

Su un problema ricorrente nelle edizioni di testi teatrali. Qualche esempio italiano e una proposta terminologica

Paolo Trovato

1. Dovrei innanzi tutto scusarmi per la genericità delle mie osservazioni e per la loro lontananza dal focus iberico di queste pagine. Ma sono limiti che risultano già dal titolo del mio intervento e che potranno essere attenuati ricorrendo a lavori recenti come le miscellanee intitolate *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, con saggi di Arellano, Escudero e altri, *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral*, con saggi di Caruso, Greer e altri, *La edición del diálogo teatral*, con saggi di Tronch, Vaccari e altri, e il capitolo su *La filologia del testo teatral* del manuale di filologia di Ruozzi e Tellini (Cotticelli e Puggioni 2018; Giuliani e Pineda 2020; Giuliani e Pineda 2021; Vescovo 2020). Del resto, come è stato osservato, non è mai completamente inutile sapere cosa si vede guardando «fuori o dalle finestre delle case di fronte» (Vescovo 2018, 187).

2. Maria Luisa Altieri Biagi, un'acuta allieva di Giacomo Devoto che è stata tra i maestri della mia generazione, ha scritto nel 1979:

Le decisioni linguistiche degli autori [*sc.* di teatro] sono solo parzialmente frutto di scelte teoriche di determinati modelli o di volontari inserimenti in certi filoni linguistici. Su queste decisioni influiscono, oltre alle tendenze linguistiche dell'autore [...], la valutazione del gusto del pubblico, delle sue attese, delle sue esigenze, delle sue abitudini linguistiche [...]. Pare giusto supporre che un pubblico cinquecentesco [...], certamente ristretto e sufficientemente colto [...], dovesse, sì godere di trovare nella miscela linguistica della commedia

Paolo Trovato, University of Ferrara, Italy, paolo.trovato@unife.it, 0000-0002-8346-5158

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Paolo Trovato, *Su un problema ricorrente nelle edizioni di testi teatrali. Qualche esempio italiano e una proposta terminologica*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5.06, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *Estemática: el Siglo de Oro por las ramas. Actas del XVII Taller Internacional de Estudios Textuales*, pp. 97-106, 2025, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0751-5, DOI 10.36253/979-12-215-0751-5

precise allusioni letterarie, realizzando così l'incontro con l'autore su un piano di cultura comune, ma dovesse anche poter riconoscere sé stesso e riconoscere, a livelli linguistici diversi, corrispondenti all'effettiva stratificazione sociale e linguistica, quei personaggi (Altieri Biagi 1980, 2-3).

L'osservazione della Altieri Biagi, che può essere estesa al teatro, o almeno al teatro occidentale, di tutti i tempi, ha immediate implicazioni ecdotiche perché il teatro vive sulla scena e dunque il pubblico che deve «poter riconoscere sé stesso e riconoscere, a livelli linguistici diversi» i personaggi di un testo teatrale non è e non può essere solo quello della prima rappresentazione. Le copie dei testi che noi vogliamo editare si riferiscono spesso a rappresentazioni in città e momenti diversi, messe in scena da cast in parte o totalmente diversi, con inevitabili adattamenti del testo alla nuova situazione. Questo tipo di *variabilità* non riguarda solo il teatro di prosa. Personalmente, credo di essere arrivato a capire davvero quanto questa problematica incida sulla produzione di varianti speciali, diverse da quelle che i filologi considerano ordinaria amministrazione, durante la mia lunga collaborazione (1989-2007) con i musicologi impegnati nella realizzazione del *Lesmu*, cioè il *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*. Nel genere dell'opera in musica l'entità delle varianti determinate dalla situazione in cui avvengono le singole rappresentazioni è spesso enorme e inimmaginabile. Basti pensare a quando opere originariamente progettate per un grande teatro — in cui l'ingaggio di più solisti è economicamente sostenibile — vengono rappresentate in teatri di provincia. Il primo violino e il librettista incaricati di mettere in scena quella rappresentazione non possono non tener conto delle caratteristiche qualitative e quantitative del cast che l'impresario può permettersi di ingaggiare, oltre che dei capricci dei cantanti più famosi, che, soprattutto se il loro ruolo ha uno scarso rilievo vocale, tenderanno a imporre le loro «arie di baule». Studiando la prassi esecutiva del *Turco in Italia* di Romani e Rossini sulla base dei libretti del periodo 1814-37, Fiamma Nicolodi (2002, xcix) osserva che il *Turco*

