en grupos conectados y confirmar de manera colegiada los resultados de la *recensio*, la *collatio* y el estudio material de los testimonios impresos, cosa que señaló al trabajo de Prolope, desde su mismo origen, como una empresa no solo colectiva, sino colaborativa.

La evaluación conjunta de cada *parte* es básica en lo bibliográfico, aunque no siempre – más bien casi nunca – resulta suficiente en lo textual. Las doce comedias de una misma colección no suelen presentar

⁷ Sobre las estrategias autoriales y editoriales me permito remitir a G. Pontón, «Imprenta y orígenes del teatro comercial en España (1560-1605)», *Arte Nuevo*, vol. IV (2017), pp. 555-649, 609-625.

⁸ El principal sistematizador en España del método genealógico-crítico fue, como se sabe, A. Blecua, *Manual de crítica textual*, Barcelona, Castalia, 1983. Véase también, entre otras posibilidades, P. Trovato, *Everything you Always Wanted to Know about Lachmann's Method*, Padua, Libreriauniversitaria.it Edizioni, 2014; P. Roelli (ed.), *Handbook of Stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches*, Berlín-Boston, De Gruyter, 2020.

⁹ En el ámbito hispánico bastará con remitir a F. Rico (dirección de), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid-CECE, 2000.

un cuadro de testimonios idéntico, pues muchas de las piezas tuvieron difusión independiente, circunstancia que por lo general, aunque no siempre, afecta a las ramas bajas de la tradición y no plantea excesivos problemas de filiación. Esas doce comedias tampoco suelen presentar una calidad textual homogénea, porque el origen de los materiales independientes con los que se urdió cada recopilación acostumbra ser diverso: media siempre un tiempo prolongado entre la escritura y estreno de las obras y su llegada a las prensas. Los estudios generales a las sucesivas *partes* han ido arrojando luz sobre los procedimientos de reunión de los testimonios, sobre su orden en el volumen final, su grado de deturpación, la implicación de Lope en un determinado punto del proceso – o más bien la ausencia de esta –, la labor de adaptación tipográfica de la materia teatral que un determinado taller llegaba a realizar, las estrategias de promoción y de polémica literaria en que Lope fue convirtiendo ese espacio de atención que inundó el mercado del libro impreso.¹⁰ Junto a las *partes* contamos con las ediciones *sueltas*, publicaciones independientes de obras concretas, a menudo vinculadas a la tradición de aquellas (suelen ser posteriores, de la segunda mitad del xvii o principios del xviii), pero que en ocasiones pueden deparar sorpresas, como ha sucedido con *El castigo sin venganza*, obra escrita en 1631 y publicada en 1635 en la *Parte XXI*, pero de la que existen dos ediciones sueltas, una de 1634 en Barcelona, que se tenía hasta ahora por la *princeps* y que cuenta con un prólogo específico de Lope, y otra recientemente descubierta, sevillana, sin datación segura pero acaso anterior a la barcelonesa; ambas tienen, por distintos motivos, importante significación textual, si no para fijar el texto (contamos con el autógrafo), sí para entender mejor su génesis.¹¹

Si bien es cierto que los impresos suponen la tipología más abundante en términos cuantitativos, también lo es que conservamos un número proporcionalmente menor, pero sin duda excepcional, de manuscritos autógrafos: cuarenta y cinco comedias de puño y letra de Lope, distribuidas a lo largo de casi toda su trayectoria dramática.¹² La superviven-

¹⁰ Sobre estos asuntos, imposibles de desplegar aquí con el detalle requerido, véanse los sucesivos estudios de «Historia editorial» que abren cada entrega de las *partes de comedias* desde 1997 hasta el presente.

¹¹ A. García-Reidy, R. Valdés Gázquez, G. Vega García-Luengos, «Una nueva edición (¿*princeps*?) de *El castigo sin venganza*», *Anuario Lope de Vega*, vol. XXVII (2021), pp. 270-329.

¹² El autógrafo fechado más antiguo es el de *El favor agradecido* (1593), y el más tardío, el de *Las bazarrias de Belisa* (1634); cf. M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*.

cia de cada uno de esos manuscritos autógrafos es una historia por sí misma, aunque debe destacarse la importancia en ella de Luis Fernández de Córdoba, VI duque de Sessa, para el que Lope de Vega trabajó como secretario a partir de 1605 y que fue coleccionista de esos manuscritos, que recuperó a través de las compañías teatrales, que aceptaron deshacerse de ellos cuando cayeron en desuso. A los autógrafos hay que sumar treinta y ocho copias realizadas a partir de estos en la segunda mitad del siglo XVIII, testimonios que son particularmente significativos cuando el ológrafo no ha pervivido.¹³ En la edición crítica de Prolope, los testimonios autógrafos se han integrado a medida que las comedias incluidas en las *partes* los iban reclamando. La información que arroja el cotejo entre el autógrafo – o el apógrafo – y los testimonios impresos (*partes* o *suestras*, autorizadas o no) es desigual, pero siempre reveladora, y supone una aproximación de gran interés a las relaciones entre manuscrito de autor y original de imprenta.¹⁴

La copia en limpio del autógrafo teatral era la fase final del texto preventivo,¹⁵ justo antes de su irradiación hacia los escenarios, antes de su propagación y multiplicación como texto consuntivo y como experiencia colectiva, tanto en su *performance* como en su recepción. No hay que olvidar que era contemplado como un bien y un documento legal – una *commodity*, según se lo ha calificado –,¹⁶ es decir, un objeto material que el ingenio, el poeta, vendía al *autor de comedias*, el *capocomico*, quien en virtud de esa transacción compraba el derecho a su representación exclusiva, y que podía posteriormente revender a otras compañías. La mayoría de autógrafos de Lope y de otros dramaturgos de la época contienen abundante información sobre su vida en escena: licencias, censuras, listas de representantes con reparto de papeles, y pequeñas o no tan pequeñas intervenciones de las compañías teatrales (can-

Catalogo e studio, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 17. Véase también S. Boadas (dirección de), *Redescubriendo los manuscritos autógrafos de Lope de Vega*, monográfico de *Críticón*, vol. CXLII (2021).

¹³ S. Iriso, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, vol. III (1997), pp. 99-143.

¹⁴ Sobre esta última entidad véase P. Andrés Escapa, E. Delgado Pascual, A. Domingo Malvadi, J.L. Rodríguez Montederramo, «El original de imprenta», en Rico (dirección de), *Imprenta y crítica textual*, pp. 29-64; F. Rico, *El texto del «Quijote»*, Barcelona, Destino, 2005, pp. 55-73.

¹⁵ Para el concepto, S. Ferrone, «Drammaturgia e ruoli teatrali», *Il castello di Elsinore*, vol. III (1988), pp. 37-44.

¹⁶ A. García-Reidy, «Spanish Comedias as Commodities: Possession, Circulation, and Institutional Regulation», *Hispanic Review*, vol. LXXX (2012), pp. 199-219.

celaciones o «versos enjaulados» y retoques de algunos lugares estratégicos), aspectos que no nos hablan exactamente del texto, pero sí de su difusión y del tipo de intervenciones que este experimentaba en su paso por las tablas.¹⁷

Al igual que sucede con los testimonios impresos, los autógrafos conservados no constituyen una tipología sin fisuras, completamente homogénea y nítida. La mayoría son una copia final, realizada por el propio autor, aunque casi siempre con cambios puntuales *in itinere*, y por consiguiente, en tanto que copia, susceptible de contener errores mecánicos que el editor debe atender y depurar. Conservamos también tres planes previos en prosa, que confirman el testimonio que el propio Lope ofrece en su *Arte nuevo de hacer comedias* (vv. 211-214) sobre el proceso que seguía en la composición de sus piezas teatrales.¹⁸ Algunas versiones autógrafas deben ser consideradas borradores cuasi-finales pero no definitivos, con espacios en blanco y secuencias por completar, de acuerdo con un patrón de escritura fluida, como le era propia a Lope, pero no exactamente continua ni lineal. Hay asimismo indicios de que en ocasiones el poeta podría haber sacado más de una copia en limpio, o sucesivas copias en las fases posteriores de elaboración de la comedia, con sus posibles consecuencias en la transmisión textual.¹⁹ Aceptamos – por convención y por convicción – que los autógrafos de Lope constituyen el documento que refleja en mayor medida el designio final del poeta. Con todo y con ello, no son textos infalibles, y estudiarlos ayuda a desacralizar la figura autorial en grado similar a cuanto la autoriza. En las ediciones críticas de Prolope, los signos de reescritura e intervención sobre el autógrafo (*pentimenti*, correcciones, elementos no autoriales diversos) se consignan en apéndices; de esta forma, se subraya la voluntad editorial de reconstruir el texto final, y no otras instancias (autoriales o no), y se

¹⁷ Véase, por ejemplo, S. Boadas, «Alonso Riquelme y la reescritura de *La buena guarda* de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, vol. XCVIII (2018), pp. 41-60.

¹⁸ «El sujeto elegido escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día», L. de Vega, *Rimas*, ed. A. Sánchez Jiménez, F. Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE, 2022, p. 419. Véase M. Presotto, «El plan en prosa en la tradición textual del teatro de Lope de Vega», en S. Boadas (dirección de), *Redescubriendo los manuscritos autógrafos*, pp. 11-26.

¹⁹ M. Presotto, «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo di una commedia di Lope», *Cultura Neolatina*, vol. LIX (1999), pp. 349-371; L. de Vega, *El amigo por fuerza*, ed. J.E. Laplana, G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani, R. Valdés, Lérida, Universitat Autònoma de Barcelona-Editorial Milenio, 2003, t. II, pp. 928-936; García-Reidy, Valdés Gázquez, Vega García-Luengos, «Una nueva edición (*¿princeps?*) de *El castigo sin venganza*».

delimita la distinta categoría textual de otras huellas, ya sean antetextuales, ya propias de las compañías teatrales.²⁰ A partir de estos materiales no es posible levantar una *filología d'autore* en sentido estricto, puesto que no hay un caudal significativo de testimonios sobre procesos de reelaboración autorial. De todas formas, las trazas al respecto constituyen una valiosa oportunidad de percibir *come lavorava il Lope dramaturgo*, al menos en las fases preliminar y final de su proceso de escritura.²¹

La tipología, y las consideraciones que de ella penden, nos lleva, de manera ineludible, a la cuestión de la «voluntad autorial», concepto inestable al que Ecdotica dedicó un interesante Foro hace ya una década y que tiene una incidencia significativa en el caso del teatro de Lope.²² La historia es conocida para los estudiosos: llegado un determinado momento del éxito editorial de las *partes de comedias*, y tras perder en 1616 un pleito contra Francisco de Ávila, que había adquirido de los representantes veinticuatro piezas suyas con intención de publicarlas – como efectivamente hizo –, Lope decidió modificar su estrategia y, en lugar de criticar u obstaculizar la difusión impresa de su teatro, como había hecho hasta entonces, decidió convertirse en el responsable de las ediciones y avalarlas con su autoridad, tal como ocurre a partir de la *Parte IX* (1617), en cuya portada se lee, junto al título de *Doce comedias de Lope de Vega*, el reclamo «Sacadas de sus originales por él mismo», es decir, presumiblemente impresas a partir de los autógrafos proporcionados por el autor a los editores/libreros con los que se asoció. Esta decisión mantuvo a Lope en estado de publicación permanente de su teatro durante lo que le quedaba de vida, pero sobre todo en los años que median entre 1617 y 1625, cuando se publicaron bajo su control nada menos que doce *partes*, de la IX a la XX, lo que supone, en ese lapso de tiempo, un total de 144 comedias auténticas.²³

²⁰ Un proyecto de presentación distinto, asociado a la investigación en humanidades digitales, es *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*, dirección de M. Presotto, Barcelona-Bolonia, Prolopo-Università di Bologna, 2015 (<http://damaboba.unibo.it>).

²¹ Un excelente ejemplo de ello es la reelaboración autorial – y no solo – del desenlace de *El castigo sin venganza*, con consecuencias textuales y escénicas. Véase la edición de A. García-Reidy y R. Valdés en L. de Vega, *Comedias. Parte XXI*, coord. G. Pontón, R. Valdés, Madrid, Gredos, 2022, t. I, pp. 816-817.

²² Foro «Le volontà dell'autore», Ecdotica, vol. VIII (2011), pp. 97-141, con aportaciones de D. Ferrer, C. Giunta, C. Urchueguía y P. Italia.

²³ No entraremos aquí en la posibilidad de que Lope interviniera en algunas iniciativas anteriores, en concreto la *Parte IV* (1614), que presenta una excelente calidad textual de conjunto, contiene comedias vendidas por Lope a un mismo representante, Gaspar de Porres, implicado en la edición, y que lleva una dedicatoria al protector de Lope

La presencia de Lope en el proceso editorial a partir de un determinado momento comporta, *prima facie*, una legitimación de esos textos, legitimación sobre cuya profundidad conviene no obstante investigar, pues no siempre supera la prueba del análisis textual. Bastará un solo ejemplo entre varios posibles. En el prólogo de la *Decimaséptima parte* (1621), Lope se queja de la deficiente calidad de los textos teatrales que circulaban y se imprimían, y señala el modo como se ha remediado la situación:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen [las comedias], por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates [...]; vencieron [los mercaderes], probando que una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas. Y así se determinaron a pedirles que se las dejasen corregir, y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia.²⁴

Incluso en el paratexto específico de una de las comedias de la *parte*, *El dómine Lucas*, escrita más de un cuarto de siglo atrás, dice que corrigió el texto que pudo encontrar:

[Hallé la comedia] pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados, con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz.²⁵

Las afirmaciones del autor no resisten la comprobación: el texto impreso presenta lagunas y reclama una importante intervención por parte del editor moderno (como pone de manifiesto la edición crítica de Miguel M. García-Bermejo Giner). La última frase citada de la dedicatoria, si expresa alguna cosa, es la insuficiencia del trabajo de restitución realizado por el autor. La noción teórica que conviene manejar aquí no es

(Sessa) que, aunque firmada por el comediógrafo, consta que fue escrita por el propio dramaturgo. Véase al respecto V. Dixon, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, vol. II (1996), pp. 45-63; L. Giuliani, «La *Cuarta parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, t. I, pp. 7-30.

²⁴ «Prólogo al lector», en L. de Vega, *Comedias. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Madrid, Gredos, 2018, t. I, p. 64.

²⁵ Dedicatoria a Juan de Piña, *El dómine Lucas*, ed. M.M. García-Bermejo, en L. de Vega, *Comedias. Parte XVII*, t. I, pp. 1013-1014.

la de voluntad autorial, sino la de autorización,²⁶ puesto que Lope, con sus palabras, y al publicarla bajo su responsabilidad, otorga validez al texto de la comedia con vistas a su circulación impresa, *faute de mieux*, con las reticencias que sean. Esta autorización puede comportar calidad textual, pero no por sistema, ni mucho menos exige identificarla con la señal que aclara nuestro proceder como editores críticos. Podemos estar bastante seguros, a la vista de este y otros casos procedentes de las *partes* controladas por Lope, de que no es posible atribuirle un trabajo relevante de preparación del texto para la imprenta, aunque es cierto que reunió los testimonios autógrafos que pudo y que ya no poseía, pero no aprovechó la ocasión para revisarlos, retocarlos ni mucho menos reescribirlos.²⁷ Si en algún lugar puso Lope su energía al publicar sus comedias, fue en la generación de elementos paratextuales, como los prólogos, las dedicatorias específicas a cada una de las comedias o la mención de los representantes que las estrenaron, para participar a través de ellos en las polémicas del sistema literario y sostener su propia posición hegemónica (por ejemplo, en la disputa con Góngora y sus seguidores), para afianzar sus conexiones con los círculos de poder en la Corte (dedicatorias a figuras de la aristocracia y de la administración, y a sus esposas e hijos) y para presionar en favor de sus aspiraciones profesionales (la obtención del cargo de cronista regio).²⁸

Con todo, la autorización de gran parte de su teatro tiene relevancia en otro sentido, a la hora de definir el estatuto del material que el lector de las *partes* tenía en sus manos. Lope aprovechó la publicación de sus comedias para fortalecer su *auctoritas*, su figura como autor, mediante la asunción implícita – prácticamente explícita en algunas ocasiones – de que su

²⁶ C. Urchueguía, «La autorización y la voluntad del autor: paradojas de un argumento editorial», *Ecdótica*, vol. VIII (2011), pp. 119-129.

²⁷ Y no siempre le fue posible conseguirlos: es conocido el caso de *La dama boba* (1613), publicada en la muy autorizada *Parte IX* (1617), cuyo autógrafo Lope había vendido a la compañía de Pedro de Valdés y obraba en poder de su esposa, la actriz Jerónima de Burgos, la primera en encarnar a la protagonista Nise. El dramaturgo no logró que esta le entregara el autógrafo, según confiesa a su protector Sessa en una carta. Véase M. Presotto, «La *Parte IX*, historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Lérida, Milenio-UAB, 2007, t. I, pp. 7-38. Para las consecuencias textuales de esa negativa véanse las posiciones contrapuestas de M.G. Profeti, «Editar el teatro del Fénix de los ingenios», *Anuario Lope de Vega*, vol. III (1996), pp. 129-151, y V. Dixon, «Tres textos tempranos de *La dama boba*», *Anuario Lope de Vega*, vol. III (1997), pp. 51-65.

²⁸ A. García-Reidy, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Fránkfort, Iberoamericana-Vervuert, 2013; A. Sánchez Jiménez, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.

teatro debía ser consumido como poesía, al menos por parte de los lectores.²⁹ Él fue el primero en separar con escalpelo el texto pre-eventivo de los avatares posteriores en manos de los cómicos o bien de memoriones, libreros e impresores, y conceder superior jerarquía a aquel, el único que consideraba que lo representaba verdaderamente. Esta maniobra de legitimación aleja las comedias del ámbito performativo para el que fueron concebidas y escritas, y convierte al evento teatral en *texto*; incluso podríamos decir que lo revierte, lo retrotrae, a la condición de texto, y con ello le otorga su característico estatuto problemático, susceptible de deterioro – no ya cambio o variación libres, sino deterioro – y de alejamiento de la voluntad autorial. Al principio y al final del recorrido está el poeta: *Lupus in fabula*.³⁰

Y ya que hablamos de la brecha entre el texto del dramaturgo y el que manejaron y llevaron a escena las compañías teatrales, realicemos una cala en el territorio textual que se nos ofrece. Conservamos una significativa cantidad de manuscritos no autógrafos; algunos de ellos son copia de impresos, y por lo tanto sin particular relevancia textual, pero hay otros que constituyen testimonios únicos o situados en las ramas altas del *stemma*, sobre todo cuando son comedias escritas por Lope todavía en el siglo XVI, que no siempre llegaron a imprimirse en el siglo XVII, o si lo hicieron fue a partir de testimonios notablemente afectados por su circulación entre comediantes. Hay que destacar en este sentido la importante «colección Gondomar», que perteneció al noble, diplomático y bibliófilo Diego Sarmiento de Acuña, conservada entre la Real Biblioteca de Madrid y la Biblioteca Nacional de España, que contiene copias, varias de ellas únicas, de obras de Lope compuestas en el despegue de su trayectoria teatral.³¹ Cuando es posible compararlos con

²⁹ Véase, por ejemplo, lo que dice en la dedicatoria de la *Parte XI* (1618) a Bernabé de Vivanco y Velasco: «En tantas ocupaciones llega mejor este libro que los de materias altas, pues se puede abrir acaso y leer sin cuidado: tal vez hablarán una dama y su amante, tal un villano y su familia, tal un mozo desvanecido y su padre considerado, y aun alguna vez un rey con sus criados materias de consideración y advertimiento», L. de Vega, *Comedias. Parte XI*, t. I, p. 42, y véanse también las consideraciones de L. Fernández, G. Pontón, «La *Oncena parte*: historia editorial», L. de Vega, *Comedias. Parte XI*, t. I, p. 10.

