

Testi teatrali tra *performance* e lettura

Il caso studio de *Gli oltraggi d'amore e di fortuna*
dell'Accademico Intronato Alessandro Donzellini

Anna Terroni

ABSTRACT

The following essay sets out to investigate the complex nature of theatrical texts by taking into account the fact that in the field of dramatic textuality there aren't any certain authorships, but instead a polymorphy of testimonies in which it is difficult and inappropriate to aspire to consumptive "ne varietur". The analysis of sixteenth-century comedies should therefore attempt to combine textual philology with the history of performance. A suitable case in point for this work is the unpublished comedy "The excess of love and fortune" composed between 1571 and 1592 by the Intronato academic Alessandro Donzellini, whose manuscript and printed tradition reveals a series of macro-variants that can be organized into recurring typologies, demonstrating the fact that in the field of dramatic textuality there is no standard version of the text, but as many versions as were required by different performance contexts.

I. La complessità del testo teatrale e alcune proposte metodologiche

LO STUDIO CRITICO DEI TESTI TEATRALI RICHIEDE NECESSARIAMENTE CHE SI abbandoni l'applicazione di qualsiasi principio di economia che, data la natura intrinsecamente complessa di questi ultimi, rischierebbe di sfociare in soluzioni eccessivamente semplicistiche. In realtà, negli ultimi anni, la discussione sulla plausibilità di delineare uno specifico campo di attività di una filologia che possa definirsi "teatrale" ha portato a cristallizzare il dibattito attorno a due poli che sembrerebbero apparentemente distinti: "da un lato c'è il teatro-testo, dall'altro il teatro-spettacolo" (SCANNAPIECO 2014, 27). Secondo questa netta partizione, l'esigenza di

riconoscere l'esistenza di uno specifico campo d'attività filologico per i testi drammaturgici non sussisterebbe perché il filologo che ha a che fare con testi teatrali si confronta con una tipologia di testi che, come tutti gli altri, deve rispondere alle esigenze basilari della pratica ecdotica; cioè, la ricostruzione del testo in una forma che sia il più adeguata possibile alle evidenze emerse dal vaglio critico della tradizione. Per quanto riguarda la distinzione netta fra teatro sulla scena e teatro letterario si tratta in realtà, come ha ben notato Fumaroli, di un "falso dilemma" (1990, 7) che impone di scegliere fra termini assolutamente incompatibili. Il rischio è, infine, quello di ridurre l'estrema vitalità delle opere teatrali attraverso una semplicistica separazione che spoglia le stesse dei propri elementi costitutivi. Proprio per questo è fondamentale individuare un campo d'azione specifico della filologia dei testi teatrali che, proprio per la loro natura poliforme, richiedono un peculiare approccio metodologico che rifugga ogni tipo di generica semplificazione. Un contributo essenziale nella descrizione delle opere drammaturgiche come "aperte", destinate ad un "perpetuo rinvio della definitività" (SCANNAPIECO 2014, 30) è sicuramente quello di Donald F. McKenzie, che così ha efficacemente individuato una delle difficoltà maggiori di una filologia del testo teatrale:

Non solo il testo drammatico è notoriamente instabile, ma, qualunque sia il copione, è sempre niente di più che un pre-testo per l'occasione teatrale, una soltanto delle sue parti costitutive. Le componenti di un simile evento sono il drammaturgo, il regista, lo scenografo, i compositori i tecnici; i messaggi sono trasmessi mediante il corpo, la voce, il costume, le impalcature, la scena, le luci; i segnali sono resi in forma di movimenti, suono, colore e perfino odori; le onde luminose e sonore indirizzano i messaggi delle forme dialogiche e sceniche, del gesto, della musica ai sensi del pubblico.

(1999, 155)

Effettivamente, l'opera teatrale è molto più che un'opera esclusivamente letteraria; essa è intrinsecamente legata al contesto performativo per cui è pensata, contesto che di volta in volta può variare e che presuppone una serie di messaggi comunicativi non verbali che sono per loro natura effimeri e che dunque non possono essere ricostruiti a posteriori, almeno non nella loro interezza. Certo, il lavoro è più semplice per il teatro più vicino ai nostri giorni, per il quale gli strumenti di registrazione hanno reso possibile, attraverso l'audio e il video, la conservazione dello spettacolo (Vescovo

2022, 153).¹ Ma per il teatro antico, nello specifico per il teatro popolare dei secc. XVI e XVII,² tecnologie di questo tipo non possono essere applicate per ovvie ragioni. Questo assunto non deve però portare a desistere dal “fare filologia” su questi testi, ma anzi ad applicare ad essi un metodo di analisi che sia specificamente adatto alle loro caratteristiche. Più che in altri casi, infatti, il testo teatrale è caratterizzato da una genetica instabilità, dovuta alla sua intima relazione con il contesto scenico, che “obbliga la scienza del testo a contaminarsi con molto altro” (PIERI 2022, 167) in quella che potrebbe essere definita una “filologia del contesto” (PIERI 2022, 167).

Un altro problema non secondario dei testi teatrali è quello riferibile all'autorialità. Infatti, in relazione alla composizione di testi teatrali prodotti per essere messi in scena, l'autore “figura come elemento, e sia pur decisivo, di un ingranaggio che, se da un lato inevitabilmente ne alimenta e al tempo stesso ne modella la creatività, dall'altro ne mette anche in ombra la centralità, o l'univocità, ‘autorale’” (SCANNAPIECO 2014, 33). Basti pensare che il capocomico acquistava la proprietà sul testo attraverso regolare compravendita, il che significava esercitare un “libero esercizio sull' ‘originale’, trasponibile in una serie potenzialmente illimitata di copie non conformi, o conformi solo alla fisiologica esigenza di adattare il testo in funzione di nuovi contesti spettacolari” (SCANNAPIECO 2014, 34). La crisi del concetto di proprietà influisce inevitabilmente sulla tradizione del testo che, venendo meno i principi fondamentali della pratica ecdotica come quello di “originale” e di “volontà d'autore” (già concetto di per sé problematico), si presenta inevitabilmente come una tradizione centrifuga in cui ha poco senso orientare gerarchicamente i testimoni in funzione dell'ultima o della prima volontà d'autore. Piuttosto, sarebbe necessario individuare, attraverso un attento spoglio variantistico, i diversi momenti redazionali a cui ciascuna testimonianza può essere ricondotta. Ciascuna redazione rappresenta, dunque, una diversa modalità in cui l'opera è stata concepita per adeguarsi agli innumerevoli fattori esterni che già sono stati

1. In realtà, strumenti di questo tipo non “conservano” lo spettacolo, ma lo “documentano”, in una forma comunque parziale e non sostitutiva della performance vera e propria.