con la sua singolare preponderanza di “pezzi d'insieme” era destinato inevitabilmente a collidere con le esigenze dei solisti, provocando una fitta catena di aggiunte, sostituzioni, soppressioni;

e segnala i numerosi casi nei quali i cantanti che ricoprono i ruoli di Prosdociamo, Zaida, Selim, Fiorilla e Narciso ispessiscono la loro parte interpolando recitativi ed arie non rossiniani (Nicolodi 2002, cvi-cxi). Ancora più interessanti i tagli. Molti teatri (Venezia, Torino e Dresda nel 1816, Mantova e Livorno nel 1817 ecc.) sopprimono l'aria di Albazar nel II atto. Come nota la studiosa, il taglio è spiegabile per più ragioni:

di ordine estetico (la sequenza di due arie consecutive: Narciso, Albazar), di natura economica (la scrittura da parte dei teatri di un solista ingaggiato per una sola aria virtuosistica anziché di un comprimario), ma forse anche di consolidamento nella prassi esecutiva di un'espunzione stabilita dallo stesso Rossini ai tempi della sua revisione romana del 1815.

Un altro taglio vistoso —continua Nicolodi— concerne il Coro di voci maschili (tenori e bassi) che fa da «seguito» a Fiorilla nel II atto, «Non v'è piacer perfetto» [...]. Se per alcuni teatri di provincia si sarà trattato di risparmiare le masse corali, come sempre raccogliticce e di qualità non eccelsa, più difficile resta giudicare questa omissione da parte di istituzioni primarie, come la Pergola di Firenze ecc.¹

Su un piano diverso, ma altrettanto foriero di varianti, cioè quello del progressivo adattamento dei pezzi al «gusto del pubblico», alle «sue attese», alle «sue esigenze» (Altieri Biagi), sono molto interessanti anche i procedimenti di revisione a cui vennero sottoposte nel corso del XVIII secolo le opere di Lully, «diretti ad attualizzarne la forma e a renderle più appetibili al pubblico contemporaneo» (Armellini 1991, 110). Come è ovvio, ammodernamenti di questo genere investiranno anche altri classici, attivi in altre capitali europee, per es. il longevo Metastasio (si rinvia al sito <https://www.progettometastasio.it/public/>).

A conclusione di questa digressione sul teatro d'opera mi piace ricordare qui un paio di limpide osservazioni di Fabrizio Della Seta:

A fronte di una situazione come quella descritta, è evidente che il fine dell'edizione critica di queste e di tante altre opere non può essere quello, il più delle volte chimerico, di stabilire un testo che corrisponda a un'idea autentica e definitiva dell'autore, ma piuttosto di stabilire con la maggior esattezza possibile i dati testuali corrispondenti a versioni diverse, tutte egualmente legittime ed "autentiche", nonché di documentare in maniera ragionevolmente ampia la storia della tradizione esecutiva posteriore alla morte dell'autore².

E ancora:

Come si vede, la filologia operistica non viene meno al principio della recensione tendenzialmente esaustiva dei testimoni. Solo alcuni di questi contribuiscono alla definizione del testo in senso stretto, ma tutti, nel loro complesso, costituiscono la traccia della concreta vita dell'opera, la storia di una tradizione (Della Seta 2006, 627).

¹ Nicolodi (2002, cxii-xciii). Vanno nella stessa direzione anche alcune delle divergenze tra la prima dell'*Italiana in Algeri* di Rossini (1813) rispetto all'opera comica scritta da Angelo Anelli nel 1808, con musiche di Luigi Mosca (Fabbri 1997, 11-4).