³⁰ Para consideraciones análogas referidas a Shakespeare, mucho más conjeturales, véase L. Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; A.G. Hooks, *Selling Shakespeare: Biography, Bibliography, and the Book Trade*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

³¹ S. Arata, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989; S. Arata, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el Conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, vol. II (1996), pp. 7-24. Véase también la web <http://gondomar.tespasiglodeoro.it>.

otros testimonios, esos manuscritos presentan cambios y variaciones que ponen de manifiesto la tendencia a alterar el texto del ingenio en cuanto comenzaba su vida sobre las tablas. A pesar de los escollos textuales que plantean, o precisamente por ello, este tipo de testimonios manuscritos resulta una muestra preciosa de la transformación de las obras en su paso por la escena y sitúa en otra dimensión, la verdaderamente problemática, el asunto de la restitución textual. No entraré en detalles específicos, sino que atenderé solamente a la cuestión general – y también de acción concreta – que estas tradiciones plantean al editor crítico, aunque lo haré pensando sobre todo en dos comedias de juventud, *El hijo de Reduán* (h. 1588) y *El soldado amante* (h. 1593-1595). De la primera conservamos un manuscrito de la «colección Gondomar» y una edición ajena al control de Lope (en la *Parte I*); de la segunda, un manuscrito que no pertenece a esa colección pero que presenta características análogas y una edición autorizada, pero con manifiestas deficiencias (en la ya mencionada y no siempre fiable *Parte XVII*).³²

Son testimonios cuya *collatio* puede arrojar centenares de variantes en poco más de 3.000 versos, sin que quepa duda de que el texto subyacente, «original», al que remiten esos testimonios es uno solo, que podemos identificar, en última instancia, con el autógrafo que Lope vendió a la compañía (posiblemente la de Rodrigo Osorio en ambos casos). Nada hay que autorice a suponer un doble proceso de redacción autorial, ni tampoco son refundiciones sistemáticas que desfiguran o transforman por completo la obra. Son testimonios que se remontan independientemente al arquetipo – ninguno es copia del otro –, y por consiguiente resultan análogos desde el punto de vista estemático. Estos centenares de variantes, hasta un millar, son cambios de todo orden, que solo en un pequeño porcentaje se explican como errores mecánicos de copia, y que obedecen a tres fenómenos mayoritarios: adaptación de los textos de partida a las características de una determinada compañía teatral; procesos de acentuación de ciertos rasgos dramáticos en detrimento de otros; un trabajo de copia poco sensible a la literalidad del verso, a su «poeticidad», y que remite de forma inequívoca a la palabra en la escena y demuestra la relativa laxitud con que los representantes se ceñían a las palabras exactas del ingenio. Esas intervenciones, ajenas a la voluntad autorial, no se corresponden de forma nítida con un instante especí-

³² Remito a los estudios respectivos: *El hijo de Reduán*, ed. G. Pontón, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Lérida, Milenio-UAB, 1997, t. II, pp. 819-835; *El soldado amante*, ed. G. Pontón, L. de Vega, *Comedias. Parte XVII*, t. I, pp. 426-463.

fico de la vida en las tablas, sino que presentan capas sucesivas, algunas contradictorias entre sí, que certifican la plasticidad del texto en manos de las compañías teatrales. Anna Scannapieco ha resumido de manera impecable el conflicto metodológico que se plantea en estos casos:

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 tradizioni (una delle quali, quella spettacolare, potenzialmente illimitata) pone dei problemi ai limiti dell'irrisolubilità.³³

¿Qué hacer, pues? Al editor se le presentan varias opciones. Puede – por decirlo así – suspender el juicio, no tomar una determinación en detrimento de otras y ofrecer las distintas realizaciones de equivalente o dispar autoridad que de esa comedia nos han sido legadas;³⁴ puede escoger una de ellas como «texto base» (otra noción no poco conflictiva) y ceñirse sustancialmente al momento que en teoría refleja ese testimonio, posiblemente desoyendo las ocasiones en que otros testimonios considerados *deteriores* ofrecen en un punto concreto una solución mejor, susceptible de ser considerada la lección original; cabe también que asuma el riesgo de intentar una reconstrucción del texto original, entendido como el que Lope dio a la compañía que estrenó la comedia. Ese texto hipotético será innegablemente una producción del estudioso, pero sustentada en una valoración documental, es decir, en el análisis histórico, lingüístico, literario, performativo y técnico; será un texto *crítico*. Tendrá como norte la restitución de una forma textual previa a la representación, aun a sabiendas de que los testimonios disponibles no pertenecen solo a esa categoría, sino que son portadores de adherencias performativas, que superponen en grado variable distintos momentos de la vida de la obra sobre las tablas. De forma casi inevitable, el editor que proceda

³³ A. Scannapieco, «Sulla filologia dei testi teatrali», *Ecdotica*, vol. XI (2014), pp. 26-55, recogido con adiciones en F. Rico (ed.), *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, Roma, Carocci Editore, 2022, pp. 297-331: p. 312. El pasaje continua, significativamente, con la siguiente frase: «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».

³⁴ El ejemplo más conocido de este proceder es la edición de *Hamlet* preparada por A. Thompson y N. Taylor para «The Arden Shakespeare», Londres, Thomson Learning, 2006, 2 vols., con el primer tomo dedicado al *Second Quarto*, que se elige como texto de referencia, y el segundo, con carácter de apéndice, para el *First Quarto* y la *Folio Edition*.

de este modo, a menudo calificado como ecléctico, se encontrará con que las soluciones para un número tan elevado de pequeños problemas no son reductibles a patrones unitarios, y más de una vez temerá dejarse arrastrar – y es posible que lo haga – por *the pleasures of contamination*.³⁵ Pueden servirnos de consuelo las palabras de G. Thomas Tanselle:

... all works in all media, all human artifacts, may be viewed either as the products of individual creators or as the results of the collaborative effort of all the persons required to bring them to the attention of the public. The choice between these points of view is a basic decision that all editors must make, and the reconstructed texts that result are likely to be considerably different depending on which view is taken. [...] There is reason to be interested in the text of any individual document, but editors of critical editions aim to go beyond documents, to works or versions of works.³⁶

El texto teatral, bien lo sabemos, es solo una parte del evento que denominamos teatro, entidad en constante mutación que pertenece en gran medida al reino de la incertidumbre. La crítica textual no pretende ni puede abarcar ese tipo de diversidad: su punto de partida – o de llegada – implica una renuncia, una deliberada restricción frente a aquello de lo que no puede dar cuenta. El editor crítico de una comedia de Lope de Vega debe tener como objetivo el restaurar, a partir de los testimonios y datos disponibles, un texto que se acerque tanto como sea posible (en los *substantials*, no en los *accidentals*, que en este caso no solo son las grafías antiguas, sino también las didascalias)³⁷ a una entidad histórica constatable, aun con su propia inestabilidad, sus errores y limitaciones, y por lo general perdida: el autógrafo, es decir, el texto del poeta tal como lo pasó a limpio y fue vendido a una compañía de representantes. Tan seguros como estamos de que ese autógrafo existió podemos estarlo de que nunca fue pronunciado *ipsis verbis* sobre un escenario: era un cúmulo de potencialidades, el común denominador de una multiplicidad de acontecimientos – cada representación – que nunca fueron iguales entre sí. El crítico textual escruta esa variedad y debe prestarle atención, pero sin embargo aspira a la estabilidad. Podríamos decirlo de otro

³⁵ D. Greetham, *The Pleasures of Contamination. Evidence, Text, and Voice in Textual Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

³⁶ G.T. Tanselle, «The Varieties of Scholarly Editing», en D. Greetham (ed.), *Scholarly Editing. A Guide to Research*, Nueva York, MLA, 1995, pp. 24 y 26.

³⁷ Sobre el caso, particularmente revelador, de la edición de las acotaciones, véase L. Giuliani, V. Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venecia, Edizioni Ca' Foscari, 2018.

modo: editamos el teatro de Lope tan de espaldas a los escenarios, o tan de cara a ellos, como lo estuvo el poeta cada vez que escribió una comedia en la soledad de su gabinete para venderla al día siguiente a la compañía que se la había encargado.

Editar el teatro de Lope de Vega ha sido, sigue siendo, un proceso heurístico que genera a cada nuevo paso interrogantes sobre la materialidad de los textos, sobre su transmisión, sobre su estatus. En consecuencia, requiere de distintos saberes técnicos con los que enfrentar – de hecho, con los que visualizar, reconocer – una hueste de problemas. Traza un trayecto desde la práctica hacia la teoría, entendida como motor de indagación y de intelección del texto en su dinámica histórica. En ese trayecto se suscitan nuevas preguntas, que permiten visualizar mejor el objeto de estudio y definir de manera más ajustada la labor. Creo que la aportación más destacada de Prolope, más allá del éxito en ediciones concretas, ha consistido en señalar un repertorio específico de problemas de la edición del teatro lopeveguesco, aplicables sin duda a otras manifestaciones análogas, y en darle soluciones lo más coherentes posible, soluciones conscientes de sus propios límites, incluso de su provisionalidad. Ofrecer textos fiables desde un punto de vista científico ha sido un proceso que ha requerido transformar el conocimiento que se tenía sobre la difusión del teatro durante el medio siglo en que Lope ejerció su monarquía cómica, así como plantear de nuevo, seriamente, la cuestión de qué editamos – o qué queremos editar – cuando editamos ese teatro.

PIERMARIO VESCOVO

Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità

Theatrical philology. Field limits and peculiarities

ABSTRACT

First of all, the contribution wants to distance itself from the cliché of the ‘continuous mobility’, ‘mutation’, ‘instability’ of the dramatic text. A philology of the theatrical text concerns the conditions of transmission (of copying, division into “parts” and reunion) and – through a series of examples ranging from the seventeenth to the twentieth century – the question is placed in the overall framework of a system, or of various systems over time, of the European “commercial theatre”, of its roles and tasks and of the division of labor in it.

Keywords

'preventive' text; orality; writing; theater parties.

vescovo@unive.it

Università "Ca' Foscari" Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Dorsoduro 3484/D 30123 Venezia

Anzitutto, per cominciare, una presa di distanza dal luogo comune della 'continua mobilità', 'mutazione', 'instabilità' del testo drammatico, condizione che – ammesso sia vera – non si vede come possa riflettersi (salvo i casi particolari considerati più sotto) sulla trasmissione dei testi e, di conseguenza, sui procedimenti e sullo statuto di una filologia che li interessi. Comincerò citando la testimonianza offerta dalla prefazione, apparentemente divagatoria, alla raccolta *I canovacci della Commedia dell'Arte*, allestita nel 2007 da Anna Maria Testaverde,¹ in cui Roberto De Simone raccoglieva le dichiarazioni di Gino Maringola (1917-2011), attore 'improvvisatore' nel senso della tradizione napoletana, che tutti ricorderanno in altra veste in alcune messinscena di suoi testi da parte di Eduardo De Filippo, in particolare per l'edizione televisiva di *Natale in casa Cupiello* del 1997. L'aneddoto si riferisce alle prove de *Il sindaco del rione Sanità*: «Voi in scena mi avete detto un Don Antonio in più». Seguito dal rimprovero, col 'voi' di distanza: «Maringola, non faccia lazzi» (che offre, peraltro, una testimonianza istruttiva per l'uso della parola *lazzo* nel linguaggio delle compagnie, ancora nel secondo Novecento, non nel senso del 'numero comico' e specialmente mimico-acrobatico come lo si intende di solito, quanto di semplice aggiunta al testo in copione).

Ovviamente il caso di Eduardo – autore-attore e 'direttore' (ruolo che sembra occupare un grado inferiore rispetto a quello di 'regista', ma in realtà molto più rilevante e totalizzante, almeno rispetto all'uso corrivo della mansione, pur servendosi di una categoria di tradizione) – è particolare, se non un caso-limite, ma assai significativo per il rispetto del copione, nettamente opponibile al luogo comune di partenza. Condividiamo con altri che si sono dedicati a questo campo e con cui discutiamo da lungo tempo di questa materia, che una filolo-

¹ R. De Simone, «Oralità del Teatro – Teatro dell'oralità. Morte di una tradizione», in *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. Testaverde, Torino, Einaudi, 2007, pp. VII-XVI.

gia del testo drammatico vada iscritta nel campo della comune filologia testuale.²

Fatta questa doverosa premessa o dichiarazione generale, tuttavia, la questione relativa alla liceità d'uso di un'etichetta o di una specificazione siffatta trova un senso, ovviamente parziale, in specifiche condizioni non della natura in sé di questo tipo di testo, ma nell'ordine della sua trasmissione o di determinate pratiche d'impiego. Ovvero – e all'interno di un sistema storicamente determinato – ai procedimenti di copiatura e riproduzione del testo, in ordine alla sua disponibilità per suggeritori, direttori di prove, 'coraghi', 'concertatori' e quindi registi, attori, cantanti e persone generalmente investite di compiti e funzioni nella realizzazione dello spettacolo, e soprattutto nella sua trasmissione parziale o per 'parti' in questo sistema, storicamente determinato. Le mansioni del Suggeritore sono oggetto di una descrizione nostalgica e affettuosa – come tutto il (bellissimo) libro, dedicato a un sistema di produzione idealizzato perché perduto – nel *Teatro all'antica italiana* di Sergio Tofano.³ Uscito della botola del palcoscenico, eccolo, di notte, «a riempire fitte fitte pagine protocollo con [...] calligrafia regolare, rotonda, cancelleresca»; spente le voci della scena ad ascoltare quella sola, scricchiolante, del pennino sulla carta di grana grossa, prima che l'altro ticchettio della macchina da scrivere non venga a mettere fine a una tradizione secolare e a una rendita di mestiere: «quando cominciò a diffondersi l'uso delle parti e dei copioni scritti a macchina anche quel poco cespite di guadagno finì». ⁴ Non già la 'nascita della regia' (che, di fatto, conserva o ridefinisce in altre mansioni, quelle degli aiuti e assistenti, alcune delle pratiche del suggeritore) o vere o supposte 'rivoluzioni' novecentesche, quanto, appunto, la macchina da scrivere come elemento essenziale di differenziazione, peraltro per qual-

² Non posso non citare in apertura – tornando ad interrogarmi in questa sede sulla questione – un contributo di Anna Scannapieco, «Sulla filologia dei testi teatrali», apparso proprio su *Ecdotica*, vol. XI, 2014, pp. 26-55 e anzi, proprio in coincidenza col seminario bolognese di cui si offre qui un resoconto scritto, riproposto in un volume che raccoglie proprio una serie di interventi del "Foro": *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di F. Rico, Roma, Carocci, 2022, pp. 297-332. Una precedente discussione dell'argomento – che qui si riprende nell'articolazione e per molti degli esempi – risale al mio contributo, per un convegno napoletano del 2012, i cui atti sono apparsi alcuni anni dopo: P. Vescovo, «Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale», in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di R. Puggioni, F. Cotticelli, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 186-209.

³ Prima edizione: S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965.

⁴ S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana, e altri scritti di teatro*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 143-144.

sivoglia tipo di testo, in un panorama che vede aggiungersi massicciamente a stampe e manoscritti i testimoni dattiloscritti.

Ancora, e in generale, parlare di 'testo scenico' in un senso non referenziale mi sembra aprire a confusioni e improprietà e per questa ragione tendo ad evitare l'impiego della parola 'scrittura' in senso anche latamente metaforico, quindi della categoria di 'scrittura teatrale', per ciò che a teatro – come diceva Mallarmé, osservando una grande danzatrice del suo tempo e la sua 'scrittura corporale' – risulta in realtà un procedimento «dégagé de tout appareil du scribe».⁵ Peggio ancora – rispetto a una metaforicità comunque evidente – l'uso banale che dagli anni di centralità della semiotica (quelli stessi delle altrimenti solide determinazioni, alla Lotman, relative a una 'testualità' della cultura) si è irradiato e conservato nel deleterio, immancabile, richiamo ai vari 'codici' e alla loro interazione e combinazione, anche in definizioni per cui la brillantezza nulla toglie alla banalità di fondo (si veda quella, assai fortunata, di Roland Barthes, che definisce con 'teatralità' la dimensione del 'teatro senza il testo'). Ora si tratta di osservare che le ricorrenti perorazioni di questo tipo, o i mantra che additano immancabilmente la pluralità dei codici, delle 'componenti' o dei 'segnali' – gli elenchi di drammaturgo, regista, scenografo, musicista, tecnici, di corpo, voce, scene, costumi, luci – si trovano solitamente in testa a ristrette analisi testuali, e non precedono affatto studi dedicati a pratiche e tecniche obiettive, anzi confuse e rese tanto più indistinte nel tautologico richiamo generale alla varietà e all'intersezione nel segno della 'teatralità'.⁶ Così le denunce e distanze dal cosiddetto 'testocentrismo' accompagnano, in larga parte dei casi, analisi di comune riferimento alla sola dimensione testuale, magari marcando solo soglie di appartenenza a quelli che in Italia si chiamano settori scientifico-disciplinari.

Forse anche rispetto all'orizzonte generale a cui ci si riferisce spesso, ormai convenzionalmente, col nome di 'scrittura scenica' appaiono meno equivocate e più utili categorie come quella di 'composizione' (meno as-

⁵ Rinvio al mio *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, dove il passo è discusso alle pp. 334-335, e *passim*.

⁶ Indubitabile, per esempio, che l'immaginazione luministica – si permetta di impiegare una simile formula, e tanto più in anni che si collocano al di qua della definizione specifica di un ruolo come quello del *light designer* – appaia elemento caratterizzante il teatro, o lo stile, di Giorgio Strehler (dato, infatti, che permette il riconoscimento della sua presenza a partire da una semplice foto di scena), e dunque tanto più rilevante l'assenza di applicazioni di studio specifiche in questa direzione. E gli esempi si potrebbero, ovviamente, moltiplicare.

sertiva rispetto a ‘creazione’) o quella correlata di ‘montaggio di azioni’ (che affonda le proprie radici addirittura in Aristotele, a proposito del campo del mimetico, che opportunamente un’edizione moderna della *Poetica* traduce anziché con ‘imitativo’ con ‘rappresentativo’).⁷ Altri campi metaforici – come quello del ‘disegno’, che abbiamo toccato con la relazione più strettamente referenziale menzionando il *light designer* – si applicano ad altri processi artistici che, soprattutto, sarebbe il caso di sottrarre allo stereotipo, consumato dall’uso, del tautologico rinvio ai ‘differenti codici’ di cui si è detto, sopravvissuto ai decenni di voga di una semiotica semplificata. Ora tutto questo è evidentemente estraneo a una filologia del testo teatrale, ovvero può riguardare il suo contenuto (nell’immaginazione preventiva o nella registrazione consuntiva che si danno rispetto alla realizzazione spettacolare o nell’annotazione riflessa dal ‘copione’ di lavoro), ma non si vede in quale forma una sua ‘natura’ costitutiva.

1.

Converrà cominciare – sempre per i condizionamenti del luogo comune di partenza – da ciò che è dato osservare in un numero non indifferente di edizioni, anche critiche ed ecdoticamente sorvegliate, di testi drammatici. Ovvero il riflesso, aldilà delle perorazioni di principio in sé innocue, nella pratica editoriale, che ho definito altrove col nome di ‘errore fisiognomico’.⁸

La critica testuale che si occupa di drammaturgia e in particolare di drammaturgia dei secoli XVII e XVIII (quelli ovvero di un teatro europeo ‘di commercio’), ma ovviamente non solo, è costretta per condizioni di documentazione ad applicarsi prevalentemente alla tradizione a stampa. Questo vale per i maggiori autori, da Shakespeare a Molière, agli spagnoli del *siglo de oro*, a Goldoni, tanto per citare dei nomi di prima grandezza, totalmente rappresentati da testimoni a stampa, salvo conservazioni laterali o particolari (un caso, peraltro recente, riguarda un’ampia emersione di manoscritti di Carlo Gozzi). Qui, dunque, si pone la questione della sovradeterminazione di elementi propri alla tra-

⁷ Aristotele, *La Poétique*, a cura di R. Dupont-Roc, J. Lallot, Paris, Seuil, 2011.

⁸ P. Vescovo, «Appunti di filologia goldoniana», *Yearbook of Italian Studies*, vol. XI (1995), pp. 163-182, quindi con allargamento del campo d’osservazione, ripresa nel contributo citato più sopra a n. 2.

smissione testuale e in particolare tipografica in elementi portatori di un significato o volontà teatrale o espressiva, come si vede da edizioni recenti di testi teatrali.

