

LAURA RICCÒ

TESTO PER LA SCENA – TESTO PER LA STAMPA
PROBLEMI DI EDIZIONE

Banca Dati “Nuovo Rinascimento”
<http://www.nuovorinascimento.org>

immesso in rete il 9 ottobre 1996
nuovo formato del 30 luglio 2009

TESTO PER LA SCENA – TESTO PER LA STAMPA PROBLEMI DI EDIZIONE*

1. Il testo lacerato

Alle origini stesse del nostro teatro si situa un problema di territorialità: scena e libro si contendono il possesso del campo ridisegnando continuamente i propri confini in una lotta in cui sovente il sangue dei contendenti si mescola rendendo indistinguibili le diverse identità. Oppure, se vogliamo attingere all'orizzonte classico invece che a quello militare, diciamo che il mito di Ermafrodito, con la sua natura mescidata frutto dell'abbraccio fatale della respinta Salmace, può ben illustrare il rapporto tutt'altro che pacifico ma inevitabilmente consustanziale che da sempre lega e oppone autori e attori. Simili contaminazioni influiscono ovviamente sui processi che presiedono alla formazione stessa del testo e che condizionano la sua genesi e la sua storia, fino ad imporsi come dati preliminari dell'esegesi della 'letteratura rappresentativa' e delle cure filologiche che opere pertinenti a questo campo necessitano. D'altronde, mentre per settori culturali diversi è già stato possibile in questi anni distinguere metodologicamente le ragioni dell'autonomia, niente di tutto questo è stato fatto per il settore teatrale, in cui si possono annoverare soltanto contributi sparsi, anche se magari estremamente significativi. È opportuno, quindi, vagliare alcune delle esperienze in materia concretamente realizzate dagli studiosi a partire dai primi anni Ottanta, per iniziare a 'catalogare' i principali nodi evidenziati e cercare di rintracciare ove possibile linee comuni.

Già nel Quattrocento, presumibilmente negli anni Settanta, la lettera a Carlo Canale premessa dal Poliziano al suo *Orfeo* rivela, secondo l'interpretazione di Antonia Tissoni Benvenuti, la preoccupazione dell'autore per la prolungata vita

* Il presente saggio (già pubblicato nel «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIII, 562, 1996, pp. 210-266) è da considerarsi preliminare ad un volume in fase di allestimento, centrato, appunto, sul rapporto scena-letteratura. Colgo l'occasione per ringraziare Riccardo Brusagli della sua consueta, affettuosa e competente vicinanza.

teatrale imposta contro la sua volontà all'opera dopo la rapida composizione su richiesta del cardinale mantovano Francesco Gonzaga e la rappresentazione nell'ambito della ristretta cerchia del committente: «Così desideravo che la fabula di Orpheo [...] fussi di subito, non altrimenti che esso Orpheo, lacerata [...]».¹ Nel carnevale del 1508, a Ferrara, un altro testo fondante per la storia della drammaturgia moderna ha il suo battesimo: quell'anno fra le 'commedie del cardinale', cioè le rappresentazioni commissionate da Ippolito d'Este, fratello del duca Alfonso I e organizzatore dei trattenimenti di corte, compare la *Cassaria* di Ludovico Ariosto, all'epoca al servizio del cardinale ferrarese. L'anno successivo, sempre durante il carnevale e sempre fra le 'commedie del cardinale', appaiono in scena *I suppositi*.² Nello stesso 1509 le due opere, in prosa, vengono stampate. Nel 1529 il rifacimento in versi della *Cassaria* denuncia, sui selezionati «pulpiti» della corte ferrarese, gli «importuni et avidi / stampator» ai quali la commedia vent'anni prima fu «data in preda», così da determinare lo 'stupro' e la 'prostituzione' del testo stesso: «[...] laceraronla / e di lei fêr ciò che lor diede l'animo. / E poi per le botteghe e per li publici / mercati a chi ne volse la venderono / per poco prezzo; e in modo la trattarono / che più non pareva quella che a principio / esser solea. Se ne dolse ella e fecene / con l'Autor suo più volte querimonia» (Prologo, vv. 4, 7-15). Nel 1532 due lettere private al duca di Mantova e a Guido Baldo Feltrio de la Rovere svelano compiutamente il retroscena: le due commedie in prosa furono «rubate da li recitatori» all'autore e «andaro con *sua* grandissima displicentia in stampa» (p. 795).

Colpisce, in queste testimonianze indipendenti, il ricorrere del tema della lacerazione dell'opera che rimanda implicitamente, al di là del significato generico del termine 'lacerare', di uso comune all'epoca per indicare i guasti prodotti da una divulgazione affrettata, a quell'ideale smembramento dovuto alla pratica di allestire per gli attori le cosiddette parti scannate, operazione al cui termine il testo originario poteva essere lasciato in abbandono e destinato a scomparire perché non più necessario dopo la rappresentazione alla quale era finalizzato e subordinato (ed è forse questo che si augurava inizialmente il Poliziano, come già la Tissoni Benvenuti nota a proposito della lettera a Carlo Canale [p. 3]),³ oppure poteva sopravvivere

¹ Cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova, Antenore, 1986, pp. 1-10, 79-80. L'epoca della composizione è discussa alle pp. 58-70. Da questo momento i rimandi ai luoghi citati del volume saranno inseriti direttamente nel testo. Così per tutti i lavori discussi nel presente saggio.

² Per le 'commedie del cardinale' e per i documenti teatrali relativi ai due carnevali in oggetto, cfr. M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Genève, Olschki, 1930, vol. I, pp. 300-7, vol. II, pp. 83-4, 86-9.

³ Importante, a questo proposito, la nota e citatissima lettera del 1496 di Ercole I d'Este a Francesco Gonzaga in risposta alla richiesta del genero di volgarizzamenti in versi e attestante, al di là della probabile contingente menzogna del duca, geloso dei volgarizzamenti, la pratica delle parti scannate e la possibile dispersione del testo originario dopo la rappresentazione: «Havemo ricevuta la lettera della S.V. per la quale ne addimanda che vogliamo mandarle quelle comedie vulgari, che Nui già facessimo recitare. Et in risposta gli dicemo che ne rinresce non potere satisfare al desiderio suo: ché volemo che la sappia, che quando Nui facessimo recitare dicte Comedie, il fu dato la parte sua a cadauno di quelli, che li havevano a intervenire, acciocch'imparassero li versi a mente; et depoi che

integro in mano all'autore o al committente accanto alla diversa e frazionata sopravvivenza nei 'bauli' degli attori, passibile di una ricomposizione spuria da parte di questi ultimi là dove si presentassero opportunità e vantaggi (ed è questo che lamenta l'Ariosto). È una tematica che non resterà isolata, ma, al contrario, sarà una costante del rapporto autori-attori: non a caso Battista Guarini, nel 1586, si lamenta presso il marchese Filippo da Este, in una lettera che ricalca, aggiornati e fuori di metafora, i medesimi argomenti polizianeschi a Carlo Canale, che la sua tragicommedia, *Il pastor fido*, «poiché, divisa nelle sue parti, fu data in mano degli istrioni per ordine di cotesto serenissimo prencipe [Carlo Emanuele I di Savoia] con isperanza d'esser rappresentata, se ne va lacera per le copie di molti, con pochissima riputazione e di me che l'ho composta e di Sua Altezza a cui fu dedicata», per cui «s'ella non si mette alle stampe, corre pericolo di non essere né di chi l'ha fatta, né di chi la tiene; per modo che o se n'andrà vagando lacera e storpiata, o tutta insieme un giorno sarà stampata con mille mostri di scorrezioni e d'errori».⁴ Altamente significativo il fatto che, quando sono gli attori a farsi autori, essi adottino i medesimi *topoi* letterari degli 'avversari': nella fattispecie Pier Maria Cecchini, in arte Frittellino, nel suo *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, risalente al 1600 circa, si scaglia contro i cattivi comici, inadatti al mestiere, che dovrebbero essere sottoposti a controlli preventivi, grazie ai quali non «ci sarebbe tanta copia di sviati e Ciarlatani, che così spietatamente lacerassero questa povera comedia, la qual mi par tuttavia di udire, che pianga e si lamenti, per esser non solo per le bocche di molti ignoranti: ma ne' meccanici banchi, su le pubbliche piazze strasinata».⁵ L'Ariosto ha evidentemente fatto scuola, dato che il Cecchini utilizza parole in tutto analoghe alle sue per stigmatizzare non un 'furto degli attori' ai danni dell'autore, bensì le degenerazioni professionali all'interno della compagine dei professionisti del palcoscenico. Il *topos* letterario anti-attori è stato acquisito dagli attori stessi per operare distinzioni e stabilire gerarchie all'interno della propria Arte.

Le conseguenze immediate che scaturiscono da simili prese di posizione e che qui interessano dal punto di vista editoriale rivestono, nei casi polizianesco e ariostesco, un particolare significato. Per quanto riguarda l'Ariosto, le due commedie a stampa, oltre a recare le «tracce di violenze linguistiche compiute in area toscana»,

furono recitate, Nui non avessimo cura di farle ridurre altramente insieme, né tenerne copia alcuna, et il volergele ridurre al presente seria quasi impossibile per ritrovarsi parte di quelle persone, ch'intervennero in dicte Commedie, in Franza, parte a Napoli, et alcuni a Modena et a Reggio, che sono uno Zacchagnino et m. Scarlattino. Sì che la S.V. ne haverà excusati, se non ge le mandemo. Lo è ben vero, che volendole Nui fare recitare a la Ill.^{ma} M. Marchesana, se la non se partiva, havevamo dato principio a volere fare rifare la parte de li predicti, che li manchano, cavandole del testo delle Comedie di Plauto, che se ritrovamo aver traducte in prosa. Ma dopo la partita sua, non vi havemo facto altro. Se la S.V. desiderarà mo de havere alcuna de dicte Comedie in prosa, ed ne advisi quale, Nui subito la faremo cavare dal libro nostro voluntieri, et la manderemo a la S.V., a li beneplaciti de la quale ne offerimo paratissimi. Ferrariae, quinto Februarii 1496» (edito in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891 [rist. an. Roma, Bardi, 1971], vol. II, pp. 368-69).

⁴ Cfr. B. GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971, pp. 113-14.

⁵ Cfr. *La commedia dell'arte. Storia e testi*, a cura di V. Pandolfi, Firenze, Sansoni, 1957-61, (rist. an., con introduzione di S. Ferrone, Firenze, Le Lettere, 1988), vol. IV, p. 83.

in quanto edite a Firenze da Bernardo Zucchetta, costituiranno le eccezioni nella carriera di un uomo di teatro le cui ulteriori *pièces* conosceranno solo edizioni postume (pp. 792-95, 804-10). L'Ariosto infatti scriveva testi teatrali originali o allestiva volgarizzamenti su precisa commissione principesca e per il pubblico della corte, davanti al quale infatti denuncia, nel Prologo della *Cassaria* in versi, le «miserie» della prima nata (v. 15), scagliandosi contro il processo di divulgazione (i «pubblici mercati» [vv. 10-11]) cui la commedia è stata sottoposta. A differenza di quanto attua con il *Furioso*, le cui vicende elaborative ed editoriali corrono cronologicamente di pari passo alla indefessa attività teatrale, l'Ariosto non considera mai le proprie commedie un veicolo di comunicazione col mondo esterno alla corte, bensì il risultato di un 'servizio di corte', sia questa la ferrarese degli Este, oppure la romana di Leone X, o ancora la mantovana dei Gonzaga. Del resto l'Ariosto non era un *hapax*, e basti, come spia del comune sentire, il fatto che dei tanti volgarizzamenti e adattamenti eseguiti in quella stagione, a partire dal fatidico 1486 (anno della rappresentazione a Ferrara dei *Menechini* di Plauto), molti non ci siano nemmeno pervenuti, come quelli dell'Ariosto stesso, e i superstiti siano abitualmente anonimi, sebbene attribuibili talvolta ad illustri letterati, come Battista Guarino per quanto concerne i volgarizzamenti ferraresi dei *Menechini*. In modo analogo il Poliziano, per di più restio a concedere la diffusione dei propri componimenti volgari, aveva dovuto arrendersi di fronte ad una circolazione *extra moenia* della fabula, autorizzata in quel caso, con ogni probabilità, dal committente in persona, ormai padrone dell'opera: «Ma vedendo che e voi e alcuni altri troppo di me amanti, contro alla mia volontà in vita la ritenete, conviene ancora a me havere più rispetto allo amor paterno e alla volontà vostra che al mio ragionevole istituto» (p. 136). L'eccezionale abbondanza di testimoni dell'*Orfeo*, là dove «la norma è che la testimonianza sia unica, e quindi la sopravvivenza casuale», da un lato rimanda alla fortuna dell'opera ed all'immediato riconoscimento del suo valore (pp. 11-12, 17-18), dall'altro è portatrice, mi pare, di un accomunamento del testo alle modalità di conservazione della produzione teatrale 'padana': infatti la trasmissione dell'opera come anonima in ben sette degli otto manoscritti miscellanei cosiddetti 'settentrionali' (databili tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento [pp. 17-18]) rimanda all'anonimato dei volgarizzamenti plautini e terenziani. Ma soprattutto la sottrazione del testo al controllo del Poliziano ha determinato nella storia dell'*Orfeo* una serie di ibridazioni fra l'originale e i successivi adattamenti scenici che ha addirittura condotto una delle forme teatrali (*ft1*, rispetto a *ft1 parziale* e a *ft2*) a prevalere sull'originale stesso, ponendosi alla base di una vulgata a stampa (*princeps* 1494) 'presunta d'autore', nella quale è in realtà tramandato il ricordo della specifica rappresentazione che ebbe come protagonista il celebre Baccio Ugolini.

È qui che sorge il problema che interessa in questa sede: il problema dell'edizione di testi teatrali, cioè della restituzione critica delle opere drammatiche nella loro duplice valenza di testi allestiti per la rappresentazione scenica e di testi elaborati per una vita letteraria. Dal punto di vista metodologico è importante chiarire che il rapporto scena-letteratura in oggetto (lasciando agli specialisti del settore la drammaturgia musicale, cui verranno fatti qui solo pochi riferimenti) è pertinente,

appunto, alla storia del testo e non alla storia della fortuna scenica del testo stesso. È infatti universalmente noto che, là dove si ponga un testo d'autore, non esiste pressoché alcuna rappresentazione che esibisca il dettato ormai fissato indenne da adattamenti da palcoscenico, indenne cioè da una drammaturgia del testo rappresentato: il testo letterario si fa copione. Ciò è vero a maggior ragione quando il testo agito sia in partenza un copione, anche d'autore, intrinsecamente votato alla dinamica scenica, ed è indifferente da questo punto di vista che il copione sia preliminare al testo letterario o da esso derivato. Peculiare è per noi il caso di un testo, qualunque sia la sua natura, sottoposto a manipolazioni e interferenze tra scena e letteratura tali che i due diversi piani risultino interrelati, anteriormente al suo fissarsi in tradizione: conta, dal punto di vista di un'edizione critica, ciò che dell'esperienza scenica 'passa' nel testo tradito, ciò che da effimero diventa stabile; conta che il transito sia concretamente documentabile attraverso testimoni, altrimenti sono possibili solo supposizioni e non edizioni;⁶ conta distinguere fra autorialità e non autorialità. Il caso dell'*Orfeo* del Poliziano è da questo punto di vista esemplare e la nota edizione critica della Tissoni Benvenuti non solo riesce a distinguere più forme testuali e a restaurare il dettato polizianesco, ma imposta correttamente il problema metodologico inerente all'edizione dei testi teatrali d'autore. In primo luogo è da evidenziare la distinzione fra i paragrafi I-VI, dedicati alla storia del testo dalla sua genesi al costituirsi della vulgata, e il conclusivo paragrafo VII: *Ancora sulla fortuna teatrale della fabula: l'«Orphei Tragoedia»*. Questo rifacimento anonimo dell'*Orfeo*, se rappresenta l'episodio saliente della fortuna della forma teatrale poi approdata alle stampe in un momento anteriore al fissarsi della vulgata (la *Tragoedia* precede verisimilmente il 1487), non concorre per altro all'assetto stemmatico del testo polizianesco ed è pertanto analizzato a parte, individuato dall'*ancora* che apre il titolo del paragrafo e che segnala la diversa articolazione metodologica all'interno della continuità d'indagine. Da un lato, dunque, la tradizione del testo, che può inglobare porzioni più o meno ampie della fortuna scenica del testo stesso, dall'altro la fortuna scenica esterna alla tradizione testuale. La distinzione, che può sembrare ovvia, è necessaria là dove si rifletta che un'edizione teatrale è normalmente utilizzata da almeno due categorie di studiosi, quelli della letteratura e quelli del teatro (come dire i due corni del dilemma), i quali sono spesso mossi da intenti e da 'bisogni' diversi: il nocciolo della questione sta dunque nell'individuazione dei piani sui quali si dispone un testo teatrale e nella loro corretta disamina e rappresentazione critica così da consentire una fruizione 'multipla'. Al di là di una petizione di principio come questa, sulla quale non è difficile trovarsi

⁶ Infatti, mentre non è consentito, per le commedie ariostesche, penetrare al di sotto della 'scorza' tipografica, è però possibile intraprendere studi critici. Si veda, ad esempio, L. BOTTONI, *Due commedie per la fondazione del genere: La Cassaria e i Suppositi*, in *Origini della Commedia nell'Europa del Cinquecento*, Atti del XVII Convegno del Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (Roma, 30 settembre – 3 ottobre 1993), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Ministero dei Beni culturali e ambientali, 1994, p. 69: «[...] la nostra attenzione va agli elementi istrionici, mimetico-gestuali, extraverbali o soprasegmentali, virtualmente espressi dalla scrittura del copione *Cassaria* [...]».

d'accordo, mi sembra che sia opportuno, come accennato in apertura, procedere all'esame del già fatto, di ciò che concretamente esiste in materia, dei problemi sui quali è stato puntato il dito, dei modi in cui si è tentato di risolverli: il tutto nella consapevolezza, per altro, dell'individualità di ogni caso.

È chiaro che la possibilità d'azione stessa è fortemente condizionata dalla sopravvivenza o meno di testimoni delle singole opere: le ricordate commedie dell'Ariosto non sono passibili di un'indagine analoga a quella dell'*Orfeo*, in quanto non abbiamo strumenti per affrontare il carattere anodino della veste editoriale, la sua intrinseca 'opacità' filologica, dovuta al cancellamento di ogni sutura ed incertezza, che occulta il processo costitutivo dei testi. È un caso frequentissimo che rende impossibile penetrare oltre la 'forma costituita', ma là dove ciò è invece consentito ecco che il fatto stesso di assumere ad oggetto di studio un'opera teatrale implica a priori un diverso modo di porre il problema:

Ci troviamo di fronte almeno a tre forme testuali [dell'*Orfeo*], sia pure variamente fortunate. Una di esse [...] non ha conseguenze testuali importanti, interessa solo la fortuna teatrale dell'opera. Ma le altre due forme creano una situazione piuttosto intrigante a livello stemmatico.

Queste due forme della fabula differiscono tra loro per il generale assetto delle didascalie e per la presenza/assenza di tre brani (con le relative didascalie) [...]. È evidente che se noi consideriamo a priori l'assenza di questi brani come una serie di lacune, e non abbiamo ragioni sufficienti per giustificarle quali lacune indipendenti nei vari testimoni, l'assetto stemmatico si dovrà configurare in un certo modo; mentre se pensiamo invece ad un'aggiunta successiva, l'assetto sarà conseguentemente diverso. Tale supposta aggiunta potrebbe inoltre essere opera dello stesso autore o di un curatore dell'allestimento dello spettacolo.

Dovrebbe persuadere ad una estrema cautela nella valutazione il fatto che si tratti di un'opera teatrale, passibile cioè, per la sua stessa natura e la sua storia, di successivi interventi occasionali, tagli o aggiunte che siano, originati dalle sue stesse vicende sulla scena. Di questi allestimenti è ovvio che possa restare anche una testimonianza scritta; e può anche capitare che, per il successo di una rappresentazione, una determinata forma teatrale diventi più autorevole, o più 'di moda', più importante insomma della redazione primitiva. Quest'atto può provocare delle contaminazioni nella trasmissione scritta del testo; e la nuova versione può arrivare perfino a sostituirsi all'originale.

Oltre a ciò, esiste nell'opera teatrale una specie di testo di secondo grado, stando almeno all'autorevolezza che gli è riconosciuta dai copisti, costituito dalle didascalie (p. 13).

L'assetto stemmatico è dunque in primo piano in un'operazione di scavo coinvolgente un testo teatrale, il che equivale a dire che è in discussione il processo stesso dell'indagine filologica, come è ribadito, in parallelo al lavoro della Tissoni Benvenuti del 1986, dall'edizione del 1985, a cura di Maria Luisa Uberti, dei *Menechini*, i volgarizzamenti rinascimentali della commedia plautina:

I testimoni MVP [manoscritti Estense, di Modena, e Marciano, di Venezia; *princeps* del 1528] riportano dunque una seconda stesura del volgarizzamento [rispetto alla

prima, R: manoscritto Sessoriano, di Roma]: ma la presenza, in ciascuno di essi, di una lunga serie di varianti singolari rende inutile, oltretutto arduo, tentare di definirne i rapporti mediante un'indagine di tipo lachmanniano. Infatti la particolare natura del testo teatrale comporta un tipo di trasmissione in cui la componente orizzontale prevale di gran lunga su quella verticale: se i testi che ci sono giunti furono trascritti presumibilmente per scopi conservativi (è il caso ad esempio delle trascrizioni del Sanudo, destinate alla biblioteca privata del cronista, o delle copie possedute dai duchi estensi), i loro antigrafici più o meno diretti, tuttavia, furono i copioni delle diverse messe in scena, strettamente legati alla pratica della rappresentazione e perciò naturalmente soggetti a modificazioni di varia entità: tanto che, più che di trascrizioni, appare necessario parlare di vere e proprie riscrizioni di una versione originaria.

I diversi testimoni dei *Menechini* non sono comunque, in quanto copie, esenti dai caratteri formali delle trascrizioni: ciò permette di stabilire che essi sono tutti indipendenti tra loro, come dimostrano lacune ed errori singolari di ciascuno [...].⁷

Di fronte alla conservazione, anche in questo caso eccezionale, come per l'*Orfeo*, di più testimoni di un'opera teatrale tardo quattrocentesca, l'Uberti sottolinea le diversità metodologiche necessariamente implicate dalla natura dei testi e giunge a dichiarare l'inefficacia di una ricostruzione che proceda esclusivamente in base ai criteri che regolano la trasmissione scritta:

Stabilita dunque l'esistenza di un nesso preciso tra la copia da cui discende la prima redazione e quella che trasmise la seconda, risulterebbe fittizia, a questo punto, una ricostruzione astrattamente stemmatica del testo dei *Menechini*: perché le vicende meccaniche della trasmissione non consentono, di per sé, di chiarire i rapporti tra le diverse versioni dell'opera di cui R, M, P, e V sono i rispettivi testimoni. Si impone dunque un esame delle varianti che, come si è detto, non solo alla prima redazione (R) ne oppongono una seconda (MVP): ma, all'interno di quest'ultima, permettono di ravvisare stesure diverse, con ogni probabilità legate a differenti recite (p. 37).