2. L'analisi delle commedie del XVI sec., scritte in un'epoca in cui il teatro di ascendenza classica si contaminava con forme di teatro popolare laico e religioso, farse, sacre rappresentazioni etc., dovrebbe cercare di coniugare la filologia testuale con la storia della performance, analizzando in particolare il contesto materiale in cui i testi sono stati prodotti e diffusi. Come nota Pieri nei suoi studi più recenti (2022, 165–79).

elencati, modalità che non può essere considerata di minore o maggiore importanza rispetto alle altre. Il riconoscimento della natura paritaria delle testimonianze non deve essere interpretato come indifferentismo, come rifiuto o impossibilità di prendere una posizione interpretativa sul testo, ma anzi come raggiungimento della consapevolezza riguardo a quelle caratteristiche consustanziali al testo teatrale, che l'editore ha il dovere di evidenziare e conservare. La conseguenza editoriale più significativa "è ravvisabile nell'impaginazione dei testi, che esclude una distinzione gerarchica al loro interno: non si relega insomma in apparato (o più verosimilmente) in appendice la redazione che, a diverso titolo, può essere giudicata non conforme all' "originale" o di valore storico-critico ed estetico accessorio, per la semplice ragione che, nei casi specifici, si sono riconosciuti come non sussistenti tali parametri valutativi" (SCANNAPIECO 2014, 37).

Uno dei nodi cruciali di una filologia che voglia definirsi teatrale è, dunque, quello di coniugare la critica testuale con una tradizione amplificata e duplice, letteraria e spettacolare (delle quali la seconda potenzialmente illimitata). Se è pur vero che ogni testo, e quindi ogni edizione, è a sé, sembra che ancora non si sia trovata una metodologia comune, un *modus operandi* condiviso che possa essere applicato in ambito di filologia drammaturgica. A questo proposito, si proporrà nella parte successiva del saggio un interessante caso di studio che non pretende di risolvere il complesso dibattito sul teatro, ma che può essere utile ai fini della comprensione di queste problematiche perchè obbliga a confrontarsi con molte delle difficoltà ecdotiche sopra illustrate. Si tratta della commedia inedita *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* dell'accademico Intronato Alessandro Donzellini, databile alla fine del XVI sec. Sebbene il lavoro sul testo sia ancora ad una fase preliminare di approfondimento, l'analisi della struttura dei testimoni superstiti della tradizione ha portato alla luce alcune scoperte molto interessanti.

II. Il caso studio: la commedia *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* di Alessandro Donzell

Cenni biografici

Alessandro Donzellini nacque fra il 1542 e il 1545 a Bolsena, nel Lazio, dal matrimonio fra Bernardino Donzellini (detto Bonte) e Antonia di Latino.

Alessandro ebbe sei fratelli, con cui trascorse la giovinezza nella casa “posta nel borgo dentro di Bolsena sul lato dell’antica piazza del Comune verso il lago e a confine con due strade vicinali” (FAGLIARI 1993, 11). Il primo atto pubblico in cui compare il nome di Alessandro Donzellini risale al 6 maggio 1561, quando a Roma diventò notaio a soli 19 anni. Sempre nello stesso anno, cominciò a esercitare la professione nella sua città d’origine dove visse con la famiglia fino all’inverno 1568, quando decise di sposare Celia Ronzetti. Dall’unione con la donna nacque, poco dopo le nozze, il primogenito Giovanni Battista. Dopo la morte della moglie, Alessandro decise di prendere gli ordini sacri e “il 21 settembre 1612 dal vescovo di Orvieto è nominato canonico della collegiata dei Santi Giorgio e Cristina” (FAGLIARI 1993, 14). Morì appena un anno dopo, nell’estate del 1613. Durante la sua vita, Alessandro Donzellini ricoprì vari incarichi pubblici nella zona volsenese: fu non soltanto notaio, ma anche cancelliere e priore del Comune di Bolsena e più volte maestro della scuola pubblica locale. Collaborò con importanti famiglie romane, fra cui i Farnese, i Colonna e i Conti: proprio a Orazio Conti è dedicata, infatti, la commedia di nostro interesse, *Gli oltraggi d’amore e di fortuna*. Quello che però maggiormente interessa ai fini del nostro studio è sicuramente l’attività letteraria di Donzellini, che fu parte della senese accademia degli Intronati³ con il nome di accademico Stordito. Fra le sue opere, numerosi testi storici, agiografici e drammaturgici. In particolare, la sua produzione teatrale conta una tragedia, la *Tyria*, due commedie pubblicate a stampa vivente l’autore, *Tempesta amorosa* e la nostra commedia, *Gli oltraggi d’amore e di fortuna*, e una commedia mai pubblicata a stampa, la *Madonna Fiammetta*. Sebbene la produzione di Donzellini sia ad oggi considerata marginale, prova dell’apprezzamento che gli fu riconosciuto fra i suoi contemporanei, che

3. L’Accademia degli Intronati, fondata nel 1525, prese questo nome per significare il desiderio dei fondatori di ritirarsi dal rumore del mondo, dal quale erano come storditi (“intronati”, appunto), per dedicarsi alle commedie e agli studi di lingua e letteratura. L’inizio della sperimentazione drammaturgica degli Intronati è tradizionalmente considerato il 1531, quando fu messa in scena la commedia *Gl’ingannati*, firmata collettivamente dagli accademici. Un elemento particolarmente significativo per comprendere l’attività e l’impegno degli Intronati è, ad esempio, la loro partecipazione attiva ai festeggiamenti per il soggiorno dell’imperatore Carlo V a Siena nel 1536. La messa in scena di un’opera teatrale, *Lamor costante*, proprio per questa occasione non può essere considerata un evento occasionale, ma piuttosto una precisa volontà di rischioso schieramento ideologico e politico di intellettuali particolarmente influenti. Per maggiori informazioni sull’Accademia si rimanda a SERAGNOLI 1980.

dimostra l'importanza fondamentale del recupero e dell'analisi approfondita dei suoi testi, è per esempio la recente scoperta che Pierfrancesco Cambi, uno degli accademici cruscanti che per primo lavorò alla composizione delle schede lessicografiche per il primo Vocabolario della Crusca (1591–1593 circa),⁴ effettuò, fra gli altri, anche lo spoglio della commedia di nostro interesse, di cui registrò e segnalò alcuni modi di dire e usi linguistici significativi.⁵

La commedia Gli oltraggi d'amore e di fortuna

Dopo la tragedia *Tyria*, Donzellini diede alle stampe *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* nel 1585 per i tipi del fiorentino Bartolomeo Sermartelli. La commedia, dedicata a Orazio Conti, è un'opera giovanile dell'autore, la cui composizione è difficilmente inquadrabile dal punto di vista cronologico, come dimostra la sua complessa tradizione testuale. L'opera, infatti, si caratterizza per una complessa *mouvance* testuale che avvalorava l'ipotesi secondo cui il testo teatrale non nasce immediatamente per la lettura, ma è concepito per la messa in scena; di conseguenza è un testo continuamente variabile a seconda delle esigenze dell'ambiente scenico, che potevano cambiare anche da una rappresentazione all'altra in funzione dei gusti del pubblico e del contesto. In questo senso, si può affermare che l'opera sia databile fra la fine del 1571 e il 1585. Il 1571 è *terminus post quem* che si ricava da un indizio storico interno al testo della commedia: durante la narrazione, infatti, si fa riferimento alla liberazione dalla schiavitù di uno dei personaggi principali della vicenda, Partenio, che era stato fatto prigioniero dopo la battaglia di Lepanto;⁶ quindi è necessario che la commedia sia stata scritta dopo la battaglia stessa. Il *terminus ante quem* è invece, allo stato attuale degli studi, il 1585, quando l'opera fu data alle stampe per la prima volta. Tuttavia, la datazione è provvisoria e parziale, dal momento che uno dei testimoni più recentemente scoperti dell'opera, che sembra tramandarne una redazione del tutto diversa, è datato al 1592: è possibile, dunque, che a una prima stesura del testo della commedia fra ultimo terzo del 1571 e 1585, poi data alle stampe, sia seguita una versione successiva e completamente nuova, non è chiaro se autoriale o meno, probabilmente destinata a un diverso contesto performativo.