La definizione, presa a prestito da uno storico e teorico delle forme artistiche, Ernst Gombrich, di 'errore fisiognomico' si riferisce alla gratuita attribuzione di 'fisionomia', nel senso di significato intenzionale, a tratti che non la possiedono. Di fronte ad oscillazioni grafico-formali, e soprattutto di natura puntatoria della tradizione a stampa, l'editore di testi drammatici tende non di rado a credere di vedere in ciò che è semplicemente diverso o stravagante rispetto al sistema di demarcazione-segmentazione corrente nel suo e nostro tempo una specifica natura 'teatrale', vale a dire delle impronte di oralità o delle indicazioni di 'intonazione' offerte al lettore in funzione di sfumatura d'accento e pausa (soprattutto nella presenza di virgole in posizione per noi eccentrica, ma assolutamente regolari per il sistema che arriva fino al XVIII, prima degli 'e' e dei 'che', che peraltro risultano del tutto implausibili in testi in versi, fuori dalle pause di inciso o fine verso). Accade così che edizioni di grande rilievo e competenza nella scelta di un testo di riferimento e di ampio controllo della tradizione, e tanto più se nutrite degli strumenti della bibliografia testuale (dunque col controllo di tirature ed esemplari e di eventuali interventi in fase di composizione), trovino proprio nel rispetto del testo riprodotto, nel senso della trascrizione puntuale e della conservazione, un evidente limite.

Non di rado, dunque, edizioni 'critiche' di testi teatrali si mostrano conservative rispetto alla punteggiatura, magari innovando (come accade, per esempio, nella tradizione francese) la patina grafica, e oltre i limiti dell'opzione per una trascrizione interpretativa, nel senso del vero e proprio ammodernamento. Ancora, si veda l'allegamento di apparati ingombri di dati minuti e minimi che testimoniano in realtà le abitudini dell'intermediazione tipografica e che meriterebbero eventuale attenzione solo se razionalizzati e descritti e non semplicemente allineati o affastellati. La cosa accade, ovviamente, in generale, per edizioni di altra letteratura in prosa e rima, dal romanzo alla lirica al trattato, per le quali però questo cattivo costume o «filologismo caricaturale» (come diceva Contini)⁹ non comporta la sovradeterminazione che si presume nel caso di testi destinati alla recitazione, nel senso di un rapporto con l'oralità, per cui tali elementi sono supposti essere portatori di espressività o di 'oralità'. Cito dal *Breviario di ecdotica* a proposito de

⁹ G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 19-20.

[l']ingombro di pagine e pagine [...], episodio del filologismo caricaturale, esercitato fuori dal competente ambito, scotto di una recente «filologia di massa e, per contro, il richiamo ai criteri del livellamento formale» delle migliori tipografie, alle questioni generali dell'intermediazione tipografica e alla distinzione – dalla parte degli autori – tra «forte personalità poetica» e «robusta cultura alfabetica», riservando ai letterati di tipografia o ai protti i compiti della «correttezza grafica e puntatoria».

Molto discutibile – per indicare un esempio evidente, in pagine per altri motivi rilevanti – l'assunzione a titolo eloquente a tale proposito fatta da uno storico tra i maggiori della stampa, Roger Chartier, chiamando in causa un'edizione del *Tartuffe* di Molière – autore che evitava per ragioni commerciali la messa a stampa dei propri testi, salvo contate eccezioni – costretto a pubblicarsi per difendersi dalla concorrenza sleale, dopo l'apparizione a stampa di sue opere piratate a teatro. Chartier afferma che Molière, ristampando quel testo, voleva dare al lettore «la possibilità di ricordare o immaginare la recitazione degli attori», affermazione gratuita e senz'altro smentibile.¹⁰ L'idea di una esplicita volontà d'autore nel mettere su carta una pausa delle battute, laddove questa appartiene a una segmentazione d'uso tipografico, non appare infatti compatibile con i principi statutori dell'articolazione del verso, che presenta posizioni di cesura stabilite, e dunque le virgole di distinzione di commi o membri della frase sono visibilmente implausibili con le regole di articolazione dell'alessandrino. Più in generale – posto che non tutti gli editori che conservano un sistema interpuntivo cadono in questa confusione – l'interrogativo riguarda l'interesse di una restituzione di carattere strettamente conservativo di abitudini di questo tipo, posto che il testo drammatico, a differenza di altre tipologie di testo (ma questo accade anche per la poesia lirica, dove non di rado si sentono pronunciare gli *et*, con scardinamento della misura sillabica del verso), può essere recitato o 'eseguito' col ricorso a edizioni segnalate.

2.

Nella sfera del teatro legato alla pratica scenica, e specie per i secoli centrali della tradizione, l'autore scriveva, e, completato il suo testo, lo mandava a copiare agli addetti alla funzione (in alcuni casi, mentre lo com-

¹⁰ Cfr. R. Chartier, *In scena e in pagina. Editoria e teatro in Europa tra XVI e XVIII secolo*, Milano, Bonnard, 2001, pp. 50 e ss.

poneva, lo mandava a copiare per blocchi). Il testo, in duplice copia, statutariamente se l'autore non coincideva con il capocomico o un attore della compagnia, biforcava da qui normalmente il suo destino.

Un caso piccolo ma indubitabile di eccezione a questa regola – e che dunque la conferma e illumina – è offerto da un dramma giocoso per musica di Carlo Goldoni, *Il conte Chicchera* (1759), per cui sappiamo l'autore, lontano, stretto dal tempo e senza copista a disposizione, inviare a Milano per la messa in partitura direttamente l'autografo, che non gli verrà più restituito e che non sarà quindi tra quelli conservati nel suo “baule”. Il libretto non appare, infatti, nell'edizione Zatta e resta confinato all'impressione relativa alla prima milanese.¹¹

Nel sistema organizzato del teatro commerciale di questi stessi secoli il testo steso dall'autore genera il testo del suggeritore, da cui quest'ultimo ricava o fa ricavare le ‘parti’; nella drammaturgia per musica dal testo d'autore discende l'esemplare per la messa in partitura e il medesimo – o una sua copia – genera il testo a stampa che solo in questa tradizione, non in quella del teatro drammatico o di parola (tranne ovviamente contate eccezioni),¹² si costumava vendere al pubblico che assisteva allo spettacolo.

La consuetudine del testo nel ‘libretto di sala’ stacca già decisamente, a partire dal valore commerciale, le consuetudini relative al teatro di parola rispetto a quello musicale. Il primo generalmente protetto dalle compagnie che lo hanno pagato, o addirittura in alcuni ambiti sorvegliato da legislazioni specifiche, non si stampa, se non a debita distanza dall'utilizzo teatrale (distanza che è oggetto di norme contrattuali nei differenti sistemi, in differenti paesi e in differenti momenti). Il secondo, dal valore solo parziale, viene immediatamente offerto allo spettatore – il che significa il più delle volte rapidamente composto tipograficamente prima del debutto – quale punto di riferimento per le parole che egli sente cantare a teatro, e che può dunque leggere mentre ascolta.

Interessante il caso offerto da uno dei primi intermezzi per musica sempre di Goldoni, *La pupilla*, andato in scena a Venezia nel 1735. Nella *princeps* Valvasense – stampata per lo spettacolo – si presenta curio-

¹¹ Cfr. C. Goldoni, *Drammi comici per musica, I* (1748-1751), a cura di S. Urbani, introduzione di G. Polin, Venezia, Marsilio, 2007, p. 98.

¹² Si veda, per esempio, il caso dell'impressione e della distribuzione del testo agli spettatori delle prime due parti della sua *Marianna* da parte di Pietro Chiari in contrasto con le “alme invide e ladre” degli attori della compagnia del San Samuele per cui egli lavorava, su cui ho brevemente meditato insieme a Simona Bonomi (*Goldoni e il Teatro comico del Settecento*, a cura di P. Vescovo, Roma, Carocci, 2019, pp. 62-63).

samente, addirittura, allo spettatore una doppia redazione dell'atto (o 'parte') di mezzo della composizione: sia nella forma che l'autore aveva inizialmente scritto che in quella che egli è stato costretto, durante le prove, a riscrivere (soprattutto tagliando robustamente e ridistribuendo le arie). Da qui l'interessantissima avvertenza, che suona così: «Vedendosi in pratica che la seconda parte della 'Pupilla' non riesce secondo l'intenzione, si è cangiata nella seguente maniera». Sottolineerei l'uso del tempo presente: «non riesce», riferito non alla 'volontà' o più pianamente al desiderio dell'autore, ma alla praticabilità scenica del momento specifico.¹³

Solitamente questo tipo di recuperi – con l'allineamento a testo o in appendice di redazioni diverse – è affare delle nostre cure filologiche retrospettive, quando i materiali superstiti lo consentano. Per lo stesso Goldoni si pensi alle preziose redazioni della cosiddetta, credo assai impropriamente, 'Bettinelli spuria', che l'Edizione nazionale (Venezia, Marsilio, 1993 e ss.) offre normalmente insieme a quelle consuntive 'd'autore'. Si tratta spesso e prevalentemente di rifacimenti 'letterari' che trovano nella necessità di dare al lettore un testo diverso da quello già circolante la loro principale ragion d'essere (soprattutto per differenziarlo nell'ambito di un'appropriazione illecita della fiorentina edizione Paperini rispetto alla veneziana edizione Bettinelli, posto che quei testi erano proprietà del capocomico Girolamo Medebach che stava, insieme all'autore, dietro alla seconda).

Il teatro per musica – per la sua bifrontalità di scrittura (testo in pagina e testo in partitura) – risulta evidentemente più strutturato da un punto di vista della professionalizzazione dei copisti, anche nel rapporto tra copiatura a mano e impressione tipografica. Basti, per il momento centrale di questa industria, stralciare la caustica presentazione, dove la parodia non cancella i dati referenziali dell'esperienza, che ne offre Benedetto Marcello nel suo *Teatro alla moda*:

¹³ C. Goldoni, *Intermezzi e farsette per musica*, a cura di A. Vencato, introduzione di G.G. Stiffoni, Venezia, Marsilio, 2008, p. 199. Aprendo parentesi si possono a questo punto brevemente coinvolgere anche gli esempi di tagli imposti all'autore sulla scena o di tagli che l'autore propone in una casistica non indifferente, che va dall'esempio dei passi segnati a margini con asterischi nella lunghissima (anche per le abitudini di uno spettatore barocco) *La Centaurea* di Giovan Battista Andreini, quali passaggi che i recitanti possono trascurare, all'esempio di Buero Vallejo che indica tra parentesi quadra le porzioni del suo testo originale che il regime della doppia recita giornaliera, nella Spagna di mezzo Novecento, obbligava la compagnia a tagliare, per rimanere nei limiti di una durata prescritta (cfr. il mio *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 235-236).

Copisti accorderanno con l'Impresario un tanto per Opera e questa poi faranno scrivere a Soldi sei il foglio compresa la Carta, Inchiostro, Penne, Spolverino, etc.; e cavando loro Parti dell'Opera, sbagliaranno Parole, Chiavi, Accidenti, etc., lasceranno Facciate intere, etc. etc. etc. Venderanno a' Forastieri che desiderassero buone Arie d'Opera, carte vecchie col nome de' Professori migliori; sapranno Comporre, Cantare, Suonare, Recitare, etc., riducendo la maggior parte dell'Arie dell'Opera in Canzon da Battello, etc. etc. etc.¹⁴

La descrizione, e la parodia, riguardano ovviamente i copisti del testo musicale (che sono, in ogni caso, trascrittori del testo 'di parole' in partitura, con il quale un editore di questo tipo di repertorio può, e in qualche caso deve, fare i conti), ma una separazione troppo netta di questi due ambiti – della cosiddetta 'librettologia' contro il teatro drammatico, con cui si torna alla settorialità disciplinare retrospettiva – nuoce a una comprensione più piena. Gli studiosi e i filologi del secondo troverebbero, infatti, nel terreno contiguo ampie illuminazioni ed esperienze da meditare di riflesso. Qui incontriamo, prima di tutto, la tipica figura del 'poeta praticante', che può servire per una prima presa di distanza dalla retorica della cosiddetta 'autorialità'.

3.

I parametri ecdotici della trasmissione orizzontale e verticale non riguardano solo – come in tutti i campi della testualità – la storia del rapporto tra i differenti testimoni, a fini stemmatici e soprattutto per l'evidenziazione della contaminazione avvenuta all'interno della tradizione, ma, in partenza, la stessa natura della scrittura o composizione. Si veda – nella preistoria della *Griselda* più o meno ascrivibile alla penna di Goldoni (ma la questione dei limiti dell'autorialità qui poco importa) – la sopravvivenza di una copia dell'edizione 1701 del libretto di Apostolo Zeno, servita per la 'rappezzatura' da parte di Tommaso Stanzani della versione andata in scena a Bologna nel 1711, testimoniata come prodotto finito dal libretto stampato per l'occasione. Così Marco Bizzarini, che se ne è occupato:

Si tratta di una copia fittamente postillata, dalla prima all'ultima pagina, con carte interfogliate, aggiunte e cancellature manoscritte. Fra l'altro si possono osservare adattamenti di singoli versi, cambiamenti di parole, sostituzioni o soppressioni di arie, rifacimenti di scene intere: insomma, tutti gli inter-

¹⁴ B. Marcello, *Il Teatro alla moda*, [Venezia], 1720, p. 54.

venti tipici degli «stroppiatori de' drammi», secondo la definizione fornita dallo stesso Goldoni.¹⁵

Il caso sembra rappresentativo al grado massimo di una manipolazione in linea verticale; esso è invece altamente istruttivo laddove è dato riscontrare l'intersezione di una linea orizzontale di ispirazione o prestito: non tutto quello che è aggiunto in queste pagine al testo di base appare, infatti, farina del sacco del poeta bolognese, che impiega anche il libretto di una *Griselda* rivista nel 1703, a Firenze, da Girolamo Gigli. Da cui la proposta, sempre di Bizzarini, di «libretto di Apostolo Zeno modificato da Girolamo Gigli e sottoposto a revisione di Carlo Goldoni».¹⁶

Non si tratta di una condizione specifica della drammaturgia per musica, ma che le pratiche di questa semmai estremizzano e rendono visibile. I procedimenti (“buoni”) della critica testuale sono gli stessi procedimenti (“cattivi”) della composizione drammatica: la prima distingue trasmissione verticale e orizzontale; la seconda è costituita dall'intreccio dei due assi o direzioni di lavoro.

Mi piacerebbe che l'esempio e quel che ne discende servissero a una presa di distanza dall'uso invalso – e un po' ideologicamente sospetto – per cui lo studioso di teatro di oggi ama riferirsi a questo o quel poeta teatrale del passato come a un «moderno *Dramaturg*», dove osservi il ruolo del rimbastitore di testi e copioni prevalere su quello del cosiddetto, tradizionalmente inteso, ‘autore drammatico’. Una proiezione non meno insostanziale della – in realtà simmetrica – perorazione del principio dell’‘autorialità’ in un terreno per sua natura complesso e infido, magari impiegandolo per escludere questo o quel testo dalle edizioni delle opere ‘d'autore’ propriamente intese.

Converrebbe, appunto, osservare – senza infingimenti o, come si diceva un tempo, reificazioni – la realtà di una scrittura drammatica che si avvicina, fino quasi a coincidere, con la ‘revisione’. Questa la ragione per cui la critica testuale può apparire, al limite del suo mandato, come chiarificazione e ricostruzione del processo di ‘revisione contaminatoria’, di messa in pulito o di critica al ‘lavoro sporco’ degli addetti ai lavori. Teste, ancora, il nobiluomo Marcello:

Sarà provveduto [il poeta] poi di gran quantità d'Opere vecchie, delle quali prenderà Soggetto e Scenario, né cambierà di questi che il Verso e qualche

¹⁵ M. Bizzarini, «Goldoni, Vivaldi e la tradizione librettistica della *Griselda* di Zeno», *Problemi di critica goldoniana*, vol. XVI (2009), pp. 349-371: 350-351.

¹⁶ Ivi, p. 352.

Nome de' Personaggi, il che farà parimente nel trasportar Drammi dalla Lingua Francese, dalla Prosa al Verso, dal Tragico al Comico, aggiungendo o levando Personaggi secondo il bisogno dell'Impresario.¹⁷

Farà gran brogli per compor Opere, né potendo altro fare, si unirà con altro Poeta, prestando il Soggetto, e verseggiandolo insieme con patto di partire il guadagno della Dedicà e della Stampa.¹⁸

4.

Nella filologia più avvertita che riguarda tale campo – a partire da questi dati di base – non solo è ben chiara la distinzione tra 'testo di scena' e 'testo da libro', ma – e forse grazie all'ambiguità semantica che aleggia sul termine *autor* – senza il peso indebito dell'idealità di riporto che circonda, in altre letterature e in altre epoche, la categoria della cosiddetta 'autorialità'. Lo spagnolo ci presta la categoria di *autor de comedias*, in cui credo potremmo iscrivere persone di altra collocazione territoriale.

Per esempio, oltre ovviamente ai comici dell'arte in genere, e tanto più per la generazione del testo da uno scenario o canovaccio (esemplare la definizione di Francesco Andreini, capitan Spavento, relativa a una tecnica del «farvi sopra le parole»), penso a Girolamo Medebach, il capocomico che mette a contratto Goldoni e trasforma la sua pratica precedente, interrotta dal mestiere di avvocato, combinata di amministrazione e scrittura, in un mestiere specifico. E, infatti, come si legge nel contratto che segna il passaggio al Teatro Vendramin di San Luca, Goldoni pretenderà il ruolo di 'concertatore' delle proprie commedie in prova.

Un'esperienza o un'acquisizione di ruolo che stacca due tempi della scrittura goldoniana (il terzo sarà addirittura segnato dal doppio esercizio, in presenza a Parigi e a distanza a Venezia) e quindi le modalità di un'applicazione filologica ad essi. E ancora un passaggio che segna il recupero alle stampe della prima sua produzione da parte dell'autore e della redazione – generalmente non destinata alla scena ma al libro – in forma scritta o distesa di *pièces* originalmente composte in forma di scenario o di scenario 'con dote' (vale a dire con provvisione di pezzi scritti). Il 'baule' d'autore diventa l'immagine di compendio di questa pratica, tra testo di scena e testo di libro.

¹⁷ Marcello, *Il Teatro alla moda*, pp. 9-10.

¹⁸ *Ibidem*.

Per Goldoni è quasi irrilevante la presenza di materiali che precedano le commedie a stampa, se non per i recuperi, dopo l'abbandono dell'edizione Bettinelli, di testi che il capocomico aveva a propria disposizione, ovvero di suo possesso in quanto da lui pagati, versioni certo più vicine al testo rappresentato, ma che non coincidono necessariamente con esso. Io sono assolutamente solidale – e lo sono divenuto sempre più nel tempo – con l'opzione di Marzia Pieri relativamente a un'applicazione non a un'ultima ma a una prima o precedente forma del testo. Del resto trent'anni di filologia goldoniana – diciamo così nel cantiere dell'Edizione nazionale – hanno mostrato, credo, da una parte la non assumibilità in assoluto dei testi delle edizioni successive, che si pensavano sorvegliate dall'autore (la revisione testuale è ovviamente piano diverso e distinto dalla promozione editoriale e formale, si pensi all'edizione Pasquali: tipograficamente bellissima e contemporaneamente assai sciatta), dall'altra hanno complicato la partita in un'indagine che riguarda più – e meglio col ricorso a strumenti della bibliografia testuale – la storia delle tipografie e degli usi di queste che non strettamente la storia d'autore. Ma sarebbe lungo e complesso ragionare di ciò.

Un manoscritto de *Il cavaliere e la dama* – non autografo ma di grande rilievo (e forse con correzioni di mano d'autore) – è recentemente scoperto a Dresda da Riccardo Drusi e contiene, per esempio, la parte di Truffaldino stesa all'improvviso e testimonia un trattamento parallelo a quello che osserviamo – certo con una deliberata e insistita volontà che ne fa dallo scrittoio alla tipografia un tratto di esibita volontà – nei testi a stampa di Carlo Gozzi, ove la distinzione tra parti in versi, necessariamente fissate, e parti in prosa, in larga parte in forma di soggetto, stacca due modalità del rapporto tra testo d'autore e testo d'attore.

Se si retrocede – purtroppo in un paesaggio più che scarno –, un testo singolare come lo Zibaldone di Domenico Biancolelli (che possediamo peraltro non nell'originale ma nella traduzione in francese del 'dilettante' Thomas Gueulette, magistrato che si occupava di censura teatrale, col titolo di *Scénario*, con accento acuto che ne fa immaginare una pronuncia alla francese) testimonia un curioso 'soggetto' concentrato sul solo attore che lo stende, che trascura quindi le zone in cui egli non appare in scena, che si nomina col pronome di prima persona singolare (*moi, je*) ma che comprende però ampia antologia di battute e dialoghi distesi, ovvero premeditati.

