

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN  
STUDI TEATRALI E CINEMATOGRAFICI

Ciclo XXV

**Settore Concorsuale di afferenza:** 10 / C1

**Settore Scientifico disciplinare:** L-ART / 05

TITOLO TESI

La drammaturgia sperimentale di Gio. Battista Andreini fra Commedia dell'Arte, poesia e teatri per musica

**Presentata da:** Alice Bragato

**Coordinatore Dottorato**

Marco De Marinis

**Relatore Italiano**

Gerardo Guccini

**Relatore estero**

Anne Surgers

**Esame finale anno 2013**

## INDICE

<b>Introduzione</b>	1
<b>Capitolo I: Giovan Battista Andreini, scenica Fenice</b>	
1. Una pesante eredità	3
2. Primi passi e lenta ascesa di Lelio	8
3. Verso i lidi francesi o della grande battaglia	17
4. Una gloria coronata da bianchi gigli	21
5. Inesorabile consunzione dell'uccello di fuoco	25
6. Eclissi del sogno parigino, l'estremo rifiuto	31
7. Cala il sipario su inferi o, forse, angelici accenti	34
<b>Capitolo II: Florinda, centaura dal canto di Sirena</b>	
1. Del canto o dell'incanto dell'attrice-usignolo	36
2. Una gabbia di parole e inchiostro	38
3. <i>Rime in lode</i> : celebrazione di una voce sublime	49
3. 1. Conseguenze di un rogo e di quel che ne sopravvisse	52
4. <i>La Sirena del Mar Tirreno</i> . I natali genovesi di Virginia	62
5. Manoscritti senza stampatore: il Codice Morbio I	65
5. 1. Tentativo di un ritratto virginiano	69
<b>Capitolo III: Sulle tracce d'Orfeo in compagnia di Lelio Fedeli</b>	
1. Ovvero, di come Andreini inseguì Euridice fino al Tartaro	75
2. La giovinezza. La costruzione d'un ideale	78
2. 1. Dove si scopre il valore della risata. La vittoria di Talia	78
2. 2 <i>L'Adamo</i> del 1613, dove si scopre la virtù del sacro	93
3. L'età matura. Apogeo in terra di Francia	103
3. 1. I frutti di un prospero Vigneto o del Grande Raccolto	104
3. 2. Ibride mostruosità, città acquatiche e magie libertine: <i>La Centaura, La Ferinda e Amor nello Specchio</i>	109
3. 3. Breve intermedio veneziano per un omaggio all'arte comica	148

4. Il giglio sfiorisce repentinamente: il trionfo di Richelieu	154
5. La vecchiaia. Un cupo crepuscolo venato di rimpianti e ricordi	157
5. 1. Un malinconico bouquet: <i>La Rosella, Li duo baci, La Rosa</i>	157
5. 2. Della favola amara di una regina in esilio: <i>l'Ismenia</i>	168
6. L'ultimo viaggio al fianco di Dom Juan: <i>Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra</i>	180
6. 1. Titani in rivolta contro il Cielo o della Fenice che non voleva morire	182

#### **Capitolo IV: Le Maddalene, storia di un'ossessione**

1. Il mito di una santa prostituta e il clan Andreini	192
2. Il poemetto del 1610 o del teatrale desiderio celato	196
3. In un giardino circondato da melaranci e gelsomini, una cortigiana seduce il suo pubblico: <i>La Maddalena, sacra rappresentazione</i>	202
4. La ristampe praghese e viennese, o degli incanti di Hellburnn	216
5. Prodigi di un vecchio alchimista: <i>La Maddalena, lasciva e penitente. Azzione drammatica e divota</i>	223
6. Più delle parole poté l' <i>imago</i> : Guido Cagnacci, peccaminoso artista	231

#### **Capitolo V: Geografia d' "Utopia": Parigi, tra immaginazione e realtà**

1. Il primo incontro, genesi d'un amore appassionato: tournée 1613-1614	238
2. All'ombra di Maria de' Medici sboccia il miraggio di una nuova patria	244
3. L'addio al Gallico Teatro, un segreto di quattrocento anni viene alla luce	254
4. Le conseguenze dell'acqua e d'altri fortuiti accadimenti	269
5. Scaramuccia e la sua allegra brigata alla corte d'Anna d'Austria	273
6. Il dilagare d'una musicale follia: l'allestimento di <i>La Finta Pazzza</i> nel 1645	279
7. Di satiri beffati e ninfe impertinenti: <i>L'Orfeo</i> del 1647	291
8. L'estetica della trasgressione o della perpetua sperimentazione	304

<b>Appendice iconografia</b>	307
------------------------------	-----

<b>Bibliografia.</b>	339
----------------------	-----

## INTRODUZIONE

Quando un viaggio comincia, a dispetto della metà prescelta, l'unica certezza è il punto di partenza. Non è dato sapere quando si giungerà a destinazione, le strade e le deviazioni che si sarà costretti a imboccare, o persino se si arriverà dove si desiderava all'inizio. Questo studio, non ha fatto eccezioni: tracciato un percorso il cui scopo ultimo era, sostanzialmente, indagare e dare ragione dei rapporti tra il teatro di Giovan Battista Andreini, detto Lelio, comico e drammaturgo dell'Arte, e le varie forme esistenti dei teatri musicali a lui coevi, dall'intermedio alla nascente opera in musica, esso, ben presto, ha rivelato e dimostrato, molto più di ciò che si credeva per alcuni aspetti e per altri, ha invece inficiato ipotesi e teorie reputate, al principio, fortemente attendibili.

Delle diverse interconnessioni tra l'Andreini e l'universo performativo musicale barocco, si sono evidenziati legami personali – l'aver sposato Virginia Ramponi, la celebre interprete di Arianna, la protagonista dell'omonima opera monteverdiana e la conseguente amicizia con entrambi i fratelli Monteverdi -, relazioni professionali - come l'aver assiduamente frequentato ambienti cortigiani, quali quello fiorentino e mantovano, ove la musicale spettacolarità era cosa assai apprezzata -, ed esigenze mercenarie – in altre parole, la concorrenza rappresentata dal novello genere operistico -, e man mano che l'analisi proseguiva in tal direzione, un elemento, su tutti, è apparso invariabile, suscitando inaspettate domande che hanno modificando il senso stesso della ricerca: l'afflato sperimentale. Ogni qualvolta, infatti, che Lelio si trovò a redigere un testo per le scene, indipendentemente dalle circostanze socio-economiche nelle quali egli versava ed era costretto a lavorare, nella trattazione e manipolazione del materiale sonoro, la modalità compositiva da lui adottata fu quella dell'innovazione. Inoltre, continuando nella disamina delle varie pièce andreiniane secondo una metodologia improntata all'individuazione della componente sonora, s'è notato che, suddetta poetica sperimentale, in realtà, veniva applicata da Giovan Battista indifferentemente a tutti gli aspetti della propria professione di scrittore teatrale. Nelle invenzioni scenografiche, nella definizione degli intrecci narrativi, nella descrizione dei personaggi, l'obiettivo dell'autore era quello d'avere, senza esclusioni, un prodotto che fosse unico ed originale, in grado di contraddistinguersi, soddisfacendo gusti e bisogni variegati e multiformi. Creare, insomma, delle pièce che fossero capaci di stregare e stupire differenti tipologie di pubblico, indipendentemente dalle contingenze momentanee, che fossero costantemente concorrenziali ed originali.