4. BENUCCI 2018, 299–315.

5. Per la parte dello spoglio del Cambi relativa alla commedia *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* si rimanda all'immagine 1, appendice II. Il manoscritto consultato è il ms. 10 (ex VIII), Manoscritti, biblioteca dell'Accademia della Crusca, c. 366r.

6. Il passo ha quindi il *terminus post quem* del 7 ottobre 1571.

Descrizione dei testimoni:

1. Il primo testimone scoperto della commedia è il manoscritto 844 conservato alla Beinecke Library presso l'università di Yale, New Haven (sigla Y). Cartaceo, cc. 106, 225x170 mm. Il testo è scritto in un'unica colonna in campo aperto e risulta copiato, probabilmente da un'unica mano, in umanistica corsiva con vari gradi di rapidità. Sulla maggior parte delle pagine la carta è gravemente danneggiata da macchie di umidità nel centro e nel margine alto e la lettura risulta così spesso compromessa. Alla carta 105v il manoscritto è datato al 1572, ma la data sembrerebbe aggiunta in un secondo momento visto che né l'inchiostro utilizzato né la grafia corrisponderebbero con quelli della mano principale. La filigrana è la stessa su tutto il codice, probabilmente raffigurante un'ancora iscritta in un cerchio, ma non presente nel *Dictionnaire* di Briquet. La legatura è coeva in cartoncino e pelle.
2. Passando ai testimoni a stampa della commedia, l'*editio princeps* (sigla A) è stata stampata nel 1585 a Firenze per i tipi di Bartolomeo Sermartelli ed è conservata in 13 esemplari. 149 cc., [3] p., 8° (EDIT16 CNCE: 17739), impronta: raa- i.et a.a- meri (3) 1585 (R). Sul frontespizio, così come nel *colophon*, è presente una marca tipografica raffigurante una tartaruga che tiene sul guscio una vela con giglio fiorentino racchiusa in una cornice figurata. Nel *colophon*, la cornice della marca tipografica è arricchita nella parte inferiore da uno scudo su cui è iscritta l'iniziale B.
3. La seconda edizione a stampa dell'opera (sigla B) è stata stampata nel 1592 a Firenze sempre nella stamperia Sermartelli (più precisamente per i tipi di Michelagnolo Sermartelli), è stata effettuata sul modello della *princeps* ed è conservata in 8 copie superstiti. 175 cc., [5] p., 12° (EDIT16 CNCE: 42680), impronta: nodo b-,e e.a- Mede (3) 1592 (R). Sul frontespizio, così come nel *colophon*, è presente una marca tipografica identica a quella descritta per la *princeps*.
4. Il testimone della commedia più recentemente scoperto è il manoscritto H.XI.28 conservato alla Biblioteca comunale di Siena (sigla S). Cartaceo, cc. 36 (bianche le cc. 28–36), 290x210 mm. Il testo è scritto in una unica colonna in campo aperto e risulta copiato, probabilmente da un'unica mano, in umanistica corsiva con vari gradi di rapidità. Sulla maggior parte delle pagine la carta è gravemente danneggiata da macchie di umidità nel centro e nel margine alto e la lettura risulta così spesso compromessa. Alla

c. 27r il manoscritto è datato al 1592. La filigrana è la stessa su tutto il codice, probabilmente raffigurante una pantera (o un felino simile) iscritta in un cerchio, ma non presente nel *Dictionnaire* di Briquet. La legatura è moderna in cartone.

Partendo dall'analisi della vicenda narrata in Y e in A, la trama della commedia risulta essere estremamente intricata, secondo lo schema tipico dei testi drammaturgici del XVI sec., nella cui tradizione si inserisce l'opera. Sullo sfondo del Palazzo romano di Ottavio Farnese, la vicenda mette in scena attraverso complesse vicissitudini il contrasto fra Amore e Fortuna, caro alla cultura dell'epoca. Senza entrare troppo nel dettaglio, lo schema è il seguente: Olimpia, detta Ifigenia, ama Cleandro, che è però innamorato di Amata, che a sua volta ama Partenio, che è invece innamorato di Ifigenia. Questa prima catena amorosa è già abbastanza efficace per rendere la complessità della trama. Attorno a questi personaggi principali ruotano poi tutta una serie di personaggi tipo del genere comico: il vecchio padre avido, la cortigiana spregiudicata, il servo fedele e quello stolto, il capitano, vile fanfarone. La trama si svolge senza una vera e propria agnizione finale e porterà al ricongiungimento di Olimpia e Partenio: Partenio rivela di essersi liberato dalla schiavitù in cui lo tenevano i Turchi dopo la battaglia di Lepanto (1571) e di essersi stabilito a Roma perché credeva che la sua amata e futura sposa Olimpia fosse morta. Ma anche Olimpia credeva che Partenio fosse morto così, quando scopre la verità, i due si ricongiungono e le altre vicende amorose si risolvono di conseguenza.

Come già affermato, *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* si offre come caso di studio particolarmente calzante per dimostrare la mobilità dei testi teatrali proprio per le caratteristiche della sua tradizione, manoscritta e a stampa, che rivelano una serie di macro-varianti suddivisibili in tipologie ricorrenti che dimostrano il fatto che in ambito di testualità drammatica non esista una versione standard del testo, ma tante versioni quante ne erano richieste dai diversi contesti performativi. Occorre innanzitutto specificare che la tradizione del testo è stata organizzata in due rami principali: il primo, che comprende, in ordine cronologico, Y, A e B e il secondo che include S. Lo studio partirà, dunque, dal confronto specifico dei due testimoni Y e A. La ragione di questa scelta è motivata dal fatto che il testimone B presenta una redazione conforme alla *princeps* (A), sulla cui base è modellato; S, invece, sarà trattato indipendentemente, dal momento che sembra appartenere ad un ramo completamente distinto della tradizione del testo. Partendo da queste precisazioni preliminari, si cercherà, dunque, di individuare le principali tipologie di varianti desumibili dal confronto fra Y e A per

proporre infine un approccio metodologico che tenga conto della natura intrinsecamente variabile del testo.