La non funzionalità del metodo lachmanniano, additata anche dalla Tissoni Benvenuti, e in precedenza segnalata da Giorgio Padoan nella sua edizione ruzantiana de *I dialoghi. La seconda Oratione. I Prologhi della Moschetta* (Padova, Antenore, 1981), riposa dunque sulla congenita diversità fra copie e copioni (o copie di copioni), fra la disposizione alla riproduzione del modello e l'assenza di vincoli di questa natura, sostituiti dalla necessità di rispettare, al contrario, l'*hic et nunc* di un singolo spettacolo e le sue esigenze. Dal punto di vista testuale ciò implica la presenza di lezioni singolari nei diversi testimoni che obbligano a specifiche soluzioni, ovvero a muoversi su di un doppio binario: nel caso dell'*Orfeo* la Tissoni Benvenuti opera una distinzione fra la stemmatica delle parti comuni, cioè del testo

⁷ Cfr. I «*Menechini*» di Plauto. *Volgarizzamenti rinascimentali*, a cura di M. L. Uberti, Ravenna, Longo, 1985, pp. 30-31. Da segnalare il riconoscimento tributato al lavoro dell'Uberti nella recensione di Valerio Vianello: «L'Uberti affronta con chiarezza metodologica il problema filologico innervandolo di doviziosi e puntuali rilievi così da fare del suo studio un punto di riferimento per le ricerche a venire» (in «Lettere italiane», XXXIX, 1987, p. 127).

in versi comune a tutti i testimoni, e l'analisi del comportamento delle didascalie e delle tre macrovarianti che rappresentano, si può dire, la 'parte mobile' della tradizione, legate alla prassi teatrale.⁸ In conseguenza della natura delle interferenze fra scena e letteratura e della messa in crisi dei meccanismi consueti di indagine testuale si determina anche l'impossibilità di una ricostruzione esaustiva dei fatti: la 'mobilità spettacolare' di sezioni intere apporta inevitabilmente dei limiti alla ricerca, varcabili soltanto in presenza di strumenti ulteriori. La Tissoni Benvenuti, al termine della sua per altro più che persuasiva ricostruzione dei modi in cui si costituirono e tramandarono le forme teatrali dell'*Orfeo*, dichiara che «è opportuno non cedere alla tentazione di voler ricostruire nei minimi particolari una vicenda che potremmo conoscere in modo completo solo per diretta ammissione degli implicati» (p. 56). La Uberti, invece, può procedere oltre la definizione grafica dello stemma, in quanto, mentre l'*Orfeo* abbina alla copia dei testimoni la «persistente assenza di una documentazione esterna» (p. 12), i volgarizzamenti plautini sono corredati da una ricca messe documentaria che consente almeno in parte di legare le varianti singolari dei testimoni alla realtà delle autonome rappresentazioni: «Ma una definizione più esatta dei reali rapporti intercorsi tra le varie stesure della commedia ci sarà possibile solo integrando il dato filologico – che rimanda in ogni caso, occorre ribadire, alla realtà di diversi copioni di volta in volta rimaneggiati e qua e là modificati in occasione di ogni nuova recita – con la documentazione storica relativa alla fortuna dei *Menechini*» (p. 44). Così, ad esempio, le coincidenze fra il manoscritto R, Sessoriano, e le varie cronache ferraresi superstiti permettono di vincolare il testimone, già identificabile per via filologica come il più antico, alla rappresentazione ferrarese del 25 gennaio 1486, caratterizzata dalla presenza della meraviglia scenica di una nave semovente, al cui sfruttamento sul palcoscenico sono legati vari adattamenti del testo originale plautino. Diversamente i testimoni seriori sono effettivamente connessi a rappresentazioni successive, a partire da quella ferrarese del 1491 (pp. 44-51). Sia la Tissoni Benvenuti che la Uberti giungono infine a proporre al lettore il testo nelle sue redazioni multiple, e quindi, rispettivamente, l'originale polizianesco e la vulgata dell'*Orfeo* (e in chiusa l'*Orphei Tragoedia*),⁹ e le due stesure del volgarizzamento plautino. In entrambi i casi gli apparati rendono conto della fenomenologia relativa ai testimoni imparentati.

⁸ Per le didascalie e le tre macrovarianti 'sceniche' (l'ode latina in lode del cardinale Gonzaga, l'ottava pronunciata dal personaggio di Minosse, i due distici ovidiani intonati trionfalmente da Orfeo al ritorno dall'Ade), si vedano le pp. 14-52 dell'edizione. Le didascalie e i titoli sono brevemente analizzati anche da Padoan nella ricordata edizione dei *Dialoghi* ruzantiani per esemplificare i modi del passaggio dalla scena al libro: p. 36.

⁹ È opportuno ricordare, per l'importanza riconosciuta al metodo della Tissoni Benvenuti, almeno le recensioni di P. VECCHI GALLI, in «Studi e problemi di critica testuale», XXXV, 1987, pp. 179-87, e di E. BIGI, nel «Giornale storico della letteratura italiana», CLXV, 1988, pp. 463-69. All'interno degli unanimi riconoscimenti del valore dell'edizione della Tissoni Benvenuti da parte dei molti recensori, è da segnalare comunque il 'rammarico' di Stefano Carrai (in «Rivista di letteratura italiana», V, 1987, p. 184) per l'omissione della pubblicazione, magari in appendice, anche della forma teatrale *fit2*, di cui la Tissoni Benvenuti tratta alle pp. 53-54, e che la medesima studiosa aveva già pubblicato in altra sede.

Problemi analoghi di 'adattamento' dei metodi tradizionali d'indagine nascono anche là dove sussiste quella diversa forma testuale istituzionalmente connessa al rapporto scena-letteratura, attore-scrittore, che va sotto il nome convenzionale di parte scannata, e che, come già detto, si situa all'origine di una delle costanti del lessico della letteratura teatrale antica. La sopravvivenza di queste pagine di servizio (le più prossime alla scena) è, per la loro stessa natura precaria e legata alla pratica del palcoscenico e alla dispersività dei 'bauli' degli attori, quanto mai rara, ma quando ciò si verifica ci è consentito di approfondire in modo inusuale il metodo compositivo e distributivo teatrale.¹⁰ Nell'ambito della complessa drammaturgia collettiva propria delle accademie senesi del Cinquecento, rimangono i manoscritti dei testi o delle descrizioni di molte feste accademiche, alcuni dei quali recentemente editi e studiati da chi scrive.¹¹ In particolare la vicenda del cosiddetto *Trattenimento d'Armi e di Lettere*, tenuto dalla Corte dei Ferraiuoli nel carnevale del 1570, e conosciuto in una redazione integrale anonima, con ogni verisimiglianza definitiva (codice Y. II. 23 della Biblioteca Comunale di Siena), si è arricchita di un manipolo di redazioni anteriori relative alla prima parte della rappresentazione, o Prima disputa, autografe di Belisario Bulgarini, uno dei più autorevoli membri dell'Accademia (codice C. III. 30 della Comunale di Siena) (*Nota ai testi*, pp. 308-20). Fanno spicco due parti scannate relative ai due personaggi disputanti, il Cortigiano Ferraiuolo e il Cavaliere Straniero, interpretati poi sulla scena, come i documenti ci accertano, rispettivamente da Fortunio Martini (un altro membro della Corte) e dal Bulgarini stesso. La parte scannata del Bulgarini è autografa dell'autore-attore, mentre quella del Martini non è riconducibile né alla mano dell'autore, né a quella dell'attore. La distinzione è importante in quanto, mentre la parte scannata del Martini dipende strettamente dallo stadio redazionale più vicino a quello del testo definitivo e quindi si limita a riprodurre per la scena ciò che il Bulgarini andava elaborando, la parte scannata dell'autore-attore si qualifica come un vero e proprio

¹⁰ Scarse le notizie sulle parti scannate superstiti. Per il Quattrocento un'unica segnalazione a me nota: D. MARZI, *Di un frammento della parte di Carione nel Pluto d'Aristofane conservato in una pergamena del R. Archivio fiorentino*, Studio per nozze Rostagno-Cavazza, Firenze, Tip. Galileiana, 1898, e la scheda 4.1 sulla parte di Carione a cura di Elvira Garbero Zorzi nella catalogo della mostra *Il luogo teatrale a Firenze*, Milano, Electa, 1975, p. 72. Per esempi più tardi, si vedano T. FITZPATRICK, *Giovan Battista Fagioli e la commedia all'improvviso: due manoscritti nella Biblioteca Riccardiana di Firenze*, in «Biblioteca teatrale», XII, 1989, pp. 61-84, e C. JANNACO, *Il testo delle tragedie*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, vol. I, *Filippo*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, p. LV.

¹¹ Cfr. L. RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993. Il volume consta di una parte saggistica e di un'appendice in cui sono pubblicate «le tre veglie che la Corte dei Ferraiuoli allestì nel corso dei carnevali 1568/9 e 1569/70, selezionate, tra le varie che la tradizione ci ha consegnato, in virtù della loro compattezza e del 'programma' che le unisce, come si è cercato di mettere in evidenza nelle precedenti pagine saggistiche, le quali, a loro volta, trovano qui un supporto documentario» (p. 289). Da notare che, mentre per il *Trattenimento d'Armi e di Lettere* possediamo il testo della rappresentazione, per le altre due feste ci sono pervenute descrizioni, che presentano problemi di edizione ancora diversi (si veda a questo proposito la nota successiva): F. MARTINI, *Relatione dell'Origine della Corte de' Ferraiuoli e spettacolo rappresentato l'anno 1568 nel Palazzo Cerretani in Siena*, S. BARGAGLI, *Riverci di Medaglie della Ventura Befana de' Cortigiani Ferraiuoli*.

testo scenico autonomo. Questa parte, non coordinabile a quella del Martini, l'altro personaggio dialogante, attinge con libertà sia alla linea portante, che conduce poi al manoscritto Y. II. 23, sia ad una linea secondaria, conservata da due dei fascicoli di C. III. 30, molto più ampia e destinata a 'morire' senza esiti definiti, letterari o scenici, a noi noti. Comunque la presenza della parte scannata in questione testimonia che ad un certo punto del lavoro il Bulgarini, che in quanto autore-attore aveva, a differenza del Martini, il controllo 'totale' del testo, sondò letterariamente e scenicamente soluzioni diverse. Da varie spie la parte scannata potrebbe addirittura qualificarsi come preliminare alla linea secondaria, potrebbe fornire cioè, dopo la sperimentazione di una soluzione scenica alternativa, lo spunto per un'altrettanto alternativa soluzione letteraria. Dal punto di vista stemmatico risulta pertanto arduo rappresentare graficamente la collocazione di questa parte scannata nella storia delle due redazioni letterarie, poiché se da un lato essa è con la letteratura attivamente implicata, senza esserne semplice copia come la consorella, dall'altro appartiene di diritto alla scena, per cui si colloca su di un piano 'fisico' sfalsato rispetto a quello dello stemma, che necessiterebbe dunque di una tridimensionalità non offerta dalla pagina.¹²

¹² Ancora, sempre ricorrendo come a *specimina* alle feste senesi del 1569-70, il problema filologico si estende anche alle già ricordate descrizioni festive, che, per la loro utilizzazione ai fini della storia spettacolare di un determinato momento storico, abbisognano di un trattamento particolare che cerchi di coordinare la tradizione testuale con quella rappresentativa, in realtà sfuggente e ricca di varianti quanto quella letteraria. Il corredo documentario utilizzato dall'Uberti come reagente può diventare in questi casi un elemento fondamentale della costituzione stessa del testo, inteso come testo spettacolare e non come testo letterario: «Per quanto riguarda il testo fornito, ci si è attenuti in ogni caso ai testimoni unici completi noti allo stato attuale degli studi, con la significativa eccezione della festa inaugurale a proposito della quale si è optato per la descrizione manoscritta di Fortunio Martini, più ampia e dettagliata, rispetto a quella anonima, più sintetica, edita fra le *Lettere facete* raccolte dal Turchi nel 1575. Una simile scelta (relativa comunque, in quest'ultimo caso, non a redazioni diverse di uno stesso testo, bensì a testi diversi che assumono a loro oggetto la medesima festa) è motivata dalla volontà di privilegiare il resoconto in grado di offrire il maggior numero di informazioni dal punto di vista spettacolare, volontà che motiva anche, in questa *Nota*, l'abbinamento ai *testimoni* testuali delle *testimonianze* spettacolari. L'evento festivo è infatti notoriamente sottoposto a 'letture' e a restituzioni diverse tante quanti sono gli occhi che lo contemplan e le mani che lo descrivono e pertanto si può parlare di tradizione filologico-spettacolare oltre che di tradizione filologico-testuale. Saranno perciò annotate le diversità nella registrazione dei fatti intercorrenti tra le varie testimonianze di una medesima veglia, sebbene queste ultime siano di natura completamente diversa tra loro e quindi inabili a fornire sussidi per la costituzione del testo, mentre, anche se verranno ampiamente descritti gli eventuali testimoni parziali e i rapporti intercorrenti fra le varie redazioni, non saranno però allegati apparati (anche se ovviamente si adoterà il necessario corredo di *Tavole* e *Criteri* per i testi editi): interessano qui, infatti, le varianti e le integrazioni spettacolari, mentre quelle letterarie non vengono considerate nella loro totalità, bensì nella misura in cui interagiscono con il tessuto festivo, cooperando alla sua intelligenza» (p. 289)].

2. Autoritratti editoriali

In sintesi i problemi affrontati, pur nelle peculiarità dei singoli casi, rivelano come comune matrice della riflessione filologica l'affioramento sulla pagina scritta di ciò che proviene dalla diversa dimensione della scena fino ad una compenetrazione dei piani tale da mettere in discussione le tradizionali procedure d'indagine. La complessità del fenomeno risiede anche, per i casi tardo quattrocenteschi, nel carattere specifico della circolazione dei testi teatrali in quest'epoca, circolazione schiacciata sui 'piani bassi' della comunicazione sia manoscritta che a stampa. Il Poliziano e l'Ariosto si vedono in qualche modo espropriati del controllo sulle proprie opere, i volgarizzamenti sono, come detto, nella maggior parte dei casi anonimi, le commedie 'rubate' all'Ariosto appaiono in stampe dozzinali (pp. 792, 806), la *princeps* dei *Menechini* è quanto mai scorretta (pp. 19-20). La lotta dell'autore per la gestione, nel senso moderno del termine, dei propri testi inizia pochi anni dopo e, classico esempio di fenomeno di 'lunga durata', marca per almeno due secoli la storia della nostra letteratura teatrale, ponendo un immediato problema di periodizzazione. Inizia nel momento in cui la penetrazione culturale della *Poetica* di Aristotele porta in primo piano, per l'eccellenza accordata alla tragedia, la figura del Poeta drammatico, sottolineando al tempo stesso la sfalsatura fra *opsis* e *logos*, fra rappresentazione e letteratura, fra scena e libro, sfalsatura che, notoriamente, è accolta dalla maggioranza dei commentatori.¹³ Così, a soli dieci anni dalla morte dell'Ariosto, nel 1543, Giovan Battista Gelli, nella dedica della *Sporta* a don Francesco di Toledo, afferma: «[Devo] comandato dalla necessità, pubblicare questa mia *Sporta*, per non lasciarla andar così rotta e malconcia, come io intendo ch'ella è, per essere stata rimessa insieme dalle parti di queglii che la recitorno».¹⁴ Ancora una volta il tema della lacerazione, connesso al furto degli attori e in particolare alle peculiari modalità professionali di attuazione dell'operazione stessa, emerge nelle rimostranze di un autore e ancora una volta calato in metafora (in questo caso l'immagine concreta della sporta eponima bistrattata da un uso improprio), ma la contesa si è ormai trasferita su di un piano diverso. Non più esclusivamente lettere private di comunicazione con principi e cortigiani, comunque destinate ad una circolazione ristretta, e nemmeno un prologo come quello della *Cassaria* in versi,

¹³ Ovviamente inopportuno, in questa sede, pretendere di riepilogare la vasta letteratura critica sull'aristotelismo cinquecentesco, per cui bastino i rimandi ad alcuni classici studi specificamente implicati nel rapporto *opsis-logos* che qui interessa: B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, voll. 2; C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del Cinquecento*, in «Il Veltro», VIII, 1964, pp. 885-902; F. MAROTTI, *Introduzione* a L. DE SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. LXI-LXXIII, nonché, del medesimo autore, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo: teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 224-33; M. L. DOGLIO, *Introduzione* a A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Modena, Panini, 1989, pp. IX-XXII.

¹⁴ Cfr. G. B. GELLI, *La sporta*, in *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino, UTET, 1976, p. 49.

non solo ellittico sulla vera matrice del passaggio del testo agli «avidì stampator», ma anch'esso riservato ad una cerchia selezionata: al contrario la lettera di dedica di un'edizione a stampa, cioè il *locus* contrassegnato dal più alto grado di ufficialità all'interno di un libro di quest'epoca, libro destinato ad una vita diffusa, tutelata e garantita giusto dall'illustre dedicatario.

Specimen privilegiato del 'nuovo corso' la lettera di dedica a Giovanni da Legge, cavaliere e procuratore di San Marco, preposta da Luigi Groto alla sua *Emilia* (Venezia, Ziletti, 1579). La commedia, spiega l'autore, fu richiesta da Lorenzo Rimondo, Rettore di Adria, che aveva voluto e sovvenzionato la costruzione nella città di un teatro per la rappresentazione di commedie e tragedie:

[Il Rimondo] conoscendo certo come la Comedia specchio della nostra vita, & la Tragedia imagine della nostra morte adducono dolce diletto à gli spettatori co 'l loro spettacolo, saggio aviso al popolo co 'l loro essemplio, honorato essercitio a' giovani co 'l loro studio, infallibil giudicatura à gli Auttori con la lor mostra, e singular grandezza alla Città dove si rappresentano con la loro rappresentazione, che ivi siano Auttori, che le sappiano concipere, e partorire, & recitanti che le sappiano allevare & pubblicare; operò co 'l ministerio d'un singular architetto che, con publica, & non sentita spesa più volentieri pagata, che riscossa, la scena si lungamente bramata si fabricasse. Et in quel mentre fattomi à se chiamare con quella autorità che sovra me teneva, & tiene grandissima, mi commise ch'io formassi una Comedia, la qual fosse la prima ad apparir nel Theatro, che si veniva tutta via apparecchiando. Io gli risposi, che questa messe non era della mia falce. [...] anzi non si è ancora fin quì trovato tragico alcuno, che con felice riuscita si sia posto a scriver Comedie, ò comico, che si sia dato à compor tragedie. [...] E tanto più temerario si scoprirebbe il mio ardire, che havendo io già dato fuori il pentimento amoroso, nova favola pastorale, parrebbe ch'io presumessi d'abbracciar non pur una o due, ma tutte & tre insieme queste Sceniche, & sì diverse professioni. Egli mi replicò, che senza altro più replicare mi facessi legge delle sue voglie, perche *le cose non si giudicano udendosi la prima volta; ma leggendosi stampate la seconda ò la terza: & che la Comedia da me composta benche fredda, goffa e disgratiata, passando à volo una volta sola per le orecchie del popolo, vestita di Theatro, ornata di habitì, illustrata di lumi, abbellita di voci, & dipinta di gesti, non si potrebbe giudicare. E che da indi in poi potrei tenerla sepolta nelle tenebre del silentio.* Io attratto da questa speme, e consolato da cotal vera ragione, vi condiscesi. E contra la proprietà del mio genio, contra la disposition del mio animo, repugnando (come si dice) Pallade, la composi. così fù fatta la scena, e il dì primo di Marzo, che fù quest'anno la Domenica di Carnesciale recitata la Comedia con gran frequenza di Popolo, e con molta gloria de recitanti, che honoraron se stessi, l'opra, & l'Autore. de quai recitanti (siami lecito dir il vero) Hadria non invidia parte alcuna del mondo. Recitata, che fù, *io posi questa mia Emilia prigionie nel fondo d'una gran cassa, con sicurezza di chiave, negando la copia a qualonque la mi chiedeva.* Hor mentre io stava di questa prigionie sicuro, contentandomi, che la Dalida e la Adriana figliuole mie, & sorelle sue vagassero per lo mondo; *i giovani recitatori accolti insieme, e consertati tra lor le parti, ne cavarono una copia, & come da un lume piu se n'accendono, schernendo il van pensier dell'Auttore, che di ciò dormiva sicuro, ne trasser molte; poi venendo à me protestarono, che io mi risolvessi con qualche mia correptione à stamparla prima, ch'eglino ne desser fuori à penna le copie, che per avventura mal corrette si spargerebbono. Io spaventato dal protesto delle presenti*

*minaccie e del futuro pericolo, e donando quel che non potea vendere, vinto dall'arte loro, mal mio grado mi ci recai. Havendo io dunque à stamparla, ho proposto sacrarla à V. S. Illustrissima [...].*¹⁵

È qui che si ha una compiuta formulazione del problema, tipica di un aristotelismo maturo che media sulla commedia, di scarsa rilevanza normativa in seno alla *Poetica*, la precettistica attivata per la tragedia, con un procedimento tipico del tardo Cinquecento che vede appunto l'estensione dei principi della *Poetica* a generi, come ad esempio la novella, non espressamente oggetto di teorizzazioni classiche. In primo piano la divaricazione già accennata fra *opsis* psicagogica e *logos* destinato alla riflessione e soprattutto nettissima la distinzione fra diritti e doveri dell'autore e degli attori, qui da intendersi non come comici di professione, bensì come probabili giovani cittadini gravitanti intorno all'Accademia fondata dal Groto stesso. Questa particolare estrazione sociale e soprattutto culturale dei «giovani recitatori», 'contigua' a quella dell'autore, può spiegare metaforicamente le ragioni dell'affettuoso ricatto cui è sottoposto il Groto invece del furto di tipo ariostesco, per cui la commedia viene infine edita, sia pur *obtorto collo*, dall'autore in persona.¹⁶

Caso analogo quello esibito dalla doppia dedica dello *Sfortunato* del ferrarese Agostino Argenti (1568). Virginio Canani, di nota famiglia cittadina, si rivolge agli Accademici Travagliati sottolineando di aver agito per far loro cosa grata:

Ritrovandomi alli giorni passati nello studio del nostro Argenti in compagnia di molti gentiluomini [...] feci opera di *levare all'Argenti con inganno questa sua favola*, la quale ha pochi giorni feci anco contra sua voglia rappresentare alli scolari con degno apparato, e da lui poscia era stata con vostro dispiacere e mio *come sotterrata, acciò non fosse altre volte veduta in scena ò in qual si voglia altro luoco*, & inviarla à voi, si per sodisfare all'obbligo mio, & al desiderio, che havete, che si illustri il nome suo, come anco per procurargli nuova difesa contra i malevoli [...].¹⁷

¹⁵ Cfr. La / Emilia / comedia nova / di Luigi Groto / Cieco di Hadria. / Recitata in Hadria, il dì primo di / Marzo. M D LXXIX. / La Domenica di Carnesiale, sotto il Reggi-/mento del Clarissimo Signor / Lorenzo Rimondo. / Con Privilegio. [...] In Venetia, Presso Francesco Ziletti. 1579, pp. 5 n.n. – 11 n.n. Corsivi nostri.