Una recente applicazione di bibliografia testuale alla sedicente 'prima commedia' di Goldoni, da parte di Daniele Musto, ha messo in luce un'emissione parallela dell'*Uomo di mondo* (ovvero la versione distesa,

scritta a distanza di quasi vent'anni dall'andata in scena di materiali che si configuravano inizialmente nella forma dello 'scenario con dote', o meglio con la sola parte del protagonista scritta, qui stesa in funzione del 'primo attore'). Per Goldoni la proverbiale, apologetica o scolastica, questione del ritorno al testo scritto rispetto alla cosiddetta 'tradizione della commedia dell'arte' appare qualcosa di vario e paradossale. La rivendica – cominciando la prima edizione delle sue commedie, nell'edizione veneziana Bettinelli – a *La donna di garbo*, di cui egli però non seguì l'andata in scena e in cui si sarebbe imbattuto a Livorno, entrata nel repertorio di Girolamo Medebach, con la di lui moglie, Teodora Raffi, nei panni della protagonista. Se Goldoni racconta, in sede proemiale e memorialistica, la riconquista della dimensione del 'testo d'autore' come un progetto preventivo e lentamente attuato contro la resistenza degli attori, ecco invece che proprio il capocomico, che in quel momento mette a contratto l'avvocato che lascia il suo mestiere, rappresenta un'opposta realizzazione, diretta e senza nemmeno la sorveglianza dell'autore. Così – dopo l'abbandono della compagnia Medebach e dell'edizione Bettinelli (e la continuazione di essa da parte dell'ex capocomico con la pubblicazione di alcuni dei testi in suo possesso) – la riappropriazione indebita, sotto il punto di vista della proprietà legale, dei testi venduti da Goldoni alla sua prima compagnia, completata con vari recuperi dal 'baule' degli anni precedenti, termina praticamente, dopo la risoluzione legale del caso, a sfavore di Goldoni, con l'emissione simultanea nell'edizione Bettinelli e nella Paperini di una stessa composizione tipografica (tranne che per brevi aggiustamenti: non già di revisione testuale ma di sistemazione di caratteri caduti), che Musto ritiene uscita dai torchi dell'editore con cui Goldoni si era dato alla pubblicazione delle commedie vendute ai Vendramin del S. Luca.

Per Goldoni, ancora, mi ha colpito molto la documentazione da parte di Simona Bonomi, che ha trovato sostanziosi documenti relativi alla storia degli attori nell'archivio patriarcale di Venezia, nel fatto che le due maggiori attrici del periodo del S. Angelo, Teodora Raffi Medebach e Madalena Facchinetti Marliani (con la scoperta del suo vero cognome da nubile), risultano analfabete quando contraggono i rispettivi matrimoni: certo qualche anno al di qua dell'assunzione a contratto di Goldoni da parte di Medebach, ma con una non meno rilevante questione di merito e di metodo, relativa al margine e alle modalità di apprendimento del 'testo'. Ecco che non già il sistema di pausa si può pensare fissato su carta («la possibilità di ricordare o immaginare la recitazione degli attori», come abbiamo letto prima), ma lo stesso sistema

dell'apprendimento della parte e della conduzione dialogica partecipa a uno statuto differente da quello delle abitudini e dell'immaginazione teatrali retrospettive.

Il baule appare prima e più che il luogo in cui l'autore conserva le sue composizioni, e specie nell'organizzazione del teatro aureo spagnolo, la 'cassa comune' dell'impresa di compagnia, dove si conservavano – in un luogo di tutti e di nessuno – gli originali del poeta acquistati dalla compagnia: la *caja* o *arca* infatti spesso citata nelle clausole contrattuali («cada uno de ellos lleve traslado de todas las comedias que hubiere, para cuyo effecto partan los originales para el otro»,¹⁹ da un atto notarile del 1603). La storia del teatro commerciale spagnolo, anche perché più studiata rispetto a quella di altri paesi europei, si rende luogo ideale di osservazione e meditazione. La proibizione, in partenza, della stampa teatrale in Castiglia e la conseguente proliferazione della stessa nel regno di Aragona (o, ovviamente, della falsificazione di impressioni castigliane travestite sotto nomi di editori aragonesi) rendono queste condizioni di trasmissione e vendita ancora più strutturate e, nella loro complessità, istruttive. La vasta serie, da una parte, di *sueitas* (edizioni di commedie appunto 'sciolte' ma frequentemente ricomposte in differenti raccolte, le cosiddette *partes*): spesso edizioni che si presentano come d'autore-poeta e che sono invece esemplate su manoscritti di autore-impresario e talora dei *memoriones*: «sueitas desglosables o fragmentos desmembrados de volúmenes anteriores». ²⁰ Condizione, infatti, che se considerata aprirebbe preventivamente gli occhi a un editore moderno di testi di altre letterature, dove il problema non si presenta – a partire da una così netta divisione del lavoro – con una tale visibilità, ma certo esiste e pesa sulla tradizione.

Da qui il problema fondamentale del riconoscere dietro ai testi a stampa se l'antigrafo sia identificabile in un 'originale' uscito dal baule di compagnia o da una versione 'per la scena' sottoposta al trattamento dell'*autor de comedias* (magari per appropriazione indebita di spettatori-stenografi o per copia conseguente alla divisione del 'baule' comune) o di una versione davvero 'consuntiva' d'autore.

¹⁹ J. Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 46.

²⁰ Cfr. D.W. Cruickshank, «partes (de comedia)», in *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, a cura di F.P. Casa, L. García Lorenzo, G. Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 229-232.

5.

La consuetudine di stampare subito il testo drammatico messo in musica per venderlo agli spettatori in sala fin dalla prima rappresentazione, di contro al vario protezionismo che difende, o cerca di difendere, il testo drammatico ‘di parola’, divarica nettamente le modalità di trasmissione e, quindi, di conservazione retrospettiva. È evidente che sul primo versante disponiamo di una drammaturgia in forma davvero preventiva, mentre la drammaturgia ‘protetta’ genera – nella distanza – differenti modalità di apparizione del testo. Non vi è solo quella pacificamente ‘consuntiva’ dell’autore che stampa a distanza – quando vuole e quando può e come vuole e come può – la sua opera, ma anche la varia tradizione di sottrazione del prodotto per offrirlo al mercato dei lettori e dei concorrenti, che va dal testo apografo, ricavato da un copione, al testo addirittura trascritto in sala durante la recita.

Ci sono – e costituiscono quindi testimonianze rilevanti per la storia della tradizione tra scrittoio e scena – testi trascritti durante lo spettacolo da spettatori tachigrafi o stenografi, rilevanti per il teatro elisabetiano (si pensi ovviamente a Shakespeare) e per il teatro spagnolo del *siglo de oro*.

Se il primo *Hamlet* o un diverso *Peribañez* fanno parte della storia di questi testi – e nel primo caso ci restituisce una prima definizione d’autore – o ancora, poniamo, l’isolata e parziale testimonianza che riguarda, un secolo dopo, *La sposa persiana* di Carlo Goldoni (Napoli, 1756, valorizzata da Marzia Pieri),²¹ un tale rapporto non cessa di essere pertinente a casi recenti e recentissimi di ‘registrazione’ (e anche di ‘registrazione’ controllata o diretta dall’autore in persona).

Esemplare e particolarmente complesso, per esempio, l’esordio editoriale al principio degli anni Sessanta del XVII secolo di Molière, che sembra metterci davanti due casi abbinati di reazione a furto di copione e a testo trascritto da uno spettacolo. Per le *Précieuses ridicules* l’autore dichiara di essere costretto a stampare la commediola per evitare la prossima disgrazia «de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d’un Privilège obtenu par surprise»;²² per lo *Sga-*

²¹ Se ne veda il campione pubblicato in appendice a C. Goldoni, *La sposa persiana – Ircana in Julfa – Ircana in Ispaan*, a cura di M. Pieri, Venezia, Marsilio, 1996.

²² Molière, *Œuvres complètes*, I, a cura di G. Forestier, C. Bourqui, Paris, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 2010, pp. 4-5.

nairelle ou le Cocu imaginaire ci imbattiamo in una stampa stranissima, che dichiara apertamente di essere una trascrizione *par cœur* di uno spettatore che ha assistito a cinque o sei repliche, peraltro lardellata di lunghe didascalie narrativo-commentative in testa a ciascuna delle scene dell'atto unico (espediente per evitare la semplice appropriazione indebita). Mentre nel primo caso l'autore potrebbe limitarsi fingere il furto del copione, secondo la solita retorica della ritrosia e della modestia, nel secondo – anche se non sono mancate le interpretazioni di questo tipo – le controversie legali documentate rendono il caso troppo complesso e la trama troppo rischiosa per pensare a una 'spiritosa invenzione' a fini pubblicitari e commerciali. Interessante, comunque, la scusa accampata dal trascrittore nel dichiarare il suo *effort de mémoire*: normalmente un testo trascritto a teatro viene spacciato, per venderlo, come il vero testo dell'autore o per il testo di un altro, non come una testimonianza provvisoria e per sua natura difettosa («il peut s'y être coulé quantité de mots les uns pour les autres»).²³ Ma ciò che più mi pare rilevante di questo stranissimo caso è nel fatto che l'autore medesimo, avuta ragione nel procedimento legale, sia stato non solo risarcito ma abbia, in seconda battuta, fatto ristampare l'edizione 'pirata' senza modifiche di sorta.

Furti di copioni e controversie sulla proprietà dei testi di teatro abbondano a tal punto in ogni tradizione che non vale qui la pena di fare altri esempi, mentre qualche parola andrà spesa sui testi ricostruiti 'a memoria', o meglio stenografati, per una complessiva presa di distanza dalla riduzione all'aneddotica curiosa dei singoli casi, considerato il fatto che si ritrovano esempi di questa pratica in tutte le letterature europee dei secoli XVII e XVIII, in luoghi in cui uno sviluppato sistema del teatro commerciale protegge e inibisce la vendita diretta del testo. La pratica viene denunciata dai grandi e meno grandi spagnoli, francesi, inglesi – secondariamente dagli italiani – e ci offre, grazie all'opera di questi stenografi in sala, alcune tracce essenziali di documentazione del 'testo in scena', d'autore-capocomico o no.

Nella letteratura critica al proposito si tende a ridurre o concentrare il discorso sulle lamentele degli autori sulla scorrettezza delle *copies onely by the eare* – dei testi 'copiati soltanto a orecchio' –, come nel titolo che Roger Chartier esempla su un noto passo di rivendicazione di Thomas Heywood a proposito del suo *The Rape of Lucrece*, a proposito di un *rape* diverso da quello dell'eroina, in un primo, giudizioso, tentativo di accostamento di testimonianze di diverse drammaturgie in diverse lingue. La

²³ Ivi, p. 81.

stenografia (o, all'antica, 'brachigrafia') rappresenta una pratica fondamentale e non episodica, ovviamente professionale, in questo sistema. Non si tratta del bambino prodigio che, tornato a casa, ridistenda in partitura ciò che ha ascoltato suonare dal vivo, ma – come diceva benissimo il grande Lope – di una pratica di «unos hombres que viven, se sustentan, y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo que las toman de memoria de sólo oirlas». ²⁴ Il passo è importante proprio per la sottolineatura di questo *diciendo*: dicono, cioè fingono, di poterle trascrivere in quanto capaci di ricordarle. Ciò che si adatta benissimo allo stesso episodio molieriano poco fa evocato, dove evidentemente l'insistenza sull'eccezionalità della memoria dell'allestitore della stampa e della sua replicata presenza allo spettacolo vela le vere modalità della trascrizione in sala. Questa, peraltro, avviene su un doppio livello e riguarda le parole della commedia – che dovrebbero appartenere di diritto a chi le ha scritte – ma anche lo spettacolo, ciò che è a carico del descrittore e del commentatore. Ecco dunque il punto, forse capitale, della questione: il testo dell'atto unico non corre più ininterrottamente nella sua dimensione mimetica, ma viene presentato, spezzettato scena per scena, come un allegato alla testimonianza del descrittore-commentatore: «Voici les Vers de cette Scène qui vous feront voir ce que je viens de dire, mieux que je n'ai fait dans cette Prose», ²⁵ e formule consimili, che sfumano l'appropriazione indebita in una sorta di cronaca o testimonianza con citazioni.

Tornando alle riflessioni di Lope, importerà dunque non tanto raccogliere da esse quello che ovunque si trova – ovvero la protesta dell'autore contro il suo testo sfigurato nella trascrizione –, ma di esse soprattutto importa la lucida e disincantata considerazione relativa alle modalità di una commercializzazione del testo che è difficile combattere e impedire, perché riguarda non la materialità usurpata del manoscritto ma la dimensione sfuggente dell'ascolto: le parole del dramma sono infatti vendute allo spettatore che paga il biglietto, possono essere ricordate e, di conseguenza, perniciosamente, trascritte, affermando «que éste non es hurto, respecto de que el representante las vende al pueblo». ²⁶ Come l'Arlecchino che paga col solo suono della moneta per aver impregnato il suo pane dell'odore dell'arrosto, è qui presente una sottile distinzione, che mette al posto dell'autore del testo o di altro suo 'proprietario' legale la vendita evanescente della parola, che non lascia traccia, pronunciata

²⁴ Chartier, *In scena e in pagina*, p. 38.

²⁵ Molière, *Œuvres complètes*, I, p. 40.

²⁶ Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, pp. 55-59.

sulla scena dal *representante*. Ci sono, evidentemente, gli estremi o la preistoria che questioni di più moderno diritto legale di copia e riproduzione continuano a mettere in campo.

Quanto alla differenza tra testo d'autore e testo di spettacolo, quello udito e trascritto risulta evidentemente a propria volta ampiamente manipolato dal trattamento per la scena e da altre intermediazioni, non ultimo l'intervento dei censori. Da alcuni casi attentamente studiati – per Lope, Calderón e altri spagnoli – emerge chiaramente che queste versioni tramandano altra 'materia' testuale e altre risoluzioni spaziali e temporali, che suppongono, insomma, un ripensamento profondo dell'opera di partenza. Una versione per pubblico 'rurale', più semplice di quello cittadino, del *Peribañez* lopiano, tanto per limitarci a un caso studiato, mostra per esempio l'impiego del balcone nella definizione del rapporto tra il protagonista e il Comendador de Ocaña, così da estendere un dato in fondo liminare nel testo d'autore nell'elevazione del primo e nell'abbassamento del secondo, con una profonda comprensione di struttura e rilievo simbolico, proprio mentre risulta sfrondata e semplificata la materia verbale dell'originale. I 'testi di scena' – laddove si incontra la mano di altri poeti, magari secondari e al servizio delle singole compagnie – possono presentare non solo semplificazioni e tagli, ma aggiunte e amplificazioni per assecondare il gusto del pubblico, anche con un movimento inverso a quello dell'esempio rammentato.²⁷

Più in generale, e ben oltre il sistema del teatro commerciale della Spagna aurea, gli autori – nel caso in cui non si tratti di autori-attori-capocomici, cioè di riduttori e 'traditori' delle loro medesime opere – prendono generalmente le distanze dalle stesse versioni rappresentate dei loro lavori, secondo un atteggiamento di rilancio del prodotto 'originale'. Si tratta di un atteggiamento che si può comprendere benissimo, soprattutto come necessaria strategia editoriale, ma che non sempre è da considerarsi dichiarazione veritiera. Un atteggiamento, peraltro, esibito dagli autori tanto verso le appropriazioni indebite dei loro testi, stampati senza permesso, quanto verso le edizioni precedenti da loro stessi promosse e controllate, ma dichiarate infide e sfigurate da compositori incompetenti all'atto di vararne di nuove (si vedano, per tornare ai 'montoni' che ci competono, le proteste di Goldoni nei riguardi della Bettinelli, 'spuria' e non, o di Carlo Gozzi verso la Colombani, all'atto di lanciare la Zanardi, che in realtà non varia minimamente, per i testi già editi, la precedente e piuttosto la peggiora sotto il profilo testuale).

²⁷ Per una ricca sintesi e un'ampia esemplificazione, cfr. *ibidem*.

Da cui ingenui critici che pensavano di aver adempiuto al loro dovere e all'«ultima volontà d'autore» semplicemente (ri)stampando un testo Pasquali o Zanardi. Mentre, per contro, la vera comprensione della stratificazione editoriale dei grandi autori avviene a partire dalla demolizione della rappresentatività unitaria degli *omnia* o di altre imprese, in morte o ancora in vita, in cui si tende a inglobare in una sorta di monumentalizzazione dell'opera la stessa, e ultima ovviamente, volontà d'autore.

Per contro, tornando al terreno della volatilità della variazione del testo sulla scena, una diversa condizione è ovviamente offerta nel tempo a noi più prossimo, da quando i mezzi di registrazione hanno reso possibile, attraverso l'audio e il video, la conservazione dello spettacolo (anche per memoria interna di compagnia, fissata nelle prove o per la ripresa a distanza dello spettacolo). Questo, dunque, un altro orizzonte su cui mi sembra necessaria qualche riflessione di merito e di metodo.

Penso, per il panorama italiano e per una tradizione di ampia documentazione, a Eduardo De Filippo, per la cui drammaturgia possediamo non solo testimoni diretti, edizioni a stampa e manoscritti (significativamente peraltro divisi tra quelli d'autore del lascito al Gabinetto Viesseux e quelli 'di lavoro', a partire dalle copie di suggeritore, che hanno altra conservazione), ma altresì da registrazioni radiofoniche o televisive, dove nella seconda categoria esse rappresentano la fissazione in una forma definitiva di allestimento, naturalmente comprensiva di una definizione 'finale' del testo. Un altro caso ragguardevole nel panorama è offerto da Carmelo Bene, peraltro con esempi di montaggio protratto nel tempo di alcune realizzazioni. Oppure, per citare un autore non attore o regista di sé (almeno a questa altezza cronologica), si veda uno dei testi indubbiamente più rilevanti della drammaturgia italiana della seconda metà del Novecento, ovvero *L'Amleto* di Giovanni Testori, in prossimità del centenario della nascita dell'autore (2023). Di questo testo pensato sulla pelle di Franco Parenti – grandissimo attore ruzantiano – si può studiare, oltre al testo dato alle stampe, tanto una versione che si colloca oltre questo, e certo con l'implicazione dell'autore, ovvero quella dell'allestimento, testimoniata da un video (o, meglio, dall'edizione o 'registrazione' televisiva), e ora inoltre, dopo un recente deposito di altre carte manoscritte e dattiloscritte presso la Fondazione Testori, una non meno rilevante prima redazione (nel senso più ampio del termine), che presenta un *pastiche* linguistico barocco-padano assai più spesso. Certo, la riduzione di un tale spessore rappresenta la «volontà» d'autore, ma ciò nulla toglie al significato e al rilievo del percorso (della questione si sta occupando Chiara Pianca).

6.

Anche e soprattutto i suggeritori, come abbiamo detto, sapevano stenografare, come coloro che rubavano i testi a teatro, secondo ci ricorda quello che appare nei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, che non riesce a fissare in copione – più che per sua incapacità per la situazione in sé – le parole ‘a soggetto’ con cui i personaggi provano a ricostruire la loro vicenda, secondo quanto il Capocomico o Direttore chiede loro per fornire un testo da imparare agli attori della compagnia di cui hanno interrotto le prove. Ovviamente, qui è l'autore reale di questa finzione di recita a soggetto, scritta riga per riga e virgola per virgola, a depotenziare le capacità del Suggeritore, ai fini della ‘commedia’ in realtà (ribaltando esattamente il sottotitolo) ‘da (non) fare’. Contemporaneamente le due redazioni di *Sei personaggi in cerca d'autore* rappresentano un caso esemplare di testo preventivo e consuntivo, ove Pirandello – specie come testimonia la fitta espansione delle didascalie nella seconda redazione – rivede il suo testo in rapporto alla fortuna scenica e anche delle idee dei grandi registi che lo avevano allestito (peraltro con produzione di contraddizioni poco segnalate dalla critica: si pensi, rispetto alla prima definizione dei personaggi come individui comuni, apostrofati infatti dal Capocomico-Direttore come dei semplici disturbatori o intrusi, all'idea di far assumere a questi delle maschere che finiscono indelebilmente il loro carattere e, direi, il loro destino).