Prima tipologia: modifiche del testo per renderlo più agevolmente recitabile e comprensibile dal pubblico attraverso la performance. In questa categoria rientrano tutte quelle varianti, emerse dall'analisi della tradizione del testo, che sono giustificabili nella loro evidenza come tentativo, da parte dell'autore o di un copista, di migliorare la resa scenica dell'opera e la sua efficacia sugli spettatori in un determinato contesto performativo. Caso emblematico per comprendere questa prima tipologia di varianti è sicuramente quello del prologo della commedia, che anche a una prima lettura risulta molto differente in Y rispetto ad A. Il prologo di Y si presenta come un preambolo discorsivo, estraneo all'azione, in cui la voce narrante si rivolge direttamente al suo pubblico con finalità programmatica; si specifica infatti la materia della commedia e la sua finalità: "che il principale intento di questa Comedia che pur hora appresentarvi intendiamo, altro non è, che dimostrarvi il modo di vincere AMORE, e FORTUNA, empî tiranni del mondo, sotto i cui stipendî vanî accidenti in Roma spiegar vedrete".⁷ Particolarmente interessante e non molto frequente nei testi comici del XVI sec. è il fatto che nel prologo di Y. si faccia riferimento non soltanto alla rappresentazione scenica della commedia ("Ora non aspettate, che io vi reciti l'argomento della favola, perchè questo è uffizio de i primi, che usciranno in su la scena"⁸), ma anche alla lettura del testo teatrale come testo di diletto e intrattenimento con funzione edificante: "Il contenuto solo della Comedia vi faria di mestieri, e quella si potria ancor leggere da ciascuno nelle sue case, e quivi apparar(e) di schifare e fuggire i vitî, e apprendere modesti costumi".⁹ Di natura completamente diversa è, invece, il prologo della *princeps* (A) che innanzitutto è preceduto da una dedica al destinatario dell'opera, Orazio Conti, e da una favola allegorica, su modello delle favole classiche di Esopo, destinata ai lettori. Segue il prologo vero e proprio che, abbandonato l'andamento discorsivo, torna ad essere dialogico e allegorico (quindi pensato per la performance scenica), secondo il modello plautino.¹⁰ Il dialogo si svolge fra due personaggi che poi non

7. Immagine 2, appendice II.

8. *Ibidem*.

9. Immagine 3, appendice II.

10. Nelle edizioni a stampa de *Gli oltraggi*, il prologo è conforme alla consuetudine cinquecentesca nella quale esso è recepito nella sua codificazione classica. Basilarmente, il prologo ereditato dalla tradizione latina si presenta come un personaggio vestito di una toga bianca e coronato di alloro, più o meno esplicitamente presentato quale *alter ego* dell'autore, e proprio con queste

prenderanno parte alla vicenda, Sterope, allegoria della Notte, e Prologo, tradizionalmente presentato come vestito con una toga bianca e coronato di alloro, qui personificazione della Luce. Anche in questo caso, il discorso verte sull'insegnamento che la commedia si propone: solo negli animi forti vive l'amore puro, perché sono capaci di vincere la Fortuna ricorrendo all'intelletto e alla virtù. Se accettiamo che la *mouvance* testuale proceda dal ms. di Yale alla stampa e non viceversa, ipotesi che risulta essere la più plausibile per giustificare nel modo più economico e coerente il tracciato variantistico del testo e la sua funzione, allora l'esempio del prologo è esemplificativo della tipologia di varianti in cui è inserito dal momento che la resa dialogica di quest'ultimo per renderlo recitabile sulla scena attraverso un dialogo risultava sicuramente più agevole e comprensibile dal pubblico rispetto a un monologo della voce narrante.¹¹ Nella stessa casistica rientra anche il fenomeno dell'eliminazione delle scene a una sola voce: monologhi, spesso lunghi e articolati con funzione digressiva e didascalica rispetto alla trama vera e propria dell'opera, che avrebbero potuto annoiare gli spettatori o, cosa ancora peggiore, distrarli dalla vicenda principale, spesso già di per sé molto articolata e complessa. Non stupisce dunque che nella versione a stampa di *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* siano eliminate tutte le scene a una sola voce, per velocizzare e rendere più appetibile lo spettacolo in funzione della sua ricezione. Un esempio significativo di questo fenomeno all'interno della commedia è la scena seconda dell'atto I: in Y essa è occupata da un monologo del personaggio Pedante, nella *princeps*, invece, il monologo è eliminato e la scena seconda è un dialogo fra Ifigenia (Olimpia) e la sua balia Ercolina, che compare come scena terza dell'atto I in Y.¹²

Seconda tipologia: modifiche al testo necessariamente introdotte per supplire a disagi "esterni" all'opera, cioè a esigenze materiali e/o economiche della compagnia teatrale o dello spazio di messa in scena. Nel Rinascimento italiano, infatti, le commedie erano rappresentate, con vari gradi di fedeltà ai loro modelli classici, in una varietà di luoghi: piazze

caratteristiche è presentato nella versione a stampa della commedia di nostro interesse. Il prologo del teatro latino, in cui compaiono figure allegoriche e divinità, viene recuperato e reinterpretato dal teatro popolare cinquecentesco in cui lo spazio introduttivo è destinato a riflessioni metaletterarie portate avanti sempre più spesso da personificazioni di concetti astratti (nelle edizioni a stampa de *Gli oltraggi* il prologo è un dialogo fra *Prologo* simbolo della *Luce* e la *Notte*).
REFINI 2006, 35 n3: 61–86.

11. Immagini 4 e 5, appendice II.

12. Immagini 6 e 7, appendice II.

pubbliche, case private, teatri o contesti “cortesi” di vario tipo. Diversi spazi scenici richiedevano dunque spesso cambiamenti radicali nella struttura della commedia: fattori come la lunghezza della vicenda, la disponibilità di attori e di spazio per le quinte e per la recitazione, la possibilità di rapidi cambi di costume potevano condizionare pesantemente il lavoro dell'autore, portandolo inevitabilmente a inserire modifiche al testo per renderlo adeguato alle nuove esigenze esterne. In questa casistica rientrano tutte quelle varianti che riguardano l'eliminazione di personaggi minori: la rimozione di alcuni personaggi secondari era, infatti, frequente dato che più personaggi implicavano una complicazione dell'organizzazione dello spazio scenico se si pensa, ad esempio, che uno stesso attore doveva recitare più parti, che richiedevano tempi tecnici da rispettare, come quelli per il cambio di costume. Questo creava non pochi problemi, soprattutto se il numero stesso degli attori era esiguo. Anche in questo caso, la commedia di Donzellini è un esempio chiarificatore: nel passaggio dal ms. di Yale alla *princeps*, infatti, sono eliminati alcuni personaggi minori, fra cui per esempio Pedante, la cui eliminazione si spiega plausibilmente con il fatto che con la loro presenza avrebbero complicato la messa in scena. L'eliminazione del personaggio Pedante comporta anche il taglio di tutte le scene in cui lo stesso compariva: proprio per questo nel passaggio da Y ad A, per esempio, è eliminata la scena sesta dell'atto III, a cui prendevano parte appunto Pedante, Cleandro e Moschetto: in A la scena sesta corrisponde alla settima di Y, ovvero quella a cui prendono parte Rutilio, Rondone e Vignarolo.¹³ Le macro-differenze che emergono fra il testimone manoscritto di Yale (Y) e la stampa (A) supportano l'ipotesi che queste modifiche siano state effettuate molto probabilmente per rendere la commedia più performabile. In questo senso, se sosteniamo che la *mouvance* testuale proceda dal ms. alla stampa, anche soltanto dagli esempi citati si evince come effettivamente i cambiamenti avrebbero potuto avere proprio questa finalità. Viene così a definirsi meglio il grande divario esistente tra i testi teatrali pensati per la rappresentazione scenica vera e propria e altri che venivano pensati per la lettura a esclusivo scopo di intrattenimento. Molto probabilmente, nel nostro caso, Y conserva una prima stesura della commedia che, più lunga e articolata, era destinata alla lettura; al contrario A testimonia una forma del testo, più sintetica e agevole, che è stata poi cristallizzata dalla stampa e che probabilmente rappresentava una struttura più vicina a quella pensata per la messa in scena. Un elemento che potrebbe avvalorare la nostra ipotesi è il fatto che, nel prologo di Y, si faccia riferimento alla commedia

13. Immagini 8 e 9, appendice II.

come testo di lettura e diletto, precisazione completamente assente nel prologo dell'edizione a stampa.