Andreini, in un perpetuo processo osmotico tra esperienza professionale, quotidiano vissuto e tradizioni culturali, si dedicò, anima e corpo, alla costruzione di inediti prodotti letterari che, oltre a nobilitare il mondo dei comici dell'Arte – secondo la *lectio* materna e paterna -, lo innovassero, traghettandolo nel nuovo secolo al massimo delle proprie potenzialità. Egli interagì con le forme spettacolari seicentesche, teatri musicali compresi, assecondando una spinta che potrebbe definirsi “agonistica”, individuando, cioè, di ciascuna categoria performativa gli elementi di forza e



fascinazione che ne determinarono allora il successo, per poi estrapolarli e reinventarli attraverso il filtro dei propri ideali artistici, dando così vita a un testo che era sì, innegabilmente, un'opera teatrale, ma che faticava, al contempo, a rientrare in una specifica categoria drammaturgica: una commedia molto musicale che però non possedeva i tratti tipici del libretto, anzi, un'opera che era tragedia, commedia e pastorale e nessuna dei tre, una sacra rappresentazione "cortigiana" e via di questo passo. A questo riguardo, sempre l'indagine musicologica, ha permesso di comprendere che l'illustre capocomico fiorentino trascese allora le convenzioni non per indifferenza ad esse ma, paradossalmente per rispetto ad esse, poiché l'unica regola che il barocco ammetteva era quella dell'incommensurabilità, della mostruosità ibrida, della frattura delle prassi.<sup>1</sup>

Questo fu l'autentico merito del genio andreiniano, l'aver penetrato lo spirito del proprio tempo ponendosi al centro dei mutamenti e dei cambiamenti di un'intera epoca, facendosi egli stesso, non di rado, motore ed artefice delle più ardite sperimentazioni, anticipando e prevedendo l'impensabile, quello che era in là a venire, anni o, alle volte, addirittura secoli dopo. Grazie al magico cannocchiale della prospettiva sonora ci si è avvicinati al cuore dell'artista Giovan Battista Andreini facendo cadere alcuni veli della sua segreta *Weltanschauung* e rivalutando la portata e il peso del suo lavoro come letterato ed attore non solamente per gli artisti – in senso lato, poiché si vedrà come egli influenzò molti artisti non afferenti al mondo del teatro - suoi conterranei ma anche per quelli stranieri.

In definitiva, questo percorso di ricerca, benché sia approdato a lidi differenti da quelli originariamente supposti, non ha mancato d'offrire più risposte di quelle sperate sulle aspirazioni di Lelio – una brama più viva del previsto di divenire cittadino francese - , sui suoi interessi culturali – si porteranno alla luce curiosi incontri con personaggi di spicco del libertinismo d'oltralpe –, i suoi legami affettivi – la complessa relazione con Virginia Ramponi, che si arricchirà di luci ed ombre – le strategie editoriali – l'uso delle dedicatorie e non solo - e, parallelamente, d'aprire inattesi interrogativi che meritavano d'essere investigati ed approfonditi.

---

<sup>1</sup> Maurizio Rebaudengo riassumerà alla perfezione questi principi estetici in un breve paragrafo del suo scritto dedicato all'Andreini, dall'emblematico titolo, *La "vaghezza" della "varietà": il colpo*, dove si parla dell'importanza della stupefazione e dell'effetto di varietà, della valore del Centauro in quanto sì, creatura mostruosa, ma di una "buona mostruosità" poiché ibrida, frutto di una commistione a suo modo equilibrata, tra uomo e bestia, e non deforme, come quella del dantesco Gerione, creatura semplicemente spaventosa. Infine, così concluderà la riflessione lo studioso: « La "varietà", per realizzare concretamente il "precetto" della "maraviglia", deve valersi del concorso e del sostegno delle sorelle dell'arte poetica, le arti figurative, la musica e la danza, [...]». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 69-70. Citazione p. 70.

## Capitolo I: Giovan Battista Andreini, scenica Fenice

### 1. Una pesante eredità

Nel Febbraio del 1576, la coppia formata da Isabella Canali (fig. 3) e Francesco Andreini<sup>1</sup> (fig. 1), entrambi comici dell'Arte, dopo essersi recentemente unita in matrimonio, o forse non ancora, considerando che la giovane Isabella<sup>2</sup> aveva, all'epoca, appena compiuto quattordici anni, si trovava in quel di Firenze - probabilmente in tournèe al seguito della celebre compagnia dei Gelosi, anche se, attualmente, non esistono documenti che ne attestino in essa la presenza prima del 1583<sup>3</sup> - quando, la fanciulla, diede alla luce il loro primogenito, Giovan Battista (fig. 4). Di lì a una decina d'anni, i due coniugi sarebbero diventati i comici più amati e stimati del loro tempo mentre Giovan Battista, primo di otto fratelli, avrebbe ereditato da essi non solo il mestiere, ma anche lo straordinario talento attoriale e poetico. A farle breve, cioè, Giovan Battista Andreini fu quello che verrebbe oggidi definito *un figlio d'arte*, e certo, non un figlio d'arte qualunque. Isabella e Francesco, grazie al loro talento, alla loro intelligenza, alla loro saggezza, nonché in certi casi, alla loro indiscutibile astuzia, erano riusciti a nobilitare grandemente il ruolo degli attori di professione presso le corti europee come mai prima d'allora era stato fatto, ottenendo i favori, non soltanto di numerosi intellettuali e nobili d'alto rango, compresi re e regine, ma addirittura, la più ardua delle imprese, della temutissima Chiesa controriformata. Il loro erede, dunque, avrebbe dovuto portare lustro e gloria non solo al

---

<sup>1</sup> Sul cognome Andreini si è lungamente discusso. Alcuni sostengono che si tratti di un nome di fantasia e che in realtà il cognome di Francesco fosse "de' Cerracchi da Pistoia", ora detti "Dal Gallo", famiglia nobile. Francesco avrebbe dunque cambiato identità per non nuocere alla reputazione della propria casata una volta intrapresa la carriera teatrale. Tuttavia ad oggi non esistono prove documentali di questa nobile origine di *Capitan Spavento* e nei documenti di carattere pubblico Francesco si qualifica esclusivamente come figlio di Antonio Andreini. S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO, *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del Convegno di studi Roma-Anagni, 1995, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 107-148.