La storia del Suggeritore non è solo quella del detentore del testo di scena, delle sue integrazioni e mutamenti, ma di colui che lo scompone per ‘parti’, secondo un termine centralissimo nella storia del teatro, e che insieme lo tiene perennemente aggiornato, nella sua unità. Nel loro passaggio in deposito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli – poi ritornati agli eredi – ho potuto interessarmi (e dare anche una tesi di laurea su quello relativo a *Il figlio di Pulcinella*) ai copioni di suggeritore di Eduardo De Filippo. Impressa nella mia memoria – come nell'immagine dei *Centochiodi* di Ermanno Olmi – la conservazione del chiodo infilzato nella pagina tra l'una e l'altra riga da tagliare del testo, con un'evidenza di uno strumento tanto materiale quanto reversibile, rispetto al tratto di penna o alla cancellatura.

La vicenda della divisione del testo comincia fin dalle prime recite di volgarizzamenti di commedie classiche nelle corti dell'Italia settentrionale, alla fine del xv secolo, prima soprattutto attraverso il racconto di testi ‘perduti’ perché fatti a pezzi, divisi tra gli attori, e poi di testi che

l'autore teme di veder sostituiti nella loro bontà originale dalla collezione delle parti manipolate, come se le parti di ciascun attore potessero riunirsi in un nuovo organismo, senza controllo autoriale.

Nell'un caso e nell'altro si tratta di rappresentazioni emblematiche che confondono volutamente due piani o livelli della testualità di trasmissione, nonché di affioramento di una retorica autoriale, nel timore che un 'testo di spettacolo' sostituisca e surroggi la creazione del poeta, tanto più inquietante, come abbiamo detto brevemente con Pirandello, nell'imporsi di una nuova figura, dai mansionari di compagnia, ai 'concertatori' capocomicali del testo, fino ai 'direttori' e 'registi'.

Una storia di queste funzioni nel tempo, anche contro le mitologie invalse sulla 'nascita della regia', resta poco praticata nel campo degli studi teatrali, e qui mi basta limitare l'osservazione al fatto che la storia del testo 'scomposto' si conservi nel tempo molto più in là di quanto normalmente si creda, ben oltre allo spazio e alle consuetudini di secoli remoti.

Citerò, dunque, una testimonianza a noi relativamente prossima: «Piccìre, fatte da' 'o copione e copiate 'a parte, pecché diman' 'a ssera 'a parte 'e Regginella 'a fai tu!».²⁸ Sono le parole con cui Regina Bianchi (morta nel 2013) ricordava, qualche anno fa, il suo primo incontro con Raffaele Viviani e l'ingresso nella sua compagnia in data 1938. Una testimonianza al di qua della cultura del copione completo a disposizione degli attori, ruoli minori e minimi compresi, e collaboratori, nell'età del testo dattiloscritto (magari in copia-carbone), al di qua del testo ciclostilato, fotocopiato, composto in videoscrittura e stampato, che fonda una cultura del supporto alla rammemorazione completamente mutata. Una cultura e un tipo di pratica che disperdono del tutto, a ben guardare, i caratteri materiali impressi nella stessa parola 'copione': testo appunto destinato alla copiatura e, sempre, alla copiatura per 'parti'.

E dalla memoria – probabilmente sul limite della storia di una pratica secolare – potremmo risalire molto all'indietro, fino alle tradizioni delle italiane 'parti scannate', dei francesi *rôlets*, o degli spagnoli *papeles de actores*, tradizioni sulle quali sarebbe interessante gettare uno sguardo unitario, al di fuori dei campi delle singole letterature drammatiche, per una storia materiale del teatro nell'Europa moderna, a partire dal supporto mnemonico per lo spettacolo. Una tradizione che ospita anche – come nel caso del gruppo di *papeles* presso la Biblioteca Reale di Madrid – la sola

²⁸ Viviani (*Catalogo della mostra, Biblioteca Nazionale di Napoli, 29 maggio-12 ottobre 2001*), a cura di M. Andria, Napoli, Pironti, 2001, p. 225.

conservazione di una 'parte' di un testo perduto, che richiede in quanto tale una acconcia filologia (per la Spagna si veda il catalogo di Vaccari,²⁹ per la Francia lo studio di Lalou;³⁰ un discorso a parte riguarda la filologia shakespeariana, con molte indagini, riassunte da Tiffany Stern, nel suo bellissimo *Shakespeare in parts*).³¹

Una cultura, quella del testo fisicamente diviso e ripartito, che trapela talora nella stessa invenzione drammatica, laddove i personaggi – sul confine del livello della finzione – rinviano ai limiti di ciò che il supporto cartaceo consente loro di dire e, dunque, determina la loro esistenza stessa di 'esseri' sulla scena, e secoli prima di Pirandello. Caso in assoluto esemplare, per lo spostamento dalla pratica di allestimento alla metafisica, la distribuzione dei *papeles* con le rispettive parti che *el Autor* riserva a tutti gli attori nel *Gran teatro del mundo* di Calderón (*da su papel a cada uno*, dichiara una didascalia): invenzione che tocca il suo culmine nell'esibizione di un *papel* addirittura in bianco che viene dato in mano al Bambino, che dovrà infatti semplicemente entrare ed uscire di scena senza dire una battuta (I, 3, vv. 373-74):

AUTOR. Tú, sin nacer morirás.

NIÑO. Poco estudio el papel tiene.

7.

Natale in casa Cupiello si offre, peraltro, come esempio ampiamente rappresentativo, a partire dalla storia della sua composizione. «Parto trigenino con una gravidana di quattro anni», secondo lo stesso Eduardo. Dapprima farsa in un atto nel 1931; poi ampliata a commedia in due atti, con l'aggiunta di una porzione di azione precedente; quindi dramma in tre atti, con chiusura tragica e completo mutamento di forma e senso, nel 1934. Caso ancora e soprattutto significativo perché Eduardo poteva continuare a recitare – davanti a un pubblico non in grado di apprezzare la versione finale e per occasioni secondarie – la versione in due atti, dopo aver scritto e messo in scena quella in tre, a mostrare la natura modu-

²⁹ D. Vaccari, *I papeles de actor della Biblioteca Nacional de Madrid. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.

³⁰ E. Lalou, «Les rolets de théâtre. Étude codicologique», in *Théâtre et spectacle hier et aujourd'hui. Moyen Âge et Renaissance (Actes du 115e Congrès National des Sociétés Savantes – Avignon 1990)*, Paris, Editions du CTHS, 1991, pp. 51-71.

³¹ T. Stern, *Making Shakespeare. From stage to page*, London-New York, Routledge, 2004.

lare e variamente combinatoria della commedia («Tutti e tre gli atti [...] potrebbero essere recitati come atti unici, oppure abbinati: il primo e il secondo, il secondo e il terzo, ma anche il primo e il terzo»³²).

Il carattere di 'organismo vivente' è visibile a ogni stadio della tradizione testimoniale, su versanti differenti (edizioni a stampa, copioni, di compagnia o di suggeritore, fino alle registrazioni video), e insieme irriducibile in una qualsiasi forma geometrica o algebrica, mentre la natura composita e additiva risulta palese fin dal grado più remoto dell'attestazione. Rispetto a una descrivibilità complessa e ricca riferita a un 'testo d'autore', destinato alla lettura, nelle varie edizioni a stampa (tuttavia non lineare nel senso della pura verticalità), la natura composita dell'oggetto risulta addirittura un dato materiale nella composizione del primo dei testimoni in assoluto disponibili: il cosiddetto 'manoscritto Viessesux', in realtà un manufatto composito e addittizio, in parte manoscritto e in parte dattiloscritto, che mette insieme i preesistenti tre atti, ciascuno nella sua determinazione e cronologia rispettiva. A parte le correzioni, i tagli e le annotazioni (di mano presumibilmente del suggeritore) il 'copione' di partenza esibisce i dati significativi della sua natura di testo di servizio, a partire dalla forma scarna del dettato (che lascia evidentemente libertà di parola sulla scena agli attori) e dalla quasi inesistenza delle didascalie, particolarmente significativa – va osservato – di fronte alla crescita esponenziale che esse conoscono nel tempo nelle edizioni destinate alla lettura. Il 'parto trigemino' e la gestazione prolungata non producono nelle edizioni a stampa né l'apparizione singola dei pargoli né una progressiva, comune, revisione della forma tripartita. Dopo un'edizione in rivista, la prima in volume (*Cantata dei giorni pari*, 1959), mostra due atti coincidenti col testo precedente, mentre il terzo risulta rivisto (nella forma testimoniata da copioni intermedi); i primi due atti appaiono invece

³² E. De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, a cura di N. De Blasi, P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000, p. 710. Prossimo e differente il caso – che si può subito allegare – di un altro spettacolo-organismo vivente che attraversa un mezzo secolo di storia della scena: quello di *Mistero buffo* di Dario Fo, che è, anzi, sotto a questa etichetta, più che un testo, un'ampia galassia o costellazione di 'pezzi' variamente componibili (e variamente composti non solo nelle presentazioni in scena ma nelle edizioni a stampa). Con Fo, tra mobilità e sciattezza, reinvenzione fantasiosa e millantato credito, si arriva fino al caso paradossale – ma ben istruttivo – di quanto si legge nel volume semplicemente intitolato *Teatro* (Einaudi, 2000), dove si dichiara un aggiornamento dei testi "all'ultima versione recitata", mentre questi sono conservati quali erano o variamente smembrati e ricomposti (si veda in particolare la sezione *Fabulazione della resistenza*, che rimonta spezzoni di testi in forma puramente ideale e libresca). Della cura del testo – che finge l'aggiornamento sui dati dello spettacolo – è detta responsabile Franca Rame.

ampiamente riscritti (ancora testimoniati da copioni intermedi) nella redazione che appare nella *Cantata* per Einaudi del 1979.

Ma il dato di gran lunga più interessante – addirittura emblematico, che ha indotto a questo minimo riassunto: il mio intervento non riguarda la filologia di Eduardo – è relativo alla natura della prima edizione a stampa, che presenta non solo – come è lecito attendersi in questo sistema di produzione del testo, legato all'attore-autore e alla compagnia familiare – 'dialoghi arricchiti, soggetti sviluppati, didascalie accurate' rispetto al copione che mostra, fisicamente, il processo additivo, ma una condizione particolare e, appunto, emblematica. Secondo la testimonianza di Isabella Quarantotti, seconda moglie di Eduardo, ad Anna Barsotti, il testo della prima edizione a stampa,³³ in assenza del copione, «venne ricostruito a memoria da Eduardo e Titina» nell'urgenza della pubblicazione, peraltro con l'opzione – in questa 'trascrizione a memoria' – per una meno marcata dialettalità.³⁴ Il caso-limite – in realtà, ancora, estremizzazione di una condizione basilare di 'memoria del testo' – pone alla base della forma 'da leggere' del testo una sua 'rammemorazione ampliata'.

Il caso è istruttivo perché ribalta l'idea consueta, che vuole che un testo scritto si possa 'variare' recitandolo – da soli o in gruppo – 'a memoria': esso mostra come un testo possa invece fissarsi in quanto tale sulla pagina al termine – o a uno stadio sufficientemente definito – di un processo di rammemorazione. E come gli autori possano arrivare alla testualità della pagina facendo i *memoriones* della loro stessa drammaturgia, superando il precedente assemblaggio cartaceo o, in altre parole, esattamente come succede sulla scena, 'andando oltre il copione'.

8.

È evidente che questi aspetti siano particolarmente rilevanti per quelle esperienze in cui l' 'autore libresco' e l' 'autore scenico' convivono, dove l'Autore sia insomma, generalmente anche attore e capocompagnia, al medesimo tempo quello che gli spagnoli chiamano l' *ingenio* e l' *autor de comedias* o di *compañía*.

Non si può tentare questa operazione, se non per via largamente congetturale, con i grandissimi del passato, monumenti delle tradizioni tea-

³³ *Il Dramma*, vol. XIX (1943).

³⁴ De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, p. 816.

trali nazionali, da Shakespeare a Molière, ma si può farlo benissimo con autori a noi più prossimi, per i quali disponiamo di ampia documentazione e altresì della memoria diretta. Ritornerò dunque, a titolo dimostrativo – anche perché ben inquadrato dall'edizione De Blasi-Quarenghi in occasione del centenario della nascita – a Eduardo De Filippo.

Si provi a confrontare la farsa (anzi: 'sketch' nel copione di partenza), la prima in assoluto data alle stampe dall'autore a metà degli anni Trenta – *Sik-Sik, l'artefice magico* (1929-30) –, dal copione al libro. La forma testuale del libro rimane sostanzialmente stabile nel quasi mezzo secolo che segue alla prima impressione e si mostra assai lontana dalla traccia del copione, in un arco temporale in cui il testo recitato è sicuramente mutato. Non si tratta solo di una forma 'preventiva' e di una forma 'consuntiva', di un testo di partenza sintetico che serviva alla rammemorazione e che lasciava campo a quella che si chiama comunemente l'improvvisazione (o, meglio, alla modulazione arricchita dalla progressiva esperienza scenica), nella comune gestione dei fratelli Eduardo e Peppino, prima della separazione. Il testo d'arrivo sembra metterci di fronte a un caso lampante, addirittura da manuale, di resa grafica del parlato e dell'intonazione, mentre quello di partenza sembra povero e poco articolato, però in una direzione diversa da quella da cui abbiamo inizialmente preso le nostre distanze. E, infatti, un confronto più attento rivela un doppio fondo, meritevole di opportuna riflessione.

Eduardo marca, sulla pagina, in un'articolazione sintattica pur regolare, i caratteri del semi-analfabetismo del povero guitto, con un esatto ribaltamento rispetto alla forma iniziale, dove sono invece pressoché assenti le sottolineature degli idiotismi e dominante risulta la commistione di una libera struttura del parlato:

SIK SIK. è il mio nome d'arte io faccio il *prestigiatore* lavoro in questo teatro, il mio aiutante, il mio segretario ha mancato all'appuntamento. Ho bisogno di una persona che si mette nella sala del teatro *facenno vedé* che è uno del pubblico e mi seconda qualunque gioco io faccio. *Si me facite vuie stu* favore io vi do la poltrona gratis e 10 lire di compenso che dite?³⁵

SIK-SIK. (*assumendo un'aria d'importanza e cercando di usare un linguaggio analogo*) Sik-Sik, è il mio nome d'arte. Faccio il *prestigiatore* e lavoro in questo *tiatro*. Il mio aiutante... Il mio *sigritario* non è venuto, ha mancato all'appuntamento... Io *avrebbe* bisogno di una persona che lo *rimpiazzerei*... Una per-

³⁵ De Filippo, *Cantata dei giorni pari*, p. 544.

sona che si mette nella sala del *tiatro*, *facenno vedé* ch'è uno del pubblico e che mi seconda, me fa 'o palo a qualunque giuoco faccio. Si me facite stu favore, io ve do na poltrona gratis e dieci lire di compenso. Che ne dite?³⁶

L'oralità, sovente inseguita dagli studiosi che ragionano di queste faccende, sembra risiedere piuttosto nell'approssimativo flusso di parole messo su carta, con la sua costitutiva commistione, che nel prodotto finito, dove piuttosto vediamo un'immagine commentata dello spettacolo: si contrapponga non solo la prosa al minimo indispensabile di puntelli sintattici, ma i luoghi indubbiamente caratterizzanti, per esempio la forma *prestingiatore*, rispetto al più facile risaputo cliché comico dell'imperizia nell'uso di congiuntivo e di condizionale (*Io avrebbe ... lo rimpiazzerei*).

Si veda un altro esempio, relativo a una battuta che conosce l'introduzione di una significativa didascalia di commento, che marca esattamente il processo di presa di distanza dello scrittore Eduardo dal personaggio quale rappresentazione estremizzata del suo stesso mondo di provenienza:

Come primo esperimento faccio 'o gioco de bicchieri. Tiene mente a me io dico se c'è qualcuno del pubblico che desidera salire in palcoscenico. Tu haie dicere subito vengo io. M'arraccumanno si nò po essere che saglie uno d' 'o pubblico nun stamme d'accordo e me scumbine tutte cose.³⁷

Come primo esperimento, faccio 'o gioco d'e duie bicchiere. Tiene mente a me. Io dico (*cercando di dare un'intonazione stretta e settentrionale alla sua parlata, tra lo sgrammaticato e il provinciale, proprio di quegli artisti ignoranti che non esitano a rivolgersi al pubblico pur senza averne le possibilità*): "Pubblico rispettabile. Qui non s'imbroglia a nisciuno. Questi sono tutti *giuoca* senza *priparato*, anza per evitare qualunque sospetto, io *risirero* un *controlla*, una persona del *pubblica*, che viene qua in palcoscenico a cunstatore con i propri occhi". (*Facendo finta di rivolgersi ad un pubblico immaginario e precipitando le parole per dare un certo tono al discorso*) "Si c'è qualche persona del pubblico che vuol venire in palcoscenico, signori?" Tu subbetto rispunne: "Venche io!". M'arraccumanno, si no pò essere che saglie uno d' 'o pubblico che non sta d'accordo cu me e me scumbina tutte cose.³⁸

L'opposizione tra le due versioni, 'consuntiva' e 'preventiva', offre da una parte l'invenzione e la dilatazione di palcoscenico e dall'altra la

³⁶ Ivi, p. 515.

³⁷ Ivi, p. 545.

³⁸ Ivi, p. 516.

secchezza di un sommario, il racconto commentato della rappresentazione all'essenziale materiale verbale di lavoro per questa. L'impronta forte di oralità si situa però non nella ripartizione netta dei piani e dei livelli nella forma consegnata alla lettura, quanto, al contrario, nella scarna definizione originale, vale a dire nell'«immagine acustica» del parlato che essa offre (riprendo qui una definizione di Gianfranco Folena relativa al linguaggio di un altro grandissimo napoletano, il Gennarantonio Federico librettista di Pergolesi).³⁹ La minore o pressoché assente cura grammaticale – e la mancanza di sottolineatura ostentata dell'idio-tismo – riserva qui dati davvero originali di una trascrizione del parlato di partenza (si veda, per esempio, il costruito libero, senza nesso relativo: «saglie uno d'ò pubblico nun stamme d'accordo»). Potremmo dunque parlare anche di una 'oralità consuntiva' (o meglio, di un'immagine riflessa di oralità) e di una 'oralità preventiva', e dipende da quale delle due vogliamo inseguire, a patto ovviamente di non confonderle.

Il testo consuntivo appare un testo 'completo' e per questo – oltre ovviamente che per essere il testo che l'autore consegna al libro – più rappresentativo, non nel senso però di memoria della rappresentazione, se non nell'idea di essa.

9.

La caratterizzazione di Sik-Sik e la stilizzazione dell'idiotismo in un costruito del tutto regolare potrebbero invitare a retrospezioni nel campo in cui Eduardo marca – attraverso questo testo – la sua stessa ascesa come autore e il processo di distinzione dal parlato allo scritto che la caratterizza. Il caso è ragguardevole, anche perché il suo primo libro incorniciava lo sketch tra un manello di liriche, nella presa di distanza dalla categoria dell'artista guitto, soggetto di identificazione comica in quanto – come mostrano le didascalie ora viste – oggetto di distanziamento nella scrittura del suo «interprete» (scritto esattamente così, per due volte, secondo una significativa, ovviamente non voluta, impronta digitale nella premessa).

Dunque retrocedendo, un documento eccezionale è sicuramente rappresentato dai copioni del grande Pulcinella Antonio Petito, disponibili al lettore grazie alla trascrizione di Ettore Massarese. Il curatore notava l'ovvietà della dichiarazione del semianalfabetismo dell'autore («cosa

³⁹ G. Folena, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, p. 292.

troppo ovvia perché la si debba ripetere e sottolineare»),⁴⁰ mettendo in rilievo l'interesse del carattere pregrammaticale e, indicazione puntuale, di «scrittura 'uditiva', ossia una scrittura derivata, senza mediazioni, dalle forme del parlato (e quindi dell'ascolto)», cosa che mi sembra detta benissimo e che fa il paio con l'«immagine acustica» ripresa da Folenà, che si potrebbe dire la forma riflessa di questa, spontanea e naturale.