¹⁶ Sull'estrazione sociale e culturale degli attori in questione, cfr. M. PIERI, *Il 'laboratorio' provinciale di Luigi Groto*, in «Rivista italiana di drammaturgia», IV, 1979, pp. 5-6. Diversa all'epoca l'interpretazione in merito alla dedicatoria dell'*Emilia* da parte della Pieri, che per altro rivede le proprie affermazioni in *L'Arcadia in Polesine*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smith*, edited by A. Morogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook, Firenze, Giunti Barbera, 1985, vol. I, p. 410, poi, con il titolo *Ameni siti e «cannose paludi»: le favole pastorali*, in *Luigi Groto e il suo tempo (1541-1585)*, Atti del Convegno di Studi (Adria, 27-29 aprile 1984), Rovigo, Minelliana, 1987, vol. I, p. 318. In questi stessi Atti, per il carattere tutto letterario e non realmente storico delle affermazioni del Groto in merito alle vicende compositive ed editoriali dell'*Emilia*, cfr. M. CALORE, *Le commedie di Luigi Groto*, vol. I, pp. 293-94.

¹⁷ Cfr. *Lo Sfortunato / Favola / pastorale / di M. Agostino Argenti / nobile ferrarese. / Con Privilegio [...]* In Vinegia appresso Gabriel / Giolito de' Ferrari. / M D L X V III, pp. 3-5. L'Argenti, in particolare, aveva elaborato l'impresa dell'Accademia dei Travagliati alla quale è legato anche il Canani: cfr. S. PRANDI, *Il «Cortegiano» ferrarese. I «Discorsi» di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1990, p. 52.

Nella successiva lettera a Don Alvigi da Este, datata, come quella del Canani, l'agosto 1567, l'Argenti conferma la rappresentazione studentesca fatta «con quello più degno apparato, e maggior, che per loro si potesse» e fonte per lui di «reputazione» (fra gli interpreti comparve il celebre Verato); lamenta la decisione forzata di dare l'opera alle stampe («[...] le persuasioni di alcuni miei amici, che a ciò fare mi hanno costretto [...]»); infine rinnova l'augurio di trovare nell'illustre dedicatario un difensore contro i «continui morsi de malevoli» (pp. 7-9). Anche qui (sempre secondo metafora) lo *status* del 'ladro' consente una mediazione fra ragioni sceniche e ragioni letterarie, ma soprattutto apre la strada ad una definizione dei *topoi* ricorrenti in materia di pubblicazione di opere teatrali.

L'appello alle suppliche di amici o al rischio di plagio per giustificare la caduta delle canoniche resistenze dell'autore a dare alle stampe le proprie opere, il giudizio negativo dell'autore stesso che ritiene sovente tali opere di scarso valore e più appropriatamente da destinare all'occultamento, le insidie dei malevoli contro i quali s'invoca da parte del dedicatario una protezione di rango, sono tutti ingredienti canonici delle pagine prefatorie di edizioni antiche e meno antiche dei vari generi letterari. Ciò che conta al presente è rilevare come nel caso di testi teatrali compaia un lessico specifico che ruota intorno ai concetti di furto, inganno, 'arte' e lacerazione, come i responsabili della pubblicazione appartengano in vario modo e a vari livelli al mondo del teatro materiale e delle sue tecniche (attori alle prese con le parti scannate o comunque organizzatori di recite), come, infine, l'aspirazione precipua dell'autore sia quella di tenere nascosto (chiuso in una cassa, sotterrato, ecc.) giusto il testo scenico, il copione recitato che attraverso gli attori e i coraghi aveva dato vita all'effimera magia dello spettacolo. Questi temi, che erano già presenti nelle parole del Poliziano e dell'Ariosto, anche se diversamente calibrati perché diversi erano nel loro caso i modi della produzione e circolazione del testo, si fissano in epoca posteriore nell'ambito di una cultura impregnata di aristotelismo e ormai votata alle stampe. Segno della 'lunga durata' di questo atteggiamento dell'autore nei confronti dei testi teatrali e del rapporto con gli attori è il fatto che ancora due secoli dopo, perdurando le medesime condizioni culturali generali, i *topoi* impiegati siano ancora i medesimi.

Fra i molti esempi possibili uno è quello di Luigi Riccoboni, attore colto in 'contiguità' con gli autori, che nel 1707 applica a se stesso il tema del furto dell'attore («dandolo alle stampe di furto») per spiegare la pubblicazione da lui voluta della *pièce* in prosa *Cajo Marzio Coriolano* del suo «parziale amico» Pariati.¹⁸ All'altro capo del secolo, nel 1783, nel pieno della questione sul 'teatro nazionale', il conte Paolo Emilio Campi, nelle *Riflessioni sopra la rappresentazione in generale*

¹⁸ Cfr. G. GRONDA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio in Lombardia*, con saggi di B. DOOLEY, H. SEIFERT, R. STROHM, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 205-7, C. ALBERTI, *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 51-52. Sul rapporto fra comici e letterati in questi anni, con riferimento anche al caso Riccoboni-Pariati, cfr. G. GUCCINI, *Autori e comici nella prima metà del Settecento*, in «Quaderni di teatro», 37, 1987, pp. 85-94.

posposte al suo *Woldomiro, o sia la conversione della Russia*, dichiara «una delle principali ragioni» della sua decisione di dare alle stampe la tragedia composta da «parecchi anni» il fatto di «sapere, che vanno attorno varie copie della stessa con alcuni errori sfuggiti parte per la fretta, parte per l'incuria degli amanuensi, che le hanno trascritte» e accenna a «qualche gelosia» che sta nascendo nel «pubblico giudizio» intorno alla sua attività di scrittore di tragedie, reiterata e di «esito felice». Si mostra infine titubante davanti al cimento delle stampe:

Se argomentar per altro potessi dall'esperimento della recita anche più volte replicata, non dovrei temere a questa tragedia un'affatto contraria fortuna; ma l'amorevolezza, e l'urbanità de' miei concittadini, e forse il *passaggio incanto della rappresentazione stessa* può avermi quei suffragi attirati, che mi si sarebbero dovuti ricusare da un più imparziale uditorio, e che mi saranno purtroppo negati dalle *iterate riflessioni di una lenta, e comoda lettura, alla quale non isfuggono i menomi, non che i più gravi difetti*.

La tragedia è più fatta, non v'è dubbio, per la rappresentazione, che per la lettura; ma per molte ragioni è necessario rimettersi a quest'ultima per giudicarne con sicurezza, *per lo che tutti anderanno d'accordo con Aristotile, il quale nella sua poetica vuole, che la tragedia ben fatta sia bella, e capace di piacere senza il soccorso degli attori, e fuori della rappresentazione, vale a dire alla lettura*.¹⁹

Il «passaggio incanto della rappresentazione» continua a tradurre suggestivamente il concetto aristotelico di *opsis* psicagogica fermamente contrapposta alla lettura riflessiva, così come nel Cinquecento aveva sentenziato il Groto. Ma a parte le affermazioni di principio, che possono anche suonare ormai come mero omaggio all'*auctoritas* ineludibile, è degno di nota che là ove i documenti consentono la verifica, sia rilevabile che al di sotto della focalizzazione e articolazione teorica del problema giace una reale attività di scrittura volta a mediare il passaggio dal palcoscenico al libro, il che implica ovviamente una definizione in termini filologici del percorso. Fondamentali da questo punto di vista le vicende della triade teatrale comica veneziana: Goldoni, Chiari, Gozzi. È da premettere che le note polemiche che scandirono gli anni centrali del secolo a Venezia trovarono voce non solo sulle

¹⁹ Cfr. Woldomiro, / o sia / la conversione della Russia / tragedia / umiliata / alla Sacra Imperial Maestà / di / Catterina II. / Imperatrice di tutte le Russie / dal conte Paolo Emilio Campi / di Modena. [...] In Modena. MDCCLXXXIII. / Presso la Società Tipografica. / Con licenza de' Superiori., p. 110. Corsivi nostri. Su questo testo, si veda F. NEGRI, *Eloquenza e teatro. Il «recitare» del conte Campi*, in «Intersezioni», XII, 1992, pp. 455-79. Si consideri che l'autoritratto aristotelico del Campi appare come una sorta di 'rifugio' di fronte all'assenza di quel teatro nazionale, su modello francese e inglese, tale da consentire un'adeguata esperienza rappresentativa, vagheggiato da tanti intellettuali italiani del secolo da Muratori ad Alfieri e ampiamente indagato dalla critica moderna. Sul problema, oltre al saggio specifico della Negri sul Campi, si veda almeno il miratissimo intervento di Sergio Romagnoli: *Teatro e recitazione nel Settecento*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. Petrocchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 25-38. Utile anche, per la particolare angolazione da cui è analizzato il medesimo problema, K. HECKER, *Dall' «Arte rappresentativa» all'attore come artista creatore. La visione dell'attore dal Cinque al Settecento*, in «Quaderni di teatro», 37, 1987, pp. 95-122; inoltre si ricordi il citato G. GUCCINI, *Autori e comici nella prima metà del Settecento*.

scene ma anche sulle stampe, e se sono abitualmente oggetto di studi i prestiti, i plagi, le parodie e le feroci satire che opposero e al tempo stesso legarono le trame e i personaggi creati dagli autori in lotta, non è mai stato indagato quanto i contendenti debbano l'uno all'altro per ciò che concerne il modo di pubblicare i propri testi e soprattutto il modo di 'autoritrarsi' come uomini di teatro, alle prese con compagnie reali e dalle precise esigenze, e al tempo stesso come letterati dotati di piena giurisdizione sulla 'vita' delle proprie opere. Non è possibile in questa sede procedere ad una indagine così ampia, che infatti mi riservo di condurre altrove, ma è opportuno anticiparne alcuni aspetti funzionali all'impostazione del problema, almeno quelli relativi al Goldoni e al Gozzi, per le cui opere esiste un'attività editoriale, ignota, invece, a quelle del Chiari.²⁰

Le prime avventure di tipografia di Goldoni sono state indagate negli ultimi anni²¹ e quindi è sufficiente ricordare qui che l'autore ai primi tre volumi delle sue commedie, fatti stampare al veneziano Bettinelli (1750-52), col consenso del capocomico Medebach cui lo vincolava un regolare contratto in qualità di poeta di compagnia, fece seguire, dopo il passaggio ad un diverso teatro, la nuova edizione Paperini (Firenze, 1753-57, voll. 10), subito in sanguinosa polemica con la prosecuzione spuria della stampa veneziana, che continuò per proprio conto a pubblicare gli «originali» del commediografo rimasti nelle mani del Medebach e da lui forniti al Bettinelli previa supervisione di un Correttore. È però da sottolineare come, dal punto di vista della teoria del rapporto scena-letteratura, buona parte della complicata vicenda sia centrata su un breve periodo che Goldoni inserì nella *Prefazione* al primo volume della Bettinelli nel 1750:

²⁰ Per il rapporto scena-libro, quale emerge dalle pagine del Chiari, si consideri R. TESSARI, *Armonie e dissonanze del comico*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, Atti del Convegno *Un rivale di Carlo Goldoni. L'abate Chiari e il teatro europeo del Settecento* (Venezia, Istituto Internazionale per la Ricerca Teatrale, 1-3 marzo 1985), a cura di C. Alberti, Vicenza, Neri Pozza, 1986, pp. 189-214. Di fondamentale importanza per i rapporti con Goldoni, e ancora tutto da analizzare, mi sembra inoltre *L'autore a chi legge* premesso alla prima raccolta comica del Chiari (*Commedie rappresentate ne' teatri Grimani di Venezia, cominciando dall'anno 1749*, Venezia, Pasinelli), il cui primo volume esce nel 1752, a soli due anni di distanza, cioè, dalla *Prefazione* Bettinelli, e prima del *Manifesto* Paperini del 1753. Con le teorie goldoniane del 1750 si misura il Chiari giusto sul terreno delle complesse relazioni fra scena e libro.

²¹ Sulla *querelle* relativa alle prime edizioni goldoniane, si vedano I. MATTOZZI, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore*, in «Studi e problemi di critica testuale», IV, 1972, pp. 95-153, M. INFELISE, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano, Angeli, 1989, pp. 189-98, L. RICCO', *Goldoni fra memoria e filologia*, in «Paragone», XLI, 1990, N.S., 23, pp. 72-84, R. PASTA, *La stamperia Paperini e l'edizione fiorentina delle commedie di Goldoni*, in *Goldoni in Toscana*, Atti del Convegno di Studio (Montecatini, 9-10 ottobre 1992), numero speciale di «Studi italiani», 9-10, 1993, pp. 67-106; di A. SCANNAPIECO: *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, in *Problemi di critica goldoniana*, a cura di G. Padoan, Ravenna, Longo, 1994, pp. 63-155, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana*, «Quaderni veneti», 20, 1994, pp. 119-86, *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli* (in corso di stampa). Inoltre il problema viene affrontato e discusso nelle *Introduzioni* e nelle *Note ai testi* delle commedie goldoniane implicate nella diatriba editoriale già apparse nell'Edizione Nazionale delle opere di Goldoni, di cui si tratterà più avanti.

Io le lascio correre candidamente [le commedie qui stampate] quali esse furono dapprima scritte e rappresentate. Non voglio che si dica ch'io correggendole abbia cercato di accrescere il merito delle mie prime fatiche oltre alla verità: anzi desidero che il mondo conosca nella differenza che si ravvisa tra le prime e le ultime, come gradatamente, a forza di osservazione e di esperienza, mi sono andato avanzando. A questo fine, stampandole nell'ordine stesso con cui furon composte, rinunzio anche al maggior credito che potrei procurare al mio libro, se io facessi preceder alle prime, più deboli, le ultime a mio parere manco imperfette [...].²²

Rispetto a ciò che è stato verificato in precedenza le affermazioni goldoniane appaiono sorprendenti in quanto costituiscono l'esatta negazione della tradizionale figura dell'autore intento a celare il testo scenico, oppure, là dove impossibile, a rividerlo e correggerlo per consentirgli di accedere degnamente alle stampe. È un ritratto di sé che Goldoni stesso distrugge dopo meno di tre anni, nel momento in cui il Medebach inaugura la Bettinelli spuria dichiarando a sua volta di garantire ai lettori una fedele prosecuzione dell'intrapresa editoriale pubblicando giusto i copioni in suo possesso. Perno dell'autodisconoscimento dell'autore è ancora il passo citato, che Goldoni omette nella ristampa della *Prefazione* Bettinelli nel primo volume Paperini, mentre nel *Manifesto* della nuova edizione (comparso come *Lettera dell'Avvocato Crlo Goldoni ad un Amico suo in Venezia*) ripropone se stesso in modo più consono alla tradizione: «Cerco quanto posso correggerle e migliorarle [le mie commedie], le ripulisco col tempo; vedo l'effetto che sulla scena mi fanno, odo le critiche e le censure; e quando trattasi di stamparle, alcune di esse le riformo, le rifaccio, e quasi in tutto le cambio. E il mio carissimo *Medebach* le stamperà *nello stato in cui furono rappresentate?*» (M., vol. XIV, p. 456). Addirittura nella *Poscritta dell'Autore alla lettera sua in data di Firenze 28 Aprile 1753*, sempre nel paratesto del primo volume Paperini, Goldoni straccia il primo ritratto che aveva offerto di sé ai lettori: «Falsissima è l'asserzione del *Medebach* nella Lettera al *Bettinelli* diretta [la lettera-manifesto della Bettinelli spuria], che nelle dodici mie Commedie, colla mia direzione stampate, nulla abbia cambiato, fuorché *il linguaggio in alcuno de' Personaggi*. Se riscontrate fossero con gli *Autografi* da lui allegati, si vederebbono delle essenzialissime mutazioni».²³ Pochi mesi dopo il Bettinelli, iniziando a ristampare giusto la Paperini, evidenzia maliziosamente l'omissione da parte dell'autore del passo incriminato nella ricordata *Prefazione*, mentre l'anonima *Risposta data alla lettera dell'avvocato Carlo Goldoni dall'amico suo di Venezia*, sempre del 1753, polemizza nei confronti del *Manifesto* Paperini e rinfaccia ancora una volta a Goldoni la medesima soppressione.

²² Cfr. C. GOLDONI, *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, vol. I, 1935, p. 772. A questa edizione in 14 volumi (1935-56) sarà da ora in avanti fatto riferimento mediante la sigla M. Di Goldoni l'Ortolani aveva già curato le *Opere complete*, Venezia, Edizione del Municipio, 1907-52, voll. 39.

²³ Cfr. *Poscritta dell'Autore alla Lettera sua in data di Firenze 28 Aprile 1753*, ora in C. GOLDONI, *Teatro*, a cura di M. Pieri cit., vol. III, p. 1288.

L'accanimento intorno a questo singolo passo, al di là dei cospicui moventi economici che animavano la vicenda e che non erano certo estranei alla foga con cui il Medebach sottolineava la continuità fra la sua edizione e quella iniziata da Goldoni, e Goldoni distingueva invece il più possibile la Paperini dalla stampa veneziana, è sintomo evidente del carattere eccezionale delle affermazioni in esso contenute anche dal punto di vista teatrale e letterario. Nella *Prefazione* Goldoni aveva voluto dare di sé l'immagine di un riformatore refrattario alla precettistica erudita fine a se stessa, che lavorava a diretto contatto col pubblico e con gli attori, sulle tavole di un teatro a pagamento e non nei teatri privati nobiliari o accademici. Il 'lasciar correre candidamente' le commedie secondo la stesura scenica e l'ordine primitivo pretendeva di sincronizzare i lettori sui tempi della riforma da palcoscenico, riproponendo in presa diretta nel libro ciò a cui il pubblico aveva assistito dalla platea e dai palchetti poche stagioni o addirittura pochi mesi prima (Goldoni non stampa opere non ancora rappresentate.²⁴ Pretendeva cioè di fornire la cronaca in 'quasi' diretta della riforma, non la storia, la tradizione della riforma, portando in piena luce quei testi scenici che avrebbero dovuto rimanere sepolti o essere eventualmente riesumati e rivisti per la stampa solo *a posteriori*. Ovviamente tutto questo comportava un'infrazione alle norme classicistiche (non a caso messe in disparte in apertura di *Prefazione* [M., vol. I, p. 761]),²⁵ e l'equiparazione dell'*opsis* al *logos*, fatti aderire l'una all'altro con l'implicita rivendicazione della dignità della pratica e dell'esperienza teatrali 'mercenarie', come, a ben vedere, avevano già fatto al principio del Seicento i grandi attori professionisti diventati autori, ansiosi di giustificare con opportune tesi di poetica il proprio ingresso nel mondo delle lettere. In questa rivendicazione del valore della pratica scenica di contro alla rigidità della precettistica Goldoni era già stato autorevolmente anticipato quanto meno da Flaminio Scala, che, nel suo celebre Prologo al *Finto marito* (1618), aveva dichiarato che «l'esperienza fa l'arte» e che «le regole furon sempre cavate dall'uso e non l'uso da quelle».²⁶ In sintesi Goldoni ritrae la propria riforma mentre dà norma a se stessa cimentandosi quotidianamente sulle tavole del palcoscenico: se si considera che è a partire dal 1750, proprio con l'edizione Bettinelli, che si può far iniziare il fenomeno della pubblicazione sistematica in Italia dei repertori di compagnia,

²⁴ Sul problema della stampa differita delle commedie goldoniane in relazione alle esigenze di compagnia, cfr. A. SCANNAPIECO, «Io non soglio scrivere per le stampe...»: *genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana* cit., pp. 167-69.

²⁵ È stato inoltre osservato che la *Prefazione* Bettinelli si oppone specificamente alle teorie teatrali di Pietro Chiari, appunto classicheggianti ed erudite: cfr. G. PIZZAMIGLIO, *Tra 'Libri di lettere' e teatro*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento* cit., pp. 249-58. Da questo punto di vista il primo autoritratto goldoniano è pienamente sintonizzato con le polemiche vive del momento.

²⁶ Cfr. F. SCALA, *Il finto marito*, in *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, UTET, 1982, pp. 233, 234. Per i rapporti dei comici autori con gli istituti letterari, si veda F. TAVIANI, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, in «Quaderni di teatro», IV, 1982, pp. 151-71, F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, pp. 309-31, 365-79. Per i legami di Goldoni con la prassi teatrale professionistica, cfr. S. FERRONE, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il Castello di Elsinore», I, 1988, pp. 40-41.

altrimenti, per tradizione, segreti,²⁷ è evidente che l'autoritratto della *Prefazione Bettinelli* è consapevolmente 'rivoluzionario'.

La ricerca di un'immagine di sé fuori dai canoni letterari era già stata sperimentata un anno prima da Goldoni in altro modo, attraverso, cioè, la negazione della vita letteraria al proprio teatro. Il celebre foglio del *Nerone* del 28 dicembre 1748 sembra inibire ogni possibilità editoriale: «Io non soglio scrivere per le stampe, ma solo per il Teatro. Non cerco per questa strada l'immortalità del mio nome, e bastami veder pieno il teatro per contentarmi dell'Opere mie. [...] Tutto ciò ho voluto scrivervi a solo fine di giustificarmi presso di Voi se non do alle stampe il *Nerone*, e se lo lascio correre sul teatro, con tutti quei difetti che io stesso conosco, ma che indurre non mi lascerai a correggere, sendo io di ferma opinione, che se tornasse a vivere a' nostri giorni Aristotile, darebbe altri precetti nella sua Poetica [...]» (M., vol. XIV, p. 425). Ma, come è stato recentemente osservato da Anna Scannapieco, l'apparente rinuncia goldoniana vuole stigmatizzare in realtà «la genesi (e la destinazione) tutta letteraria, in senso antiteatrale, di quella produzione drammaturgica nei cui confronti Goldoni accampa forti e motivate ragioni di critico distanziamento. [...] Non certo casualmente, l'autore che, nel carnevale del '49, “lascia correre sul teatro, con tutti quei difetti” teatralmente e poeticamente irrinunciabili una sua “Opera scenica”, è lo stesso che nell'anno successivo, all'atto di prefare la sua prima edizione delle commedie, asserirà di “lasciar correre candidamente”, ora tra le pagine di un libro, le sue opere teatrali».²⁸ Mi sembra che una simile interpretazione conforti la mia precedente osservazione a proposito dell'aderenza dell'*opsis* al *logos* proposta dalla *Prefazione Bettinelli*: un processo evidentemente di ponderata maturazione all'interno della poetica goldoniana.