È possibile tuttavia che, quando le modifiche e gli adattamenti risultassero troppo numerosi e complessi o quando il contesto storico-sociale in cui l'opera veniva rappresentata fosse troppo lontano da quello per cui inizialmente era stata concepita, si procedesse alla realizzazione di una nuova redazione della commedia. Sembrerebbe proprio che *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* presenti anche questo caso: S, il testimone più recentemente scoperto, databile 7 anni dopo la prima edizione a stampa e ben 20 anni dopo la datazione presente su Y, presenta un testo della commedia completamente diverso da quello presente negli altri testimoni. Diminuisce il numero e cambia il nome e il ruolo di numerosi personaggi, cambia completamente la trama e l'organizzazione degli atti, IV e non più V e con un numero ridotto di scene. Sebbene lo studio delle varianti strutturali di questo testimone, e la loro rilevanza ai fini della tradizione testuale, dovranno essere valutate attraverso uno studio più approfondito del manoscritto, già ad una prima analisi sembra evidente che S sia stato composto, non è chiaro se da Donzellini o da un altro autore, per esigenze performative completamente nuove, a distanza di molti anni dalle prime rappresentazioni della commedia.

La natura molto instabile di questo testo richiede un'analisi approfondita delle varianti tra i testimoni e di quelle di S, che sembra appunto costituire una rielaborazione completamente diversa del testo, a riprova di quanto appena detto. L'obiettivo finale dello studio sarà quello di proporre un'edizione critica dell'opera che tenga conto della sua fluidità e metta in luce l'importanza di Donzellini e della produzione teatrale tardo-cinquecentesca, troppo a lungo trascurata. Il lavoro editoriale procederà dunque con attenzione a non appiattire la mobilità testuale, ma anzi valorizzando le diversità fra i Y e A. Per quanto riguarda B, trattandosi di una redazione conforme alla *princeps*, l'attenzione si focalizzerà sulla ricerca di eventuali varianti interne che potrebbero essere state effettuate nel passaggio dalla prima alla seconda edizione a stampa. Per S invece, trattandosi di una redazione completamente diversa dell'opera, si procederà con un'analisi indipendente dal momento che il confronto con gli altri due testimoni e la riduzione delle novità di S in apparato risulterebbe non soltanto troppo complessa, ma rischierebbe di far perdere, come già affermato, la percezione di S come testimone indipendente e di paritario valore rispetto agli altri. *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* rappresenta, dunque, un caso di studio particolarmente interessante che ribadisce il fatto che nel campo della testualità drammatica non esiste una versione standard

del testo, “né originali manoscritti, né autorialità sicure” (PIERI 2022, 167), ma una molteplicità di forme che ci tramandano tante versioni del testo (potenzialmente illimitate) quante ne richiedevano i diversi contesti di rappresentazione.

Università di Pisa

Appendice I

Tabella 1: schematica raffigurazione della struttura dell’opera nei testimoni analizzati.¹⁴

Testimoni	Atti totali	Prologo	Atto I	Atto II	Atto III	Atto IV	Atto V
Y	Cinque	Discorsivo	12 scene	12 scene	12 scene	12 scene	15 scene
A/B ¹⁴	Cinque	Dialogico e allegorico	10 scene	10 scene	11 scene	11 scene	13 scene
S	Quattro	Non presente	7 scene	10 scene	8 scene	6 scene	Non presente

Tabella 2: schematica rappresentazione dell’organizzazione dei personaggi¹⁵ dell’opera nei testimoni analizzati.

Y	A/B	S
1. Corinthio Sorrentino, detto Partenio innamorato d’Ifigenia, servo di Rutilio. 2. Broglia servo di Cleandro 3. Capriccio famiglio del Capitano 4. Pedante 5. Olimpia Sorrentina, detta Ifigenia innamorata di Cleandro 6. Ercolina sua balia	1. Corintio Sorrentino detto Partenio 2. Broglia servo di Cleandro 3. Capriccio famiglio del Capitano 4. Olimpia Sorrentina detta Ifigenia 5. Ercolina Balia 6. Clitia Artemidora Cortigiana 7. Cleandro innamorato 8. Avarista ruffiana	1. Rutilio scultore 2. Calidonio mercante 3. Dorico detto Adone innamorato 4. Curzio servitore 5. Aquilina Ruffa 6. Egidia cortegiana 7. Aspromonte capitano 8. Capriccio servitore 9. Porzia detta Serpilia 10. Fagiulo servo scemo di Rutilio 11. Frondosa balia

(Continued)

14. Essendo B redazione conforme ad A, i due testimoni verranno per comodità analizzati in una sola colonna della tabella, dal momento che sono identici per organizzazione del testo e personaggi.

15. Il sistema dei personaggi della commedia è estremamente complesso e mutevole nel passaggio da una redazione all’altra. Tuttavia, a livello onomastico, è

Tabella 2 Continued

7. Clizia Artemidora Cortigiana innamorata di Cleandro 8. Avarista sua madre 9. Calidonio vecchio padre d'Ifigenia 10. Vignarolo del medico 11. Viscardo medico padre di Cleandro 12. Cleandro innamorato di Amata 13. Aspromonte capitano 14. Amata figliuola di Rutilio, innamorata di Partenio 15. Rutilio innamorato di Clizia cortigiana 16. Colorita fonte di Amata 17. Moschetto ragazzo di Cleandro 18. Rondone famiglia del Rutilio 19. Farfaricchio ragazzo di Rutilio 20. Bargello 21. Notaio	9. Calidonio il vecchio 10. Vignarolo del Medico 11. Viscardo Medico 12. Aspromonte Capitano 13. Amata figliuola di Rutilio 14. Architetto 15. Rutilio 16. Colorita fonte di Amata 17. Moschetto ragazzo 18. Rondone famiglia 19. Bargello 20. Notaio	12. Circenia moglie di Rutilio 13. Colorita fonte di Egidia 14. Anteo forestiero 15. Riccardo servitore 16. Bargello
--	---	--

possibile individuare alcune scelte molto interessanti da parte dell'autore: molti personaggi, infatti, sono dotati di nomi parlanti che ne evidenziano fin da subito le caratteristiche fisiche o caratteriali (in questa sede si forniranno soltanto alcuni esempi più emblematici). Il nome Rutilio, per esempio, deriva dall'antico gentilizio romano, diventato poi nome personale, *Rutilius*, a sua volta dal soprannome latino *rutilius*, "rosso", con chiaro riferimento al colore dei capelli. Ancora, il nome Partenio continua il nome greco Παρθένιος (*Parthenios*), derivante dal termine παρθένος (*parthenos*), che significa "vergine", "puro", nome scelto probabilmente per identificare fin da subito il personaggio per la castità che effettivamente nella narrazione lo contraddistingue. Per concludere con un esempio di nome femminile, la regalità e la nobiltà di Olimpia, detta Ifigenia, è già interna al suo stesso nome: Olimpia, infatti, è nome che deriva dall'antico nome greco Ολυμπιας (*Olympias*), tratto dal nome del monte Olimpo, come adattamento femminile o come etnonimo, quindi "[abitante] dell'Olimpo", allo stesso modo Ifigenia continua il nome greco Ιφιγενεια (*Iphigeneia*), composto dalle radici ιφιος (*iphiος*, "forte") e γενής (*genes*, "nato") o γένος (*genos*, "nascita", "generazione", "stirpe"), nome che può essere interpretato come avente il significato di "[donna] di forte stirpe"

Appendice II

Immagine 1: ms. 10 (ex VIII), c. 366r, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Firenze. L'immagine mostra la pagina dello spoglio per il primo Vocabolario della Crusca dedicata da Pierfrancesco Cambi alla commedia *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* di Alessandro Donzellini.