<sup>2</sup> Isabella nacque a Padova, da un certo Paolo Canali, intorno al 1562. Mazzoni, citando la Burattelli e basandosi sul famoso atto di nascita di Giovan Battista, 9 febbraio 1576, recentemente riscoperto presso l'Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze, data il matrimonio dei coniugi nel 1575, ma non esclude una possibile nascita di Giovan Battista fuori dal matrimonio. Si veda, S. MAZZONI, *La vita d'Isabella*, in G. GUCCINI (a cura di), *L'Arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, "Culture teatrali", Volume 10, primavera 2004, pp. 85-105. Citazione p. 93, note 36-37.

<sup>3</sup> Solo dal 1583, infatti, esistono documenti che attestino con certezza la presenza dei due coniugi nella formazione dei Gelosi, benché Taviani sia quasi certo della loro appartenenza alla celebre compagnia già a partire dal 1578. Si rimanda per ulteriori approfondimenti a, S. MAZZONI, *La vita di Isabella*, cit., e a F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986, pp. 339-340.

cognome Andreini, ma ad un'intera categoria lavorativa che per molto tempo era stata considerata al fondo della scala sociale, un gradino appena sopra mendicanti, saltimbanchi, buffoni e prostitute<sup>4</sup>.

Lelio<sup>5</sup>, questo il nome d'arte che il giovane assunse una volta divenuto attore, si dimostrò invero, loro degno successore e, facendo tesoro degli insegnamenti d'entrambi i genitori, si rivelò acuto capocomico e brillante drammaturgo. Mirabile e lungimirante, egli, sin dai suoi esordi come autore teatrale, intorno all'anno 1604<sup>6</sup>, seppe cogliere e sviluppare le potenzialità artistiche di tutti i generi letterari che ebbe modo d'incontrare lungo il suo cammino di poeta, un cammino durato la bellezza

---

<sup>4</sup> Il mondo dei comici dell'Arte e quello dei ciarlatani furono, sin dalla loro nascita, considerati come modi attigui ed affini se non addirittura, spesso, erroneamente identificati come membri di un'unica, grande famiglia: «[...] i signori virtuosi e i cerretani formavano una sola famiglia [...]». A. D'ANCONA, *Origini del Teatro Italiano*, Torino, Loscher, 1891, Volumi 2, Vol. II, p. 474. Ciò, probabilmente, a causa dei loro originari legami - i primi anni si erano quasi sicuramente formati per le strade, esercitano la professione del venditore ambulante - nonché del perdurare di alcuni punti comuni, primo fra tutti il fatto di aver entrambi mantenuto, come fondamento base della loro professionalità, il mercimonio pubblico del proprio corpo. Lo studio di Piero Camporesi - *Speziali e ciarlatani*, Milano, 1981 - è in questo senso rivelatore: «[...] In questa atmosfera inquinata da medicamenti stregoneschi, da alimenti drogati, da unguenti, da stupefattivi effluvi narcotizzanti, la vera grande innocua medicina revulsiva, il più innocente dei purganti, il più godibile dei rigeneranti, era la farsa degli istrioni, il teatro comico popolare dei ciarlatani-buffoni, dei circolatori-gesticolatori, degli erbolarii vaganti confezionatori d'impiastrici, dell'*unguentarius* che offriva a pochi soldi non solo «bossoli» portentosi, non solo mirabolanti balsami, ma soprattutto pantomime, facezie mimate, filastrocche esilaranti, indovinelli sconvolgenti, cantilene smemoranti, improvvisazioni stupefacenti, frottole narcotizzanti, esibizioni sconcertanti. La piazza era sua. Giocoliere e intrattenitore con giuochi d'ogni sorta, addomesticatore di cani, di uccelli, di orsi, riusciva a fare coi serpenti esercizi rabbrividenti. Maestro del trucco, della polisemia e del poliglottismo, era lui, il *contrefazedor*, il vero medico de poveri, o sia il gran stupore de medici [...]» p.146. Facile, quindi, intuire come i pregiudizi riservati ad una categoria si riversassero, quasi per osmosi, all'altra, anche se le due professioni, negli anni, avevano preso strade completamente diverse. E se per gli anni, e più in generale per gli attori di sesso maschile, sarebbe persistito l'accostamento alla categoria professionale dei ciarlatani, per l'uso improprio e scandaloso del corpo fisico, non deve stupire, invece, che per le comiche, l'accostamento più frequente sarebbe rimasto quello al mondo delle cortigiane. Si veda, al tal proposito, l'approfondimento che seguirà nel secondo capitolo del presente elaborato. Il celebre scritto di Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, offre numerosi esempi di questa, immeritata, "cattiva" fama che per secoli perseguì i comici dell'Arte, anche dopo che molte compagnie erano, nel frattempo, divenute le beniamine delle più prestigiose corti europee: «A Bologna il cardinale Paleotti fulminava i comici perché uomini "vagabondi, di mal nome, che conducono seco donne di mala vita" [...]», p, 183. Il D'Ancona poi, come prova inequivocabile di questa permanenza del pregiudizio, nonché del perdurare della commistione tra la realtà attoriale e quella dell'ambulante di strada, riporterà un editto speciale, voluto dal Duca di Mantova, in favore di un istrione di corte, un certo *Zoppo*. Editto, va ricordato, redatto sul finire del secolo XVI, ovvero quando i genitori di Andreini, già da un po', avevano iniziato il loro programma di riscatto sociale del mestiere comico. A questo *Zoppo*, sottolinea lo studioso, saranno accordati gli stessi favori che un domani verranno poi concessi anche a Tristano Martinelli, l'*Arlecchino* che, si rammenta, poteva scherzare con i sovrani. Entrambi, infatti, saranno preposti a sovrintendere: «*comici, mercenari, bagatellieri, saltatori che vanno sulla corda, che mostrano mostri ed edifici e simili cose, et zarlattani che mettono banchi per le piazze per vendere ogli unguenti, pomate, lituarj, contro veleni, bolle, moscardini, acque muschiate, zibetto, muschio, istorie ed altre cose stampate, ongia della gran bestia, et che mettano castelli per medicare, et simile sorta di gente*» p. 474. Non deve perciò colpire il fatto che, ancora alla metà del secolo XVII, il padre gesuita Giovanni Domenico Ottonelli scriva degli infervorati pamphlet contro l'arte teatrale e la professione attoriale. Si trattò, per l'esattezza, di cinque libri, scritti e stampati tra il 1646 e il 1652 presso la casa editrice fiorentina Luca Franceschini & Alessandro Logi, noti nel loro complesso con il significativo titolo: *Della cristiana moderazione del teatro*. Contro questi pregiudizi strenua sarà la lotta della famiglia Andreini. Per ulteriori approfondimenti si veda anche: M. SCHINO, *Mestieri mostruosi*, in F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp.141-177.