² Della Seta (2006, 623). Notevoli anche le righe che seguono: «A partire da questi dati, cantanti, direttori e registi sono chiamati a costruire interpretazioni sempre rinnovate, che possono anche non corrispondere a nessuna esecuzione documentata, e che pure si possono considerare fedeli allo spirito dello spettacolo operistico come lo si concepiva nell'Ottocento: la fedeltà filologica non consiste nell'aderire a un testo fissato una volta per tutte, ma nella consapevolezza con cui si usano materiali di cui è stata accertata la provenienza e la collocazione nella storia dell'opera. Non è sbagliato contaminare versioni diverse del *Don Carlos*; non è sbagliato interpolare nell'aria della pazzia della *Lucia di Lammermoor* (1835) una cadenza che si sa essere stata introdotta verso il 1860; non è sbagliato eseguire il famigerato Do acuto (il cosiddetto "Do di petto"), non scritto da Verdi, alla fine di «Di quella pira». È invece sbagliato allestire sempre e solo quella versione contaminata, interpolare sempre quella cadenza e non un'altra, eseguire sempre e comunque quella nota, come pure non eseguirla mai, fondandosi su una mitica Volontà d'autore o su un'altrettanto ipostatica Tradizione» (Della Seta 2006, 623-24). Ringrazio per i loro suggerimenti gli amici musicologi Fabrizio Della Seta e Alessandro Roccatagliati.

3. Passando al teatro di prosa italiano, più vicino agli interessi scientifici di questa raccolta, un precoce e chiarissimo esempio di variante legata a una determinata rappresentazione si trova nell'*Argomento* di una delle più felici commedie regolate del primo Cinquecento, la *Calandria* del Bibbiena (1470-520). Come si ricava dalle buone edizioni di Padoan, la tradizione a stampa superstite è postuma (S = Siena, 1521; V = Venezia, 1522, R = Roma, 1524), e almeno in qualche caso riflette sicuramente (data l'elevata deperibilità delle edizioni di singoli testi teatrali) edizioni precedenti perdute. Nell'introdurre nella Roma del 1513 il tema plautino dei gemelli impossibili da distinguere, sfruttatissimo dal teatro e dal cinema, dalla *Comedy of Errors* ai *Due gemelli veneziani* a *Desperately Seeking Susan*, il Bibbiena scrive:

Il che credere dovete: perché, lassando molti esempli che adducere vi potremmo, bastar vi deve quel de gli due di sangue e di virtù *nobilissimi frategli romani, Antonio e Valerio Porcari*, sì consimili che ogn'ora da tutta Roma è preso l'uno per l'altro.

Ma dove le edizioni S e R nominano i *nobilissimi frategli romani, Antonio e Valerio Porcari*, l'edizione veneziana stampata «ad instantia de Nicolo et Domenico del Iesus Fratelli», che contiene un preciso riferimento a una recita veneziana («Recitata ne la Famosa et generosa Citta di Venetia per prete Giovanni Senese Ierosolymitano Nel M.D.,XXI et nel M.D.,XXII»), legge *nobilissimi fratelli Vinitiani Mathio e Marcho Barbarichi* (Padoan 1970, 183).

O si prenda la *Betia* di Ruzante, la cui tradizione è divaricata tra un codice del museo Correr e un codice della Biblioteca Marciana, che riproducono rispettivamente il testo di una o più recite nel territorio padovano (*in Pavana*) e quello di una o più recite *in Venesia* e i cui prologhi anticipano in qualche misura la *loa* della città in cui si recita, tipica del teatro del *siglo de oro*³:

PROLOGO PAR LE REÇITE IN PAVANA
(1524-1525?)

[...]

Né gnian guardè ch'a' vuogia fare com fa no so che cogómbari, che vuò mostrare de essere sletràn e sinçiè, che i vuò dire de pegorari, che igi i chiama pastore, e si favela da Fiorenza, che i me fa, al sangue de l'Anticristo!, cagar da riso da per tuto. Mi, com a' ve dighe, a' son bon pavan, né a' non cambiarae la me lengua per dosento fiorentinesche, né a' torae d'esser nassù in l'Agito de Betelema, don' nassi Missier Iesum Dio, per n'essere pavan.