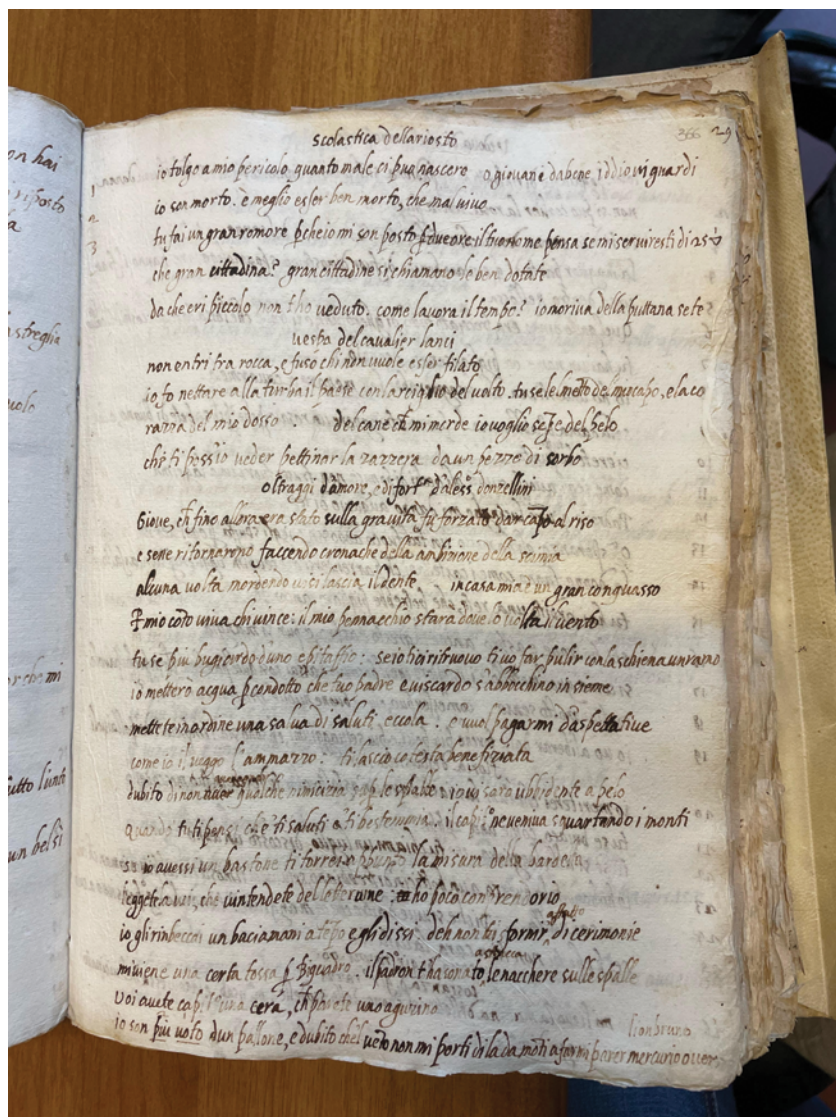


Immagine 2: ms. 844, Medieval and Renaissance manuscripts, Beinecke Library, Yale's University, New Haven (Y), c. 6r. L'immagine mostra la parte del prologo di Y che allude alla lettura della commedia come testo di intrattenimento.