Ne riporto un solo, piccolo, campione, dalla commedia *A' Paolommella* (sul frontespizio *Apalommella*), particolarmente efficace anche per l'assenza di soluzione di continuità – come nel flusso che agglutina le parole – tra testo, didascalia finale e sottoscrizione, che menziona l'anno e le eccezionali condizioni della composizione:

BARO. misericordia via

BAR. scape scape

GIO. ache sodisperata (*ibalerini vono sequitare abalare*)

FELI. mama mo efatte

PALO. signo perdonatece

LISA. mama

ANETA. Signo

PEP. Sorella teneprego lamiraglie

MENE. elamiraglessa

LUI. facite pace efacime nasola famiglia

GIGI. e anobilta

PUL. tu quanobilta aricordete che sinata specajole

GIG. simaricorde veperdone balate candate e faciteme pasa staturpia che me benute

TUTTI. eviva, *sequita i lballo e canto e con fuochi di begalli termina la comedia, scritta senza testa col timorpanico e colla paura del colera del 1873.*

Si tratta di un testo che per superare il primo impaccio di lettura avrebbe bisogno di essere ridisteso in una trascrizione interpretativa (pur-troppo modalità scontata da larga parte della drammaturgia di Petito), separando parole, introducendo segni diacritici e punteggiatura, per mettere a suo agio un lettore, del resto non previsto; viceversa, una lettura ad alta voce, anche da parte di un lettore non particolarmente abile, lo restituisce immediatamente alla comprensione di chi ascolta. Si tratta, mi sembra, di un esempio singolare e illuminante. E si tratta di una lingua in cui 'tutto è orale', comprese le didascalie d'apertura che descrivono la scena; per esempio:

⁴⁰ *Tutto Petito*, I, a cura di E. Massarese, Salerno, Torre, 1978, p. 35.

*Lasciena rapresenta il palazzo di D. Luiggi aposilipo Gran tenta di velluto scarlata con frappe doro laci e fiochi tutta parapettato con grosso labadaro nel mezzo due colonette dorate con candelabri sopra in mezzo infondo grossa poldrona e 4 Sedie dorate con spalieri alde alla reale latenda nel mezo asuotebo si deve aprire e vedersi una ringniera di ciardino che scopre tutta lariviera di posilipo illuminata*⁴¹

In questo flusso verbale o, se si preferisce, discorso immediato inconsapevole, si può vedere una sorta di condizione nativa – ingenua e aurorale – variamente inseguita dai tentativi, chiaramente ‘colti’ e riflessi, di rendere sulla pagina la libertà della parola orale, la frammentazione e ripetitività del parlato quotidiano, il flusso del pensiero direttamente esternato, dal parlante solo o nel dialogo, che caratterizza alcune delle esperienze più significative della codificazione teatrale del secondo ed estremo Novecento.

Può essere un confronto spiazzante – anzi, mi auguro lo sia – mettere a specchio la fissazione precaria del semicolto, ‘scritta per modo di dire’, che paga sulla pagina del libro il pedaggio della grammaticalizzazione e dell’effetto dell’idiotismo ridotto a pura macchia comica, con la scrittura ‘d’autore’ che si fissa già in partenza ricercando una ‘messa in pagina’ portatrice del grado della sua esperienza di naturalità o, che è lo stesso, dell’impossibilità di comunicare che quotidianamente caratterizza la nostra condizione.

Ho discusso altrove della forma di ‘messa in pagina’ di Thomas Bernhard, in una netta distinzione della prosa narrativa dal ‘parlato’ teatrale, e ho richiamato anche il caso – sicuramente da esso dipendente, benché limitatamente ad alcune opere – di Jean-Luc Lagarce (*Juste la fin du monde*, in particolare). Il primo – sistematicamente – e il secondo – parzialmente – tendono all’abolizione della stessa punteggiatura, utilizzando l’andata a capo come indicativa di una pausa, posta anche la caratterizzazione di un parlato interrotto e sconnesso, non come un flusso di coscienza, ma in una mimesi della dialogicità reale, spezzata e inconcludente. Per contro, non a caso, il testo didascalico resta di articolazione pienamente sintattica e corredata dei segni interpuntivi, come sempre segnalato dal corsivo.⁴²

Le ‘battute’ bernhardiane – si tratti di dialogo o di lunghe tirate individuali – si caratterizzano nella loro marca di ossessività per una definizione libera e fluttuante, come è appunto proprio del discorso orale, con

⁴¹ Ivi, p. 239.

⁴² Cfr. P. Vescovo, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 33-42.

salto da un pensiero all'altro, andare e venire, indeterminatezza, sospensione, ripetizione estenuante. Si tratta di un sistema esattamente opposto a quello della scrittura senza andate a capo, dove la ripetizione è calata dentro a una piena regolarità sintattica, del flusso di parola o memoria che caratterizza la prosa narrativa dello stesso autore. La messa su pagina bernhardiana – ecco il punto – abolisce del tutto la demarcazione principale: elimina il punto fermo, il punto interrogativo o esclamativo, i puntini di sospensione. Tuttavia la maiuscola – posto un regime di libera fluttuazione discorsiva – determina come segno sulla pagina l'inizio di una nuova proposizione, pur nella forma aperta e indeterminata. Ogni andata a capo indica le pause della voce, che sono inevitabilmente anche – quale e quanto esso sia – pause del significato.

L'andare a capo continuo appare qui, e sistematicamente in tutta la drammaturgia di Bernhardt, di contro all'impaginazione 'normale' delle battute che si vede generalmente nei testi di Lagarce, benché la scansione non abolisca i segni di articolazione sintattica, e con l'alternanza di sintagmi brevi e di porzioni di testo più lunghe, che occupano cioè più righe. Georges Zaragoza ha osservato a questo proposito alcuni elementi caratterizzanti, a partire dal significato della disposizione a 'versetti' (*versets*: con un'eco di Paul Claudel), marcando la continua oscillazione di coordinamento di genere e numero e di tempo verbale che sta a rappresentare la costruzione in atto della parola da parte del parlante, come noi del resto facciamo nella vita reale, cogliendo – ciò che è più rilevante – come questa continua messa a fuoco del discorso interagisca a una costruzione rapsodica o spiralizzante, potremmo dire forse lirica, del senso, nella ripetizione dell'enunciato (ma mai dell'informazione essenziale). Capitale è in quest'analisi il riconoscimento di un elemento basilare: Lagarce abolisce non tutti i segni interpuntivi come Bernhard, ma solo quelli – il punto e virgola e due punti, in particolare – che designano un rapporto di senso logico tra due segmenti o frasi. Se la virgola delimita «un group de mots qui fait sens», essa non indica tuttavia minimamente una pausa o una respirazione. E – detto benissimo, anche con l'esemplificazione (cioè la trascrizione) di come un attore leggerebbe o ricomporrebbe le battute di Lagarce secondo i cliché invalsi – il saggio di Zaragoza ci offre una definizione esattissima del procedimento dell'andata a capo, quale *unité de souffle*, unità di respiro e non necessariamente di articolazione del senso.

MARZIA PIERI

*La commedia del '500 fra palco e libro**The comedy of the 1500s between stage and book*

ABSTRACT

The analysis of early Cinquecento plays, written in an age in which classically based theatre developed its own modes of expression and concepts of drama, must combine textual philology with the history of performance, specifically analysing the material context of how texts were produced and circulated. By examining the crucial role of dedicatees, who were learning to 'recognize' and share the novel experience of spectatorship (at court, in the academy, or in groups of pleasure-seekers), we can decode the evolution of performing and music in compositions that still retain elements of orality. These often became 'comedies' through their realization on stage, in large part because early vernacular printers created so-called 'saddlebag leaflets' that recorded performances for an emerging and lucrative entertainment market.

Keywords

comedy; press; audience; buffoonery; dramaturgy.

marzia.pieri@unisi.it

Università degli Studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Via Roma 47 53100 Siena

L'area spuria della storia dello spettacolo, fatta di documenti senza monumenti, riguarda oggetti e linguaggi da mettere in relazione pescando in una galassia testimoniale dalle caratteristiche anomale. Ciò accade precipuamente nel primo trentennio del '500, quando i testi di destinazione recitativa, ancora subalterni all'occasionalità del consumo, sono talvolta persino difficili da riconoscere come tali. Sul teatro rinascimentale si è attestata in Italia, dagli anni '70, una nuova frontiera di studi che ha rifondato una storiografia al plurale, relativa a spazi, apparati, attori, danze e musiche, in cui tuttavia le indagini sulla drammaturgia sono rimaste a lungo relativamente al passo; pesava lo stigma della letterarietà, che nel passato aveva egemonizzato il campo degli studi tea-

trali, e pesavano accademicamente anche le biografie di molti protagonisti, spesso letterati di partenza, che finivano per restare intrappolati in una specie di terra di nessuno rispetto all'uno e all'altro fronte: ripudiati dagli italianisti puri e guardati con sospetto dai nuovi compagni di strada, impegnati in quegli anni a mettere a punto una storia "materiale" dello spettacolo di cui c'era effettivamente un gran bisogno.¹

Così la ricerca ha proceduto a lungo su binari paralleli in dipartimenti universitari, riviste e convegni separati: i filologi e i linguisti facevano il loro lavoro su manoscritti e stampe, fissando stemmi e identificando varianti; gli studiosi di spettacolo si occupavano di feste, iconografie, apparati, indotti economici, attori e committenti, lasciando in secondo piano la cosiddetta letteratura teatrale che tenderebbe a spiegare i testi solo con i testi. Oggi il quadro è per fortuna mutato, le reciproche diffidenze disciplinari sono in dissolvenza, e, mentre la ex-avanguardia dei teatrologi si è un po' appannata anche per un eccesso di contemporaneisti, i filologi gettano sguardi rinnovati sulla testualità drammatica di antico regime. Lo spettatore teatrale, un personaggio nuovo di zecca il cui contributo al definirsi del teatro cinquecentesco conta alla pari di quello della drammaturgia o dello spazio scenico che in quest'epoca vengono "inventati" e formalizzati, è ora al centro dell'attenzione come soggetto che contribuisce attivamente a riconoscere e plasmare le forme dei testi drammatici quale membro attivo di sodalizi festivi, frequentatore pagante di spettacoli pubblici, lettore solitario di un teatro di carta, o magari interprete amatoriale di accademia, di convento o di collegio.

Sulla filologia dei componimenti teatrali Ecdotica ha ospitato nel 2014 un saggio risolutivo di Anna Scannapieco,² in cui si faceva il punto su una serie di questioni che vorrei preliminarmente dare per scontate: che l'antinomia fra teatro/testo e teatro/spettacolo è un falso problema e che l'esistenza della cosiddetta "letteratura teatrale", certo sopravvalutata e da ridimensionare, ci obbliga comunque a dare attendibile forma alle stampe e ai manoscritti che la conservano, tenendo in debito conto la loro relazione con la scena e la loro specifica natura fabbrile (sempre importante per qualsiasi testo, ma per quelli teatrali ancora di più); i problemi che si pongono vanno affrontati con pragmatismo, resistendo alle tentazioni opposte della complessità e della semplificazione.

¹ Per una ricognizione su questa vicenda cfr. M. Pieri, «Il made in Italy sul teatro rinascimentale: una nuova frontiera culturale», *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. XVI, 1-2 (2013), pp. 27-36.

² A. Scannapieco, «Sulla filologia dei testi teatrali», *Ecdotica*, vol. XI (2014), pp. 26-55.

In materia di testualità drammatica, del resto, non ci sono quasi mai né originali manoscritti, né autorialità sicure, ma una polimorfia di testimonianze in cui è arduo e inopportuno aspirare a *ne varietur* consuntivi o preventivi ed ha poco senso tentare di distinguere fra copione e libro. Ogni testo ha la sua storia e ogni edizione fa storia a sé. E «la filologia dell'attimo fuggente»,³ che ambirebbe a restituire l'infinita stratificazione delle riscritture, è altrettanto illusoria di quella che ne vorrebbe imbalsamare una versione assoluta. Siamo in presenza di canoni liquidi, liquidissimi, di una genetica instabilità che obbliga la scienza del testo a contaminarsi con molto altro: la chiamerei, banalmente, la filologia del contesto. Tutte considerazioni che si attagliano con particolare evidenza al trentennio pre-bembiano in cui si produce, per via di accessioni sperimentali per niente rettilinee, la cosiddetta "invenzione" del teatro moderno, che dall'Italia consegnerà all'Europa i modelli della drammaturgia classicistica e della scena prospettica unitaria come spazio della rappresentazione (e più tardi anche la sala a palchetti del teatro all'italiana e il dramma per musica), nonché le poetiche di riferimento su cui continuerà ad esercitarsi per un paio di secoli l'esegesi aristotelica. L'eccellenza del *made in Italy* teatrale e musicale disseminato da intense migrazioni sei e settecentesche di libri e di uomini (cantanti, attori, musicisti, scenografi, costumisti, architetti ...) sarà per il nostro paese un fenomeno identitario e di lunghissima durata. All'Europa arriveranno anche, per via di libri o di spettacoli, le commedie, le tragedie e le pastorali italiane selezionate dal canone letterario e dai repertori, su cui si innesteranno per contaminazioni le grandi drammaturgie elisabettiane, del *grand siècle* e del *siglo de oro*. Ma questo punto di arrivo non deve condizionare lo sguardo sui confusi esordi della storia, in cui narrato e agito, poesia e prosa, teatro e novella, orale e scritto sono in continuo movimento, e i testi superstiti fissano soltanto provvisori equilibri.

In questi decenni di incubazione sveltano già alcuni capolavori che modelleranno la drammaturgia moderna, e che, pur studiattissimi, continuano a riservare delle sorprese. Machiavelli commediografo ritrova ora il suo profilo di improvvisatore e canterino grazie al lavoro di Luca Degl'Innocenti nell'équipe di Leeds guidata da Brian Richardson che si occupa di oralità, mentre Pasquale Stoppelli, sulla base di inoppugnabili marche testuali e contestuali, gli ha restituito la *Commedia in versi* di cui si era impadronito Lorenzo Strozzi, ha evidenziato i sottotesti spettacolari e i dettagli performativi interni all'*Epistola della*

³ Ivi, p. 30.

peste, e lo ha rivelato precocissimo utilizzatore della *Celestina*.⁴ Anche la *Calandra* di Bibbiena, l'altro archetipo opposto e complementare della moderna commedia volgare, si è rivelata, nei lunghi scavi di Giorgio Padoan, un oggetto altrettanto inafferrabile, un *hapax* misterioso che sembra nascere fatto e finito come Minerva dalla testa di Giove, ma che affonda in realtà nella mobile humus della buffoneria romana e ha subito molte rielaborazioni già nel suo immediato consumo: prima allestita da Castiglione, in chiave neo-platonica e cortigiana, nel carnevale urbinato del 1513 con un prologo scritto da lui per l'occasione; poi rifatta dall'autore (che pochi mesi dopo ne aveva smarrito il testo) per una recita esclusiva davanti al papa in cui fu la scenografia unitaria e multipla di Peruzzi a esplicitare mirabilmente la rivoluzionaria compattezza della favola in una prova davvero fondativa che, ci dice Vasari,⁵ rilanciò la fortuna del genere commedia, ormai in dismissione e in esaurimento, a soli cinque anni dalla mitizzata *Cassaria*, per la sazietà ingenerata nel pubblico dalle monotone e piatte volgarizzazioni plautine con cui la si identificava. Dopo questo exploit, Bibbiena abbandona a se stessa la *Calandra*, che viene recitata con successo in giro per l'Italia e riaggiustata di volta in volta per i nuovi pubblici destinatari cambiando i prologhi e molti rimandi interni. C'è una princeps senese intercettata non si sa come nel 1521 dopo la sua morte e ci sono varie e difformi stampe occasionali, mentre la versione più stabile e "regolare" a cui facciamo riferimento risale a un'edizione romana di Minizio Calvo del 1524 compresa in una collanina di sette commedie volgari date in luce senza

⁴ Si rimanda a L. Degl'Innocenti, «Machiavelli canterino?», in *«Al suon di questa cetra»*. Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016, pp. 101-151; *Commedia in versi da restituire a Niccolò Machiavelli. Edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018; N. Machiavelli, *Epistola della peste. Edizione critica secondo il ms. Banco Rari 29*, a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019.

⁵ «E quando si recitò al detto papa Leone la *Calandra*, comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l'apparato e la prospettiva che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra: et in queste si fatte opere meritò tanto più lode, quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dimesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni [...] basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose et apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri. Né si può immaginare come egli in tanta strettezza di sito accomodasse tante strade, tanti palazzi e tante bizzarrie di tempj, di loggie e d'andari di cornici, così ben fatte che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima» (G. Vasari, «Vita di Baldassarre Peruzzi Sanese, pittore et architetto», in *Le vite*, vol. IV, a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1878, p. 600).

paratesti di alcun tipo: è il tentativo, da parte dell'antiquaria Accademica romana degli ex-pomponiani, di fissare un canone letterario di commedia coevo alle discussioni suscitate dalle *Epistole* di Trissino sulla base esclusiva della "regolarità" linguistica, selezionando un eterogeneo manipolo di commedie recitate fra Roma e Urbino in età leonina, dove la *Mandragola* e la *Calandra* sono confuse e allineate senza soluzione di continuità con titoli alquanto anodini come il *Formicone* o l'*Eutychia*.⁶ Su questo capolavoro si continuano a scoprire dettagli di commento per nuove note a piè di pagina via via che si allargano le conoscenze sulla Roma circostante da cui nacque e sulle successive tappe della sua diffusione:⁷ la Venezia delle stanze teatrali a pagamento, la corte di Mantova o quella di Lione, dove venne recitata nel 1548 come eccellente manufatto spettacolare fiorentino in onore della nuova regina Caterina de' Medici, lasciando confusi e perplessi gli spettatori francesi ancora digiuni di rappresentazioni drammatiche. L'evidente identità teatrale di questo coltissimo componimento non contraddice la sua stretta parentela con i linguaggi del carnevalesco (Raffaello dipinse sul sipario della recita romana i «capricci» di fra Mariano, compagno di sguaiate bravate del «moccicone» Dovizi), e forse ci sarà ancora da decifrare qualche ulteriore passaggio di questa storia che fa tutt'uno con il testo. In casi simili, dati di tipografia o testimonianze di fruizione possono valere quanto e più di un dettaglio diacritico, e una notazione di Burcardo sui carnevali di Testaccio rivelarsi più utile di una variante morfosintattica; sono le prospettive macrotestuali che soprattutto soccorrono l'interpretazione, per via di comparazioni a largo raggio invece che di linee interne.

Un altro esempio piuttosto estremo di questi possibili approcci, questa volta ancora da approfondire, è offerto dall'*Arcadia* di Sannazzaro, che può essere pensata, suggerisce Francesca Bortoletti, anche come una sintesi transcodificata di invenzioni teatrali, di numeri scenici recitati alla corte aragonese che stanno emergendo da cronache e manoscritti; la presa d'atto di una tale genesi performativa aiuta a spiegarne il successivo destino, leggendola (anche) in chiave teatrologica, come «documento di ri-presentazione in forma di scrittura dei sistemi di comu-

⁶ P. Cosentino, «Sette commedie per Minizio Calvo», in *Il teatro a Roma prima della Cortigiana* (1525), a cura di G. Crimi, Roma, Roma nel Rinascimento, 2020, pp. 43-61.

⁷ Recentemente, ad esempio, Giuseppe Crimi ha identificato nel Martino d'Amelia evocato nel prologo, sempre liquidato dai vari curatori del testo come sciocco proverbiale, un buffone reale attivo in quegli anni fra Mantova e Ferrara, aggiungendo una nuova tessera al sottotesto metateatrale della commedia (G. Crimi, «Tra Boccaccio ed Erasmo: riflessioni linguistiche intorno alla *Calandra*», ivi, pp. 108-110).

nicazione della poesia orale e recitativa elaborati dalla cultura umanistica entro i moduli della drammaturgia teatrale di corte e la cultura della festa». ⁸ Sotto la maschera di Sincero, Sannazzaro trasfigura la propria concreta esperienza di intrattenitore, attore e apparatore dall'ambito della recita a quello della narrazione, e utilizza il romanzo come *reductio ad unum* di una serie di pratiche discorsive fitte di rimandi a chiave. Al suo interno, nonostante la straordinaria compattezza linguistica, le suture restano visibili e vanno interpretate. Se questa lettura è appropriata, il destino cinquecentesco dell'*Arcadia* di diventare una sorta di "generico" lirico, teatrale e musicale soggetto a infiniti riusi può essere riconosciuto allora come una sorta di ritorno alle origini: con estrapolazioni "alte" (quali le vere e proprie *mises en espace* di alcune egloghe realizzate per esempio a Ferrara nel 1506 e 1508 da Tebaldeo, Niccolò da Correggio e Ercole Pio), e prevalenti saccheggi indiscriminati sui palcoscenici pastorali minori e minimi della penisola.