<sup>5</sup> «il suo ingresso nella compagnia dei genitori, detta dei Gelosi, avvenne nel 1594 o negli anni immediatamente successivi nel ruolo d'innamorato e con il nome di Lelio». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 10 .

<sup>6</sup> Giovan Battista Andreini pubblicò la sua prima opera teatrale, una tragedia intitolata *Florinda*, nel 1604, grazie al supporto dell'Accademia fiorentina degli Spensierati. Protagonista della pièce fu sua moglie, Virginia Ramponi, dal cui titolo ella avrebbe poi preso il nome d'arte, Florinda. Della versione del 1604 non esistono copie in quanto Andreini le fece bruciare tutte a causa di un errore dello stampatore. Sulle intricate vicende della *Florinda* rimandiamo al capitolo secondo del presente scritto.

di mezzo secolo. Che si trattasse di tragedia, commedia o pastorale, Giovan Battista non tralasciò nulla del panorama drammaturgico del suo tempo, mescolando, rivoluzionando e, spesso, inventando persino stili e modelli completamente nuovi. La sua vena creativa assorbì tutto ciò che lo circondava, facendo della sua produzione letteraria una sorta di mitologica creatura, onnivora e vorace. Non stupisce, pertanto, che, fra i molteplici e proteiformi impulsi culturali a lui coevi, Andreini colse anche quello derivante dai teatri in musica.

Fino a questo momento, tuttavia, le opere di Giovan Battista Andreini sono state studiate quasi esclusivamente nella loro accezione di prodotti letterari o rappresentativi in senso stretto – gli aspetti scenotecnici in particolare<sup>7</sup> - ponendo così, frequentemente, in secondo piano quella che, invece, è sempre stata una delle componenti fondanti del teatro andreiniano, ovvero, la sua dimensione musicale e musicabile. Nel teatro di Lelio, l'aspetto legato al sonoro *tout court*, ed il singolare modo in cui egli lo manipolerà, risulterà essere, nella stragrande maggioranza dei casi, di vitale importanza per la creazione delle sue pièce, andando a costituire un sottotesto senza il quale, molti dei drammi in questione, avrebbero perso buona parte della loro forza ed efficacia scenica. Osservando dunque più da vicino questo precipuo elemento sonoro, è emerso, innanzitutto, come esso venne articolato dall'autore su due livelli distinti eppure fra loro sempre, perfettamente, interconnessi. Il primo livello, quello generalmente d'immediata identificazione, era costituito, principalmente, dalle innumerevoli parti musicali propriamente dette, quali, ad esempio, serenate, ballate, madrigali, canzonette alla pindarica e via di seguito, che il drammaturgo fiorentino utilizzava per arricchire ed ornare le proprie creazioni. Il secondo, invece, quello che, solitamente, tra i due risulta essere il più negletto, era il testo stesso "in purezza", ossia le nude parole, scritte per essere recitate, declamate, urlate, pianti o sussurrate. Proprio l'uso e la commistione di differenti dialetti e l'invenzione, ex novo, di quelle che potrebbero essere definite come "lingue sonore", si riveleranno essere gli autentici tratti distintivi delle pièce andreiniane, cosicché, sarà nello studio di questo secondo livello, per buona parte ancora misconosciuto, e nelle modalità in cui esso si legava, di volta in volta, alle parti musicali esplicite, che verrà alla luce la straordinarietà e l'unicità del lavoro di Andreini come comico-drammaturgo. L'indagine di come, nell'arco della sua carriera, Giovan Battista, operi costantemente su questo livello del sonoro, sicuramente meno appariscente, eppure altrettanto intrigante – si veda l'incessante sperimentazione linguistica, giocata non solo su idiomi differenti, che fossero invenzioni dello stesso

---

<sup>7</sup> Esempio in questo senso lo studio di Ferrone in S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, sugli inventari dell'attrezzatura di scena, presenti in molti lavori di Andreini, che è focalizzato essenzialmente sull'aspetto scenotecnico e quindi, per l'appunto, essenzialmente visivo delle pièce andreiniane.

Lelio o vernacoli italiani, ma anche sull'uso di alcune peculiari tipologie metriche<sup>8</sup> - porrà in risalto inediti aspetti della poetica di questo geniale scrittore.

Riepilogando, il presente elaborato tenterà di evidenziare in che misura ed in che modo, quest'attenzione alla dimensione sonora distinse Andreini dai suoi contemporanei, connotandolo, prima che come grande artista, soprattutto come uomo dagli ampi orizzonti culturali. Inoltre, quando del teatro dell'illustre comico s'è voluto studiare il lato musicale, ci si è focalizzati quasi esclusivamente sul primo aspetto del sonoro, o in alternativa, solo su alcune determinate pièce che presentavano ambo i livelli sovra descritti, a discapito di quelle scarsamente equipaggiate di serenate, ballate e quant'altro. Il risultato è stato quello di trascurare, non di rado, la dimensione sonora di secondo tipo, che è invece propria di ogni lavoro teatrale che si rispetti, ed assolutamente fondante per il lavoro del celebre comico, nella fattispecie. Sebbene, infatti, alcuni storici del teatro, e della letteratura, di rinomata fama, quali Ferrone, Mariti, Carandini e Rebaudengo, si siano spesso soffermati nell'analisi accurata di determinati testi andreiniani più "musicali" di altri, tracciando e delineando quelli che saranno poi, i confini principali di questo studio, nessuno tuttavia, ad oggi, ha mai applicato l'ottica del musicabile e del sonoro, all'investigazione, sistematica, di tutte le pièce andreiniane. Questa perpetua ricerca di Lelio sulle possibilità musicali del parlato, la sua ossessione per il "recitar cantando", insieme al suo, irrealizzato, desiderio di dar vita ad una nuova forma di spettacolarità che racchiudesse in sé le istanze del mondo degli attori di professione e le novità del mondo dei teatri in musica<sup>9</sup>, si espliciteranno al termine di un percorso, durato esattamente mezzo secolo, nella composizione di quello che è stato spesso definito il suo "dramma-testamento", il colossale manoscritto intitolato, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*<sup>10</sup> - redatto, per l'appunto, due anni prima di morire, da qui l'attribuzione, da parte degli studiosi, dell'appellativo "opera testamentaria", e mai portato in scena - quando tutto questo, prenderà finalmente vita, esplodendo sulla carta in un turbinio di parole sonore. Attraverso questi 7666 versi, Giovan Battista darà corpo e carne alle sue più alte ambizioni e sogni inespressi, compreso l'afflato musicale. Luciano Mariti, nell'arco della sua minuziosa analisi del *Convitato*, che fa da introduzione alla recente ristampa del testo, redigerà un interessante saggio, intitolato, *Canora Mente*<sup>11</sup>, in cui vorrà analizzare la propensione andreiniana per le nuove forme del "recitar cantando" e della poesia per musica e sottolineerà come

---

<sup>8</sup> Rebaudengo dedica un intero paragrafo del suo libro, intitolato *Il caleidoscopico abito della parola*, all'uso che Andreini fece nelle sue commedie, non solo della musica, ma anche del linguaggio e della metrica, mettendo per l'appunto in evidenza proprio gli aspetti "musicabili" della scrittura andreiniana. M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., pp. 71-88.