PROLOGO PAR LE REÇITE IN
VENESIA (1525-1526?)

[...]

Né gnian guardè ch'a' vuogia fare com fa no so che cogómbari, che i vò mostrare d'essere sletràn insençiè, che i vò dire de pegorari, che igi i chiama pastore, e favela da Fiorenza, ch'a sangue de Cribele! i me fa cagar da riso da per tuto. Mi, co' a' ve dighe, a' son bon pavan, né a' no cambiarae la me lengua con dosento fiorentinesche, né a' torae d'esser nassù in l'Agito de Betelema, dun' nassi Missier Iesum Dio, per n'essere pavan.

³ Cito dalla ancora preziosa edizione di Zorzi (1967, 149-55).

O Ieson Dio! essere pavan è pur bela cossa. Mo un'è el megior àire? *Un'è el megior pan, un'è el megior vin?* *Un'è deversamen* el megior teritorio de monte e pian? Un'è le pi bele zente, putati e putate, zoveni e vegi e d'ogni etè? Un'è la megior zente containe, che a' façón careçe a tuti, albergón tuti vontiera, e si aón se no un pan, el pertón per mìgola mezo? Un'è la pi bela çitè, un'è la pi forte? Un'è tante biè giesie, guardè, come è quella del Santo? *Un'è tante bele piaçe?* Un'è tanti biè fiume? Un'è tanti biè palazi, guardè, cum è el nostro? Un'è tanti biè portegali, che te puossi andare da covertò da per tuto, e piova, se vo'? Un'è tanti sletràn de tute le sinçe, che *tuti*, da per tuto el mondo, *core a scassafasso* a imparare, se no chialò? Un'è i megior çitaini, guardè, che i se amaza, cum i fa in tute le altre [çitè] da per tuto?

Mo savi perché? Perché saón tuti del sangue iusto de Missier Antenore da Truogia, che fesse sto nostro spatafio, con dise quel gran sletràn Virzilio, quando che 'l dise: «Antenore potuite mierie delasso Archile».

O Pava da Truogia! o *sangue zusto!* *Cum a' favelo de ti, te me fè serare el cuore da sbolçore, che a' no posso mé dire cum a' vorave. E perzòntena a' te priego, o giurioso Santo Antunio, che te me vuogi dar poere, che a' possi ben dire i laldi de la to Pava, e che a' faze cognossere de che zepo a' sem e de che nazon a' sem vegnù, che da Misier Antenore da Truogia, com a' ve digo, vene; [...]*

Un altro limpido esempio di variante legata ai luoghi della rappresentazione ci è offerto dall'*Aminta* del Tasso, composta per la corte di Ferrara nel 1573 e recitata quindi in altri importanti centri rinascimentali. Non sorprenderà sapere che il lungo episodio di Mopso (vv. 552-648), che è in larga misura una sfegatata celebrazione del mecenatismo estense, è recato – nei piani alti della tradizione – solo da due testimoni a penna e ignoto alle prime stampe. Si tratta di versi notissimi, e basterà citarne qualcuno:

Era su l'uscio,
quasi per guardia de le cose belle,
huom d'aspetto magnanimo e robusto,
di cui, per quanto intesi, in dubio stassi