E risulta allora quanto mai pertinente la scelta dello stampatore Bernardo di Filippo Giunta di dedicarne l'edizione fiorentina del 1515 all'improvvisatore Cristoforo Fiorentino. ⁹ A quest'altezza cronologica la rinomanza del «venerando poeta Altissimo» può offrire cioè un autorevole «scudo» all'opera del «doctissimo» Sannazaro Napoletano: nel comune orizzonte di occasionalità a cui entrambi appartengono, lo status del canterino di piazza sovrasta per il momento quello del poeta aristocratico, che in veste di cortigiano fa a corte cose non tanto diverse da lui e, alla fine, meno prestigiose. La fortuna/sfortuna rapsodica di questo sacro testo risulta dunque illuminata se ne recuperiamo la spuria origine nella terra di nessuno ai confini fra teatro e poesia.

Il punto è che la triade vitruviana di commedia, tragedia e pastorale messa a punto negli anni '40 da Sebastiano Serlio nel suo *Secondo libro de prospettiva*, con le famose incisioni dei rispettivi bozzetti scenici che

⁸ F. Bortoletti, «*Arcadia, festa e performance alla corte dei re d'Aragona (1442-1503)*», *The Italianist*, vol. XXXVI (2016), p. 1.

⁹ «Avendo noi a' giorni passati nella nostra stamperia i versi e prosa del Sannazaro Napoletano, uomo doctissimo, diligentemente impresso, vogliamo che sotto il vostro nome, come sotto un fortissimo scudo, eschino fuori alle mani degli altri lettori [...] Pregandovi che ancora voi le vostre fatiche e vigilie a essere impresse ci accomodate, acciocché quegli che non possono in presenta el vostro improvviso udire, al manco negli scritti cognoschino che non senza cagione la Ciptà di Fiorenza vi porta singularissimo amore» (L. Degl'Innocenti, «Testi a stampa e performance (sull'Altissimo, Leonardo, Aretino, lo Zoppino e qualche altro canterino)» in Idem, «*Al suon di questa cetra*», pp. 15-16). L'edizione esce nel marzo 1515, a ridosso di quella veneziana di Aldo Manuzio del settembre 1514 che inaugura la vulgata cinquecentesca dell'opera.

faranno scuola (anche in questo caso la norma scenografica precede quella drammaturgica, ancora *in fieri* per la tragedia e la pastorale), ha poco a che fare con il bacino dei testi recitabili o recitati in quest'epoca; è solo un'etichetta classicistica da integrare con molto altro, così come va corretto lo schema rettilineo che nei manuali fa emergere trionfalmente dalla festa signorile il cammeo della commedia plautina volgarizzata; la centralità dei famosi "festival" teatrali di Ercole I ne esce assai ridimensionata. La commedia, in apparenza così connotata sul modello latino, in verità nasce e cresce "rappresentata", e solo in seconda o in terza battuta si fissa in scrittura e si definisce in tipografia. In certi ambienti, Plauto e Terenzio continuano a lungo a essere recitati in latino fino a metà secolo e i loro pedissequi volgarizzamenti in versi, che si continuano ad allestire nelle corti inseguendo la moda lanciata dagli Este, sono una fetta minoritaria all'interno della congerie di rappresentazioni di farse, contrasti, egloghe, tenzoni poetiche, *acti* scenici da parte di brigate fiorentine, veneziane, e senesi; testi che poi si dissolvono in ibridi narrativi e in compilazioni di vario genere, oppure vengono truccati in forma di «commedie nove» grazie al fiuto pubblicitario dei primi stampatori di libretti volgari di spasso o da bisaccia destinati al nascente mercato dell'intrattenimento che va crescendo in parallelo al circuito delle recite. La decifrazione filologica di questi passaggi ha bisogno di scavi da compiere pescando in bacini circostanti ufficialmente non teatrali (per esempio novellistici o trattatistici). E del resto, fino agli anni '40 le commedie volgari sono relativamente poche e molto diverse le une dalle altre – basti pensare all'abisale differenza fra la compatta *Mandragola* e la commedia-mondo *Cortigiana*, per non parlare degl'*Ingannati*, della *Veniexiana* o dell'*Anconitana*. Solo in seguito la produzione si impenna, fino alle circa 250 commedie cinquecentesche cosiddette "erudite" che sono state censite, quando scrivere una commedia è diventato un esercizio combinatorio quasi seriale, come quello di comporre un canzoniere amoroso.¹⁰

L'elemento più interessante che sta mutando il quadro sui due fronti della filologia testuale e della storia dello spettacolo è proprio il loro apporto di promotori e distributori di questo teatro nascente di primo

¹⁰ «Commedie in buon numero furono composte e rappresentate e pubblicate in Italia durante i primi quarant'anni del Cinquecento, ma ancora, specie per i primi trent'anni, insistiamo a cercarne, e possiamo contarle e pesarle una ad una. Dopo il 1540 e fin oltre il 1560 il numero di commedie diventa tale che sfugge al controllo dello studioso che non sia specialista, e vorrei dire collezionista» (C. Dionisotti, «La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento», in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 235).

'500 alla pari dei principi committenti e degli umanisti che il teatro si limitano a pensarlo: senza di loro le cose sarebbero andate diversamente e, dove non ci sono o fanno altro, per esempio a Napoli, un moderno teatro volgare non decolla fino a fine secolo. Molti di costoro sono in origine attori e canterini che smerciano pagine scritte a latere delle loro esibizioni, altri sono tipografi che si mettono in società con questi efficaci piazzisti della loro merce presso un pubblico di spettatori che stanno diventando anche lettori. Le due esperienze della visione e della lettura crescono e si definiscono in reciproca e strettissima relazione con qualche margine di equivoco: il libro fissa delle pratiche di oralità, ma viene a sua volta promosso per via orale; i paratesti e gli assetti redazionali conservano tracce evidenti di questa doppia natura. Messa in pagina, la recita si riordina e si allunga, si dota di prologhi, è ripartita (spesso pretestuosamente) in atti e scene distinguendo battute e didascalie, e provvista di argomenti e dedicatorie che, per via di successive ri-emissioni, chiariscono *in progress* le istruzioni per l'uso di un format drammatico vero e proprio, o semplicemente ne registrano la parallela crescita scenica. Il più celebre e ardito fra questi pionieri è Niccolò Zoppino, ex-cantimpanca ferrarese e pasquinista irriverente a fianco di Aretino, che mette su bottega a Venezia e, in società con vari attori girovaghi come Paolo Danza o Vincenzo di Polo, inventa i modelli tipografici di una moderna letteratura volgare. Nella sua folta produzione, il teatro, a partire dalla seconda metà degli anni '20, diventa il settore trainante, e comincia a emergere come tale, con titoli e autori, dalle miscellanee liriche in cui veniva originariamente confuso con altro.¹¹ La ricostruzione di questi contesti e di questi scambi si rivela assai utile per tracciare nuove mappe, collegando, ad esempio, il bacino rusticale toscano o l'egloghistica meridionale a quello veneto.

Faccio l'esempio di un laboratorio a più mani legato a Siena su cui di recente si è molto lavorato: in questa rissosa e vitale repubblica si praticano intensamente recite e musiche in un circuito di accademie e congreghe aristocratiche e borghesi; l'attività teatrale è un'espressione specifica della vita sociale e politica, sistematicamente testualizzata e spesso anche stampata, a partire dal 1510, nella bottega di Giovanni Landi, detto Giovanni delle Commedie, e da qui si irradia un po' dovunque grazie a una serie di scambi con le fiere librerie di Faenza e del nord Italia e

¹¹ Una preziosa monografia di Luigi Severi ha messo ora a disposizione di nuove piste d'indagine i cataloghi e la storia della bottega: L. Severi, *Sitibondo nel stampar de' libri. Niccolò Zoppino tra libro volgare, letteratura cortigiana e questione della lingua*, Roma, Vecchiarelli, 2009.

con lo Zoppino. Ci sono tre scomparti distinti di questa vicenda: quello dei cosiddetti comici-artigiani, borghesi semi-colti di inizio secolo fra cui sono riconoscibili nove autori e a cui si riferisce un corpus di circa 76 titoli; quello dei Rozzi, borghesi e popolani associati in Congrega dal 1531, con oltre 100 componimenti disponibili; e quello degli aristocratici Intrinati, inventori e divulgatori in Europa della cosiddetta *romantic-comedy* patetica e romanzesca, che scrivono e recitano i loro parti drammatici collettivamente in forma di commedie regolari molto legate, come accade per la *Calandra* rispetto a Roma, alla circostante vita senese. Nel 1992 Cristina Valenti¹² allestì un prezioso regesto bio-bibliografico sui comici artigiani, i cosiddetti pre-Rozzi, che ha fatto da apripista per rileggere questo corpus nella prospettiva, per così dire, olistica che risulta la più fruttuosa, rimettendo a fuoco i linguaggi e le forme di una proto-drammaturgia musicale e recitativa che si irradia con straordinaria fortuna fino a Napoli, a Roma e a Venezia.¹³ Quanto alla folta produzione rozzesca, la meno esportata fuori di Siena visto lo status sociale e le posizioni politiche degli interessati, è riemerso nel frattempo un documento molto interessante a cui sta lavorando Claudia Chierichini, e su cui abbiamo organizzato un recente convegno senese: uno zibaldone manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale (*Quistioni e Chasi di più sorte recitate in la Congrega de' Rozi per I Rozi*, H XI 6 [S]) steso a più mani fra il 1532 e il 1549, che verbalizza i contenuti delle riunioni del consesso in forma di "questioni" in prosa o in versi, proverbi, abbozzi di commedie, restituendo in presa diretta il backstage della loro drammaturgia. Anna Scannapieco, intanto, ha mirabilmente restaurato l'opera del più inquieto e interessante di questi drammaturghi, Salvestro Cartaio detto il Fumoso, ricostruendo genesi, consumo e fortuna editoriale della sua produzione di metà secolo.¹⁴ L'accuratezza filologica

¹² C. Valenti, *Comici artigiani. Mestiere e forme dello spettacolo a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992.

¹³ Rimando in particolare a M. Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS, 2010; Idem, «Mescolino maggiuolo: fra il contado senese e la Farnesina. Con l'edizione del testo *Egloga II o vero Farsetta di Kalendimaggio*», in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. Bortoletti, Milano, Mimesis, 2012, pp. 240-266; «*Mille Amphioni novelli et mille Orphei*». *Le commedie di Mariano Trinci Maniscalco (in Siena 1514-1520)*, a cura di M. Luisi, Roma, Torre d'Orfeo, 2004; Daniele Iozzia sta pubblicando la sua tesi di dottorato, discussa a Pisa sotto la direzione di Luca D'Onghia, su *Pelagrilli e Filastoppa* di Ascanio Cacciaccioni Strafalcione.

¹⁴ Fra il 2015 e il 2023 presso le Edizioni di pagina di Bari sono usciti quattro volumetti: *Panechio Tiranfallo I*; *Batechio II*; *Discordia d'amore III*; *Capotondo IV*; ed è in corso di stampa l'edizione del *Travaglio*.

e linguistica del lavoro e l'ampio corredo di note storiche proiettate su questo complesso retroterra hanno arricchito in modo importante la prospettiva generale, con assai maggiore efficacia rispetto ad altri pur pregevoli manufatti che hanno rimesso in circolazione dei testi senesi con apparati di note quasi esclusivamente linguistiche, rimandandone in linea di massima l'interpretazione. Come è il caso dell'antologia di *Commedie rusticali senesi del '500*, curata da Bianca Persiani nel 2004; analogo discorso si può fare per le commedie degli Intronati e di Piccolomini, disponibili in accurate ma lacunose edizioni critiche, come quelle di Florindo Cerreta, che lasciano i componimenti in gran parte indecifrati in un astratto limbo verbale.

In questo bacino di scritture così vicine all'oralità, che si richiamano le une alle altre in modo molto fitto, le occorrenze vanno pensate in quest'ottica e, rialzando l'asticella delle ambizioni ecdotiche, interpretate, oltre la logica lineare della filiazione testuale, come tracce di passaggi concreti di uomini e libri che rimandano alla comune semiosfera di memorie letterarie, etnografiche, paremiologiche, musicali, radicate nell'immaginario collettivo da cui scaturisce il nuovo teatro volgare. I documenti di questa magmatica fase sono legati a una dominante intertestualità fatta di montaggi eterogenei di canzoni a ballo, novelle, frammenti di poesia cavalleresca, di egloghistica o di cronaca politica, fusi e confusi in organismi drammatici via via sempre più estesi e compatti, che tendono ad astrarsi dai loro contesti di origine quando raggiungono pubblici nuovi e non sempre approdano ad un'esplicita forma drammatica. La sottintesa presenza di questi pubblici, che lascia in pagina le sue tracce, merita di essere maggiormente riconosciuta. E a questo proposito vorrei aggiungere una piccola chiosa a proposito dell'utilizzo del termine "facezia" come sinonimo di atto performativo da parte di soggetti diversi alle prese con l'esperienza nuova dell'essere spettatori: nel 1487 un cortigiano estense assiste a varie commedie plautine volgarizzate in terzine (una novità recente e prestigiosa ma ancora oscura) e a un dramma mitologico di Niccolò da Correggio e li confonde fra loro parlando del *Cefalo* come di «una facetia di Plauto [...] bella et de grande spexa»;¹⁵ nel 1509 a Roma Erasmo da Rotterdam è colpito profondamente dalla pantomima di una tauromachia per la forza mimetica dell'interprete/danzatore che gli appare molto superiore alle feroci lotte fra uomini e tori in carne ed ossa consuete nei carnevali dell'epoca («huius

¹⁵ B. Zambotti, «Diario ferrarese (21 gennaio 1487)», in *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, M.P. Mussini Sacchi, Torino, Utet, 1983, p. 731.

hominis facetia vehementius me capiebat quam caetera quae illic gerebantur omnia»);¹⁶ più tardi, verso la metà del secolo, il Fumoso utilizza facezia, nei prologhi di varie rusticali, come sinonimo *tout court* di trattamento drammatico che non aspira al rango di commedia: «sian certi Rozi che soliamo ogn'anno / farci con qualche facezia vedere»; «e perché gli è usanza intra Cristiani / darsi piacer e cantar per viaggio / aviamo una facezia intra le mani, / che se vi piace ve ne farem sagio»; «questa facesia è spartita in quattr'atti / di nuove fantasie, di nuovi fumi, / sì che quest'opra tratta di più tratti / e mostra e nostri vizi e rei costumi».¹⁷ Un termine originariamente riferito a un'arguzia ficcante è dunque preso a prestito per designare l'esperienza nuova, ancora difficile da descrivere, di guardare uno spettacolo che colpisce; prima di essere definito a se stesso il teatro è soprattutto un'esperienza vissuta.

Per questi soggetti che imparano lentamente a diventare pubblico si mettono a punto codici espressivi e contenitori formali la cui natura provvisoria e sperimentale non va sottovalutata nell'esegesi di testi che provano, per tentativi, a fissare in pagina la mimesi teatrale; sia quelli ufficialmente drammatici come la *Cassaria*, la *Mandragola* o la *Calandra*, sia i molti altri che non sono commedie “regolari” ma vengono consumati come tali. Testi ibridi, poliformi e disseminati di marche di teatralità, molto interessanti da leggere in questa chiave: il capolavoro dell'*Arcadia*, come si è detto, oppure la *Celestina*, la *Lozana Andalusia*, e magari tanta dialoghistica sul genere della *Raffaella* di Piccolomini o dei *Ragionamenti* di Aretino («ogni dialogo sente non puoco della commedia» oppure «i dialoghi sono comedie» osservava Speroni).¹⁸ Il teatro in fieri di quest'epoca può annidarsi insomma in luoghi impensati, e solo uno sguardo d'insieme ne può scovare le tracce nascoste sulla scorta di questa instabile filologia del contesto.

Un'ultima postilla senese: quando la Repubblica si arrende all'odiato dominio granducale fiorentino, anche la sua vita teatrale si spegne e si provincializza fra diaspore, esili e dure repressioni; gli autori tacciono o cambiano mestiere e le accademie vengono chiuse, ma il patrimonio accumulato di esperienze festive comunitarie, sempre rimpiante con nostalgia, viene archiviato nei trattati sulle veglie senesi dei fratelli Bar-

¹⁶ Il passo è tratto dalla lettera al canonico tedesco Johannes Choler, che costituisce la prefazione al piccolo trattato *Responsio ad Petri Cursi* [Pietro Corsi] *defensionem, nullo adversario bellacem*, Basilea 1535. È ristampata in *Opus epistularum Des. Erasmi Roterdami*, vol. XI, a cura di P.S. Allen, Oxonii, 1947, n. 3032, pp. 176-186: 182.

¹⁷ Salvestro Cartaio, rispettivamente: *Opere teatrali IV Capotondo*, p. 49; *Opere teatrali I Panechio Tiranfallo*, p. 67; *Opere teatrali II Batechio*, pp. 51-52.

gagli, dove i componimenti drammatici del passato si miniaturizzano in cataloghi minuziosi di «giochi» da salotto che raggiungono l'Europa in forma di manualistica di intrattenimento assai fortunata.¹⁹ Non più un teatro in gestazione, ma un teatro in dismissione, che si inabissa carsicamente in pagina, restando comunque riconoscibile.

A inizio secolo, nei decenni di difformi sperimentazioni sceniche, sono dunque da tenere in debito conto i processi materiali attraverso i quali una galassia di testi recitabili emerge letterariamente in forme drammaturgiche, e si producono queste intriganti migrazioni dal detto allo scritto; a cose fatte, verso gli anni '40, i codici della rappresentazione (testo, apparato, spazio scenico, patto con l'udienza ...) vengono formalizzati, il teatro trova cittadinanza fra i generi letterari (una cittadinanza, peraltro, sempre controversa e a rischio di revoca) e viene anche tradotto in forma di libro. A quest'avventura carica di incognite gli autori si sottraggono spesso per le ragioni più diverse: un poeta di prima grandezza come Ariosto perché non si sente effettivamente padrone delle sue commedie su cui il principe vanta indiscutibili diritti di prelazione,²⁰ o un potente politico quale Bibbiena perché non è interessato a rivendicarsi una prova occasionale estranea all'orizzonte della poesia. Più tardi subalternità e cautele cortigiane indurranno altri di loro a sfruttare i propri componimenti come meri strumenti di carriera, truccandoli, riscrivendoli, camuffandoli per destinazioni diverse con una certa disinvoltura. *I tre tiranni* di Agostino Ricchi, una commedia iper-letteraria recitata

¹⁸ S. Speroni, «Apologia dei Dialogi», in *Opere*, vol. I, a cura di M. Pozzi, Manziana, Vecchiarelli, 1989, rispettivamente pp. 267 e 334 (reprint dell'edizione Venezia, appresso Domenico Occhi MDCCXL).

¹⁹ Il *Dialogo de' giuochi* di Girolamo Bargagli, lasciato inedito dall'autore che lo aveva scritto nei primi anni '60, esce nel 1572; Scipione Bargagli pubblica i *Trattenimenti* nel 1587 dopo la fine della Repubblica in tempi di silenzio teatrale. Cfr. G. Bargagli, *Dialogo de' giuochi*, a cura di P. D'Incalci Ermini, introduzione di R. Brusciagli, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982 e S. Bargagli, *I trattenimenti*, a cura di L. Riccò, Roma, Salerno, 1989.