Con la Paperini, in un certo senso, Goldoni torna invece a modellare se stesso secondo l'immagine canonica dell'autore di teatro 'aristotelico' e reintroduce il concetto di 'distanza temporale' fra scena e libro («le ripulisco col tempo»), entro la quale si dispiega tutto il processo letterario che conduce dalla cronaca alla storia, dal palcoscenico alla stampa. Un simile processo, in realtà, come ammette Goldoni nel *Manifesto Paperini* e come è ormai chiaro anche dagli studi più recenti, era in atto già nel 1750,²⁹ ma occultato in nome di un peculiare ritratto di drammaturgo che il metaforico 'furto del capocomico' (ancora un attore che in un certo senso assomma in sé anche le prerogative del committente) costringe a ricondurre poi in un alveo

²⁷ Sul modo in cui Goldoni si misura con i teorici del tempo e con i precedenti tentativi di riforma, e sui suoi approcci alla stampa, si vedano principalmente P. VESCOVO, *Le 'riforme' nella 'riforma'. Preliminari goldoniani*, in «Quaderni veneti», 16, 1992, pp. 119-52, A. SCANNAPIECO, «*Io non soglio scrivere per le stampe ...*»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana cit. Sulla priorità della Bettinelli nella pubblicazione dei repertori di compagnia, cfr. G. GUCCINI, *Esploratori e «indigeni» nei teatri del '700: un viaggio intorno al pubblico e alla sua cultura*, in «Biblioteca teatrale», 4, 1986, pp. 103-4.

²⁸ Cfr. A. SCANNAPIECO, «*Io non soglio scrivere per le stampe...*»: genesi e prima configurazione della prassi editoriale goldoniana cit., p. 125.

²⁹ Si consideri l'articolata discussione dei luoghi comuni critici circolanti su Goldoni in A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni* cit., pp. 156-88.

più sperimentato, in cui il linguaggio dell'autore privato del controllo delle proprie opere ritrova temi consueti come, ad esempio, nella *Poscritta*, quello della lacerazione, in questo caso applicato al copione rivisto dalla mano estranea del Correttore, responsabile anche del 'riempimento' in corsivo, per la stampa, delle primitive scene a soggetto delle maschere: «[...] vedrò le mie Commedie vestite in abito da Arlecchino» (M., vol. III, p. 1288). E sarà allora il caso di introdurre, accanto al concetto di 'furto degli attori', quello di 'bugie degli autori', per cui (e l'apparente ovvietà della constatazione è pari alla sua coerenza metodologica) le edizioni d'autore non sono necessariamente ciò che promettono di essere: lo studioso non può accostarsi ad esse schierandosi dalla parte dello scrittore, persuaso dalle apparenti buone ragioni da lui messe in campo, anche perché è lo scrittore stesso che può cambiare posizione, spiazzando lo studioso.

Tanto più che il 'sommovimento' dei *topoi* porta in luce altre aporie là dove Goldoni, nel *Manifesto* Paperini, rinfaccia al Medebach la sua avidità:

Quando egli [il Medebach] si oppose al proseguimento della mia stampa [...] fondava egli le sue ragioni sul danno che recar poteagli la mia edizione, rendendo pubbliche quelle tali Commedie ch'egli voleva per sé solo nel suo baule sepolte; ma ora fa conoscere che non lo zelo delle Commedie, ma l'interesse lo domina, poiché quattro sole Commedie all'anno io solevo stampare, e pronto era a promettere di non eccedere tal numero, ed egli ora le stampa tutte, e in grazia de' mille seicento ducati gli si desta in mente *l'onesto lodevole oggetto, che defraudato non resti il Pubblico del proseguimento di tale stampa*. Se egli m'avesse fatta palese la interessata sua mira, lo avrei saziato anche in questo, e purché si stampassero, avrei diviso con lui quell'utile che doveva essere tutto mio, quell'utile che, se non mi conveniva come autore di quelle Commedie che va millantando essergli state *da me vendute*, mi si aspettava almeno per la faticosissima correzione di che abbisognano, onde l'edizione non fosse spuria, imperfetta, deforme, come ella (povero *Bettinelli!*) riuscirà senza fallo (M., vol. XIV, p. 458).

Il concetto di 'sepoltura' del testo scenico è già noto (e si consideri semmai, a sottolineare la differenza di prospettiva, che il letterato Groto segregava il copione in una «gran cassa», cioè in un tradizionale pezzo d'arredamento domestico, mentre il Medebach, attore e capocomico, è dotato del «baule» simbolo del mondo erratico delle compagnie teatrali), ma è importante verificare la sintonia goldoniana almeno con un'ulteriore attestazione settecentesca. Nel 1727 uno sdegnato Girolamo Baruffaldi aveva pubblicato sul «Giornale de' Letterati d'Italia» un *Manifesto ai Letterati d'Italia* in cui «rigettava e rifiutava» la paternità della *Diofebe*, attribuitagli da una stampa pavese promossa da Andriana Sacchi, sorella del celebre Truffaldino Antonio, senza «saputa e consenso» dello scrittore:

Perocché, quantunque fin dall'anno 1723, per aderire alle inchieste d'un Cavalier Ferrarese mio padrone, mettesi mano a riformare alquanti versi, che in un mal composto manoscritto, intitolato l'Albamora, ricavato dal capitale d'una truppa di comici, trovavansi, pensai con nuovo nome, e con qualche ben che picciola ed insensibile mutazione nella sostanza solo del verso, rendere più avvevole, e alla

scena degl'istrioni più comoda, ed atta la favola sopraddetta, ch'io credo tratta da un dramma musicale, e malamente accozzata con versi e prose: con tutto ciò tale non fu il mio lavoro, che di mia invenzione alcuna cosa vi aggiugnesse, onde potesse dirsi quella essere opera mia; né fui sì attento e diligente nel riformarla (s'anzi non fui trascurato) che possa dirsi, che (qualunque essa sia) qualche anche minima applicazione mi costi; e comunque la componessi, ciò non fu perché fosse data alle stampe, e molto meno col mio nome in fronte, ma perché rimanesse nella solita dote de' comici, come vi rimangono tante altre cose, che nelle loro mani stanno sepolte, e si fanno solamente sentire sulle scene, senza esporsene il testo sotto gli occhi d'alcuno: ch'altro è bene il comporre all'orecchio ed altro all'occhio.³⁰

Si noti che a questa altezza cronologica il ripetersi di un furto degli attori, riuscito quanto quello ai danni dell'Ariosto, conduce lo scrittore di turno a dare al 'fattaccio' il massimo dell'ufficialità con un proclama sulla stampa periodica, destinato cioè ad una circolazione non solo certamente più vasta di quella a cui poteva andare incontro il libretto pirata, ma forse la più vasta conseguibile all'epoca entro la cerchia letteraria: la cassa di risonanza si è cioè ampliata a dismisura e non sorprenderà quindi che Goldoni, ventisei anni dopo, affidi le sue rimostranze ad una *Lettera-Manifesto* (*Lettera dell'avvocato Carlo Goldoni ad un amico suo in Venezia*) e, addirittura, data la posta in gioco, ad un'intera edizione polemica. Conta però rilevare come nelle proteste del Baruffaldi il testo scenico, all'interno della nettissima distinzione fra «orecchio» ed «occhio» (ovviamente *opsis-logos*, secondo la terminologia metaforica propria già del Groto), sia definito degno di rimanere «nella solita dote de' comici, come vi rimangono tante altre cose, che nelle loro mani stanno sepolte, e si fanno solamente sentire sulle scene». La sepoltura nelle «mani» dei comici è, a ben vedere, equivalente alla sepoltura nel «baule» del capocomico, e non cambia il ruolo della stampa spuria nei confronti dell'autore. Ma cambia un'altra cosa: cambia il ruolo di colui che ha materialmente allestito i testi scenici e che vuole, nel caso di Goldoni, e non vuole, nel caso di Baruffaldi, che i testi vengano alla luce, perché Goldoni è un «autore semplicemente comico» che vuole farsi «autore letterato»,³¹ e che quindi, in nome della letteratura, controbatte l'operazione del Medebach, mentre il Baruffaldi è un letterato che non intende vantare alcuna compromissione con il teatro professionistico. È, in pratica, una sostanziale

³⁰ Il *Manifesto* del Baruffaldi è riprodotto in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di E. Casini-Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, Modena, Mucchi, 1986, vol. II, p. 203. Corsivi nostri. Si veda anche il già citato G. GUCCINI, *Autori e comici nella prima metà del Settecento*, p. 91.

³¹ La doppia definizione è di Stefano Sciugliaga che, nominato da Goldoni suo mediatore nella lite col Bettinelli, propone, in data 22 agosto 1755, «che il signor Carlo Goldoni nel decimo ed ultimo tomo della sua edizione fiorentina, in osservabile modo faccia intendere al pubblico, che la edizione da lui fatta è come d'autore letterato, che sottopone le opere sue al giudizio dell'occhio letterato, e che perciò l'ha corretta, riformata, ampliata ed illustrata, e che la edizione fatta dal signor Bettinelli è come d'autore semplicemente comico, che ha fatto le sue opere per la scena, da essere giudicate coll'orecchio, e perciò che raccomandi al pubblico l'una e l'altra edizione» (in I. MATTOZZI, *Carlo Goldoni e la professione di scrittore* cit., pp. 152-53).

differenza di punti di vista sul testo teatrale che si è disposti a firmare e sul ruolo che si intende interpretare nel 'teatro delle lettere'.

Una simile diatriba non può che essere fonte di diversificate analisi dal punto di vista del rapporto scena-letteratura, ma, si badi, solo in chiave di ipotesi interpretative dei testi, anche in relazione alle testimonianze esterne pervenuteci, ma non in termini di edizione critica dei testi stessi, costituendo la ben nota assenza di autografi teatrali goldoniani (eccettuato quello del *Giustino*) un'*impasse* filologica insormontabile, dato che, come è noto, la storia, anche del testo, si fa con ciò che c'è e non con ciò che avrebbe potuto esserci. Mancano qui, né più né meno, i testimoni priorì alle edizioni, quei testimoni che hanno consentito alla Tissoni Benvenuti di scandagliare la storia dell'*Orfeo* al di sotto della tradizione a stampa, che è invece l'unica a restare in nostra mano nel caso goldoniano. Il complesso delle edizioni che l'autore curò personalmente delle proprie opere (oltre ai primi tre volumi Bettinelli e alla Paperini, la Pitteri e la Pasquali; in coda la Zatta, autorizzata a distanza negli ultimi anni parigini), portò varie commedie ad allineare due o addirittura tre redazioni successive, mentre la Bettinelli spuria continuò a restare un nodo irrisolto con i suoi pretesi copioni, per altro dichiaratamente rivisti da un Correttore e comunque discutibili, come vedremo, per quanto concerne la loro vera natura. È chiaro quindi che solo dal versante delle stampe è possibile procedere a un'edizione critica, anche se accanto ad esse rimangono testimonianze di varia natura sul fatto che giusto quelle redazioni non rispecchiano le soluzioni originarie, per non parlare delle 'prove indiziarie' che la lettura stessa delle commedie consente di adunare sui depositi che la concertazione scenica lasciò sulla pagina. Basti per tutti il caso celeberrimo dell'esplicita ammissione goldoniana, nell'*Autore a chi legge* della *Locandiera*: «Deggio avvisarvi, Lettor carissimo, di una picciola mutazione, che alla presente Commedia ho fatto. Fabrizio, il cameriere della Locanda, parlava in veneziano, quando si recitò la prima volta; l'ho fatto allora per comodo del personaggio, solito a favellar da Brighella; ove l'ho convertito in toscano, sendo disdicevole cosa introdurre senza necessità in una Commedia un linguaggio straniero» (M., vol. IV, p. 780). È evidente che la mancanza dell'originale scenico impedisce una ricostruzione filologica della genesi del nuovo Fabrizio, anche se naturalmente non esclude a priori la possibilità di un processo indiziarìo per tentare di rinvenire le tracce del passato.³²

³² È quanto ha fatto Roberta Turchi nel caso della *Bottega del caffè* (Venezia, Marsilio, 1994) di cui parleremo più avanti nel quadro della discussione dell'Edizione Nazionale goldoniana. Anche nel transito dalla scena al libro della *Bottega* Goldoni fece esplicitamente evolvere le maschere di Brighella e Arlecchino in caratteri parlanti in lingua; inoltre tradusse in toscano le battute di altri tre personaggi veneziani e, presumibilmente, quelle di don Marzio, definito «gentiluomo napoletano», e quindi probabilmente connotato in origine da una congruente parlata dialettale. La Turchi indaga, collazionando Bettinelli spuria e Paperini, le tracce superstiti nella stampa veneziana di tale plurilinguismo: *Nota al testo*, pp. 45-47. Per il caso della concertazione di compagnia che con ogni verisimiglianza sottostà al complesso gioco della Meneghella in *Una delle ultime sere di carnevale*, si veda invece L. SQUARZINA, *L'addio a Venezia. II. Racconto per immagini dei quattro spettacoli*, in *L'interpretazione goldoniana: critica e messinscena*, Atti del Convegno di Studi (Roma, 28-30 aprile 1980), a cura di N. Borsellino, Roma, Officina Edizioni, 1982, p. 208, ripreso in G. PIZZAMIGLIO,

Questa, almeno fino a quando ulteriori documenti non saranno riportati alla luce, la realtà dei fatti per Goldoni, una realtà complessa attivata dal quel 'furto del capocomico' che ripropone a distanza il 'furto del committente' poliziesco o il 'furto degli attori' ariostesco: diverso il caso di Carlo Gozzi. Nessun furto maturato nel seno della Compagnia Sacchi alla quale il conte, contrario a qualsiasi forma di vincolo 'mercenario', si limitò a 'donare' le proprie opere, e conseguentemente due edizioni d'autore (la Colombani e la Zanardi) prive di polemiche e di contestazioni nei confronti di chi tentasse di ledere il diritto del drammaturgo al controllo dei propri testi. Pertanto non esiste nel caso di Gozzi quella 'poetica delle varianti d'autore' nella cui enunciazione Goldoni s'impegna attraverso le pagine della Paperini contro la Bettinelli spuria. Eppure certe affermazioni di Gozzi nella *Prefazione al Corvo* nel primo volume Colombani (1772) appaiono in tutto analoghe a quelle utilizzate dal rivale esattamente ventidue anni prima per disegnare un ritratto d'autore teatrale *sui generis*:

*Io le do alle stampe tali, e quali furono recitate. Assoggettandole anche in istampa sotto al pubblico riflesso, scelgo ben altro giudice, che non è un maligno, o borioso, o sciocco, o affamato editore. Passai dalla prosa al verso nell'opere mie teatrali, condotto non solo dal capriccio, ma dalla necessità, e dall'arte. In alcune circostanze di passione, e forti scrissi le scene in versi, sapendo, che l'armonia in un dialogo ben verseggiato dà della robustezza a' rettorici colori, e nobilita le circostanze pe' serj personaggi. Non presumo tuttavia di aver ben eseguita cotesta mia intenzione. Poca pena avrei a ridurre tutte le Teatrali opere, ch'io scrissi, interamente alla prosa, o interamente ai versi; ma io le promisi in istampa tali, e quali furono recitate, né sono menzognere nelle promesse.*³³

Ancora, nella *Prefazione al Cavaliere amico, o sia Il trionfo dell'amicizia*, Gozzi ribadisce: «Ho detto di dare alle stampe le mie rappresentazioni, come furono recitate: non altero la mia proposizione. Il Cavaliere amico ha molte irregolarità, ma, se l'ho scritto, e se fu recitato, deve anche compiere il suo viaggio colle stampe».³⁴ Sembra di leggere non solo le affermazioni di Goldoni nella *Prefazione* del 1750, ma addirittura le assicurazioni allo stampatore da parte del Medebach nella lettera prefatoria al tomo IV della Bettinelli (primo dell'intrapresa spuria), assicurazioni che dovevano servire soprattutto a tranquillizzare il pubblico sulla perfetta continuità fra i primi tre volumi ed i successivi: «Vi mando dunque le 32 Commedie che tengo, e queste tali e quali me le ha consegnate l'Autore, e quali colla sua direzione le

Introduzione a C. GOLDONI, *Una delle ultime sere di carnevale*, a cura di G. Pizzamiglio, Venezia, Marsilio, pp. 14-15.

³³ Cfr. *Opere / del / Co: Carlo Gozzi / Tomo I. [...] In Venezia / MDCCLXXII. / Per il Colombani.*, pp. 122-23. Corsivi nostri.

³⁴ Ivi, vol. III, p. 237. Analoghe considerazioni anche nelle pagine prefatorie de *I pitocchi fortunati*, vol. II, p. 303.

abbiamo fedelmente rappresentate».³⁵ Il motivo per cui Gozzi mira ad accreditare presso il lettore un'immagine di sé in parte analoga a quella goldoniana risiede nel fatto che la sua reazione a Goldoni aveva voluto dispiegarsi sullo stesso terreno del rivale, cioè le tavole dei palcoscenici pubblici veneziani, come è ricordato nel *Ragionamento ingenuo e storia sincera delle mie dieci Fiabe teatrali*, premesso alle Fiabe nella Colombani e poi nella Zanardi:

Il signor Goldoni s'era ristretto ad una sola difesa per provare la sublimità dell'opere sue di teatro; che nell'altre cedeva il campo. Additava il concorso popolare, che avevano.

Mi parve d'essere in una di quelle necessità, giudicate indispensabili da' poeti capricciosi, ed ostinati in difendere l'opinione, e la gloria loro di nebbia.

Considerai, che, se avessi potuto convincerlo col far vedere, che nulla serviva la sua formidabile prova del concorso popolare a stabilir per buone le sue opere, niente più mi restasse a render soggiogata la sua piazza.

Aveva bisogno di soldati per piantare questo considerabile assedio.

Vidi la truppa comica del Sacchi, valentissima sostenitrice della commedia italiana improvvisa [...].

Immaginai, che, se avessi potuto cagionare del popolar concorso a dell'opere d'un titolo puerile, e d'un argomento il più frivolo, e falso, avrei dimostrato al signor Goldoni per tal modo, che il concorso non istabiliva per buone le sue rappresentazioni. Ecco la storia dell'origine delle mie fiabe promessa.³⁶

Per altro, sempre nel *Ragionamento ingenuo*, Gozzi ostenta disprezzo per la «canina rabbia» di certi «villani editori» e adduce a motivo dell'edizione la tutela e il rispetto per il suo pubblico:

Lungi dalla miserabile prosunzione di volermi far considerar autore coll'impostura dell'edizioni, e col solo merito, e l'unica forza dell'inchiostro delle stamperie, sapeva umiliare me stesso da me medesimo, né credeva di poter criticare me stesso da me medesimo in più efficace modo, che con quello di tener inedito, e nel grembo dell'obblivione quanto è uscito dalla mia penna infelice.

Non soffro ora di veder ingiuriato quel pubblico, che ha avuta la liberalità di decorare co' preziosi applausi suoi quanto ebbi coraggio di esporre sui nostri teatri, appoggiato sin'ora alle sole voci, ed alle azioni passeggiere de' comici, da certe penne, che sono il vero ludibrio del nostro pubblico, e della nostra nazione (pp. 88-89).

In questo caso i *topoi* consueti funzionano all'interno di un 'ragionamento' in cui l'autore sminuisce il valore delle proprie opere, volutamente 'puerili', 'frivole' e 'false'

³⁵ *Girolamo Medebach Impresario, e Capo Comico del teatro posto nella Contrada di S. Angelo in Venezia. Al Signor Giuseppe Bettinelli libraio all'insegna del Secolo delle Lettere in Merceria*, in C. GOLDONI, *Teatro*, a cura di M. Pieri cit., vol. III, p. 1274.

³⁶ Cfr. C. GOZZI, *Il ragionamento ingenuo*, a cura di A. Beniscelli, presentazione di E. Pagliarini, Genova, Costa & Nolan, 1983, pp. 87-88. Gozzi confermerà il proprio punto di vista anche nella più tarda autobiografia: cfr. C. GOZZI, *Memorie inutili*, a cura di G. Prezzolini, Bari, Laterza, 1910, vol. I, pp. 245-74.

in quanto legate all'*hic et nunc* di una contingente polemica teatrale ricostruita e stilizzata quasi in forma di scommessa: da questo punto di vista è dunque opportuno per l'autore avallare l'identità editoriale scena-letteratura al fine di dispiegare passo passo davanti al lettore (anche le Fiabe sono disposte in ordine cronologico) la nuova 'controriforma', giustificando compiutamente così l'impresa editoriale come testimonianza di una fase storica del teatro contemporaneo speculare alla 'riforma' goldoniana. Come detto, nessun successivo incidente di percorso obbligò il conte a ritornare sui propri passi e a mutare tecnica ritrattistica, svelando l'eventuale compresenza già in questa sede di assunti meno 'ingenui' di quelli dichiarati, per cui le affermazioni in questione perdurarono nella più tarda e definitiva Zanardi (1801-3), anche se sarà da valutare in altra sede l'incidenza del mutato clima sulle pagine prefatorie di testi editi per la prima volta nella Zanardi stessa e non implicati nella guerra con Goldoni e Chiari.³⁷ In compenso, se di Goldoni ci rimangono le discussioni e non gli autografi, per quanto riguarda Gozzi mancano le discussioni ma sono disponibili gli autografi, il che separa in modo sostanziale le sorti filologiche dei due drammaturghi, consentendo di smascherare per altra via ulteriori 'bugie dell'autore'.

Gli autografi delle Fiabe gozziane sono quanto mai peculiari in quanto pertinenti all'avarò serbatoio dei manoscritti allestiti per la tipografia e ad essa sopravvissuti; in aggiunta nel fondo Marciano sono presenti, per alcune opere, anche redazioni anteriori a quelle approdate alle stampe. È il caso, sulla base degli studi finora esistenti, del *Corvo*, del *Re cervo*, della *Zobeide* e dell'*Augellino belverde*: per il secondo e la terza le licenze di rappresentazione apposte ai manoscritti certificano

³⁷ Per lo specifico momento del dibattito teatrale post goldoniano, in cui matura in Gozzi la decisione di stampare le proprie opere, si veda l'*Introduzione* del Beniscelli al citato *Ragionamento ingenuo*: pp. 13-22. Alla *Nota al testo* del medesimo volume si rimanda per un'analisi del valore «restaurativo» della Colombani nei confronti delle alterazioni subite dalle opere gozziane, alterazioni denunciate dall'autore stesso nel *Manifesto* dell'intrapresa editoriale: «Essendo state da varie Truppe Comiche Italiane, mosse dal buon esito teatrale, ch'ebbero coteste opere, rubate nel Teatro del Sacchi, di volo, e assai male, le tessiture delle mie rappresentazioni, vestite queste con dialoghi di scrittorelli meschini, scorrono per i Teatri dell'Italia, mostri illegittimi». Come osserva Beniscelli, le argomentazioni del Gozzi sono analoghe a quelle che presiedono alla stesura distesa del *Servitore di due padroni* da parte di Goldoni (p. 145). È inoltre da osservare che il *Manifesto* attribuisce anche al Sacchi e alle esigenze della sua compagnia e delle varie piazze teatrali ulteriori manomissioni, per cui le commedie «ch'egli espone oggidì sulle scene, sono molto differenti da quelle, ch'erano nella loro prima comparsa»: *Manifesto / del Co: Carlo Gozzi, / dedicato / A' magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, / Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, / e Fogliivolantisti dell'Adria.* (Venezia, Colombani, s.d. ma 1772), pp. 7-8. Così anche nelle *Memorie inutili* cit., vol. II, p. 54. Proprio nelle più tarde *Memorie*, d'altronde, che nascono 'ufficialmente' per tutelare Gozzi dalla 'persecuzione' del Gratarol, seguita alla rappresentazione delle *Droghe d'Amore* in cui il funzionario della Serenissima aveva ritenuto di essere ritratto e dileggiato, tutta la vicenda della commedia incriminata può essere letta, ed è di fatto impostata da Gozzi (parte II, capp. xxvii-xl), come nefasto esempio di perdita di giurisdizione sul proprio testo da parte dell'autore per l'azione combinata degli attori, del pubblico e delle autorità veneziane. Pertanto Gozzi, unitamente all'autobiografia, stampa la *pièce* secondo la 'verità' d'autore. Fondamentale per il rapporto scena-libro in Gozzi anche la nota Prefazione alla sua traduzione del *Fajel* di D'Arnaud (1772).

dell'uso scenico cui i testi erano destinati. Paolo Bosisio ha curato nel 1983 l'edizione critica del *Re cervo*, ripubblicandola nel 1987.³⁸

[...] attraverso l'analisi dei manoscritti e lo studio delle varianti sembra possibile risalire dal testo definitivo a stampa al copione probabilmente impiegato per la prima rappresentazione, fino a una redazione ad esso ancora precedente che, pur non essendo per certo la prima [...] è per molti aspetti, sostanziali, oltre che formali, differente da quella fin qui conosciuta.