<sup>9</sup> «L'assidua attenzione alla mescolanza di elementi pittorici, musicali e letterari nelle opere di Andreini ha indotto Henry Prunières a definirlo l'antesignano della grand-opéra, colui che diffuse in Francia il gusto per un tipo di spettacolo teatrale che includesse le varie arti rappresentative, dalla danza al canto alla scenotecnica alla pirotecnica alla letteratura». Ivi., p. 88.

<sup>10</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro. Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.

<sup>11</sup> Ivi., pp. 127-175.

«la continua sperimentazione musicale di Andreini, [...] confluisce nel *Convitato*»<sup>12</sup>. Lo studioso evidenzierà cioè, chiaramente, in quale ampia misura questo gigantesco prodotto letterario, tra le molteplici istanze che lo caratterizzarono, abbia dato rilievo alla dimensione del sonoro associata ad un forte bisogno d'innovazione:

[...] drammaturgia che muova da presupposti teatrali per produrre effetti musicali in assenza di musica: di una drammaturgia che aspirava a nuove soluzioni ritmiche: che cercava nella musica la sua *forma interiore*<sup>13</sup>.

Il *Convitato*, però, come s'è detto, non fu che un frutto ultimo, la degna conclusione di un cammino lungo e tortuoso, fatto di tentativi, vicoli ciechi e aspirazioni irrisolte. Compito di questo studio sarà, pertanto, quello d'individuare le tappe di quel tortuoso viaggio che fu l'esistenza dei Giovan Battista Andreini e che lo condurrà, infine, alla produzione di un'opera di sì fatto genere. Nel conseguimento di tale obiettivo, la contestualizzazione del lavoro di Andreini in un universo come quello barocco, caratterizzato da un pensiero basato sui concetti di contaminazione e polimorfia, risulterà vincente, giacché negli anni in cui Lelio visse, quelli che attualmente, vengono classificati come, teatri in musica, teatro dei professionisti e teatro delle corti, erano, in realtà, mondi comunicanti e attigui, in un continuo processo di reciproco scambio osmotico, ove la parola stessa "teatro" comprendeva infinite e variabilissime sfumature che passavano dal saltimbanco di strada alle rappresentazioni sacre dei padri gesuiti. In un simile, proteiforme, magma creativo la drammaturgia di Andreini nacque e si sviluppò e da esso, egli, attinse a piene mani tutto ciò che gli veniva offerto e che potesse stimolare la sua fantasia, compresi anche, naturalmente, gli impulsi derivati dal "recitar cantando"<sup>14</sup>.

Prima di procedere oltre si precisa che, considerando come la carriera artistica di Lelio si snodò lungo l'arco temporale, non trascurabile, di circa mezzo secolo, si è ivi ritenuto necessario suddividere l'esistenza di Andreini in tre macro sequenze cronologico-biografiche, al fine di rendere il percorso investigativo e lo studio del soggetto il più chiari e coerenti possibili. Il primo periodo, considererà il debutto letterario del giovane capocomico sino alla sua partenza per la Francia, nel 1620, coprendo così, all'incirca, i primi vent'anni di vita del drammaturgo. Poi, si prenderanno in esame gli anni vissuti presso la corte di Luigi XIII, anni di glorie e splendore per Giovan Battista, che si chiuderanno però con il tragico Sacco di Mantova, nel 1630, e la morte di sua moglie Virginia.

---

<sup>12</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 135.

<sup>13</sup> Ivi., p. 142.

<sup>14</sup> Nella lettera *A Benigni Lettori* funge da prefazione alla commedia *Ferinda*, del 1622, Andreini parlerà esplicitamente del suo incontro con questo nuovo genere teatrale con cui ebbe la fortuna d'entrare ben presto in contatto, grazie al favore che godeva presso la corte gonzagesca e medicea: «Alor che per mia felice fortuna in Fiorenza e in Mantova fui spettator d'opere recitative e musicali, vidi l'*Orfeo*, l'*Arianna*, la *Silla*, la *Dafne*, la *Cerere* e la *Psiche*; cose invero meravigliosissime, non solo per l'eccellenza dei fortunati cigni che la cantarono gloriose, come per la rarità dei musici canori che armoniose e angeliche le resero». G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia. All'Illustrissimo et Eccellentissimo S.re Duca d'Alvi Pari di Francia*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622. *Ai Benigni Lettori*.

Infine, si tratteranno gli anni del declino e della vecchiaia, vent'anni difficilissimi che segneranno una parabola discendente senza prospettive di risalita per la vita e la carriera del comico, e che si risolveranno, tristemente, con una ben poco gloriosa morte, nell'anno 1654.

## 2. Primi passi e lenta ascesa di Lelio

Le notizie sugli esordi della carriera attoriale di Giovan Battista Andreini sono, al momento, ancora vaghe ed incerte. Si ritiene probabile, ancorché non esistano, ad oggi, prove documentarie che possano confutare tale ipotesi, che il giovane Lelio, compiuti diciott'anni, nel 1594, entri a fare parte della compagnia dei genitori, detta dei Gelosi<sup>15</sup>, con il ruolo d'innamorato. In ogni caso, indubbiamente, come hanno recentemente dimostrato gli studi di Claudia Burattelli<sup>16</sup>, nonché quelli di Stefano Mazzoni, ne divenne membro a tutti gli effetti per lo meno qualche anno prima del 1600, poiché in quell'anno il giovane avrebbe recitato, al fianco della madre, in una rappresentazione svoltasi presso Castel Sant'Angelo in onore del viceré di Napoli<sup>17</sup>.