²⁰ Per lui il lavoro, così amato, di commediografo e corago è inscindibile dal servizio cortigiano, come spiega con estrema chiarezza, in una lettera del 17 dicembre 1532, al duca Guidubaldo Della Rovere che gli aveva chiesto una nuova commedia, rammarricandosi di non poterlo soddisfare giacché sui suoi componimenti vige un inderogabile diritto di prelazione estense: si rammarica del furto dei *Suppositi* e della *Cassaria*, andati in stampa con sua grande «displacencia»; ricorda che la *Lena* e il *Negromante* sono state recitate soltanto a Ferrara, e che non è ancora riuscito a finire gli *Studenti* – «e quando io l'avessi finita, io non la potrei difendere che 'l signor duca mio patron ed il signor don Ercole non me la facessino prima recitare in Ferrara, ch'io ne dessi copia altrove» (L. Ariosto, *Satire e Lettere*, a cura di C. Segre, Torino, Einaudi, 1976, p. 173).

davanti a Carlo V e al papa con pomposo apparato nella circostanza ufficialissima della loro recente riappacificazione dopo il sacco di Roma e stampata in edizione di lusso a Venezia nel 1533, viene riaggiustata qualche anno dopo dall'autore in un prezioso codice in pergamena offerto a Luigi Gritti, governatore d'Ungheria, in una nuova versione che lo celebra accanto a Francesco I e a Solimano.²¹ Un raffinato drammaturgo come Chiabrera scrive per la corte fiorentina favole drammatiche suscettibili di diverse definizioni con ostentato *understatement*.²² C'è un'unica, clamorosa eccezione, ed è quella del tenace Guarini, che si danno per più di vent'anni inseguendo i manoscritti della sua *Idropica* smarriti da vari principi distratti a cui l'ha offerta e, quando finalmente riesce a metterla in scena a Mantova nel 1608, arriva al traguardo della messinscena fuori tempo massimo perché la commedia erudita è nel frattempo passata di moda; deluso dalla corte, la riaggiusta allora per nuovi pubblici di accademia, come testimoniano differenti stampe veneziane e laziali che, dopo la sua morte, millantano di fornirne la versione autentica (tutt'oggi manca un'edizione critica).²³ Sul *Pastor fido*, altrettanto periglioso e sfortunato, invece non si arrende: ci lavora per decenni, riesce ad approntare la grandiosa rappresentazione mantovana del 1598 e pretende di blindarne, nell'edizione Ciotti del 1602 riccamente illustrata e dotata di un monumentale paratesto, una sorta di interpretazione assoluta comprensiva di genesi poetica e di istruzioni per l'allestimento.²⁴ A Napoli Giovan

²¹ Cfr. A. Ricchi, *I tre tiranni*, a cura di A.M. Gallo, Milano, Il Polifilo, 1998 e l'introduzione di R. Trovato alla ristampa anastatica della princeps (Bologna, Forni, 1981).

²² Ricordiamo che l'*Angelica in Ebuda*, andata in stampa nel 1615, è una tragedia che si può leggere come «nudo carne», oppure guardare e ascoltare, recitata o cantata (G. Chiabrera, *Lettere* (1585-1638), a cura di S. Morando, Firenze, Olschki, 2002, p. 176), o che le *Vegghie*, uscite a Genova nel 1622, raccoglievano, miniaturizzate per un consumo di villa, sei favolette per musica già allestite *in maiore* (e in alcuni casi edite) alla corte medicea.

²³ Sulle disavventure di questa commedia rimando al mio saggio «Le *Idropiche* fra corte, accademia e tipografie: il nuovo pubblico di Guarini», in «*Rime*» e «*Lettere*» di *Battista Guarini, Atti del Convegno di Studi, Padova 5-6 dicembre 2003*, a cura di B.M. Da Rif, Padova, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 475-504.

²⁴ Analogamente totalitarie, e fallimentari, saranno le strategie di auto-confezione filologica di Alfieri con l'edizione Didot delle tragedie (così minuziosa da consegnare, attraverso l'interpunzione e gli spazi bianchi dei versi, istruzioni per la loro intonazione) o, in altra epoca, l'ossessiva serie di riscritture dei *Sei personaggi* da parte di Pirandello: dalla novella al dramma (più volte rielaborato) alla regia teatrale e al copione cinematografico che avrebbe dovuto «congelarne», ancora una volta, una sorta di interpretazione definitiva con al centro l'autore-protagonista (impersonato dallo stesso Luigi) che lo crea a partire dalla propria vita vissuta.

Battista della Porta, formidabile drammaturgo barocco, non pubblica neanche un rigo delle sue numerose commedie, che raggiungono i quattro angoli di Europa in edizioni spurie di ogni genere di cui è veramente difficile ricostruire l'originaria fisionomia.²⁵

Fra '600 e '700 saranno invece gli uomini di scena, cioè gli attori di mestiere, a perseguire tenacemente la strategia del libro in forme strumentali e pubblicitarie, utilizzando la stampa per autolegittimarsi a priori come poeti (piuttosto che guitti), senza soverchia cura dei contenuti e indulgendo a piraterie e contraffazioni di ogni genere, mentre i letterati se ne terranno lontani per pudore, per impotenza o per sdegnosa indifferenza a misurarsi su un mercato teatrale divenuto nel frattempo complicato e temibile, lasciando i propri componimenti nel cassetto, o chiudendoli in libri ambiziosi e oscuri. Il battesimo recitativo, raro e che sfugge al loro controllo, resterà per la maggior parte di essi un sogno nel cassetto. È significativo, per chiudere il cerchio, che gli aristocratici Arcadi di fine '600 riuniti a Bologna intorno al conte Orsi, che scrivono e recitano tragedie sfidando i pretesi primati dei francesi, lascino così poche tracce scritte dei loro appassionati esperimenti e si tengano ben lontani dalle tipografie. Bisognerà aspettare Goldoni e il suo cantiere editoriale per delineare scenari nuovi e anticipatori circa i rapporti possibili fra teatro e libro, ma si tratta, come nel caso di Guarini, di un'assoluta eccezione, di cui ci stiamo occupando sul serio soltanto da una ventina d'anni. Per il '500 c'è ancora molto da fare.

²⁵ I quattro volumi del *Teatro* curati da Raffaele Sirri per l'Edizione Nazionale delle Opere fra il 2000 e il 2003, con imponenti ricognizioni sulle varianti interne di questa massa di stampe, pur costituendo un importante punto di partenza per occuparsi di lui, lasciano aperti tutti gli interrogativi sul suo lavoro.

Norme editoriali

Sin dalla sua fondazione *Ecdotica*, proponendosi come punto di incontro di culture e sensibilità filologiche differenti, ha sempre lasciato libertà agli autori di indicare i riferimenti bibliografici secondo la modalità **italiana o anglosassone**. È fondamentale, tuttavia, che vi sia omogeneità di citazione all'interno del contributo.

I testi vanno consegnati, con la minor formattazione possibile (dunque anche senza rientri di paragrafo), in formato Times New Roman, punti 12, interlinea singola. Le citazioni più lunghe di 3 righe vanno in carattere 10, sempre in interlinea singola, separate dal corpo del testo da uno spazio bianco prima e dopo la citazione (nessun rientro).

Il richiamo alla nota è da collocarsi dopo l'eventuale segno di interpunzione (es: sollevò la bocca dal fiero pasto.³). Le note, numerate progressivamente, vanno poste a piè di pagina, e non alla fine dell'articolo.

Le citazioni inferiori alle 3 righe vanno dentro al corpo del testo tra virgolette basse a caporale «...». Eventuali citazioni dentro citazione vanno tra virgolette alte ad apici doppi: "...". Gli apici semplici ('...') si riservino per le parole e le frasi da evidenziare, le espressioni enfatiche, le parafrasi, le traduzioni di parole straniere. Si eviti quanto più possibile il *corsivo*, da utilizzare solo per i titoli di opere e di riviste (es: *Geografia e storia della letteratura italiana*; *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*; *Griseldaonline*) e per parole straniere non ancora entrate nell'uso in italiano.

N.B: Per le sezioni *Saggi*, *Foro* e *Questioni* gli autori\le autrici, in apertura del contributo, segneranno titolo, titolo in inglese, abstract in lingua inglese, 5 parole chiave in lingua inglese.

Si chiede inoltre, agli autori e alle autrici, di inserire alla fine del contributo indirizzo e-mail istituzionale e affiliazione.

Per la sezione *Rassegne*: occorre inserire, in principio, la stringa bibliografica del libro, compresa di collana, numero complessivo di pagine, costo, ISBN.

Indicare, preferibilmente, le pagine e i riferimenti a testo tra parentesi e non in nota.

Nel caso l'autore adotti il **sistema citazionale all'italiana** le norme da seguire sono le seguenti.

La **citazione bibliografica di un volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l'iniziale del nome puntato;
- Titolo dell'intero volume in corsivo; titolo di un saggio all'interno del volume (o in catalogo di mostra) tra virgolette basse «...» (se contiene a sua volta un titolo di un'opera, questo va in corsivo);
- eventuale numero del volume (se l'opera è composta da più tomi) in cifra romana;

- eventuale curatore (iniziale del nome puntata, cognome per esteso), in tondo, preceduto dalla dizione ‘a cura di’;
- luogo di edizione, casa editrice, anno;
- eventuali numeri di pagina, in cifre arabe e/o romane tonde, da indicare con ‘p.’ o ‘pp.’, in tondo minuscolo. L’eventuale intervallo di pp. oggetto di particolare attenzione va indicato dopo i due punti (es.: pp. 12-34: 13-15)

In **seconda citazione** si indichino solo il cognome dell’autore, il titolo abbreviato dell’opera seguito, dopo una virgola, dal numero delle pp. interessate (senza “cit.,” “op. cit.,” “ed. cit.” etc...); nei casi in cui si debba ripetere di séguito la citazione della medesima opera, variata in qualche suo elemento – ad esempio con l’aggiunta dei numeri di pagina –, si usi ‘ivi’ (in tondo); si usi *ibidem* (in corsivo), in forma non abbreviata, quando la citazione è invece ripetuta in maniera identica subito dopo.

Esempi:

A. Montevocchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2000⁵, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

La citazione bibliografica di un **articolo pubblicato su un periodico o in volume** deve essere composta come segue:

- Autore in tondo, con l’iniziale del nome puntato
- Titolo dell’articolo in tondo tra virgolette basse («...»)
- Titolo della rivista in corsivo
- Eventuale numero di serie in cifra romana tonda;
- Eventuale numero di annata in cifre romane tonde;
- Eventuale numero di fascicolo in cifre arabe o romane tonde, a seconda dell’indicazione fornita sulla copertina della rivista;
- Anno di edizione, in cifre arabe tonde e fra parentesi;
- Intervallo di pp. dell’articolo, eventualmente seguite da due punti e la p. o le pp.

Esempi:

A. De Marco, «I “sogni sepolti”: Antonia Pozzi», *Esperienze letterarie*, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», *Bibliologia*, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

Nel caso che i **nomi degli autori**, curatori, prefatori, traduttori ecc. siano più di uno, essi si separano con una virgola (ad es.: G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti) e non con il lineato breve unito.

I **numeri delle pagine** e degli anni vanno indicati per esteso (ad es.: pp. 112-146 e non 112-46; 113-118 e non 113-8; 1953-1964 e non 1953-964 o 1953-64 o 1953-4).

I **siti Internet** vanno citati in tondo minuscolo senza virgolette (« » o < >) qualora si specifichi l'intero indirizzo elettronico (es.: www.griseldaonline.it). Se invece si indica solo il nome, essi vanno in corsivo senza virgolette al pari del titolo di un'opera (es.: *Griseldaonline*).

Per **contributi in volume o catalogo di mostra**, aggiungere “in” dopo il titolo del contributo.

Se è necessario usare il termine *Idem* per indicare un autore, scriverlo per esteso.

I **rientri di paragrafo** vanno fatti con un TAB; non vanno fatti nel paragrafo iniziale del contributo.

Nel caso in cui si scelgano **criteri citazionali all'anglosassone**, è possibile rendere sinteticamente le note a piè di pagina con sola indicazione del cognome dell'autore in tondo, data ed, eventualmente, indicazione della pagina da cui proviene la citazione, senza specificare né il volume né il periodico di riferimento, ugualmente si può inserire la fonte direttamente nel corpo del contributo.

La bibliografia finale, da posizionarsi necessariamente al termine di ciascun contributo, dovrà essere, invece, compilata per esteso; per i criteri della stessa si rimanda alle indicazioni fornite per il sistema citazionale all'italiana.

Esempi:

- Nel corpo del testo o in nota, valido per ciascun esempio seguente: (Craig 2004)

Nella bibliografia finale: Craig 2004: H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», *A companion to Digital Humanities*, a cura di S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford 2004.

- Adams, Barker 1993: T.R. Adams, N. Barker, «A new model for the study of the book» in *A potencie of life. Books in society: The Clark lectures 1986-1987*, London, British Library 1993.

- Avellini et al. 2009: *Prospettive degli Studi culturali*, a cura di L. Avellini et al., Bologna, I Libri di Emil, 2009, pp. 190-19.

- Carriero et al 2020: V.A. Carriero, M. Daquino, A. Gangemi, A.G. Nuzzolese, S. Peroni, V. Presutti, F. Tomasi, «The Landscape of Ontology Reuse Approaches», in *Applications and Practices in Ontology Design, Extraction, and Reasoning*, Amsterdam, IOS Press, 2020, pp. 21-38.

Se si fa riferimento ad una citazione specifica di un'opera, è necessario inserire la pagina:

- (Eggert 1990, pp. 19-40) (nel testo o in nota)

In bibliografia finale: Eggert 1990: Eggert P. «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing» in *Editing in Australia*, Sydney, University of New South Wales Press 1990, pp. 19-40.

- In caso di omonimia nel riferimento a testo o in nota specificare l'iniziale del nome dell'autore o autrice.

Referaggio

Tutti i contributi presenti in rivista sono sottoposti preventivamente a processo di *double-blind peer review* (processo di doppio referaggio cieco) e sono, pertanto, esaminati e valutati da revisori anonimi così come anonimo è anche l'autore del saggio in analisi, al fine di rendere limpido e coerente il risultato finale.

Editorial rules

Since its very beginning *Ecdotica*, intending to favour different philological sensibilities and methods, enables authors to choose between different referencing styles, the Italian and 'Harvard' one. However, it is fundamental coherence when choosing one of them.

All the papers must be delivered with the formatting to a minimum (no paragraph indent are permitted), typed in Times New Roman 12 point, single-spaces. All the quotes exceeding 3 lines must be in font size 10, single spaces, separated with a blank space from the text (no paragraph indent). Each footnote number has to be put after the punctuation. All the footnotes will be collocated at the bottom of the page instead of at the end of the article.

All the quotes lesser than 3 lines must be collocated in the body text between quotations marks «...». If there is a quote inside a quote, it has to be written between double quotes "...". Single quotation marks ('...') must be used for words or sentences to be highlighted, emphatic expressions, paraphrases, and translations. Please keep formatting such as italics to a minimum (to be used just for work and journal titles, e.g. *Contemporary German editorial theory*, *A companion to Digital Humanities*, and for foreign words.

N.B.: For all the sections named *Essays*, *Meeting* and *Issues*, the authors are required, at the beginning of the article, to put the paper's title, an abstract, and 5 keywords, and, at the end of the article, institutional mail address and academic membership.

For the section named *Reviews*: reviews should begin with the reviewed volume's bibliographic information organized by:

Author (last name in small caps), first name. Date. Title (in italics). Place of publication: publisher. ISBN 13. # of pages (and, where appropriate, illustrations/figures/musical examples). Hardcover or softcover. Price (preferably in dollars and/or euros).

In case the author(s) chooses the Italian quoting system, he/she has to respect the following rules.

The bibliographic quotation of a book must be composed by:

- Author in Roman type, with the name initial;
- The volume's title in Italics type; paper's title between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The number of the volume, if any, in Roman number;
- The name of the editor must be indicated with the name initial and full surname, in Roman type, preceded by 'edited by';
- Place of publishing, name of publisher, year;

- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

If the quotes are repeated after the first time, please indicate just the surname of the author, a short title of the work after a comma, the number of the pages (no "cit.", "op. cit.", "ed. cit." etc.).

Use 'ivi' (Roman type) when citing the same work as previously, but changing the range of pages; use *ibidem* (Italics), in full, when citing the same quotation shortly after.

Examples:

A. Montevercchi, *Gli uomini e i tempi. Studi da Machiavelli a Malvezzi*, Bologna, Pàtron, 2016.

S. Petrelli, *La stampa in Occidente. Analisi critica*, iv, Berlino-New York, de Gruyter, 2005, pp. 23-28.

Petrelli, *La stampa in Occidente*, pp. 25-26.

Ivi, p. 25.

Ibidem

The bibliographic quotation of an article published in a journal or book must be composed by

- Author in Roman type, with the name initial;
- The article's title in Roman type between quotation marks «...» (if the title contains another title inside, it must be in Italics);
- The title of the journal or the book in Italics type;
- The number of the volume, if any, in Roman numbers;
- The year of the journal in Roman number;
- Issue number (if any), in Arabic numbers;
- Year of publication in Arabic number between brackets;
- Number of pages in Arab or Roman number preceded by 'p.' or 'pp.', in Roman type. If there is a particular page range to be referred to, it must be indicated as following pp-12-34: 13-15.

Examples:

A. De Marco, «I "sogni sepolti": Antonia Pozzi», *Esperienze letterarie*, a. xiv, vol. xii, 4 (1989), pp. 23-24.

M. Gianfelice, V. Pagnan, S. Petrelli, «La stampa in Europa. Studi e riflessioni», *Bibliologia*, s. ii, a. iii, vol. ii, 3 (2001), pp. v-xii e 43-46.

M. Petoletti, «Poesia epigrafica pavese di età longobarda: le iscrizioni sui monumenti», *Italia medioevale e umanistica*, LX (2019), pp. 1-32.

In the case of several names for authors, editors, prefacers, translators, etc., they must be separated by a comma (e.g. G.M. Anselmi, L. Chines, C. Varotti).

The number of pages and the years must be written in full (e.g. pp. 112-146, not 112-46; 113-118 not 113-8; 1953-1964, not 1953-964 or 1953-64 or 1953-4).

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the http:// address without inverted commas.

For papers in books or catalogs, please add “in” after the title.

Use TAB for paragraph indent (excluding the first paragraph of the paper).

The author(s) can as well opt for the ‘author, date’ system (often referred to as the ‘Harvard’ system), including in the text very brief details of the source from which a discussion point or piece of information is drawn. Full details of the source are given in a **reference list** or **Bibliography at the end of the text**. This avoids interrupting the flow of the writing. As the name suggests, the citation in the text normally includes the name(s) (surname only) of the author(s) and the date of the publication and it is usually included in brackets at the most appropriate point in the text.

When the publication is written by several authors (more than three), it is suggested to write the name of the first one (surname only) followed by the Latin abbreviation **et al.**

When using the ‘author, date’ system, writing a **Bibliography** is fundamental as far as giving all the details about the publication in question. The main principles to compose a Bibliography are the following:

- a. the surnames and forenames or initials of the authors; all the names must be written even if the text reference used is ‘et al.’
- b. the book title, which must be formatted to be distinguished, the mostly used way is to put it in italic.
- c. the place of publication;
- d. the name of the publisher.
- e. the date of publication;

H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, *Contemporary German editorial theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.

In case of papers or article in an edited book, following details should be included:

- the editor and the title of the book where the paper or article is
- the first and last page number of the article

H. Craig, «Stylistic analysis and authorship studies», in *A companion to Digital Humanities*, ed. by S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell, Oxford, 2004.

P. Eggert, «Textual product or textual process: procedures and assumptions of critical editing», in *Editing in Australia*, University of New South Wales Press, Sydney, 1990, pp. 19-40.

In case of papers or article in Journals:

- the name and volume number of the Journal
- the first and last page number of the article

G.T. Tanselle, «The editorial problem of final authorial intention», *Studies in Bibliography* 26 (1976), pp. 167-211.

In the last three examples, it is the title of the book of journal that has to be italicised; the highlighted name is the one under which the work has to be filed and, eventually, found.

When referencing web pages or web sources, a suggested format is the <http://> address without inverted commas.

Peer review

Ecdotica is a double-blind peer-reviewed journal by at least two consultants. All publications in the journal undergo a double-blind peer review process through which both the reviewer and author identities are concealed from the reviewers, and vice versa, throughout the review process.

The publication of an article through a peer review process is intended as a fundamental step towards a respectful and ethical scientific and academic work, improving the quality of the published papers; standards are, so far, originality in papers, coherence, precise references when discussing about corrections and amendments, avoiding plagiarism.

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

1ª edizione, xxxxxx 2023

© copyright 2021 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel xxxxxxxx 2023
da Grafiche VD Srl, Città di Castello (PG)

ISSN 1825-5361

ISBN 978-88-290-0879-7

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.

Il periodico ECDOTICA è stato iscritto
al n. 8591 R.St. in data 06/09/2022 sul registro
stampa periodica del tribunale di Bologna.