Dallo studio dell'autografo MA₆, che apparentemente si presenta composto di una redazione completa in tre atti e di una differente stesura del III atto, si evince trattarsi di due redazioni distinte e differenti, di cui la prima in gran parte rifusa nella seconda, ma ciononostante ancora identificabili e ricostruibili per intero nelle loro individualità, con un margine di supposizione assai limitato (pp. 57-58).

Due redazioni, dunque, che sono anche, in base alle due distinte licenze (rispettivamente 10 ottobre e 16 novembre 1761), due diverse redazioni per la scena, la seconda delle quali è da identificarsi con ogni verisimiglianza col copione della prima rappresentazione. Succede l'autografo siglato MA₁, cioè il manoscritto concretamente utilizzato dai tipografi per la prima edizione Colombani (1772), che reca tracce di revisione dovute a mano estranea e rispetto al quale la stampa presenta varianti riconducibili ad interventi d'autore.

Due soprattutto gli aspetti su cui è opportuno soffermarsi. In primo luogo (e ciò è di competenza del piano storico interpretativo del nesso scena-letteratura) la presenza di cospicui interventi fra copione ultimo e *princeps*, anche giusto a carico della distribuzione delle parti in prosa e in versi, decantata come immutata nella *Prefazione* al *Corvo*, accredita l'ipotesi di un Gozzi 'bugiardo' (pp. 84-87). In secondo luogo (e ciò pertiene precipuamente al piano filologico che qui interessa) esiste un problema di restituzione della storia del testo finora a noi noto. Bosisio introduce il problema con uno schema che sintetizza strutturalmente il passaggio dal primo al secondo copione alla *princeps*, e successivamente opta, in modo diverso rispetto all'uso editoriale novecentesco, centrato sull'adozione della Colombani, per la messa a testo della seconda edizione Zanardi, «curata personalmente dall'autore in anni più tardi e, pur differente solo in pochi dettagli grafici dalla Colombani, certo rispondente alle sue ultime volontà» (p. 91). Il testo Zanardi è riportato nella colonna sinistra della pagina, a piè della quale compaiono le varianti rispetto al manoscritto di tipografia (MA₁), mentre a fronte, sulla colonna destra, allineate ai corrispondenti luoghi del testo a stampa, sono collocate le varianti del secondo copione, che, come detto, assorbe largamente i primi due atti del primo. Il terzo e diverso atto del primo copione viene trascritto autonomamente in appendice.

³⁸ Cfr. P. BOSISIO, *Gli autografi di «Re cervo». Una fiaba scenica di Carlo Gozzi con le varianti dedotte dagli autografi marciani*, in «Acme», XXXVI, 1983, pp. 61-146, ora in *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano dal Settecento al Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 55-157: le nostre citazioni sono tratte dalla ristampa. Anteriore all'edizione di Bosisio degli autografi gozziani, e relativa al *Corvo*, era stata l'indagine di Elvira Garbero Zorzi: *Intorno ai manoscritti di Carlo Gozzi*, in «Chigiana», XXXI, 1974, pp. 233-46.

La soluzione del problema è, nel caso gozziano, certamente facilitata dalla particolare filologia degli autografi e delle stampe d'autore che si pone alla base dell'indagine e che semplifica enormemente i problemi cui si sono trovate davanti la Tissoni Benvenuti e l'Uberti, entrambe prive di autografi, e alle prese, l'una, con un testo preliminarmente d'autore infiltrato di successive e vincenti soluzioni sceniche, l'altra, con un testo anonimo e rispecchiante nelle diverse redazioni diverse soluzioni sceniche, senza considerare che il carattere autoriale e/o scenico dei testimoni ha avuto in ambedue i casi bisogno di una dimostrazione a sé, non confortata, come qui, da licenze di rappresentazione. Tuttavia, e ciò è percepibile soprattutto nei lavori della Tissoni Benvenuti e di Bosisio, due elementi sono costanti: il rispetto di ciò che ha rappresentato la vulgata, cioè la tradizione dell'opera in esame, e la riduzione ad apparato dei testimoni concorrenti alla storia e formazione di questa tradizione, con l'eccezione di quegli stadi redazionali distinti da una intrinseca complessità rispetto alla forma tradita tale da renderli irriducibili ad apparato e quindi, di fatto, autonomi.

Se questo metodo, che non pertiene comunque esclusivamente ai problemi della filologia teatrale,³⁹ è immediatamente riconoscibile nell'edizione del *Re cervo*, anche nel caso dell'*Orfeo* si è proceduto, pur nella diversità della situazione, a riproporre, in seconda posizione rispetto al restaurato testo polizianesco (priora sia per ragioni cronologiche che autoriali), come lezione della 'forma teatrale' principale (*ftI*) quella della *princeps*:

Secondo quanto è risultato dalla discussione sul testo della fabula, è probabile che la *ftI* sia stata allestita dai familiari del cardinale Gonzaga su un manoscritto che non ci è pervenuto, ma che si può forse identificare con l'esemplare di Bo.

Dalla *princeps* è inoltre disceso il testo della fabula letto fino ad oggi: quindi, dato che l'edizione presente vuole rendere omaggio proprio a questa funzione storica della vulgata, mi sembra corretto assumere *in toto* il testo di Bo. Tranne, è ovvio, nei casi di errore sicuro: ma solo se si tratta di errore all'interno del nuovo sistema costituito dal testo della *ftI*; che cioè non risulti tale solo per ragioni stemmatiche [...], perché ogni variazione singolare di Bo, anche se non possiamo affermare che sia stata voluta, è stata di fatto accettata da chi ha allestito la *ftI* (p. 168).

Giustamente la funzione storica di un testo non può essere dimenticata, sia che questo risponda alla volontà dell'autore, sia che, al contrario, come nel caso dell'*Orfeo*, costituisca una redazione scenica posteriore e spuria rispetto alla volontà dell'autore stesso. Conta, infatti, oltre a ciò che 'è' d'autore, ciò che 'funziona' come se fosse d'autore, e da questo punto di vista certo la fortuna dell'*Orfeo* presso lettori e uomini di teatro si è sempre affidata alla vulgata e non all'originale, una vulgata che non è certo riducibile ad apparato variantistico dell'originale stesso.

³⁹ Il problema delle redazioni plurime e dei relativi criteri di edizione fu affrontato metodologicamente già da Lanfranco Caretti nel noto saggio *Filologia e critica* che risale al 1952: lo si legga adesso in *Antichi e moderni*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 469-88.

Per le medesime ragioni si giustifica anche la scelta di Bosisio di seguire l'ultima volontà gozziana, sebbene la definitiva Zanardi sia separata dalla Colombani da un sottile diaframma grafico, soluzione poi confermata nella sua successiva edizione di cinque fiabe e adottata anche nella più recente silloge curata da Alberto Beniscelli.⁴⁰ In questo caso l'opzione implica la collocazione in apparato delle varianti non solo degli autografi di tipografia, ma anche del probabile copione della prima recita. Ciò non comporta una diminuzione del valore della testimonianza scenica, per di più d'autore, bensì il riconoscimento della sua posizione all'interno del percorso che giusto l'autore volle per *Il re cervo*: l'apparato variantistico, per sua natura votato a documentare l'evoluzione del testo, consente di ricostruire il copione di partenza. Coerentemente la prima redazione del III atto, irriducibile ad apparato per le troppo capillari differenze che la segnano rispetto all'approdo conclusivo, trova, come detto, collocazione autonoma in appendice. La vita scenica della fiaba è così documentata e ricostruita e l'edizione consente quella fruizione molteplice, letteraria e spettacolare, a cui si è accennato in principio. Attenendosi a ragioni analoghe, la Tissoni Benvenuti correda la riproposta della *princeps* dell'*Orfeo* di una fascia d'apparato contenente «le didascalie di testimoni del sottogruppo *f* [che riunisce le forme teatrali della fabula] che sembrano offrire maggiori notizie sceniche: questo per tentare il recupero di quell'irraggiungibile spettacolo» (p. 168).

3. Cantieri aperti: Goldoni e Pirandello

E di spettacoli ormai irraggiungibili pullula, come già ricordato, la vita professionale di Carlo Goldoni, «autore semplicemente comico» che volle farsi «autore letterato». Nel suo caso la presenza della nota polemica contro la Bettinelli spuria ha per certi aspetti accentuato l'interesse nei confronti dei copioni del Medebach, talmente demonizzati da Goldoni da pervenire, indubbiamente contro le sue intenzioni, al ruolo di unica superstita chiave di accesso alla scena goldoniana stessa, vietata in senso proprio dall'assenza di manoscritti: si è determinato così negli ultimi anni, come detto, uno specifico scavo critico, bibliologico e filologico intorno ai problemi connessi a questa prima intrapresa editoriale del commediografo. Dal punto di vista che ci concerne conta soprattutto far riferimento a due recenti imprese editoriali e agli interventi che esse hanno suscitato direttamente o indirettamente, così da costituire di fatto, come vedremo, i due termini odierni della questione goldoniana, questione che ha come spartiacque il 1993, data del bicentenario della morte di Goldoni. La prima è la silloge *Teatro*, in tre tomi, curata nel 1991 da Marzia Pieri per la serie *Il teatro italiano*, diretta da Guido Davico Bonino per Einaudi, la seconda è l'Edizione Nazionale in corso delle opere goldoniane diretta da

⁴⁰ Cfr. C. GOZZI, *Fiabe teatrali*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 1984; C. GOZZI, *Fiabe teatrali*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Garzanti, 1994. Diversa la soluzione di Carlachiara Perrone, per la quale si veda più avanti la n. 53.

Sergio Romagnoli (casa editrice Marsilio) e promossa giusto in occasione del bicentenario. Nell'ambito di quest'ultima al momento attuale (giugno 1995) sono stati pubblicati sette volumi dei cui curatori non interessa valutare in questa sede la maggiore o minore acribia critica e filologica, mentre sarà opportuno evidenziare il metodo comune adottato nei confronti della Bettinelli spuria: nel 1993 è uscita *Una delle ultime sere di carnevale* (a cura di Gilberto Pizzamiglio) con *Le baruffe chiozzotte* (a cura di Piermario Vescovo, con introduzione di Giorgio Strehler), commedie per le quali non esiste il problema in questione poiché hanno la loro *princeps* nella tarda Pasquali; nel 1994, invece, sono comparse *La bottega del caffè* (a cura di Roberta Turchi) e *Il bugiardo* (a cura di Alessandro Zaniol, con introduzione di Guido Almansi) che presentano tre diverse redazioni, la prima delle quali è tradita dalla Bettinelli spuria (seguono la Paperini e la Pasquali); inoltre sempre al 1994 appartengono *I pettegolezzi delle donne* (a cura di Paola Luciani), che hanno due attestazioni, la Bettinelli spuria e la Paperini, esattamente come *La castalda – La gastalda* (a cura di chi scrive), commedia 'doppia', però, a causa dell'entità dei rimaneggiamenti cui Goldoni sottopose il testo per differenziare la redazione legittima da quella spuria. Nel 1995 sono apparse, finora, *Le donne curiose* a cura di Alessandra Di Ricco (Paperini, Pasquali).

L'edizione della Pieri ha avuto il merito di porre al centro della moderna problematica goldoniana la storia editoriale delle commedie, sottolineandone la complessità. D'altronde la sua non è e non può essere, data la collana in cui è inserita la silloge, un'edizione critica, ed infatti la curatrice precisa, in apertura di *Nota al testo*, che «la presente antologia costituisce, dal punto di vista filologico, una soluzione provvisoria: è il frutto di una scelta parziale, e certo discutibile, che risponde in primo luogo ad un'istanza di metodo» (p. XLVIII). Anzi proprio l'*Introduzione* si apre rilevando la mancanza di una moderna edizione critica (p. VII) e si chiude auspicandone la realizzazione, «partendo dal presupposto niente affatto paradossale che, come sempre alle prese con il teatro, bisogna contentarsi di avere non *il* testo, ma *un* testo, l'istantanea di una fase instabile che rinvia ad infinite possibilità di essere diverso: all'indietro rispetto alla sua stratigrafia compositiva, ma anche in avanti verso i suoi sviluppi e le sue trasformazioni possibili» (p. XLIV). Si giunge così a dichiarare l'insufficienza della filologia letteraria affermando, nella *Nota al testo*, che «bisogna riferirsi al contesto materiale del suo [di Goldoni] lavoro secondo prospettive e adottando strumentazioni filologiche che non possono essere semplicemente letterarie, né assumere quale unico parametro di scelta quello della sua ultima volontà» (p. XLIX).

Dunque problema dell'inadeguatezza del metodo filologico letterario per affrontare la complessità editoriale goldoniana, ma anche problema della Bettinelli spuria,⁴¹ dato che in particolare, in una lunga nota, la Pieri si augura «un restauro della drammaturgia attoriale (e della sua complessa stratigrafia) di cui è documento l'edizione Bettinelli, soprattutto nei tomi successivi al terzo in cui subentra la cura

⁴¹ Per una critica alle posizioni della Pieri e un invito alla cautela filologica e interpretativa, cfr. A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni* cit., pp. 171-73.

del Medebac» (p. XXI). Questi temi sono ripresi e condotti per certi aspetti a conseguenze estreme, da Siro Ferrone in un suo recente intervento sui problemi della scrittura teatrale e delle interrelazioni scena-letteratura. Il saggio, *Scrivere per lo spettacolo*, apre la nuova rivista da lui diretta, «Drammaturgia» (1994), il cui primo numero è dedicato alla *Drammaturgia a più mani*, cioè alla compresenza nel 'fare' teatrale di una molteplicità di agenti: «Sempre, dietro la firma autorevole dell'autore, si nasconde un'officina collettiva (anche imprevedibile e non preveduta dallo scrittore), un panorama di concause creative che caratterizza la natura originale della drammaturgia» (p. 7). Le argomentazioni si dipanano attraverso una serie di esempi che in parte anticipano i saggi contenuti nel volume e in parte ricordano interventi e lezioni di vari studiosi sull'argomento. Prevalgono i riferimenti alla drammaturgia musicale e quelli relativi alla produzione dello spettacolo e al suo successivo cristallizzarsi in testo letterario nell'ambito della commedia dell'arte. Scettico il punto di vista sulla 'letteratura' e le possibilità esegetiche dei suoi studiosi, come si evince dal categorico esordio del saggio: «La drammaturgia, insieme all'attore allo spazio e al pubblico, è elemento costitutivo e genetico di ogni spettacolo. Il suo studio teorico o storico e anche la sua pratica richiedono strumenti d'indagine e di intervento che mettono in discussione la funzione della critica e della filologia meramente letterarie» (p. 7).⁴² Purtuttavia Ferrone non può non riconoscere il valore di «un'indicazione di metodo» all'edizione dell'*Orfeo* curata dalla Tissoni Benvenuti (p. 9), riconoscimento che mi sembra quanto meno dovuto a chi, come già evidenziato, sa così acutamente mettere in discussione gli strumenti canonici dell'indagine filologica 'letteraria' e plasmarli a grimaldelli 'teatrali'. Il punto in cui le argomentazioni di Ferrone entrano nel merito della questione goldoniana è quello in cui vengono tirate le fila del discorso drammaturgico, sottolineando le «conseguenze inevitabili [che] si riverberano sui criteri di edizione dei testi», date le «profonde discrepanze tra le versioni messe in scena, durante la vita, dopo la morte dell'autore e nel corso dei secoli seguenti, e il testo che costui ebbe la fortuna e la volontà di redigere per i posteri» (p. 15). L'*exemplum* prescelto è giusto quello della diatriba fra Bettinelli spuria e Paperini d'autore, le cui fasi Ferrone riassume, ponendo in evidenza il conflitto presente in Goldoni fra una vita teatrale di compagnia assiduamente praticata e la sua «fisima», destinata poi a lunga fortuna nel teatro

⁴² In merito al rapporto scena-libro più aperte e problematizzanti sono le tesi di Ferdinando Taviani nel volume che ha seguito di pochi mesi l'uscita della rivista di Ferrone (*Uomini di scena uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995), nel quale è introdotta preliminarmente la nozione generale di «spazio letterario del teatro» che «comprende tutto ciò che dalla letteratura si riversa nel mondo degli spettacoli e che dagli spettacoli rifluisce nella letteratura», permettendo «di sottolineare l'affinità elettiva fra teatro e letteratura, fra spettacolo e libro [...]». Una pièce non è connessa in via di principio alla sua messinscena, non è incinta del suo spettacolo. [...] Sarà bene liberare la letteratura drammatica dal rischio d'una doppia rigidità: quella in agguato per ogni testo letterario, derivante dalla superstizione secondo cui il 'contenuto profondo' starebbe davvero dentro l'opera ed il significato sommerso sarebbe fisso e uno, il senso sarebbe stabilito; ed una fissità specifica e ulteriore per cui il legame fra testo e rappresentazione andrebbe visto come un qualcosa di intimo e d'indissolubile e non come il semplice provvisorio e non necessario incontro fra letteratura e spettacolo in una normale vita di relazione» (pp. 15-16).

ottocentesco e novecentesco, «di un palcoscenico che riscatta con opportune e moderate revisioni letterarie la sua origine materiale» (p. 17). Si passa poi ai *desiderata* che riguardano in pieno i modi dell'edizione critica di opere goldoniane direttamente implicate nella polemica col Bettinelli e il Medebach:

Un'edizione critica che privilegiasse soltanto il ripristino dell'ultima volontà dell'autore ai danni dello spurio testo Bettinelli non rappresenterebbe agli occhi del lettore tutta la complessità stratigrafica della gestazione, prima scenica che letteraria, delle opere goldoniane. Anche se è altrettanto valida la considerazione di segno opposto che, valutando le capacità consuntive delle edizioni più tarde, invita a utilizzare queste ultime come un più ricco serbatoio di fossili spettacolari. Una rinnovata collazione delle edizioni Bettinelli e Paperini (un lavoro adesso intrapreso in maniera sistematica da alcuni studiosi ma da tempo praticato da autorevoli goldonisti come Nicola Mangini) deve tenere conto di queste contrastanti esigenze, difficilmente compatibili all'interno della filologia letteraria (pp. 18-19).

Come anticipato, sono evidenti le assonanze delle affermazioni di Ferrone con quelle della Pieri riguardo soprattutto al concetto di stratigrafia compositiva, eminentemente riferito alla Bettinelli spuria, e all'insufficienza dello strumento filologico letterario, ma è opportuno notare che a questo punto del testo una nota a piè di pagina rinvia, come a *specimina*, a due recenti edizioni: una è appunto la silloge curata da Marzia Pieri mentre l'altra è la ricordata *Bottega del caffè* allestita da Roberta Turchi per l'Edizione Nazionale. Le due soluzioni editoriali affiancate sono estremamente diverse l'una dall'altra e lo sono giusto in relazione al modo in cui viene affrontato il nodo scena-letteratura, ponendo così problemi ecdotici divaricati.

La scelta della Pieri cade su una soluzione antitradizionale e consapevolmente 'provocatoria': «[...] nella presente edizione si è voluto controbilanciare la straripante fortuna del Goldoni letterato, proponendo, per ogni commedia antologizzata, la prima edizione d'autore» (p. XLIX), scartando così quell'ultima volontà d'autore adottata abitualmente da «vari editori, che hanno inteso rivedere l'Ortolani» (p. XLVIII), cioè lo storico curatore degli *opera omnia* novecenteschi di Goldoni. L'opzione per la prima edizione d'autore comporta di conseguenza, però, nonostante il rilievo conferito metodologicamente ai cosiddetti copioni del Medebach, l'esclusione a priori giusto della Bettinelli spuria:⁴³ infatti, come è specificato sempre nella *Nota al testo* (p. L), solo *Il teatro comico* e *La famiglia dell'antiquario* dipendono dalla Bettinelli, ma rispettivamente dal secondo e dal terzo tomo d'autore. Per altro non esiste indicazione in merito agli esemplari utilizzati, anche se il

⁴³ L'esclusione riguarda in prospettiva anche l'impresa in fieri della Pieri nell'ambito dell'Edizione Nazionale goldoniana, cioè l'allestimento critico della cosiddetta 'trilogia di Ircana' (*La sposa persiana*, *Ircana in Iulfa*, *Ircana in Ispaan*), appartenente ad anni più tardi, non implicati, dal punto di vista editoriale, nella diatriba Bettinelli-Paperini (solo Pitteri e Pasquali). Anche nel saggio *Il tormento del testo: le commedie in tripla redazione* la Pieri prende in esame esclusivamente commedie estranee alla Bettinelli spuria: «Si tratta, naturalmente, di nove delle dodici commedie pubblicate da Goldoni nei primi tre tomi Bettinelli e successivamente riproposte, in vesti diverse, nella Paperini e quindi nella Pasquali»: cfr. *Goldoni in Toscana* cit., p. 108.

secondo tomo Bettinelli conosce, oltre alla *princeps* del 1751, una ristampa Bettinelli d'autore nel 1752, e successivamente, insieme al terzo, una ristampa Bettinelli spuria nel 1753.⁴⁴ Di contro *Il servitore di due padroni*, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè* e *La locandiera* vengono riprese dalla Paperini: la prima e l'ultima commedia 'nascono' con questa edizione, mentre le altre due vedono la luce delle stampe già per opera del Medebach.⁴⁵ Giusto la *Bottega del caffè*, pubblicata sia nella silloge della Pieri che dalla Turchi nell'ambito dell'Edizione Nazionale, può essere considerata in un certo senso il termine di confronto fra i due procedimenti. Nell'Edizione Nazionale si mira a ricostruire integralmente la storia della commedia e quindi, anche se il testo adottato dalla Turchi è quello dell'ultima edizione Pasquali, è analizzata anche la Bettinelli spuria, che viene inserita in un sistema di collazioni documentato dall'apparato, attraverso il quale si rende conto del processo variantistico intercorrente fra le tre edizioni. La Bettinelli spuria entra cioè nella catena dei testimoni con diritti pari a quelli delle edizioni d'autore Paperini e Pasquali, così come l'indagine sull'*Orfeo* del Poliziano analizza e ordina i rapporti intercorrenti fra tutti i manoscritti, anche quelli latori di arrangiamenti scenici spuri. È vero che nel caso polizianesco le forme teatrali sono seriori rispetto alla lezione d'autore ed estranee alla sua mano, mentre nel caso goldoniano il copione, in origine d'autore, preesiste alla volontà di fissare letterariamente il testo e compare a stampa dopo l'intervento di un Correttore, ma ciò che conta in questa sede è rilevare le analogie nel trattamento dei testimoni della vita scenica dell'opera.