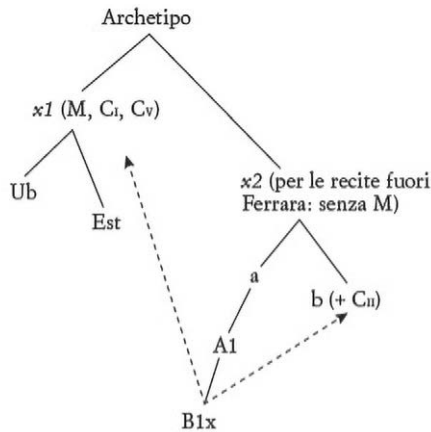
Ma no è Pava figliuola de Venesia? Mo on' se caterà un'altra Venesia al mondo, an? Mo un'è el megior marcò de roba? *Un'è el megior pan, un'è el megior vin,* e de tante fate: malvasia, rebuola, vin marcò, vin torbian, vin de Romania, an un'? *Un'è deversamen* tera che no ghe nassa niente, e sì che ghe cata d'ogni cossa? S'te volessi esser ciamà de metre late de grua an al medego, dirè Guoiene da Ropegara, che'l no s'in cata al mondo, t'in caterissi, chì a Venesia. Un'è i pi biè zintilumeni e le pi bele zentildone, che le par Verzene Mari? Un'è le pi bele ca', che le par giesie? Un'è la pi bela comilitè de andare, che ti può andare, chì, bonamen in leto in barca, senza stracarte? Un'è el pi bel campanile al mondo, guardè, quel de Missier San Marco, che 'l toca bonamen l'àire? E *un'è tante bele piaçe,* che ogni volta de man te cavi una piaça? Un'è tanti dinari, un'è tanta roba, che da tuto el roverso mondo e de tute le naration del mondo el ghe n'è a Venesia? *Tuti core a scazafasso,* se no per altro, lomè per vèrla, e co' i l'ha vezù, i no se pò partire.

Mo savi perché? Mo perché la iustisia, el mantegnamento de la leze se [ghe] cata. Mo no dise el prevelbio che «chi no ve' Venesia, no la priesia»? E com i l'ha vezù, i ghe vora' esser nassù.

O Venesia rica e bela, *sangue riale, com a' favelo de ti, te me fà serare el cuore da dolçore, che no posso dir de ti co' a' vorae. E perzòntena a' te prego, gurlioso Missier San Marco, che te me daghi tanto poere, ch'a' possa dir i laldi de la to Venesia e le sue forteze.*
[...]

s'egli sia miglior duce o cavagliero,
 che, con fronte benigna insieme e grave,
 con regal cortesia m'invitò dentro,
 ei grande e 'n pregio, me negletto e basso.
 O che sentii, che vidi allhora! Io vidi
 celesti dee, ninfe leggiadre e belle,
 nuovi Lini et Orfei, et oltre ancora,
 senza vel, senza nube, e quale e quanta
 a gli immortali appar, vergine Aurora
 sparger d'argento e d'or ruggiade e raggi
 e fecondando illuminar d'intorno.
 Vidi Febo e le Muse e fra le Muse
 Elpin seder accolto... (Colussi e Trovato 2021, 68-9).

Questo lo stemma della tradizione superstite (M sta per l'episodio di Mopso; con C_v, C_{ii} ecc. si indicano i cori a fine atto) (Colussi e Trovato 2021, 269 sgg.):



Chi nel 1574 ha allestito la prima recita fuori Ferrara, cioè a Pesaro, pensò bene di sforbiciare quei versi, quantomeno inopportuni in una città governata dai Della Rovere (i tagli, confermati da vari altri errori significativi, caratterizzano tutto il ramo destro dello stemma fino all'edizione ferrarese *B1x*, che costeggia l'edizione aldina *A1*, ma recupera i versi mancanti per contaminazione con un manoscritto perduto).

4. Propongo di utilizzare per varianti di questo genere —come abbiamo visto estremamente diverse tra loro— un composto già collaudato, impiegato in vari contesti quando sono in gioco dimensioni diverse (parola, gesto, musica...), ossia *varianti performative*⁴. E qualcuno obietterà: benissimo, ci viene suggerito o

⁴ Per raccogliere vari esempi del composto, è sufficiente googlare (mi si passi l'americanismo) «varianti performative». Tra i risultati della ricerca (5 maggio 2024): «*Corpus Rhythorum*

confermato che nel teatro moderno esistono varianti che possiamo riunire idealmente nella categoria delle varianti performative. Ma quale è l'utilità in termini ecdotici, operativi di questa ennesima proposta definitoria? La risposta è molto semplice e mi permette di correggere un mio precedente errore, che non mi pare concettuale, ma appunto definitorio. Nel 2010 ho pubblicato di sul manoscritto unico, conservato a Firenze, la prima redazione della *Cortigiana* di Pietro Aretino. Un paragrafo della *Nota al testo*, intitolato *Critica delle lezioni*, cominciava così:

Nell'opinione comune l'edizione di un testo a tradizione unica è un lavoro relativamente sbrigativo. Il rovescio della medaglia è che l'editore lavora senza rete. Disponendo di due o più testimoni, eventuali divergenze possono essere poste a confronto. Se a sbagliare è il testimone unico, nessuna lezione alternativa è automaticamente a disposizione. Il corpo a corpo con il testo da costituire sarebbe del tutto impari se gli editori non disponessero di dizionari storici, di commenti scientifici a quella e ad altre opere dell'autore e dei suoi contemporanei e soprattutto di banche dati testuali, così da trovare almeno qualche punto fermo in una situazione di per sé molto incerta. Non meno preziosi, come si è già accennato, i termini di confronto offerti nella fattispecie da *II Cort*, [sc. la seconda redazione della *Cortigiana*, stampata a Venezia nel 1534], *che funge —per le porzioni invarianti o almeno poco variate— da testimone di tradizione indiretta* (Trovato 2010, 163, corsivi miei).

Ripensandoci mi pare preferibile riservare il termine tradizione indiretta, che meriterebbe di essere rivalutato anche nelle filologie moderne, a traduzioni, citazioni nei commenti e simili, senza applicarlo a redazioni diverse della stessa opera⁵. Ma la messa a frutto delle porzioni invarianti è innegabilmente proficua. Riporto qui, prelevandolo dalla mia edizione, qualche esempio dell'utilità della *Cortigiana* del 1534 per restaurare guasti presenti nel testimone unico della redazione del 1525 (*Mg* è il manoscritto unico. *In*, *Pe* e *Ro* sono gli editori Innamorati, Petrocchi e Romano. L'accordo degli editori è indicato con *Edd.*).

– *Argomento*, 7 «perché se vive a una altra foggia qui, *che Athene* ([a] Athene *In*) non si faceva *Mg Pe Ro*.

Alla luce di *II Cort Prol.*, 7 («perché si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene»), preferisco ipotizzare la caduta del *titulus*: «perché se vive a una altra foggia qui, che [n] Athene non si faceva».

Musicum (2009, www.corimu.unisi.it); *Varianti all'opera*, raccolta di libretti d'opera del Settecento in cui le *varianti performative* sono collazionate da un dispositivo automatico»; «FRANCESCO GIARDINAZZO, *La rima e il respiro. Processo compositivo e varianti performative ne Le Milleuna di Nanni Balestrini, Valeria Magli, Demetrio Stratos*»; «l'ampio ventaglio di mestieri e professioni del teatro fa maturare nello studente competenze quali: Comprendere codici linguistici diversi esplorando possibili *varianti performative*, Sviluppare la conoscenza del proprio corpo e della propria vocalità» ecc. (miei i corsivi, a eccezione dei titoli, e l'uso del controcarattere nel secondo esempio).

⁵ Ho in preparazione una nota sull'utilità della tradizione indiretta nella ricostruzione di testi moderni e specialmente italiani.

- I 19 3 «In cul v'entrerò, in culo! Dissi: Hercule». *Mg Edd.*

Alla luce di *II Cort* I 18 3 «Dove disse Ercole, in culo v'entrerò, ribaldi», correggo: «..., diss[e] Hercule».

- II 1 3 «Io per me *ne* ho invidia a chi esce da stregiare uno cavallo e fasi grande, ma quando io veggio Brandino e 'l Moro de' Nobili che s'empiono il corpo...» *Mg Edd.*

Si corregga: «...n[on] ho invidia...» (meno plausibile *né ho invidia*). L'errore, banalissimo, sarà stato provocato dalla caduta del *titulus* (*no(n) > no > ne*). La correzione è garantita d'altra parte dal luogo parallelo di *II Cort* II 1 3 «E non ho invidia quando uno staffer mio pari grappa mille scudi d'entrata, ma mi vien l'anima a i denti quando il Cordiale mangia una lampreda».