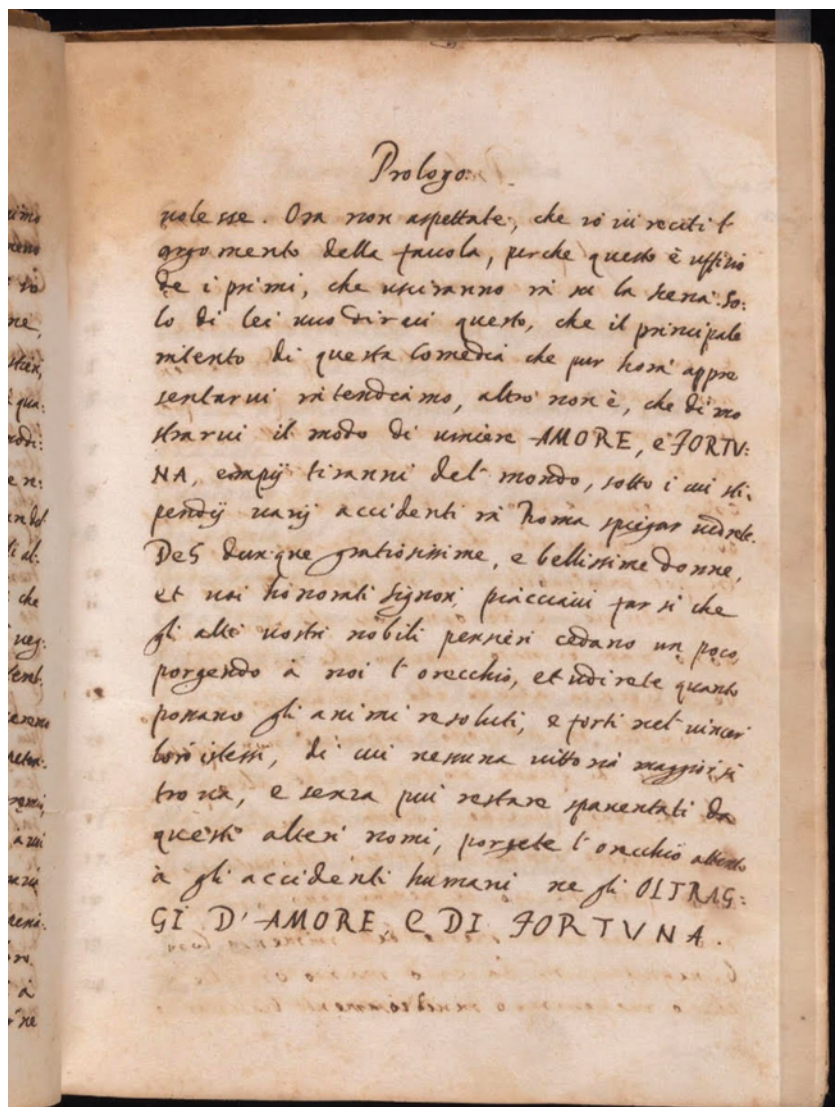
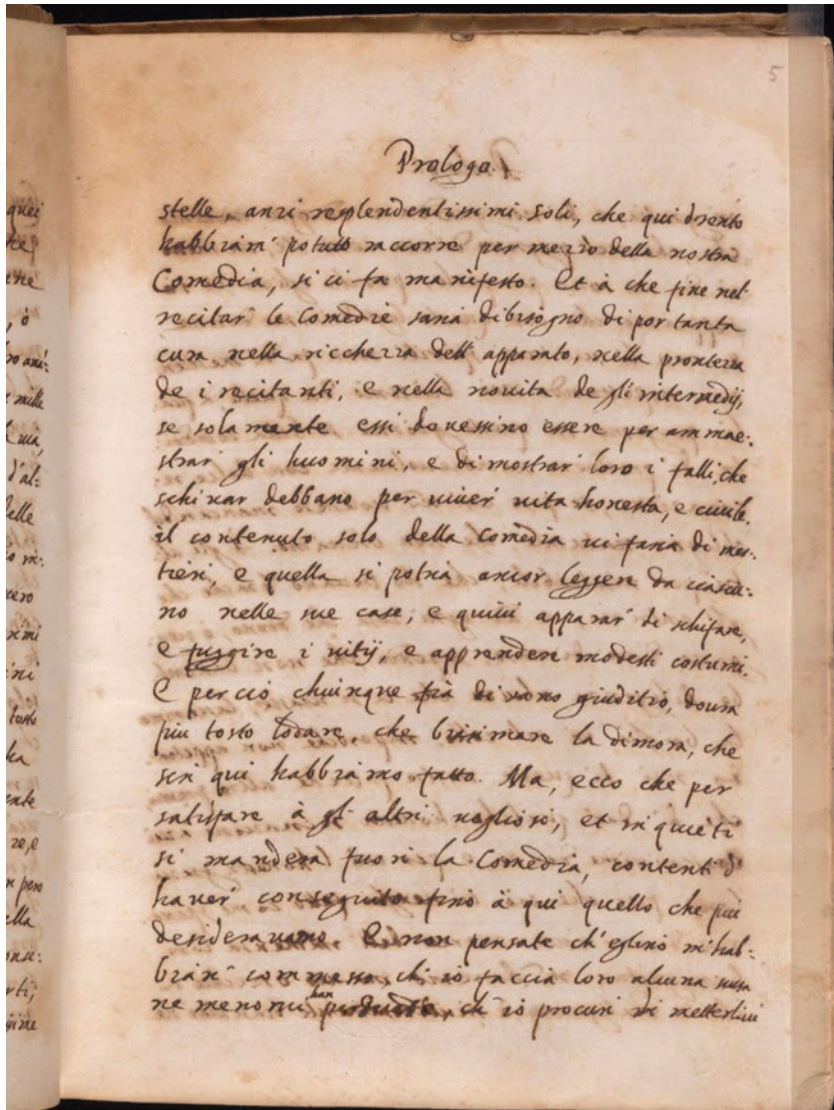
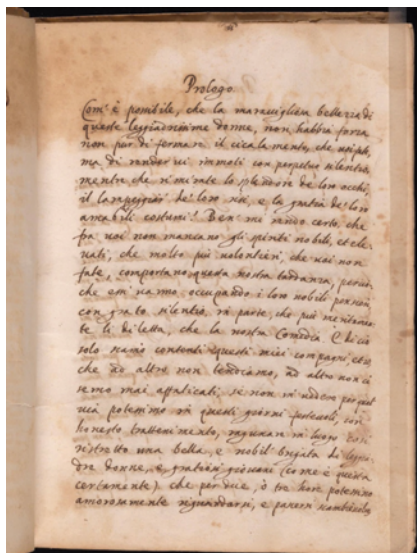


Immagine 3: ms. 844, Medieval and Renaissance manuscripts, Beinecke Library, Yale's University, New Haven (Y), c. 5r.



Immagini 4 e 5: ms. 844, Medieval and Renaissance manuscripts, Beinecke Library, Yale's University, New Haven (Y), c. 4r e 17739: DONZELLINI, ALESSANDRO, *Gli oltraggi d'amore e di fortuna*, editio princeps, 1585 (A), 12. Le immagini mettono a confronto il prologo di Y e di A per evidenziare le differenze strutturali che ne emergono.



12

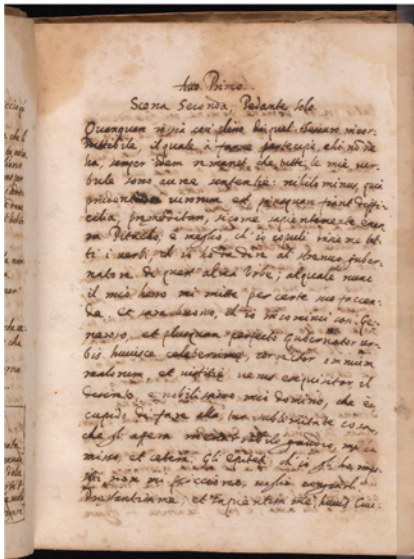
Il Prologo lo fanno due personaggi, vno in abito di Sterope ministro di Vulcano con vn martello nella destra, & vn tizzone spento nell'altra mano; che con ispauento fa la prima cōparfa veduto il lume. L'altro personaggio è il Prologo in abito corto, e risplendente, con corona di lauro, e vn ramo d'oro in vna mano, nell'altra vna torcia accesa.

La Scena è Roma, e la principale prospettiva è il Palazzo del Duca Ottauio Farnese.

STEROPE, E PROLOGO.

- Ste.**  **M**IE fide amiche, non lasciate di oscurar con atro, e tenebroso ve lo quest'aura à me nemica tanto: e pria che l'odiata luce mi tocchi, là conducete i miei passi doue al mio gran Padre Vulcano possa apportare aiuto di qualche sorte.
- Pro.** Ritorna grata, e dolce aurora, sorgi con l'aureo crine, e con la fronte di rose, scarca di nebbia, come far suoi nella stagion nouella; quando riscalda al Taurus il sol le corna.
- Ste.** Ma se piu graue, e noioso horrore aggiugner puoi negro tizzone; densa tu via maggiormente il negro, e tenebroso volto di questa oscura notte.
- Pro.** Io lieto in tanto mouerò sicuro il piede, guidato da questa risplendente face; là doue quest'aurato ramo à nuouo onore di Minerva cōsecrare mi sia cōcesso.
- Ste.** Ma qual nemica impropria luce m'offende? hoime.
- Pro.** Qual ombra a' miei celesti disegni auuersa m'impedisce il corso de' miei felici affetti? Ombra noiosa, e graue, doue rinolgi tu il nero, e tremante piede, à destar forse il fatal tizzone di Meleagro?
- Ste.**

Immagini 6 e 7: ms. 844, Medieval and Reinassance manuscripts, Beinecke Library, Yale's University, New Haven (Y), c. 11r e 17739: DONZELLINI, ALESSANDRO, *Gli oltraggi d'amore e di fortuna*, editio princeps, 1585 (A), 23. Le immagini mettono a confronto le scene seconda e terza dell'atto I fra Y e A per dimostrare come, a causa dell'eliminazione delle scene ad una sola voce, la scena terza dell'atto I in Y. corrisponda alla scena seconda dello stesso atto in A.