Il metodo adottato per la *Bottega del caffè* è comune agli altri volumi goldoniani, per cui, dal punto di vista editoriale si può dire che gli unici ad avere avuto il 'coraggio' di affrontare la Bettinelli spuria sono quei curatori dell'attuale impresa Nazionale che hanno accettato di misurarsi con commedie tanto vistosamente compromesse con la problematica scenica, oltre naturalmente all'Ortolani. Infatti va proprio all'Ortolani il merito di aver reintrodotta nell'economia drammaturgica e testuale goldoniana non solo la Bettinelli spuria, ma anche la successione delle edizioni. Certo, quella di Ortolani è, secondo l'ormai celebre definizione di Nicola Mangini, una «filologia del cuore», unanimemente lamentata dai moderni

⁴⁴ Come esempio del progresso degli studi in campo bibliologico, si consideri che questa mancata precisazione della Pieri, comprensibile nel 1991 allorché era disponibile soltanto l'infida *Bibliografia goldoniana* dello Spinelli (cfr. n. 51), non sarebbe più accettabile in una qualsiasi edizione odierna, dopo che più recenti studi hanno non solo chiarito la stratificazione editoriale bettinelliana, ma hanno anche evidenziato la presenza di varianti nelle ristampe Bettinelli curate da Goldoni. A questo proposito si consideri l'indagine relativa alla Prefazione Bettinelli in A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni* cit., pp. 184-86. La medesima studiosa sta attualmente allestendo per l'Edizione Nazionale goldoniana *Il padre di famiglia* e ha rilevato la presenza di cospicue varianti anche nella ristampa d'autore della *princeps* di questa commedia, comparsa nel tomo II della Bettinelli nel 1751 e ripubblicata l'anno successivo.

⁴⁵ Per la risicata e sintomaticamente tale precedenza della stampa spuria della *Bottega del caffè* sulla Paperini d'autore, si veda la *Nota al testo* della citata edizione curata da Roberta Turchi: pp. 38-40. Inoltre, cfr. A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni* cit., pp. 87-88, 175-76, 180. Nell'*Autore a chi legge* delle *Femmine puntigliose* è esplicita la polemica contro le manomissioni operate dal famigerato Correttore nella stampa Bettinelli della commedia.

editori goldoniani, ma non si può disconoscere allo studioso il merito di aver sottratto Goldoni alla prassi ottocentesca monoliticamente ligia alla 'forma' Zatta: sono infatti gli *opera omnia* Zatta a costituire l'ultimo 'autoritratto' editoriale goldoniano con i *Mémoires* in veste prefatoria e con le commedie prive del paratesto. E due volumetti dell'Edizione Nazionale, *I pettegolezzi delle donne* e *La castalda – La gastalda*, usciti in contemporanea con il saggio di Ferrone, affrontano il problema ulteriore di commedie che, dopo la Bettinelli spuria e la Paperini, non entrarono a far parte dell'interrotta Pasquali, restando prive così dell'ultima attestazione d'autore ed approdando alla Zatta attraverso un percorso accidentato, là dove per *La bottega del caffè* la redazione Pasquali costituì il lasciapassare per il monumento conclusivo (*Nota al testo*, p. 54). Le due edizioni affrontano così anche il problema della costituzione della vulgata Zatta che «sistematizza ed ordina il processo variantistico della seconda metà del secolo, si offre come testo di riferimento per le numerose ristampe ottocentesche ed avvalora un testo goldoniano di origine, se non spuria, certo assai stratificata» (*Nota al testo a I pettegolezzi delle donne*, p. 54). Infatti nei due casi citati concorsero alla formazione della Zatta le stampe goldoniane non autorizzate successive alla Paperini, le quali, pur dichiarandosi 'a norma dell'edizione di Firenze', introdussero in realtà un complesso di varianti che allontanarono non poco l'ultima volontà 'presunta d'autore' da quella realmente tale, che nei casi specifici è anche la prima (*Note ai testi a I pettegolezzi delle donne*, p. 47-55, e a *La castalda-La gastalda*, pp. 83-98). Pertanto in questi due ultimi esempi l'analisi del passaggio da Bettinelli spuria a Paperini è corredato dall'ulteriore passaggio alla Zatta, mediato da una serie di collazioni e confronti con le altre stampe non autorizzate che inseriscono l'unica redazione d'autore, la Paperini, in una costellazione 'non d'autore' che documenta la vita complessiva del testo dal punto di vista sia scenico che tipografico. E si consideri che i due problemi non sono disgiunti, dato che entrambe le commedie conobbero tempestive ristampe pirata napoletane, che, pur dichiarandosi fedeli alla Paperini, in realtà riproponevano la spuria Bettinelli, a dimostrazione che le 'bugie degli stampatori' possono, sommandosi alle 'bugie degli autori' smascherate dai 'furti degli attori' o 'dei capocomici', conferire al testo scenico rifiutato un curioso camuffamento da testo letterario approvato dall'autore e far vivere l'opera in un 'altro mondo' (*Note ai testi a I pettegolezzi delle donne*, p. 39, e a *La castalda-La gastalda*, pp. 80-81).

Adottando un tale metodo di restituzione filologica, consciamente a tutto tondo, si giunge ad affrontare in pieno anche il problema del reale grado di approssimazione possibile al momento rappresentativo. Infatti, nel caso della *Gastalda-Castalda*, il preteso copione tradito dalla Bettinelli spuria (e in questo caso la *princeps* spuria conosce addirittura una ristampa ancora ad opera del Bettinelli), che dovrebbe documentare la massima prossimità alla scena, attesta in realtà l'esatto contrario, cioè la propria irrepresentabilità. La *Gastalda* è infatti contrassegnata dalla presenza di un Brighella 'servitore di due padroni' non frutto dei virtuosistici sdoppiamenti attoriali cari alla drammaturgia degli zanni, bensì svarione piovuto dal cielo turbinoso di un lavoro di composizione affrettato e pertanto manchevole. Goldoni ha semplicemente sbagliato, ha fatto confusione ed ha utilizzato Brighella

sia come servitore di Beatrice che come servitore di Lelio e l' 'originale' consegnato dal Medebach al Bettinelli reca le vistose stigmate di questa *défaillance* d'autore, 'chicca golosa' per gli studiosi, ma comunque *défaillance*. La reale messinscena della commedia al Sant'Angelo non poté ovviamente prescindere dalla correzione di tale errore, così come fecero le rappresentazioni testimoniate da copioni più tardi: mancano però, per gli anni goldoniani, le copie di servizio utilizzate per le prove dalla compagnia Medebach e ci resta soltanto la constatazione che la letteraria Paperini corresse la svista (*Introduzione*, pp. 16-22). Certo la Paperini si dimostra in questo caso, per dirla con Ferrone, «un più ricco serbatoio di fossili spettacolari», in quanto il suo emendamento risente presumibilmente dell'esperienza rappresentativa, ma ciò non toglie, in primo luogo, che il percorso sia appunto solo presumibile e non filologicamente dimostrabile e illustrabile (mancano, ripeto, tutte le stazioni di approssimazione che separano il 'primo getto' dall'esecuzione sul palcoscenico del Sant'Angelo), e, in secondo luogo, che di fatto la redazione letteraria, «a solo fine condotta di dar piacere a chi legge, senza l'obbligo di riprodurla al Teatro» (*L'Autore a chi legge*, p. 120), sia concretamente rappresentabile mentre il 'copione' no. Una simile inevitabile constatazione fa risaltare il fatto che la presunta via d'accesso alla scena goldoniana tracciata dalla Bettinelli spuria si rivela piena di trappole, disseminate in questo caso dalle 'bugie del capocomico', interessato, come detto, a professare la continuità delle due Bettinelli, anche se consapevole che gli «originali» nelle sue mani, nel suo «baule», come dice Goldoni, non erano altro, almeno in certi casi, che una prima stesura destinata a passare attraverso tutte le consuete fasi di adattamento e concertazione, nonché correzione, prima che il sipario potesse alzarsi sulla compagnia in azione. Il problema è che da questo complesso gioco di menzogne (ideato, si badi, da consumati specialisti dello spettacolo, da coloro cioè che meglio di chiunque altro conoscevano la prassi scenica e sapevano manipolarla per creare sul palcoscenico e suggerire editorialmente quel 'passeggero incanto' ad essa pertinente), rischiano di rimanere sedotti anche gli studiosi, che, prestando fede alle dichiarazioni del Medebach, sono portati ad attribuire preliminarmente alla Bettinelli spuria un valore testimoniale che, stando al caso concreto della *Gastalda*, quanto meno non sempre ebbe. A questo stadio dello scavo documentario e dell'esegesi testuale goldoniana, al di là di più che condivisibili petizioni d'ordine metodologico, non possiamo che prendere atto che la scena goldoniana rimane filologicamente 'imprendibile'.

Da questo punto di vista mi sembra che le argomentazioni di Siro Ferrone nel ricordato saggio, immediatamente successive a quelle sopra riportate, tendano ad introdurre, giusto in nome delle testimonianze rappresentative, una rigidità preventiva nell'operato del curatore che può inibire l'articolata differenziazione del lavoro su di un autore come Goldoni non solo eccezionalmente prolifico, ma, appunto, differenziatamente e articolatamente tale:

Nel caso di Goldoni le scelte dell'editore moderno devono salvaguardare entrambe le superfici testuali, essendo l'autore veneziano soprattutto un poeta di compagnia compromesso con la scena già all'altezza dei testi Bettinelli-Medebach, vicini appunto alla forma dei copioni. In altri casi, come quello di Luigi Pirandello, bisogna tenere

conto del fatto che spesso nelle ultime edizioni dei drammi l'impianto letterario è meno ingombrante e prevale invece una revisione che mira a riassumere le esperienze del palcoscenico. L'edizione può anche privilegiare la ben nota 'ultima volontà' badando però a non stabilire tra le diverse stampe e i manoscritti alcuna gerarchia astratta. A questo riguardo è indispensabile che il filo rosso delle note a commento introduca informazioni sulla storia concreta degli spettacoli, delle interpretazioni e delle scenografie. L'apparato così costituito permetterà di seguire il metamorfismo dell'opera lasciando al lettore la possibilità di scegliere l'azione drammaturgica preferita tra quelle che la storia delle messinscene ha sedimentato. In tal modo chi legge potrà così sedersi in una poltrona viaggiante attraverso il tempo e gustare il piacere di un testo che torna ad essere fluttuante e inquieto.

È il risultato vivo cui conduce la recente edizione critica [pirandelliana] messa a punto da Alessandro d'Amico [...] (pp. 19-20).

Al precedente richiamo ad «una rinnovata collazione delle edizioni Bettinelli e Paperini», che fa evidentemente riferimento agli apparati variantistici, segue adesso l'invito al rispetto di «entrambe le superfici testuali» che sembra rimandare invece alla necessità di riprodurre comunque integralmente le due redazioni, mentre il concetto di «apparato» qui espresso pertiene piuttosto al campo del corredo documentario che non a quello delle varianti: vuol essere cioè un apparato spettacolare. Le affermazioni in merito all'ultima volontà d'autore e alle gerarchie astratte collimano ancora una volta con la *Nota al testo* dell'edizione di Marzia Pieri, la quale sottolinea come sia necessario «impostare il problema [editoriale] secondo l'ottica che gli compete, dando ragione dell'intera storia dei singoli componenti, senza fissare delle superflue gerarchie», concludendo l'argomentazione con il già ricordato avvertimento di non «assumere come unico parametro di scelta la sua [di Goldoni] ultima volontà» (p. XLIX). Mi sembra che elementi diversi coesistano e non si coordinino in queste osservazioni teoriche sull'edizione critica delle opere di Goldoni. L'indagine storica (e anche quella filologica mira a ricostruire la storia del testo) per sua natura cerca di spiegare le ragioni delle cose ed esclude pertanto dal proprio orizzonte le stilizzazioni gerarchiche, che, al di là delle occasionali definizioni di 'superflue' o 'astratte', non possono che essere preventive, quindi anteriori all'indagine e pertanto a-scientifiche. Non mi sembra il caso di sostituire al presunto feticcio della vituperata ultima volontà dell'autore il feticcio di qualcosa di non esattamente definito, ma che tende a sintonizzarsi sulla serialità delle testimonianze, il che, ancora una volta, è contrario al concetto di storia, una storia che le testimonianze allinea preliminarmente, certo, ma anche interpreta, dispone, ricostruisce: si rischia, cioè, di rimanere al di qua della storia, ovvero nella cronaca. Il che, sia ben chiaro, è perfettamente legittimo, a patto però di non confondere l'una con l'altra.⁴⁶

⁴⁶ Una posizione ancora più radicale di quella espressa da Ferrone sulla scorta della Pieri è quella di Francesca Gramigni, la quale, analizzando l'evoluzione redazionale della *Famiglia dell'antiquario* (Bettinelli d'autore, Paperini, Pasquali), giunge ad una esplicita teorizzazione generale: «Assumere l'edizione Pasquali della *Famiglia dell'antiquario* – e, in generale, delle commedie che presentino più d'una redazione – come la versione definitiva voluta dall'autore, e di conseguenza prendere

In realtà i nodi che intricano il rapporto tradizione scenica-tradizione letteraria sono venuti già da tempo al pettine filologico ed hanno costituito un punto di partenza per esperienze pratiche e formulazioni teoriche in settori teatrali affini a quello in esame. I problemi testuali dei libretti d'opera hanno, ad esempio, trovato appoggio nella problematica editoriale dei cantari (di cui sono noti i fondamenti derobertisiani), come sottolinea Maria Grazia Accorsi in un suo intervento metodologico:

Il melodramma – come testo poetico – può sommare [...] una tradizione del testo d'autore nel senso più convenzionalmente letterario a una tradizione che per analogia con altri fenomeni definirei tradizione di rappresentazione o di esecuzione: questa, peculiare del 'genere', l'altra possibile e testimoniata prevalentemente nel caso di vere autorità poetiche.

Si uniscono dunque per questo genere i problemi della filologia e bibliografia testuale inerenti ad un testo poetico – e drammatico – diffuso a stampa, con problemi critico-testuali che si apparentano a quelli di testi popolareggianti e più frequentemente anonimi come i cantari o le *chansons de geste*, cioè i testi a tradizione contaminata e che mutano per innovazioni e rimaneggiamenti continui. È un accostamento che s'impone, più che sulla comune oralità della trasmissione privilegiata (in questo caso quella teatrale), sulle condizioni che danno luogo alle varianti nella tradizione di esecuzione.⁴⁷

semplicemente atto dei cambiamenti apportati rispetto alle precedenti, può rivelarsi scorretto, o addirittura fuorviante. In questo modo, infatti, non solo si perde quella che fu la dinamica compositiva goldoniana, ma soprattutto si immobilizza la 'riforma' in modi e forme che subirono invece una progressiva e lenta evoluzione, nonché un duro lavoro di elaborazione; un lavoro che ebbe come eccezionale laboratorio sperimentale proprio la scrittura dei testi per la stampa. [...] È cioè [...] al testo scritto dopo e non prima dello spettacolo che Goldoni affida gli esiti del suo lavoro drammaturgico. Ed è allo stesso testo che anche noi dobbiamo guardare per ricostruire i modi e i tempi della sua attività: questa è la ragione per la quale non ha senso, nel caso del nostro autore, privilegiare un'edizione delle sue opere piuttosto che un'altra. Al contrario, la possibilità di più redazioni di una medesima commedia e, quindi, la possibilità di porle a confronto in maniera attiva ci consente di ricostruire il senso profondo del lavoro goldoniano, ricontestualizzandone le diverse fasi» (cfr. F. GRAMIGNI, *Metamorfosi goldoniane: «La famiglia dell'antiquario» dalla Bettinelli ai «Mémoires»*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCVIII, 1994, pp. 65-66). A maggior ragione pare che in questa pagina sia del tutto ignorato il valore degli apparati variantistici e della loro illustrazione e discussione, fermo restando inoltre che qualsiasi analisi critica dell'evoluzione di un testo non può che basarsi su preliminari collazioni, e quindi su apparati che registrino concretamente le varianti, e non sulla semplice lettura distesa delle redazioni integralmente trascritte. Il saggio è dichiarato facente «parte dell'*Iper testo della «Famiglia dell'antiquario»*, l'edizione elettronica della commedia goldoniana, diretta da Luca Toschi, in corso di pubblicazione presso l'editore Marsilio di Venezia» (p. 51). Il lavoro curato da Toschi, pur da tempo annunciato, non è al momento attuale ancora disponibile. Per altro, vertendo sulla *Famiglia dell'antiquario*, anche l'*Iper testo* non prenderà in esame il problema della Bettinelli spuria che qui preme. Alla Gramigni ha controbattuto Roberta Turchi sul numero immediatamente successivo della «Rassegna» con argomentazioni in piena sintonia con le nostre: *A proposito di edizioni goldoniane*, pp. 53-54.

⁴⁷ Cfr. M. G. ACCORSI, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, in questo «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1989, p. 213. Sull'argomento si consulti anche C. CARUSO, *Note filologiche sul melodramma del Settecento*, in «Studi di filologia italiana», LI, 1993, pp. 213-24.

È evidente che la fenomenologia dei testi per musica non può offrire un immediato riscontro a quella dei testi in esame (e, per restare in ambito goldoniano, si ricordi che lo scrittore stesso si lamenta delle «regole» presenti sulle scene comiche e sulle scene musicali, ma è bene attento a marcarne le differenze),⁴⁸ però è importante rilevare la concreta possibilità di interazione fra generi culturali, e quindi campi filologici, apparentemente estranei. Nella fattispecie importa inoltre sottolineare il riconoscimento in campo melodrammatico di concrete e differenziate linee di trasmissione testuale e di conseguenti metodiche editoriali: da un lato la tradizione di esecuzione (libretto della prima rappresentazione e successivi, relative partiture manoscritte e a stampa), dall'altro quella d'autore (manoscritto, libretto della prima rappresentazione e successivi con interventi d'autore, testo letterario e sue edizioni). Ovviamente sono inevitabili interscambi, precipuamente attraverso il libretto della prima rappresentazione ed i successivi libretti in cui sia intervenuto l'autore (p. 221).⁴⁹ Fermo restando che, data la natura effimera dello spettacolo, la possibilità della ricostruzione fisica per via filologica del singolo evento teatrale, musicale o meno, rimane chimerica («irraggiungibile» come dice la Tissoni Benvenuti), ed è consentito accostarsi ad esso solo per approssimazione, è comunque riconosciuta e percorsa in ambito melodrammatico una doppia strada filologica che potrebbe trovare in effetti un suo corrispettivo in una doppia linea editoriale anche nel teatro non di musica: la tradizione d'autore (manoscritti, edizioni letterarie) e la tradizione rappresentativa (il copione della prima rappresentazione ed i successivi); possibili punti di contatto testuale i copioni d'autore. Da reagenti storico-critici potrebbero funzionare, inoltre, le eventuali, sopravvissute trascrizioni pirata che, tradizionalmente, erano 'rubate' durante la rappresentazione: un 'furto del pubblico' (per altro da accertare caso per caso come tale, per non incorrere in improvvidi qui pro quo con arrangiamenti, manoscritti o a stampa, frutto di alchimie teatrali allotrie o di esigenze di mercato librario) che d'altronde, per i modi precari della registrazione e della trasmissione e per il conseguente sospetto di lacune successivamente sanate 'a memoria', o, peggio, per 'verisimiglianza drammaturgica', non può essere paragonato come valore testimoniale né alle edizioni frutto della ricomposizione delle parti scannate degli attori, né ai copioni veri e propri, né, tanto meno, ai preventivi libretti di scena del settore melodrammatico, specificamente allestiti al

Sul problema del nesso testo-commento, suscitato anche da Ferrone, si veda, nel caso specifico, C. CARUSO, *Il commento a testi per teatro musicale del Settecento*, in *Il commento ai testi*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Atti del Seminario di Ascona (2-9 ottobre 1989), Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 409-30. E cfr. n. 49.

⁴⁸ Si veda la *Prefazione* al tomo XI dell'edizione Pasquali: M., vol. I, pp. 688-89, 693-94.