- II 5 1 «SEMPRONIO Donque, tu mi *consigli* di mettere Camillo mio figliolo a servitio dela Corte? FLAMINIO Sì, se già il tuo figliolo *non odiassi* [espungono *non In Pe*] da inimico». *Mg Edd.*

La scena corrispondente della *II Cort* (II 6 1) inizia con la seguente battuta di Flamminio: «A far che, metter Camillo in corte?». Conservo quindi «non odiassi» e mi limito a correggere: «Donque, tu mi [s]consigli...»

- III 6 3 «Bench'io credo che lo faccino perché, potendo toglier moglie, togliano (toglieno *Pe*) marito e cavansi (cavasi *Pe Ro*) le voglie assai meglio e non dà contro le leggi» *Mg Pe Ro.*

Il passo non funziona, ma è facilmente restaurabile grazie al luogo parallelo di *II Cort* III 6 5 «E questo avviene perché, non sendo lecito il tor moglie, si to' marito; e con si bel modo si cava ognuno le sue voglie, e non dà contro a le leggi». Si integri, dunque, con *In* e *Ro*: «...credo che lo faccino perché, [non] potendo toglier moglie, togliano marito...».

- III 8 3 «Non è più dolce che l'ambrogie che voi dite, quel mèle che sgocciola *dale lingue che sanno dire bene e male?* Qui te colgo» *Mg Edd.*

Innamorati spiega: «dalla facondia dei poeti che sanno esaltare la virtù e disleggiare i vizi». Ma la perifrasi, assai generica, si adatta male sia alla specificità del genere Pasquinata sia allo scarso interesse di Parabolano per la letteratura in generale (che risulta, per es., da *I Cort* III 1 2 «Fa' tuo conto ch'io [non] vivo de poesie, e non sarà dui giorni ch'io vo' dare licenzia a tanti filosofi ch'io ho in casa» e da III 8 4 «Tu sei molto pratico con i poeti»). Una soluzione accettabile si ricava da *II Cort* III 8 3: «Aspettate, qui vi voglio: non solete voi dire che la dolcezza ch'esce *da le lingue che sanno dir ben male*, avanza quella de l'uva, quella de i fichi e quella de la malvagia?». Si legga quindi «quel mèle che sgocciola *dale lingue che sanno dire bene e[1] male*».

- III 8 3 «O[h], quei sonetini di mastro Pasquino mi *amazorno*. E meritariano, disse el *barbierario* (-aio Ro), ch'ogni mattina se ne legessi un fra la pistola e 'l vangelo; e, al cul di mio, che farianno arosire la vergogna» *Mg Edd.*

Secondo il commento di Innamorati e il gloss. Petrocchi, *barbierario* vale: 'barbiere'. E Romano (1989, 174) nota, glossa «*el barbieraio* (sic): personaggio aretiniano, padre della Nanna [...]; forse il barbiere Spantino dell'*Ipocrito*, I 10 2». Tuttavia la parola (sospetta tanto riguardo al curioso cumulo suffissale, dove: *ier* + *ario* sono allotropi dello stesso suffisso, quanto foneticamente, ché per un mestiere tanto comune ci aspetteremmo *-aio* o *-aro*, non il latinismo *-ario*) non è altrimenti attestata, mentre la nota di Romano riproduce nella sostanza (senza dichiararlo) il commento di Petrocchi alla *II Cort* III 8 4 («Personaggio delle *Sei giornate*, padre della Nanna [...]. Non impossibile però l'identificazione con lo Spantino di *Ip.* I 10 2»). In realtà, il padre della Nanna si chiama Barbieraccio (Aquilecchia 1969, *ad ind.*). Ma la lettura di *II Cort* III 8 4 rimane in effetti istruttiva: «ROSSO: Oh, come m'ammazzano quei sonettini di Pasquino. PARABOLANO: Io non sapea che tu ti dilettaessi de le poesie [...]. ROSSO: Io quando stava con Antonio Lelio romano, furava il tempo per leggere le cose che componeva in laude de' cardinali, e ne so a mente una frotta. Oh, son divini, e sono schiavo al *Barbieraccio* che disse che non saria errore ignuno a leggerne ogni mattina dui tra la Pistola e il Vangelo». Si corregga quindi: «quei sonettini di mastro Pasquino mi amàzo[n]o. E' meritariano, disse el Barbiera[c]io...» (per la scempia, per es., *Bocacio* 19v, *omacio* 26r).