Altre informazioni sicure sono che, prima di divenire attore, Giovan Battista svolse gli studi giovanili presso la città di Bologna<sup>18</sup> e che si sposò a Milano, nel 1601. Eccetto queste sporadiche notizie però, la vita di Andreini, soprattutto la sua vita professionale, non sembra essere ritenuta degna di nota dai cronisti barocchi finché, tra il 1603 e il 1604, tornato nel capoluogo toscano che gli aveva dato i natali, egli non vi debutterà, come drammaturgo e poeta, con l'unica tragedia della sua carriera,

---

<sup>15</sup> Fino ad ora, si è sempre creduto che la compagnia dei Gelosi fosse stata fondata intorno all'anno 1568, poiché in quella data si avevano notizie certe di una loro recita a Milano. Oggi, però, grazie agli studi della Professoressa Elena Tamburini sull'Accademia lombarda della Val di Blenio, si è giunti in possesso di alcune Rime, ad opera dell'Accademico Giovan Paolo Lomazzo, che parlano di una compagnia di comici, detta dei Gelosi, già nell'anno 1560. Nel suddetto componimento, infatti, il Lomazzo, divertito, ricorda come i suoi allegri compari lo interruppero mentre stava lavorando – stava scrivendo una biografia di un certo Girolamo Fingio –, togliendoli letteralmente di mano la penna, per portarlo a vedere dei comici dell'arte. Ecco i versi probanti: «E la penna di man ciascun mi prese; / E a le comedie ognun volse la pianta. / Dove io Fabio trovai innamorato, / Cangiar il viso al suon delle parole; / Pallido e rosso sol per la sua amata. / Vidi Lucio, la ruffa e zanni ornato, / Con Francatrippa, e Pantalon, ch'un sole / E' fra i Gelosi, et have al colmo alzato, / La compagnia di mille fregi ornata. / Ciò fu nell'anno mille cinquecento / Sessanta; et hor per gl'occhi mi lamento.». Il saggio sui rapporti tra gli Accademici della Val di Blenio e i Gelosi, da cui è tratto questo brano, è in corso di stampa per il volume che uscirà a breve, nel 2011, in onore di Ferruccio Marotti. Si ringrazia dunque la Professoressa Tamburini per la gentilissima esclusiva.

Nel 1571, i Gelosi, che sappiamo ora con certezza già essere una compagnia consolidata da tempo, entrarono nelle grazie di Luigi Gonzaga, duca di Nevers e, da allora, orbitarono sempre attorno alla corte Mantovana, recitando spesso anche presso la corte reale francese. Quando Isabella morirà, nel 1604, a Lione, Francesco si ritirerà dalle scene e la Compagnia sarà costretta a chiudere i battenti.

<sup>16</sup> C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1999, p. 202 e p. 229

<sup>17</sup> Il 9 aprile del 1600, in Castel Sant'Angelo, i Gelosi recitano nel cortile del palazzo, la commedia intitolata *la Pazzia d'Isabella*, per le feste in onore del viceré di Napoli ed alla presenza del cardinale Giovan Francesco Aldobrandini. S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, cit., p. 136.

<sup>18</sup> «Mandato a Bologna per intraprendervi gli studi vi passò la maggior parte della sua giovinezza». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, Torino e Roma, Ermanno Loescher 1894. p. 21.

*Florinda*<sup>19</sup>, il poemetto in ottave, *La divina visione in soggetto del Beato Carlo Borromeo*<sup>20</sup> e lo scritto teorico sul teatro, *La Saggia Egiziana*<sup>21</sup>. Sempre quello stesso anno, in Firenze, Giovan Battista, recitò poi con la Compagnia degli Uniti<sup>22</sup>, anch'essi fedeli del Duca di Mantova, nella pièce intitolata, *La Pazzia di Lelio*<sup>23</sup>. Successivamente, tra il 1604 e il 1605<sup>24</sup>, in seguito alla morte di sua madre Isabella e al conseguente scioglimento della compagnia dei Gelosi, Andreini sarà assunto al servizio del duca di Mantova con una nuova compagnia, detta dei Fedeli<sup>25</sup>. In essa, egli vi ricoprirà inizialmente il ruolo di primo innamorato - con cui per altro, si presuppone, egli avesse debuttato anni addietro - per poi diventarne, in età matura, capocomico inflessibile. Nei primi anni della sua formazione, tra gli attori dei Fedeli, oltre ovviamente a Lelio e a sua moglie Virginia, erano annoverati alcuni vecchi comici Gelosi – due su tutti, Giovanni Paolo Fabbri, detto *Flaminio*, che in più di un'occasione comporrà l'introduzione a delle pièce andreiniane e Niccolò Barbieri, detto *Beltrame*<sup>26</sup> - e molti tra i migliori

---

<sup>19</sup> G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, Milano, Girolamo Bordone, 1606.

<sup>20</sup> G. B. ANDREINI, *La Divina Visione in Soggetto del Beato Carlo Borromeo, Cardinale di Santa Prassede e Arcivescovo di Milano. Di Giovan Battista Andreini, Comico Fedele. Dedicata. All'Illustriss. Accademia degli Spensierati*, Firenze, Volcmar Timan Germano, 1604.

<sup>21</sup> G. B. ANDREINI, *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, e da altri Santi. All'ill et eccell. Principe il Sig Don Antonio de Medici. Dedicato*, Firenze, Volcmar Timan Germano, 1604.

<sup>22</sup> La Compagnia degli Uniti, come quella dei Gelosi, fu una delle compagnie che godette della protezione del Duca di Mantova. Non si sa di preciso quando si formò ma è certo che era già attiva nel 1578. Molto amata dal Duca, la compagnia ebbe fortune alterne proprio dopo il fatidico 1604 fiorentino e la sua formazione subì diversi cambi e rimaneggiamenti. Ciò nonostante essa era ancora attiva all'alba del 1640. Vi fece parte, nel 1593, la grande Vittoria Piissimi, il celebre *Pedrolino*, Giovanni Polesini e i Fiorillo, padre e figlio. Molti altri attori, che recitarono anche con i Gelosi, passarono per quella compagnia ma la formazione degli Uniti resta nota soprattutto per essere stata la Compagnia di Vittoria. Per ulteriori approfondimenti si veda F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 100-103.

<sup>23</sup> S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, cit., p. 127.

<sup>24</sup> «In questo tempo di servitù ch'io tengo, con l'Altezza Vostra serenissima, che va horamai per 5 anni». Lettera di Giovan Battista Andreini a Vincenzo Gonzaga, Torino, 14 agosto, 1609 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1993, p. 90.