⁴⁹ Un'edizione secondo la tradizione d'autore è quella curata dalla stessa Accorsi di F. DE LEMENE, *Scherzi e favole per musica*, Modena, Mucchi, 1992, mentre un esempio di tradizione di esecuzione è fornito dai libretti del *Teseo in Creta* di Pietro Pariati pubblicati in G. GRONDA, *La carriera di un librettista* cit. Ma sui problemi editoriali dei testi per musica si vedano anche le ancor più recenti edizioni dei *Libretti per musica* di Paolo Rolli (a cura di C. Caruso, Milano, Angeli, 1993) e del *Don Giovanni* di Da Ponte (a cura di G. Gronda, Torino, Einaudi, 1995).

servizio del futuro pubblico di una precisa opera «da rappresentarsi» in un determinato teatro in data definita.⁵⁰

Una proposta del genere è traducibile in pratica però solo ad un patto: che i copioni esistano, cosa che non avviene, come è stato ripetuto a sazietà, nel caso di Goldoni, per cui la filologia non può saturare le valenze sceniche aperte, con tutti i

⁵⁰ Macroscopico esempio e quasi simbolico coacervo e consuntivo di tutti i possibili modi della trasmissione surrettizia di testi teatrali (la cui denuncia sarebbe meritevole di accertamento filologico), è l'ampia e densa *Prefazione* dell'autore ai Componimenti / teatrali / di / Giovanni Pindemonte / veronese. / Volume primo. [...] Milano / Dalla Tipografia di Francesco Sonzogno di Gio. Batt. / 1804 anno III., pp. 3-16 (devo la segnalazione a Paola Luciani). Eminentemente restaurativo è ancora una volta l'intento della stampa d'autore, che nasce dalla «necessità» di «smascherar le passate edizioni apocriefe e le imposture istrioniche» (p. 16). Basti in questa sede citare alcune stazioni della via crucis pindemontiana: «Escono finalmente queste opere mie con le stampe alla pubblica luce; ed io non posso sapere se tanto piaceranno esse all'attenta e sedata lettura delle persone di gusto quanto piacquero al pubblico nella loro prima, sebbene non diligente e non esatta recitazione» (p. 6); «[...] posso asserire con verità che non avvi scrittore alcuno in Italia che di me stato sia dalla stupida perfidia comica, e dalla inurbana venalità tipografica viemaggiormente vituperato. E, incominciando da' comici, [...] rappresentar vollero l'opere mie, e cercarono in ogni modo lecito e illecito di procacciarsele, e mutilate, supplite, scorrette, adulterate, come è loro costume, le esposero; e, se non le ebber, le finsero [...]. Un attore [...] portò seco come un tesoro la parte sua, la quale, benché delle prime, però non era la principale [della *pièce* *l'Atto di Fede*]. Quel valent'uomo, per quanto stupido fosse, come colui che aveva a tutte le prove ed alle recite tutte assistito, ritenne pur qualche idea dell'andamento dell'opera, ma si confusa ed incerta che neppur seppe richiamarsi a memoria i nomi de' personaggi. Ma vago costui di *fare un gran colpo* [...] si accordò con un poetuzzo, che sarà stato naturalmente qualcuno di quegli esseri ignoranti e spregevoli che i capi-comici sogliono tenere a stipendio, e comunicategli le proprie idee con quella precisione che abbiamo notata, comparve un nuovo *Atto di Fede*, nel quale i miei poveri versi di una parte sola furono bruttamente inseriti. Si ebbe la temeraria impudenza di deludere il pubblico, e d'invitarlo alla recita dell'*Atto di Fede* rappresentato in Milano, e in tal modo con fetente impostura spacciassi per molte città Italiane come opera mia un parto spurio di oscura penna [...]» (pp. 7-9). Per quanto riguarda la tragedia *I Bacchanali*, «mi fu rapportato che nelle diciassette consecutive recite di quella tragedia sul teatro di San Gio. Grisostomo di Venezia, essa fu ne' palchetti da varj amanuensi trascritta. Quello che è certo si è che nella stampa mancano molti miei versi, e molti sono inseriti che non son miei, senza contar le parole o aggiunte, o levate, o cangiate, o travolte» (pp. 9-10). Nella raccolta del *Teatro applaudito* «parecchie furono impresse delle mie opere, e lo furono, come suole avvenire ogni qual volta alcun manoscritto si stampa malgrado dell'autore, tratte da copie o rubate, o carpite a' capi-comici, o comperate per poco argento da furtivi amanuensi o da attori fuggiaschi, e in conseguenza adulterate, sgorbiate, mancanti, o da vulgari poetastri [...] rozzamente e pessimamente supplite. Ma v'ha ancora di peggio. Si ebbe perfino la sfacciataggine di stampare in Venezia due tometti con questo titolo: *Tragedie del conte Giovanni Pindemonte insieme raccolte*» tratte in realtà dalle «copie deforni» del *Teatro applaudito* e di conseguenza con i medesimi difetti (pp. 10-12). In particolare, per il noto fenomeno del furto operato da compagnie rivali, si veda anche, qui dietro, la n. 37. Per un caso goldoniano di editoria pirata di tipo analogo si tenga presente la romana stampa Mainardi della *Pamela maritata* (1760), anteriore alla *princeps* d'autore Pasquali (1761), che riflette uno stadio testuale vicino alla scena con il «personaggio Falloppa, di tipologia para-zannesca ed evidentemente legato alla rappresentazione romana [carnevale 1760]»: cfr. G. PADOAN, *L'eredità di Molière, in Carlo Goldoni 1793-1993*, Atti del Convegno del Bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. Alberti e G. Pizzamiglio, Venezia, Regione del Veneto, 1995, p. 42). Si consideri inoltre, per l'intricato problema della «grande terra di nessuno» dei repertori di compagnia alle origini del teatro professionistico, S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 191-222.

limiti, dalla Bettinelli spuria, in quanto mancano i testimoni del ramo 'esecutivo' della tradizione e possiamo dunque indagare solo il ramo letterario. I copioni rintracciati finora sono tardi, otto-novecenteschi, pertengono alla storia della fortuna postuma delle commedie e niente ci dicono a proposito della scena goldoniana e del suo interrelarsi con la vicenda letteraria d'autore, cioè niente ci dicono intorno all'oggetto del contendere. Per altro il possibile è stato fatto, ovviamente in sede di *Note sulla fortuna* e non di *Note ai testi*: indagando sulle vicende sceniche si è giunti a situare all'origine della fortuna europea dei *Pettegolezzi delle donne*, mediata dal rifacimento francese di Madame Riccoboni, *Les Caquets*, con ogni verisimiglianza la redazione Bettinelli spuria (pp. 193-98), oppure, nel caso della *Bottega del caffè*, si sono illustrati gli interventi cui fu sottoposta la redazione 'mediana' Paperini, prima, nelle stampe bolognesi settecentesche, da parte dei censori del Sant'Uffizio, e poi, là dove un esemplare bolognese diventò copione di compagnia, da parte dei revisori delle varie città toccate dagli attori in *tournee* fra il 1836 e il 1850; ancora, si è rintracciata la fonte della fortuna musicale della *Bottega del caffè* sempre nella redazione Paperini (pp. 255-59). Infine si è riconosciuto che gli attori presero in parola Goldoni e scartarono sistematicamente la redazione della *Castalda* Paperini, «a solo fine condotta di dar piacere a chi legge, senza l'obbligo di riprodurla al Teatro» (*L'autore a chi legge*, p. 120), per adottare la Bettinelli spuria, oppure per mescolare liberamente le due redazioni, come attestano copioni ottocenteschi e novecenteschi: è questo un caso lampante di divergenza fra la tradizione d'autore e la più tarda tradizione di esecuzione, alla cui origine si situa, in comune, la Bettinelli spuria, successivamente purgata dagli svarioni d'autore relativi a Brighella (pp. 16-22, 334-46).

A questo punto si ripresenta dunque il problema dei cosiddetti copioni Medebach e del loro rapporto con le redazioni letterarie, in particolare quelle riflettenti l'ultima volontà d'autore. Si pensi allora ai casi, specificamente implicati nel rapporto Bettinelli spuria-Paperini, delle già edite e ricordate *La bottega del caffè*, *I pettegolezzi delle donne* e *La gastalda* Bettinelli – *La castalda* Paperini, commedie le cui vicende esterne bastano da sole a evidenziare una diversità interna. Per *La bottega del caffè* il Bettinelli optò per il testo rivisto da Goldoni e da lui già consegnatogli, privo fra l'altro delle maschere, rinunciando all'originale 'andato in scena' offertogli dal Medebach (*Nota al testo*, pp. 39-40). Nell'edizione Paperini dei *Pettegolezzi delle donne* (una sorta di «armistizio testuale»), «è assente ogni riferimento polemico» agli antichi sodali veneziani e «si assiste ad una conferma sostanziale del testo apparso nell'edizione Bettinelli. Essa si spiega con una ormai raggiunta sicurezza di sé [da parte di Goldoni], di ordine estetico»: l'autore infatti, sia nella dedica che nell'avviso ai lettori, celebra la felice compiutezza della commedia conseguita di primo getto e refrattaria a qualsiasi intervento seriore (*Nota al testo*, pp. 33-34). Una situazione analoga si riscontra per *Il poeta fanatico* (Bettinelli spuria, Paperini), in corso di edizione a cura di Marco Amato, ma, diversamente, è raro incontrare nella polemica col Bettinelli e il Medebach un *Autore a chi legge* virulento quanto quello della *Castalda*, commedia che pure era

apparsa in versione spuria nel medesimo settimo tomo veneziano in cui aveva trovato posto il *Poeta fanatico*:

Questa è una di quelle Commedie che accennai nel mio manifesto [dell'edizione Paperini], essere da me credute meno degne delle altre di veder la luce del Mondo; ma il manifesto del *Bettinelli*, anteriore al mio, pubblicato da lui coll'assenso del *Medebach*, nominandole tutte, e tutte al pubblico promettendole, mi ha obbligato a stamparle, perché non si dicesse l'edizione mia imperfetta essere, e mancante. Egli è ben vero però, che prima di darle al Torchio le ho prese seriamente per mano, le ho riformate, e questa precisamente posso dire d'averla intieramente rifatta. Ella ne avea bisogno [...]. La fatica che ho durata nel riformare una tal Commedia merita almeno qualche compatimento, perché a solo fine condotta di dar piacere a chi legge, senza l'obbligo di riprodurla al Teatro (*L'autore a chi legge*, pp. 117-20).

È chiaro che simili dichiarazioni preliminari non possono che comportare necessariamente da parte di Goldoni un rifacimento radicale del testo, per di più significativamente impostato sullo iato scena-letteratura: infatti si può parlare di due opere autonome, di cui, fra l'altro, la prima, per la scena, con la parte della protagonista in dialetto, la seconda, per la lettura, in lingua, eccettuate le vestigia veneziane delle maschere. Di qui la naturale diversità e insieme identità delle soluzioni editoriali per commedie quali i *Pettegolezzi delle donne* e le due *Castalde* (accomunate da un tragitto editoriale formalmente identico): la prima offerta alla lettura 'in apparenza' solo secondo la redazione Paperini, con la Bettinelli spuria in apparato, le seconde riportate integralmente secondo le due forme. In realtà entrambe le edizioni rispettano la volontà dell'autore che nel primo caso si esplicita attraverso una dichiarata equivalenza delle redazioni, e nel secondo attraverso una altrettanto dichiarata divergenza delle medesime. Che i *Pettegolezzi* rechino in apparato le varianti della Bettinelli spuria (e così sarà anche per *Il poeta fanatico*), mentre alla *Castalda* Paperini faccia seguito la rifiutata, ma integralmente riportata, *Gastalda* Bettinelli spuria, è fatto meramente accidentale, interno, nella fattispecie, alla differenziata gestione variantistica delle proprie opere da parte di Goldoni.

È questo infatti il dato saliente che, opera dopo opera, sta emergendo dai lavori in corso: dato che l'autore nella sua lunghissima carriera compose oltre cento commedie (per tralasciare tragicommedie, tragedie, libretti per musica, e così via), è chiaramente un azzardo 'astratto' ipotizzare a priori un'univocità di comportamento da parte sua nei confronti di ciascun testo, e conseguentemente è impossibile stabilire precetti editoriali generali a meno che questi, per adattarsi ad ogni situazione, non rasentino il generico, diventando così, però, 'superflui'. In realtà soltanto l'umile lavoro di reperimento bibliografico (tutt'altro che facile, data l'assenza di una bibliografia goldoniana moderna e attendibile),⁵¹ e l'altrettanto umile

⁵¹ L'unico contributo bibliografico goldoniano esistente risale a più di un secolo fa: A. G. SPINELLI, *Bibliografia goldoniana. Saggio riflettente le cose edite o in corso di stampa dal XXV aprile MDCCXXVII al VI febbraio del MDCCXCIII cioè dalla pubblicazione dei sonetti udinesi alla morte del poeta*, Milano, Dumolard, 1884. Le vaste lacune e gli errori materiali dell'opera sono

e faticosa opera di collazione fra le molte e finora insondate stampe settecentesche, può fornire per ogni testo una ricostruzione attendibile di 'come andarono le cose', indagando senza pregiudizi di parte il rapporto scena-letteratura. In tal modo non sorprenderà poi che commedie diverse da quelle già edite possano godere di una rappresentazione 'distesa' e diacronica delle loro diverse fasi redazionali, come sta avvenendo nel caso del *Padre di famiglia* (Bettinelli d'autore con ristampa sempre d'autore, Paperini, Pasquali), in fase di allestimento, a cura di Anna Scannapieco, per l'Edizione Nazionale goldoniana, essendosi rivelata sconsigliabile, dopo le collazioni d'obbligo, constatata la capillarità degli interventi variantistici, la riduzione di una o due delle fasi redazionali ad apparato. Per gli stessi motivi non può essere affatto escluso che in alcuni casi la scelta dell'editore cada non sull'ultima, ma sulla prima volontà d'autore, sempre però in base ai risultati dell'indagine e non per convinzioni teoriche. Anzi, per *Le donne curiose* Alessandra Di Ricco ha optato giusto per la prima redazione Paperini in base a «ragioni di carattere storico culturale» (*Nota al testo*, p. 29), in quanto l'originaria programmatica massonicità della *pièce* risulta in seguito nella Pasquali (posteriore al celebre processo a Casanova del 1755) appannata da «alcuni, circoscritti ma univoci, interventi censorsi, indirizzati a rendere meno riconoscibili i connotati massonici della 'compagnia' di soli uomini messa in scena nella commedia» (ivi, p. 32).⁵² La proposta della Pieri, per quanto suggestiva, deve essere misurata ogni volta con la realtà della storia dei testi: in caso contrario l'adozione sistematica della prassi seguita nella silloge einaudiana implicherebbe, dopo che Padoan, la Tissoni Benvenuti e l'Uberti hanno prontamente individuato e 'sterilizzato' i rischi del metodo lachmanniano applicato ai testi teatrali, il passaggio al metodo bedieriano latamente inteso, cioè ai rischi di un 'taglio' operato ad una

unanimemente lamentate da tutti i moderni studiosi che si sono accostati a Goldoni dal punto di vista bibliologico e filologico: cfr. n. 21.

⁵² La Di Ricco sottolinea che nell'edizione Paperini, nata nella tollerante Toscana, «l'attenzione con cui il Goldoni sempre guarda a quanto gli sta intorno, alla viva contemporaneità, lega la commedia al suo contesto d'origine in una misura senz'altro inconsueta, e forse unica. [...] Pertanto, decontestualizzare la commedia, vale a dire smassonizzarla, significa non solo annacquare l'illuminismo del Goldoni, rendendolo inoffensivo nelle strette del consueto *cliché* della bonomia, ma significa anche cadere nell'equivoco di giudicare la commedia come se il suo oggetto fosse davvero quello enunciato nel titolo, un titolo – vanteranno i *Mémoires* – truccato a bella posta [...]. A noi lettori moderni interessa dunque disporre del testo che meglio accoglie tutte le prospettive storico-culturali insite nella commedia, che altrimenti, privata della sua peculiare identità, andrebbe inevitabilmente ad aggiungersi (come è stato in effetti nel suo destino critico) al novero delle produzioni goldoniane meno considerate, perché poco degne, dal punto di vista della costruzione scenica come da quello del rilievo dei caratteri, sia d'infamia che di lode» (*Nota al testo*, pp. 33-34). È evidente che l'operazione della Di Ricco è da inserire appieno nella vasta e dibattuta questione illustrata dal celebre saggio di Luigi Firpo: *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Atti del Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 143-57; successivamente G. Resta, *Sulla violenza testuale*, in «Filologia e critica», XI, 1986, pp. 3-22. Nella medesima direzione della Di Ricco si sono già mossi altri editori di testi teatrali oggetto di revisioni censorie: G. BARGAGLI, *La pellegrina*, a cura di F. Cerreta, Firenze, Olschki, 1971; A. GRAZZINI, *La strega*, a cura di M. Plaisance, Abbeville, Paillart, 1976.

determinata altezza della tradizione in base al concetto del 'testimone migliore'.⁵³ Nella fattispecie si privilegierebbe la prima edizione perché magari supposta, in quanto cronologicamente più vicina all'originaria rappresentazione, anche ideologicamente più prossima alla vita di palcoscenico, e quindi 'migliore' dal punto di vista dell'interpretazione spettacolare,⁵⁴ là dove, ripeto, gli studi recenti hanno stabilito che già i dodici testi contenuti nei primi tre volumi d'autore della Bettinelli avevano compiuto il tragitto, per dirla con Goldoni, «dalla scena al torchio», cioè dal palcoscenico alla letteratura (*Prima lettera dell'autore allo stampatore*, M., vol. XIV, p. 431).

L'approccio di tipo bedieriano alla problematica musicale è significativamente già stato oggetto di riflessione anche nel citato saggio dell'Accorsi:

⁵³ Semmai una critica fondata ad un particolare caso di assunzione dell'ultima volontà dell'autore mi sembra, giusto per questi motivi e significativamente implicata nella valutazione storica del metodo filologico legato al 'testimone migliore', quella redatta da Carlachia Perrone all'edizione Bosisio della *Turandot* di Carlo Gozzi, fiaba di cui la studiosa è stata, come già accennato, a sua volta editrice (Roma, Salerno Ed., 1990). La Perrone, in un successivo e più disteso intervento sull'argomento (*In margine a un'edizione della «Turandot» di Carlo Gozzi*, in «Filologia e critica», XVI, 1991, pp. 127-34), distingue preliminarmente i metodi seguiti dal Masi (1884) e da Bosisio (1984) nelle rispettive edizioni delle Fiabe gozziane, «la prima improntata al criterio del testimone migliore [Colombani], la seconda a quello cronologico dell'ultima volontà dell'autore [Zanardi]», rilevando appunto la differenza metodologica fra le due, legata alla distanza 'anagrafica' che le separa, per cui «si rapportano a stadi differenti di acquisizioni e di esperienze filologiche» (p. 128). La riflessione non è «sul criterio cronologico adottato [da Bosisio], la cui attendibilità è fuori discussione, ma sui rischi che una sua applicazione quasi pregiudiziale può comportare» (*ibidem*). Il metodo seguito dalla studiosa è quello, ineccepibile, dell'«ulteriore escussione dei tre testimoni [autografo di tipografia, Colombani, Zanardi]» (*ibidem*), solo al termine della quale, e solo per la *Turandot*, si possono trarre conclusioni, cioè solo dopo aver riconsiderato tutte le varianti intercorrenti fra autografo, prima e seconda edizione: «Dal quadro che si è andato delineando non sembra di poter riconoscere in ZAN [Zanardi] la depositaria *ne varietur* gozziana, ma solo il prodotto di una stampa per molti versi negligente, in cui non è possibile individuare l'intervento dell'autore, sia pure in deterius. È possibile, invece, che il Gozzi abbia passato in tipografia un esemplare della *princeps*, senza rivedere né il testo prima né le bozze dopo: per la *Turandot*, dunque, l'ultima *voluntas auctoris* resta di fatto affidata alla Colombani, più completa, più corretta e soprattutto certamente curata dall'autore, oltre che esemplata sull'autografo, il quale automaticamente risulta declassato ai ranghi inferiori della gerarchia testimoniale. Sulla *princeps*, corretta solo nei rari refusi, si è pertanto ritenuto di dover fondare l'edizione della fiaba gozziana» (p. 134).

⁵⁴ È questa la direzione verso la quale sembra tendere Franco Vazzoler, il quale, dopo essersi dichiarato pienamente d'accordo con le tesi espresse dalla Pieri nell'antologia e aver adottato esempi di commedie (come *La gasta-La castalda*, *I due Pantaloni-I mercatanti*, e così via) dotate di doppie redazioni autonome, legate a momenti diversi della storia drammaturgica goldoniana, procede oltre: «A questo proposito aggiungerei ancora qualcosa di più: in assenza di autografi, di manoscritti degli attori (anche limitatamente alle singole parti), tutti i testi goldoniani nella prima edizione (tanto quelli pubblicati sotto il suo controllo, quanto quelli usciti per la sola iniziativa dell'editore) vanno comunque considerati – pur con tutte le cautele del caso – come la versione più antica e quindi la più vicina alla scena» (*Qualche (modesta) proposta sul 'libro del teatro'*, in Carlo Goldoni 1793-1993 cit., p. 158. E si consideri il dibattito a più voci sul tema in *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain?*, Atti del Convegno di Strasburgo (9-12 giugno 1994), Strasbourg, Circé, 1995, pp. 33-52.

Nel caso in cui il testo sia trädito soltanto attraverso il canale di esecuzione e quindi abbia dato origine ad una molteplicità di testi-eventi non indipendenti ma spesso profondamente diversi l'uno dall'altro, i problemi dell'editore saranno determinati dalle intenzioni, diretto corrispettivo della rilevanza culturale dei testi (musica e poesia), e dall'esistenza materiale delle fonti e dalla loro pratica governabilità. [...] Naturalmente sono le prospettive e le intenzioni di un'impresa editoriale a determinare le scelte testuali: la *Drammaturgia musicale veneta*, con un'operazione di stampo bedieriano, molto opportuna stante la qualità dei materiali, seziona la tradizione ad una altezza X, determinata dall'esistenza di partiture significative [...] (pp. 222-23).

Il giudizio positivo dell'Accorsi è legato alla presenza, caso per caso (la *Drammaturgia musicale veneta* raccoglie opere diverse di autori e musicisti diversi), di «partiture significative», cioè, generalizzando, è subordinato all'esistenza di elementi di distinzione che, all'interno dell'ideale diagramma della storia delle rappresentazioni di un'opera, fanno segnare un 'picco' in corrispondenza dello spettacolo prescelto. È chiaro che un simile procedimento di selezione intrapreso in campo melodrammatico rimanda alla possibilità di riproporre opere teatrali non musicali che abbiano 'funzionato' attraverso particolari rappresentazioni (là dove sopravvivano i copioni) oppure attraverso specifiche edizioni, ma, sia chiaro, solo accertando caso per caso la peculiarità del fenomeno. Non possiamo infatti dimenticare, come sottolinea la Tissoni Benvenuti nella sua edizione dell'*Orfeo*, che il valore della «funzione storica» di una redazione non deve essere sottovalutato (p. 168): pertanto, sia che quella redazione ci attesti l'ultima volontà d'autore o il suo esatto contrario, come per la *princeps* dell'*Orfeo*, occorrerà tener conto del peso che quella redazione ha avuto nella nostra cultura, intesa nel senso più estensivo del termine. Sarà poi compito delle *Note sulla fortuna* o delle *Appendici* documentare a parte la sorte rappresentativa esterna di quei testi, con l'*Orphei Tragoedia*, nel caso del Poliziano, oppure con una nuova rivisitazione della sorte delle redazioni sceniche, nel caso di Goldoni.

Si possono a questo proposito utilizzare come reagenti ulteriori riflessioni dell'Accorsi in merito alla filologia dei libretti d'opera, anche in questo caso specifico particolarmente implicata con la filologia letteraria:

Quando esista anche una tradizione d'autore il filologo sarà posto di fronte primariamente alla scelta fra la restituzione del testo-evento e il restauro dell'ultima volontà dell'autore. La filologia italiana di oggi è sempre più interessata a riprodurre nella loro autenticità non solo il pensiero definitivo degli autori, ma le singole situazioni culturali, quelle in cui determinati testi produssero il loro effetto così come apparvero, in ben precisate edizioni, costituendo degli eventi la cui storicità non può essere alterata. Esempi di questo indirizzo sono l'edizione giuntina di rime antiche procurata da Domenico De Robertis, le *Rime* del Trissino riprese da Amedeo Quondam nell'edizione 1529, *Il porto sepolto* di Ungaretti di cui Carlo Ossola ha riprodotto il testo del 1916. [...] Nessuno ignora o può ignorare il rilievo della rappresentazione dell'*Euridice* di Rinuccini-Peri a Firenze nel 1600 o della *Didone abbandonata* di Metastasio con musica di Domenico Sarro a Napoli nel 1724, per non

citare poi i grandi capolavori in cui l'opera italiana si unisce alla musica di Mozart.
[...]