- III 9 4 «MESSER MACO: Faromi io bene. MASTRO ANDREA: Arcibonissimo, perché è men fatica...». *Mg Edd.*

La tentazione di emendare in *arcib[e]nissimo* diviene un obbligo alla luce di *II Cort* III 9 3 («MESSER MACO: Faromi io bene? MASTRO ANDREA: Benissimo»)⁶.

E via dicendo.

Come giustamente ammoniscono i manuali, a livello complessivo niente sarebbe più insensato di cercare di unificare testi nati in momenti diversi, che riflettono intenzioni autoriali diverse. Tuttavia, se (come esige la logica maassiana) possiamo provare che i testimoni in questione sono indipendenti tra loro, la distinzione appena proposta tra le varianti performative, inservibili ai fini ricostruttivi, e tutte le altre fa rientrare un bel po' di materiale nel dominio delle possibili innovazioni, di cui è lecito servirsi. Si tratti di varianti d'autore, come nel caso appena citato, o di varianti di tradizione, un confronto dei luoghi simili tra le diverse versioni del testo teatrale integrato dalla giusta attenzione all'*usus scribendi* può aiutare grandemente nella ricostruzione testuale.

Bibliografia

- Altieri Biagi, Maria Luisa. 1980. *La lingua in scena*. Bologna: Zanichelli.
 Armellini, Mario. 1991. *Le due Armide. Metamorfosi estetiche e drammaturgiche da Lully a Gluck*. Firenze: Passigli.

⁶ Tutti gli esempi aretiniani e i brevi commenti a testo sono ricavati da Trovato (2010, 164-70).

- Colussi, Davide, e Paolo Trovato, a cura di. 2021. Torquato Tasso, *Aminta*, testo critico e nota al testo di P. Trovato, introduzione e commento di D. Colussi. Torino: Einaudi.
- Cotticelli, Francesco, e Roberto Puggioni, a cura di. 2018. *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*. Milano: FrancoAngeli.
- Della Seta, Fabrizio. 2006. "Il testo del melodramma." *Belfagor* 61: 617-31.
- Fabbri, Paolo. 1997. "Due boccon per Mustafà." In *L'Italiana in Algeri*, a cura di P. Fabbri, e M. C. Bertieri, 9-47. Pesaro: Fondazione Rossini.
- Giuliani, Luigi, e Victoria Pineda, eds. 2020. *El punto y la voz. La puntuación del texto teatral (siglos XVI-XVII)*. Pisa: Pisa University Press.
- Giuliani, Luigi, e Victoria Pineda, eds. 2021. *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*. Firenze: Firenze University Press.
- Nicolodi, Fiamma. 2002. "Schede sulla prassi esecutiva." In *Il Turco in Italia*, a cura di F. Nicolodi, xcix-cxxii. Pesaro: Fondazione Rossini.
- Padoan, Giorgio. 1979. "Introduzione" a Bibbiena, *Calandria*, a cura del Comitato per le onoranze del cardinal Bibbiena nel quinto centenario della nascita. Bibbiena.
- Trovato, Paolo, a cura di. 2010. Pietro Aretino, *Cortigiana (1525)*. In *Teatro*, vol. I, *Cortigiana (1525 e 1534)*, a cura di P. Trovato, e F. Della Corte, coord. G. Ferroni, 29-204. Roma: Salerno.
- Vescovo, Piermario. 2018. "Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale." In *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di Francesco Cotticelli, e R. Puggioni, 186-209. Milano: FrancoAngeli.
- Vescovo, Piermario. 2020. "La filologia del testo teatrale." In *Filologia della letteratura italiana*, a cura di G. Ruoizzi, e G. Tellini, 229-41. Firenze: Le Monnier Università.
- Zorzi, Ludovico, a cura di. 1967. Ruzante, *Teatro*. Torino: Einaudi.