<sup>25</sup> La compagnia, nata per volere di Giovan Battista, l'anno stesso del suo matrimonio, nel 1601, viene ufficialmente nominata compagnia ducale nell'autunno del 1605. Inizialmente si ritrova spesso a collaborare con quella degli Accessi, di Pier Maria Cecchini, detto *Fritellino*. I due com'è noto, però, non riuscirono mai ad andare d'accordo. La compagnia fiorì e prosperò sotto la guida di Andreini, il quale, in più di un'occasione s'alternò nel ruolo di capocomico con uno dei suoi attori più celebri, l'*Arlecchino* Tristano Martinelli. Intorno al '34, la compagnia, economicamente fragile in seguito al Sacco di Mantova e alla morte di Virginia, dopo un ultimo ingaggio per il Carnevale di quell'anno presso la corte Mantovana, sparisce dalle cronache dell'epoca. Lelio, successivamente, tra il 1637 e il 1640, si staccò definitivamente dal rapporto di servitù con i Gonzaga-Nevers, patroni totalmente disinteressati al suo lavoro, ed il nome Fedeli riapparve solamente in un'altra occasione, pochi anni prima della morte del suo fondatore, nel 1652, per quel che concerne la messa in scena della *Maddalena lasciva e penitente*, opera dello stesso Andreini. Per approfondimenti F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 105-109; M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., pp. 9-39; S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, cit. e *Cronologia* in L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., pp. 43-49.

<sup>26</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 36.



attori all'epoca presenti sul territorio italiano quali: Girolamo Garavini, *Capitan Rinoceronte*<sup>27</sup>, un autentico caposaldo della compagnia, e sua moglie, Margherita Luciani; Federigo Ricci, *Pantalone* e suo fratello Benedetto, secondo innamorato con il nome *Leandro*; Bartolomeo Bongiovanni, *Graziano* e il celeberrimo Tristano Martinelli<sup>28</sup>, *Arlecchino*<sup>29</sup>, che si alternò spesso e volentieri nel capocomicato con lo stesso Lelio, con il quale, tuttavia, non trovò mai una vera intesa. Nel corso degli anni, come era prassi comune per tutte le compagnie di comici dell'Arte d'allora, tale formazione sarà soggetta a variazioni e sostituzioni, ma alcuni degli attori sopra citati, quali ad esempio il Garavini e i fratelli Ricci, lavoreranno quasi esclusivamente con i Fedeli, costituendone, con i coniugi Andreini, il nucleo principe. Al principio, i Fedeli, furono costretti a dividere le scene e le piazze con un'altra compagnia che godeva della protezione dei Gonzaga, quella degli Accessi<sup>30</sup>, guidati da Pier Maria Cecchini<sup>31</sup>, in arte *Frittellino*, e della di lui consorte Orsola, detta *Flaminia*. Sin da queste prime collaborazioni parve evidente che tra Cecchini e Andreini sarebbe stata, ininterrottamente, lotta aperta, senza esclusione di colpi. Le lettere che i due comici inviarono al duca di Mantova o ai suoi sottoposti, accusandosi reciprocamente delle peggiori nequizie ed infamie, sono tutt'oggi dei preziosi documenti per gli storici del teatro e prova tangibile di una rivalità rovente che nulla avrebbe attenuato. Basti pensare che la prima lettera autografa di Giovan Battista Andreini rivenuta dagli studiosi, risalente al settembre 1606<sup>32</sup>, è una lettera in cui Lelio si lamenta con il cameriere del principe Francesco, tale Silvio Andreasi, dell'ingiusto trattamento subito per colpa proprio del *Frittellino*. Andreini, infatti, veniva licenziato dalla compagnia a causa di pesanti calunnie mossegli dal Cecchini, il quale, naturalmente, non era altro, a dire del nostro, che un "imbrogliator" e un "mentitore", pertanto

<sup>27</sup> Ignota la data di nascita, anche se è probabile che sia nato negli stessi anni di Francesco Andreini o di Tristano Martinelli, vista la sua appartenenza alla formazione dei Gelosi, prima ancora che a quella dei Fedeli. Girolamo Garavini morirà a Parigi, dove si trovava con Lelio e il resto della compagnia, nel 1624, il 2 di Ottobre. Di lui parlerà il gesuita Ottonelli come di un uomo molto devoto. La sua maschera di *Capitan Rinoceronte* comparirà come illustrazione nelle *Composizioni di Retorica* del Martinelli. Sua moglie fu Luciani Margherita. L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*. Firenze, Lumachi-Bocca, 1897-1905, Volumi 3, Vol. II, pp. 984-987.

<sup>28</sup> Per quanto concerne la vita e la carriera del celebre Tristano Martinelli, si rimanda a *Arlecchino Rapito* in S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 191-222. Nonché, *Tristano Martinelli* in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 348-435.

<sup>29</sup> F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 108.

<sup>30</sup> Le prime notizie della compagnia sulla compagnia degli Accessi risalgono al 1590. Poi non si hanno più loro notizie sino al 1597 ed è probabile che da allora, nel giro di un paio d'anni essi entrino nelle grazie dei Gonzaga. Parteciperanno ai festeggiamenti per le nozze di Maria de Medici con il re di Francia e la seguiranno sino a Parigi, nel 1601. Interessante notare come nel 1605, tra gli Accessi ci sia anche Girolamo Garvini, attore eccellente che poi si unirà ai Fedeli. Non è da escludere che tra i motivi di dissenso tra Cecchini e Andreini ci siano stato anche tentativi di sottrarsi reciprocamente gli attori una volta che le due compagnie dovettero prendere strade diverse. Ivi., p. 103-105.

<sup>31</sup> Nato a Ferrara nel 1563, esordì come attore dilettante nel 1583. Poi, pochi anni dopo sarebbe diventato un serio comico dell'Arte, partecipando persino agli spettacoli che Tristano Martinelli, nel 1600, mise in scena per le nozze di Maria dei Medici ed Enrico IV. Scrisse due testi teatrali, *La Flaminia schiava* (1613) e *L'Amico tradito* (1633), e alcuni lavori sull'arte della recitazione. Per ulteriori note biografiche sul Cecchini si prenda in esame: S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit. e L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*. cit., Vol. II, pp. 626-638.

<sup>32</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p.77.

Lelio chiedeva d'essere ricevuto in Mantova, dal Duca in persona, per potersi difendere. In realtà era Giovan Battista ad essere in torto. Egli non voleva lasciare Milano per Bologna a causa di certi affari personali, estremamente remunerativi, di cui si parlerà a lungo nel capitolo seguente, che riguardavano le abilità canore di sua moglie Virginia, danneggiando in questo modo tutta la compagnia che si era allora appena formata unendo, per l'appunto, Accessi e Fedeli. Era perciò più che giustificata la furia del povero *Frittellino*, designato capocomico per quella tournèe. Ad ogni modo, la storica diatriba tra Cecchini ed Andreini, godrà di una relativa tregua, se così può chiamarsi, dopo la partenza dei Fedeli per Parigi, nel 1620, al termine di uno spietato duello tra le due compagnie - entrambe desiderose di recitare alla corte di Maria dei Medici - di cui, ivi, si citeranno alcuni degli episodi più salienti. Sarà una pace transitoria ed effimera, al suo ritorno in patria Giovan Battista dovrà, per l'ennesima volta, intrecciare il suo cammino attoriale con quello del Frittellino, in un'infinita storia di conflitti.