P R I M O. 23

Par. Metterò Rutilio ne gli annisi, voglio lenarmi di qui che venendo il Capitano, non mi riuscirebbe seco in quel modo che m'è riuscita con il famiglia.

Ero. Tu hai ragione andiamo, e se innanzi che si agior- no hai da andar' in altro servizio andiamo pure.

Par. Ti ringrazio, a riseruirti.

SCENA SECONDA.

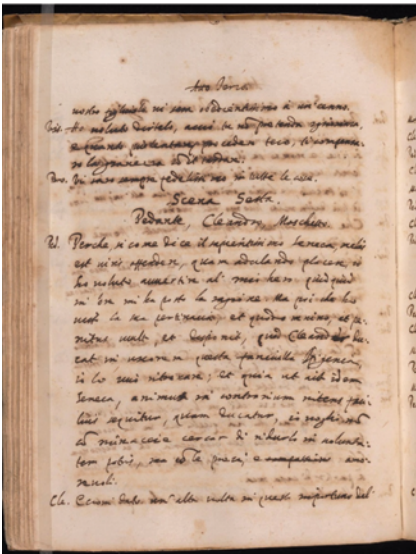
Ifigenia, Ercolina.

If. **S**TRANA, & infelice sorte è la tua, misera sfortunata Ifigenia, che destandoti pur hora dal sonno, onde pensavi di quietare i lunghi trauagli, che tu sostieni, nella dolce & amara ricordanza di colui, che con la sua morte t'uccise; tuttauia colma di quel maggior trauaglio, che suole apportare amore a chi ama, e tace; ne ardisce di sfogare il fuoco che l'arde, d'innisibile incendio mi consumo. & in così graue ardore, non pure non trouo luogo di quiete, ma quelle ombre che turbar mi sogliono nell'interrotto sonno, maggior pena m'accrescono, e maggior tormento. Ah balia mia, ronina del mio tranquillo, e sicuro stato.

Er. T'ho pur'io ingrata con le mie proprie orecchie in testa, questo è l'amore, che tu mi mostri? questo è il pagamento che mi dai del latte che ti diedi ne' tuoi teneri giorni.

If. V'h perdonatemi che non m'ero accorta di voi, e non ho detto così per farmi ingiuria no, ch'io di cuore m'ingegno d'amarui, e ben mi ricordo dell'obbligo che vi tengo. Ma non vi rimeteca d'ascoltar

Immagini 8 e 9: ms. 844, Medieval and Reinassance manuscripts, Beinecke Library, Yale's University, New Haven (Y), c. 57v e 17739: DONZELLINI, ALESSANDRO, *Gli oltraggi d'amore e di fortuna*, editio princeps, 1585 (A), 91. Le immagini mostrano, nel passaggio da Y ad A, l'eliminazione della scena sesta dell'atto III, a cui prendevano parte Pedante, Cleandro e Moschetto: in A la scena sesta corrisponde alla settima di Y, ovvero quella a cui prendono parte Rutilio, Rondone e Vignarolo.



TERZO.
Ma ti dico per risolverla, che tu disponga Cleandro alle nozze d'Ifigenia, o vero risoluiti a partir da casa mia.
Bro. Sollecitate pur dal tanto vostro, che vi prometto che vostro figlinolo vi sarà obbedientissimo a vn cenno.
Vis. Ho voluto dirvelo, acciò tu non pretenda ignoranza, e quanto piu lentamente procederò teco, ti com'penferò la grauezza con il tardare.
Bro. Visarò fedelissimo in tutte le cose.

SCENA SESTA.
Rutilio, Rondont, Vignarolo.

Rut. **T**i s'è ancora passato il vino.
Penso di sì.
Rut. Ti ha fatto vile quel rimedio.
Ron. Non so piu vbrtaco nò.
Rut. Ti ricordaresti bormai com'è andata la cosa della collana.
Ron. Ho fatto quel che m'hauete detto io.
Rut. Quando tu gli hai parlato, come hai detto.
Ron. Non vi fidate, come hauete detto voi, ma non mi ha inteso.
Rut. Perche hoime.
Ron. Perche voi mi hauete detto, quando vò per vn ser uizio a casa sua, che io dica le cose, che non senta nessuno, e perche nessuno non senta, non ha inteso manco lei.
Rut. O sfortunato Rutilio, anzi insensato a fidarmi del vino.

Piano

Works Cited

Manuscripts

- Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Manoscritti, ms. 10 (ex VIII), cc. 352–66.
- New Haven, Yale's University, Beinecke Library, Medieval and Renaissance manuscripts, ms. 844 (sigla Y).
- Siena, Biblioteca comunale, H.XI.28 (sigla S).

Early Printed Editions

- EDIT16 CNCE 17739: DONZELLINI, ALESSANDRO, *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* (1585), (sigla A).
- EDIT16 CNCE 42680: DONZELLINI, ALESSANDRO, *Gli oltraggi d'amore e di fortuna* (1592), (sigla B).

Secondary Sources and Editions

- BENUCCI, Elisabetta. 2018. "Gli accademici compilatori del primo Vocabolario". *La Crusca e i testi: lessicografia, tecniche editoriali e collezionismo librario intorno al vocabolario del 1612*, 299–315. Padova: Libreriauniversitaria.it edizioni.
- BRIQUET, Charles M. 1974. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. @ <https://briquet-online.at/>.
- CENSIMENTO NAZIONALE DELLE EDIZIONI ITALIANE DEL XVI SECOLO (EDIT16). 2020. Roma: Istituto Nazionale per il catalogo unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche (ICCU). @ http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm.
- FAGLIARI ZENI BUTICCHIO, Fabiano. 1993. "Alessandro Donzellini e la sua famiglia: notizie e documenti". *Alessandro Donzellini letterato e storico di Bolsena tra i secc. XVI e XVII*, 5–16. Bolsena: Atti della giornata di studio.
- FUMAROLI, Marc. 1990. *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*. Bologna: il Mulino.
- GALLI, Quirino. 1993. "La produzione teatrale di Alessandro Donzellini". *Alessandro Donzellini letterato e storico di Bolsena tra i secc. XVI e XVII*, 43–72. Bolsena: Atti della giornata di studio.
- McKENZIE, Donald, F. [1986] 1999. *Bibliografia e sociologia dei testi*. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard.
- PIERI, Marzia. 2022. "La commedia del '500 fra palco e libro". *Ecdotica*, 19: 165–79.
- REFINI, Eugenio. 2006. "Prologhi figurati: appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento". *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, 35.3: 61–86.
- SCANNAPIECO, Anna. 2017. "Due o tre cose che so di lui (Sul teatro del Fumoso, "pellegrino Ingegno de la Congrega de' Rozzi")". *Il Castello Di Elsinore*, 76: 9–22.

- . 2014. “Sulla filologia dei testi teatrali”. *Ecdotica*, 11: 26–56. Roma: Carocci Editore.
- SERAGNOLI, Daniele. 1980. *Il teatro a Siena nel Cinquecento, “progetto” e “modello” drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*. Roma: Bulzoni editore.
- VESCOVO, Piermario. 2022. “Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità”. *Ecdotica*, 19: 134–65.
- ZACCARELLO, Michelangelo. 2012. *Alcune questioni di metodo nella critica dei testi volgari*. Verona: Edizioni Fiorini.