Può essere però l'edizione letteraria di un melodramma a costituire l'evento, magari a effetto differito, e in tradizioni diverse: Metastasio ha certo prodotto un influsso vario e duraturo per quanto sottile, nel linguaggio lirico, ma attraverso le sue edizioni letterarie, non meno che attraverso i libretti, con i quali non sempre coincidono (pp. 221-22).

Da un lato è evidente la concordanza con le affermazioni della Tissoni Benvenuti sui motivi del rilievo da conferire alla *princeps* dell'*Orfeo*, mentre dall'altro il richiamo alla doppia valenza dei melodrammi metastasiani ben si attaglia al caso goldoniano: anche se nessuna delle commedie ricordate può esibire una rappresentazione di valore epocale e per di più fedelmente tramandata dal copione, le edizioni letterarie influirono sulla storia del nostro teatro non meno delle rappresentazioni. Non è possibile per altro stabilire a priori quale *corpus* editoriale goldoniano lasciò il segno, dato che le edizioni d'autore sono o programmaticamente parziali (Bettinelli, Paperini, Pitteri), o rimaste interrotte (Pasquali). Non esiste per Goldoni un'edizione Didot come per Alfieri e nemmeno un'edizione Hérissant come per Metastasio:⁵⁵ la Pasquali doveva, nelle intenzioni dello scrittore, ricoprire questo ruolo, e non si può disconoscere ai diciassette tomi pubblicati (1761-78) il loro valore. L'unica edizione onnicomprensiva fu la Zatta (in parte postuma: 1788-95), filologicamente infida, come detto, anche se autorizzata, la quale accolse di norma le singole ultime volontà d'autore, 'aggiustandole', ma stampò anche testi fino a quel momento inediti. La vicenda delle intraprese editoriali goldoniane si scinde cioè, sul piano ecdotico, nella storia di ogni singolo testo, e per il singolo testo oggetto di studio occorre di volta in volta ricostruire la storia e accertare la volontà d'autore, come già detto e illustrato attraverso concreti esempi. E si deve tener conto che le proposte teoriche della linea Pieri-Ferrone-Gramigni-Vazzoler nascono e si sviluppano di fatto (indipendentemente dalle date di pubblicazione di alcuni interventi più recenti) prima dell'uscita o comunque della reale 'entrata in circolo' sia degli specifici studi storici e bibliologici di Pasta e della Scannapieco sulla Paperini e sulle vicende Bettinelli, sia delle commedie 'calde' dell'Edizione Nazionale, tutti contributi impostati precocemente in vista del bicentenario goldoniano e apparsi in contemporanea o subito dopo le relative celebrazioni. Si è creato così un eviden-

⁵⁵ Per l'Alfieri si consideri l'Edizione Nazionale delle tragedie (Asti, Casa d'Alfieri) inaugurata da Carmine Jannaco nel 1952 col *Filippo*. In questo primo volume il curatore afferma, ne *Il testo delle tragedie*, premessa generale ai criteri di edizione dell'intrapresa, che «per non molte opere della letteratura italiana è possibile esser certi che il testo riproduca esattamente l'ultima volontà dell'autore, come è possibile» per la Didot. «Essa dunque resta il necessario fondamento per ogni ristampa, anche se il nuovo editore debba aver presenti alcune avvertenze raccomandate, in parte, dall'autore stesso» (p. LV). Dal canto suo l'Accorsi crede, «ed è un caso esemplare, che per ripubblicare Metastasio da una prospettiva d'autore non si possa (come già fece Brunelli per l'edizione Mondadori, edizione preziosa ma della quale da più parti si denunciano le lacune) non partire dall'edizione letteraria Hérissant rivista dallo stesso Metastasio (potendosi muovere naturalmente, a cominciare da quella, in tutte le direzioni e con tutti gli strumenti possibili)» (p. 225).

tissimo problema di periodizzazione all'interno dell'interpretazione goldoniana, una diversità di punti di vista tra chi ha affrontato in prima persona la questione bibliologico-filologica e chi non ha avuto modo o di farlo o di riflettere comunque sulle più recenti acquisizioni in materia. Lo spartiacque cronologico è di fatto il 1993: esistono in sintesi, come accennato inizialmente, un Goldoni pre-bicentenario e un Goldoni post-bicentenario.

Sotto tutti questi vari aspetti mi sembra per altro che finora l'edizione goldoniana in corso trovi conforto metodologico, pur affidata ad una pluralità di curatori, nell'impresa solitaria, giustamente lodata da Ferrone, di Alessandro d'Amico a proposito del meno prolifico Luigi Pirandello:⁵⁶ *Maschere nude*, Milano, Mondadori, vol. I, 1986, vol. II, 1993. D'Amico infatti fonda «il testo di ciascun dramma [...] sull'ultima edizione curata dall'Autore» (*Criteri di edizione*, vol. I, p. LXXVI) (cioè la Mondadori, e, là dove questa prosegue oltre la morte dello scrittore, la precedente e più corretta Bemporad), mentre «le varianti emerse dal confronto del testo definitivo con i manoscritti e le precedenti stampe, figurano nell'apparato che segue ciascuna *Nota al testo*» (ivi, p. LXXVIII): si noti che, ad esempio, nel caso de *L'innesto* sono ridotti ad apparato i due stati dell'autografo.

Ma seguiamo il caso di *Liolà* (*Notizia, Nota al testo*, vol. I, pp. 339-54, 832-982): terzo testo siciliano per la compagnia di Angelo Musco, l'opera fu redatta nell'estate del 1916 in dialetto siciliano, particolarità che ne rese ardua l'intelligenza da parte del pubblico non isolano. L'anno successivo la commedia uscì nell'edizione Formiggini, in dialetto con una traduzione letterale a fronte destinata a facilitare la comprensione dei lettori: l'autografo (A) sul quale fu condotta questa prima edizione, e che presenta varianti nei confronti della stampa, è conservato presso la Biblioteca Teatrale S.I.A.E. La fase successiva della storia di *Liolà* si svolse all'insegna della letteratura e, stilizzando al massimo tale evoluzione, non si possono non rilevare affinità con quel processo che condusse molte commedie goldoniane dal dialetto alla lingua, dalla scena veneziana alla letteratura sovracittadina:

Un *Liolà* italiano restò a lungo fuori dei propositi dell'autore. Neppure la Compagnia del Teatro d'Arte da lui diretta – che in tre stagioni (1925-28) rappresentò tutti i suoi drammi (con l'esclusione di *Tutto per bene*) – allestì mai *Liolà*. Ed è sintomatico che la «commedia campestre» sia stata l'ultima a essere inserita nel corpus bemporadiano delle «Maschere Nude», in una nuova veste.

⁵⁶ Osserva infatti Ferrone, di seguito al passo sopra citato: «È il risultato vivo cui conduce la recente edizione critica messa a punto da Alessandro d'Amico che ha avuto il merito, oltre che di compilare un impressionante atlante del lavoro drammaturgico d'autore, anche di tracciare un profilo di storia materiale del teatro. Le numerose varianti nelle battute dei protagonisti, i disinvolti trapianti di battute, le aggiunte didascaliche, fanno di quei copioni quasi il diario di lavoro di un regista-*dramaturg* che assesta continuamente l'organismo della scrittura utilizzando i suggerimenti che salgono alla pagina dall'azione inventiva degli attori [...]» (p. 20). Per altro è opportuno valutare con cautela e caso per caso l'utilizzazione dei «copioni» all'interno dell'edizione di d'Amico, utilizzazione, come si vedrà nel corso dell'analisi, non necessariamente prioritaria nell'economia rappresentazione-libro. Si consideri inoltre, per l'atteggiamento di Pirandello in merito al rapporto testo scenico-testo letterario, la successiva n. 58.

La versione fu condotta partendo dalla vecchia traduzione teatrale del '17 (un esemplare dell'edizione Formìggini, corretto a penna dall'autore, testimonia questa fase [Istituto di Studi Pirandelliani: D]), ma distaccandosene poi progressivamente, per giungere a una stesura formalmente assai lontana dall'originale: quasi una esplicita rinuncia a rendere lo stile e il sapore del dialetto. Nacque così un *Liolà* letterario, levigato, toscaneggiante [edizione Bemporad, 1928] (tanto che poi l'autore sentì il bisogno di emendarlo da certi preziosismi [edizione Mondadori, 1937]) (*Notizia*, ivi, p. 353).⁵⁷

In un simile caso d'Amico ha proceduto mettendo a testo l'ultima volontà dell'autore, volontà, come detto, tutta letteraria, e riproducendo pertanto l'edizione Mondadori, mentre nella *Nota al testo* viene data integralmente la prima edizione bilingue (ovviamente non riducibile ad apparato variantistico della Mondadori) con le varianti dei ricordati testimoni A e D, cioè l'autografo base della Formìggini e l'esemplare Formìggini corretto da Pirandello. Seguono le varianti fra le edizioni Bemporad e Mondadori. Il metodo seguito è analogo a quelli illustrati finora, ed è in particolare da segnalare che la presenza della redazione in siciliano nella *Nota al testo* è eccezionalmente dovuta al fatto che delle prime versioni dialettali delle sue commedie Pirandello curò personalmente la stampa solo di quella di *Liolà*, mentre delle altre pubblicò esclusivamente la redazione italiana: tali *pièces* (*Pensaci*, *Giacuminu!*, *'A birritta cu 'i ciancianeddi*, *'A giarra*, *La patente*) sono destinate a comparire in un volume a parte di questi *opera omnia* pirandelliani. D'Amico, quindi, individua ed isola nettamente la sorte del testo rispondente alla reale volontà dell'autore e in modo analogo, pur segnalando l'esistenza di due copioni apografi provenienti dall'Archivio Angelo Musco (B) e dall'Archivio Martoglio (C), relativi a rappresentazioni rispettivamente del 1916-17 e del 1919, non riporta i due testi né integralmente né sotto forma di apparato variantistico, anche se il secondo «contiene tagli di scena, frequenti e spesso sistematiche correzioni alle forme dialettali [...]; inoltre alla scena iniziale – zia Croce richiama ai patti zio Simone; reazione di questi all'inopportuna uscita della Moscardina – partecipa anche Mita (che nell'edizione del 1917 entrava al secondo atto) permettendo a Zio Simone di dar pubblico sfogo alle sue ire contro l'incolpevole moglie. La variante (adottata già da Musco?) fu accolta nell'edizione italiana del 1928» (*Nota al testo*, ivi, p. 832). L'importanza del secondo copione è evidente per l'accertamento della presenza di un interscambio autore-attori. Per altro il copione Martoglio è in pratica riconosciuto da d'Amico per ciò che realmente è: vale, sì, come testimonianza storica di una prassi scenica (per altro non sicuramente databile e attribuibile con certezza ad un responsabile) poi diventata letteraria, ed è quindi un utile 'reagente' testuale, ma non entra nello 'stemma' del

⁵⁷ A proposito del carattere letterario della versione in lingua, si considerino le osservazioni dei vari recensori degli spettacoli riportate da d'Amico: pp. 353-54. Si noti inoltre (p. 353) come il problema delle 'autotraduzioni' pirandelliane sia affrontato in modo analogo, fin nei titoli degli studi sull'argomento, a quello goldoniano, per quale si veda P. SPEZZANI, *Il Goldoni traduttore di se stesso dal dialetto alla lingua*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova», II, 1977, pp. 277-324.

Liola d'autore, in quanto non solo apografo e non, come nel caso del *Re cervo* di Gozzi, autografo dell'autore stesso, ma soprattutto in quanto non concorrente, in base ai meccanismi della trasmissione scritta, alla costituzione del testo, come invece avveniva nel caso dell'*Orfeo* del Poliziano, in cui tutti i testimoni erano apografi ma ordinabili secondo precisi rapporti reciproci. L'incidenza del copione è comunque valutabile per il lettore, secondo le indicazioni stesse di d'Amico, confrontando la scena iniziale Formiggini, nella *Nota al testo*, con quella dell'edizione Mondadori. D'Amico ha in pratica scelto di restituire la tradizione d'autore e non la tradizione rappresentativa, per altro certo non ignorata, ma da leggersi in trasparenza, come in un gioco di 'lucidi'. Analogo il trattamento riservato a *La patente* (la cui versione in siciliano, non pubblicata a suo tempo dall'autore, sarà però riportata nel volume destinato al teatro dialettale), che ci è pervenuta attraverso quattro edizioni a stampa, due copioni apografi e un esemplare dell'edizione Bemporad-Mondadori 1933 con interventi autografi (*Nota al testo*, ivi, pp. 1010-17).

Le gerarchie ci sono, come si vede, e non possono non esserci, ma non è una questione astratta: è invece il semplice riconoscimento di ciò che è interno alla storia del testo d'autore (ovvero di ciò che l'autore considera il 'proprio' testo) e di ciò che è esterno ad essa.⁵⁸ Diverse sono invece le soluzioni per quei casi in cui uno dei testimoni risulta autonomo e non riducibile ad apparato, per cui viene riportato integralmente nella *Nota ai testi: Lumie di Sicilia*, con un copione autografo mai

⁵⁸ Da questo punto di vista è opportuno ricordare che nel saggio *Letteratura e teatro* del 1918, anno centrale nella produzione teatrale compresa nei primi due volumi dell'edizione d'Amico, Pirandello stila di sé un preciso ritratto in veste d'autore: «L'opera letteraria è il dramma e la commedia concepita e scritta dal poeta: quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. Tanti attori e tante traduzioni, più o meno fedeli, più o meno felici; ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiori all'originale. Perché, se ci pensiamo bene, l'attore deve fare e fa per forza il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perché lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale d'un palcoscenico. L'attore insomma necessariamente dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto un'espressione di vita ideale, qual'è quella dell'arte e che vivono e respirano in una realtà superiore. E allora? Hanno ragione i signori autori drammatici, che non vedono altro che il teatro, e che dicono e sostengono che il teatro è teatro e non letteratura? Se per teatro deve intendersi quel luogo dove si fanno rappresentazioni serali e diurne, con degli attori, a cui essi danno argomento e materia da formare quasi lì per lì in scene d'effetto, drammatiche o comiche, sì. Ma in questo caso, come posizione di fronte all'arte, bisogna che si rassegnino a stare nella stessa linea di quei facili fucinatori di versi che si prestano a fare le poesiole sotto le vignette di certe riviste illustrate. Scrivono, non per il testo, ma per la traduzione. E veramente, allora, non ha bisogno affatto di letteratura il loro teatro. Materia per gli attori; a cui gli attori daranno vita e consistenza sulla scena. Qualche cosa, insomma, come gli scenari della commedia dell'arte. Ma per noi il teatro vuol essere un'altra cosa» (in L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1994, pp. 321-22; per un'aggiornata bibliografia sull'argomento, si vedano, in appendice al volume, le pp. 321-22). È evidente che, in sede di edizione critica e di storicizzazione del problema, i vincoli dell'idealismo crociano non possono essere ignorati per un autore del principio del Novecento, esattamente come quelli dell'aristotelismo non possono essere ignorati per gli scrittori che operano fra Cinque e Settecento.

andato in scena (vol. I, pp. 711-17); *Il dovere del medico* con una *princeps* notevolmente diversa dalla redazione definitiva (ivi, pp. 718-33); *Pensaci, Giacomino!*, con le prime due edizioni pressoché coincidenti del 1917-18 che traducono fedelmente il copione in dialetto per Musco (sono riportate le varianti dell'apografo bilingue) (ivi, pp. 775-831). In particolare, nel settore dei testi originari in siciliano non pubblicati da Pirandello, possono entrare in gioco i copioni apografi, unici testimoni sopravvissuti di testi abbandonati dall'autore, come, appunto, per *Pensaci Giacuminu! – Pensaci Giacomino*, e per *Ccu 'i nguanti gialli – Tutto per bene* (vol. II, pp. 915-28). Là dove il testo manca di una tradizione sicuramente d'autore, perché dall'autore abbandonato, il ricorso ai copioni superstiti diventa l'unico modo per documentare un 'tratto di strada' recondito compiuto dall'opera: per Goldoni la Bettinelli spuria può costituire uno strumento analogo, anche se, come visto, molto infido. Certo fortunatissimo è il caso di *'A birritta cu 'i ciancianeddi – Il berretto a sonagli* (vol. I, pp. 1028-61): d'Amico anticipa le varianti principali fra l'edizione in lingua e l'inedito autografo in siciliano (destinato ad apparire nel futuro apposito volume), anch'esso abbandonato editorialmente dall'autore, ma che divenne però 'lavoratissimo' copione di scena gestito dall'autore e dal suggeritore e che potrà pertanto documentare in modo veramente attendibile, al momento dell'edizione critica, il lavoro di Pirandello al fianco della compagnia e le interferenze della scena dialettale con la successiva stampa in lingua. È questa una situazione filologicamente tanto ottimale quanto rara.

Casi veramente a parte sono poi quelli di *Sei personaggi in cerca d'autore* e dell'*Enrico IV* (vol. II, pp. 933-1052, 1053-1332). La prima «è la commedia di Pirandello che conta il maggior numero di ristampe e che ha subito da parte dell'Autore le revisioni più radicali: nelle didascalie, nel dialogo e anche nella struttura» (*Nota al testo*, ivi, p. 933). È solo in virtù di questa eccezionalità che d'Amico contravviene esplicitamente ai criteri di edizione consueti: «Per *Sei personaggi* si è ritenuto opportuno derogare dalle norme fin qui adottate per la redazione degli apparati allo scopo di permettere una rilettura fluente della stesura originaria e un confronto diretto con il testo definitivo. Abbiamo quindi ristampato integralmente il testo della prima edizione (1921) con a fronte, o in nota, le modifiche subite nelle successive edizioni (1923, 1925, 1927, 1933) [...]» (ivi, p. 943). L'aver a disposizione la stesura originaria in forma integrale invece che ridotta ad apparato variantistico è cioè un'eccezione legata alla natura della commedia ed al ruolo che rivestì nella carriera pirandelliana. La rappresentazione fisica del rapporto con le edizioni successive è in tutto analoga a quella adottata da Bosisio per *Re cervo*: una doppia incolonnatura recante a sinistra il testo integrale del 1921 e a destra le varianti dell'ultima redazione del 1933, corroborata da un sistema di caratteri (corsivo e spaziato) e di note a piè di pagina che rimandano ai diversi stadi redazionali intercorsi fra i due estremi cronologici. Tutto ciò avviene nella *Nota al testo*, fermo restando che il testo è fondato come sempre sull'ultima volontà d'autore, nella fattispecie sull'edizione Mondadori del 1933. Pertanto, nel caso particolarissimo di questa commedia, la *Nota* offre al lettore un percorso inverso rispetto all'abituale: la prima integrale volontà d'autore che 'guarda in avanti' verso l'ultima,

invece dello 'sguardo al passato' costituito, rispetto al testo definitivo, dalle varianti delle redazioni precedenti. È, almeno in apparenza, la soluzione adottata dalla Pieri per la silloge goldoniana Einaudi, ma è qui soluzione in veste critica e soprattutto eccezionale e storicamente tale, non aprioristica e non applicata indiscriminatamente all'intera esperienza pirandelliana: è, in realtà, una soluzione che si lega al concetto precedentemente esposto di testo-evento, in questo caso di natura editoriale, cioè un'edizione-evento.

L'*Enrico IV* è tragedia che, invece, a differenza di *Sei personaggi in cerca d'autore*, associa ad una non complessa tradizione a stampa un'antecedente tradizione manoscritta articolata e frammentaria: «A un esame anche sommario tutti i manoscritti pervenuti di *Enrico IV* nascono come copie 'in bella', eseguite dallo stesso scrittore, di fogli a volte perduti. In un secondo momento, e diremmo a distanza di tempo, il testo ricopiato diventa terreno per nuove correzioni. [...] Arduo stabilire numero ed entità delle fasi di elaborazione, documentate solo in parte dai manoscritti. È tuttavia ipotizzabile un *Ur-Enrico IV* [...]» (*Nota al testo*, ivi, pp. 1055-56). Di conseguenza ad un apparato variantistico che rende conto secondo i moduli consueti dell'evoluzione a stampa fanno seguito uno schema che dispone graficamente, su quattro colonne, i segmenti manoscritti in relazione al testo della prima edizione Bemporad del 1922 (si ricordi lo schema di Bosisio riguardo ai due copioni e alla stampa di *Re cervo*), la trascrizione conseguente, sempre su quattro colonne, delle lezioni manoscritte ultime e della *princeps*, e infine una serie di *Note* che testimoniano dei vari stati anteriori dei manoscritti.

In sintesi non mi sembra che, nella concretezza dell'operare, gli studiosi dello spettacolo, come d'Amico e Bosisio, si comportino in modo diverso dagli italianisti (e semmai è a Bosisio che viene imputato dalla Perrone un eccesso di credito concesso all'ultima volontà dell'autore). Non ci sono filologie diverse, bensì campi diversi di applicazione (cantari, melodrammi, commedie, tragedie ...) e all'interno di questi ogni opera è specifica e autonoma: e non si dimentichi che con Pirandello e il Novecento si accede ad una diversa fase della periodizzazione del rapporto autore-attori rispetto a quella goldoniana, in cui, quanto meno, i bauli di compagnia si convertono in Archivi (Archivio Musco, Archivio Martoglio ...), cioè si passa dal massimo della erraticità e della dispersione al massimo della stabilità e della conservazione documentaria. D'Amico può promettere nei *Criteri di edizione*, e mantenere nelle singole *Notizie*, che «le informazioni sulla fortuna scenica in Italia (e in qualche caso all'estero) sono fornite soprattutto in funzione della vicenda del testo e delle modifiche che l'Autore vi apportò. Pertanto sulle messinscena successive alla morte di Pirandello, dal 1937 ai nostri giorni, ci si limita a rapidi cenni» (vol. I, p. LXXV), ma uno studioso goldoniano, come ormai dovrebbe essere chiaro, solo in casi eccezionali potrà fare altrettanto, essendo il processo alla messinscena goldoniana dei tempi di Goldoni stesso un processo in linea di massima indiziario: ci si dovrà pertanto rassegnare nella maggior parte dei casi alla storia della fortuna postuma. Se (e mi sia consentito in chiusura di infrangere per amor di paradosso le regole più elementari) il baule del capocomico, evocato esplicitamente da Goldoni nel *Manifesto* della Paperini, si fosse trasformato in un Archivio

Medebach, oggi il problema della Bettinelli spuria si presenterebbe in modo certamente diverso. Ciò che deve contare se si vuole procedere in modo coerente e fattivo è distinguere fra l'accidentale e il sostanziale, fra la particolare storia di un testo o del *corpus* di un autore e i principi d'indagine a cui ispirarsi per fornire una corretta interpretazione dei fatti: ci si accorgerà così che accanto a fenomeni teatrali e letterari di lunga durata, come l'interferenza autori-attori, esistono anche metodi filologici letterari e teatrali di altrettanto necessaria continuità.

Giugno 1995