Burrascosi e non proprio edificanti gli esordi di Lelio, a prima vista. Eppure, comunque, importanti, come è stato or ora sottolineato, poiché pongono il drammaturgo in una condizione di dipendenza dalle corti italiane, all'epoca profondamente affascinate dalla nascente opera lirica, e da sempre amanti di forme d'intrattenimento musicali, come l'intermezzo o la danza. Inoltre, sebbene dopo la pubblicazione di *Florinda* la carriera drammaturgica del comico fiorentino sembri subire una leggera battuta d'arresto, sarà proprio grazie alle straordinarie doti vocali di sua moglie, che egli riuscirà comunque a continuare a gravitare nell'ambiente elitario delle corti, da dove potrà assistere, in una posizione certamente privilegiata, alle straordinarie ed inaspettate evoluzioni del teatro in musica e non solo. Fino al 1611, infatti, Giovan Battista pare quasi vivere di luce riflessa, soprattutto dopo il successo di Virginia nel ruolo di Arianna (fig. 8), nell'omonima pièce monteverdiana, avvenuta nell'arco dei festeggiamenti delle nozze tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia, nel 1608<sup>33</sup>. Egli è cioè, costretto a lavorare, o al seguito della consorte, qualora sia richiesta la sua voce divina o, molto peggio, in collaborazione con la compagnia rivale, gli odiati Accessi.

Nondimeno, malgrado questa triste condizione di sudditanza, Lelio non abbandonerà i suoi progetti di scalata al Parnaso, trovando nel padre Francesco il complice ideale. Proprio in quegli anni i due poseranno per il pittore Bernardino Poccetti, che li ritrarrà in una delle lunette del Chiostro Maggiore della chiesa della Santissima Annunziata in Firenze<sup>34</sup> (fig. 5-7). Le circostanze in cui questo affresco venne progettato e realizzato, e il modo in cui gli Andreini, padre e figlio, riuscirono ad apparirvi, appaiono perlomeno sospette. E se i dati qui riportati fossero più che semplici coincidenze, essi farebbero certamente onore allo straordinario talento auto celebrativo della famiglia

---

<sup>33</sup> Si rimanda a: *Il ciclo festivo del 1608* in C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 35-80

<sup>34</sup> Le lunette narravano la vita e le storie dei padri fondatori dell'Ordine dei Servi di Maria. S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p 248.

Andreini. I suddetti affreschi furono probabilmente realizzati nell'inverno tra il 1607 e il 1608<sup>35</sup>, ovvero, poco prima del trionfo canoro di Florinda mentre, ulteriore coincidenza, il loro progetto iconografico risale addirittura al 1604<sup>36</sup>, ossia, l'anno della morte d'Isabella - la quale, per altro, comparirà in suddetto ritratto *post mortem*, sorta di "fantasma custode" - e dell'esordio drammaturgico di Lelio. Forse si trattò di una semplice serie di fortuite convergenze, o forse no, sicuramente Andreini junior, abile stratega al pari di suo padre, farà di tutto per dare ad intendere ai posteri che fu tutta una banale ed onesta questione di "merito". Così, quantunque fosse stato l'allora neo-vedovo, *Capitan Spavento*, a proporsi come soggetto per il ritratto, Giovan Battista riterrà opportuno capovolgere completamente la prospettiva dell'accaduto, descrivendo, nel trattato *La Ferza*<sup>37</sup>, come fu il Poccetti ad insistere nel volere il suo celebre padre in qualità di modello per l'affresco, e non viceversa<sup>38</sup>.

Chiusa questa breve, quanto significativa, digressione pittorica, nell'agosto del 1609, Cecchini ed Andreini sono tutti riuniti a Torino per recitare nella medesima messa in scena e una fitta corrispondenza<sup>39</sup> tra loro e la famiglia Gonzaga vede il conflitto spostarsi da Lelio e Frittellino, a Virginia ed Orsola, le quali si accusano, reciprocamente, di cose terribili<sup>40</sup>, come al solito, e da cui traspare, senza troppi giri di parole, l'invidia velenosa della signora Cecchini per i successi musicali della Ramponi e la grande sicurezza di quest'ultima, forte dei recenti trionfi. Prima della partenza per Torino, si segnala in Milano la nascita di Pietro Enrico Andreini, il primogenito della coppia, che non seguirà la carriera attoriale dei genitori ma diverrà pittore<sup>41</sup>. Il nome che il neonato porta è un omaggio al Conte di Fuentes, grande ammiratore delle abilità vocali di Virginia.

La situazione di Giovan Battista e sua moglie, in ogni caso, resterà precaria, nonostante la fama di lei e benché Lelio pubblici a Venezia, nell'estate del 1610, il poemetto in ottave intitolato *La Maddalena*<sup>42</sup> tanto che, in linea generale, non vi saranno significative svolte per i due attori sino al 1611 quando, nuovamente, le doti canore della bella Virginia procureranno ai Fedeli un ingaggio per

---

<sup>35</sup> Sulla datazione si rimanda alla nota 95 in, Ivi., p. 270.

<sup>36</sup> «Fornendo il programma iconografico e agiografico agli artisti che avrebbero dovuto affrescare il chiostro, il padre servita Arcangelo Giani, nel 1604, distingueva nettamente il piano occupato dall'agiografia e quello riservato al colore locale». Ivi., p. 248.

<sup>37</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Parigi, Nicolas Callamont, 1625.

<sup>38</sup> L'intero episodio, con una dettagliata spiegazione iconografica, è narrato in S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 247-250.

<sup>39</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 88-93.

<sup>40</sup> Florinda, a sua volta, gridò allo scandalo per la relazione extra coniugale di Flaminia con un certo Cintio. Il Bevilacqua riporta oltre alle lettere di Lelio anche una di Florinda davvero al vetriolo. E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., pp. 48-49

<sup>41</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 87, nota numero 2.

<sup>42</sup> Del ruolo e dell'importanza della figura di Maddalena nella produzione andreiniana si parlerà in seguito in modo più esaustivo. G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Venezia, Giacomo Somasco, 1610 e ristampa *La Maddalena*, Firenze, Eredi Marescotti, 1612. L'originale del 1610 è conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

quel Carnevale nella capitale del Monferrato, Casale e, per lei sola, in aprile, un ruolo nella rappresentazione musicale intitolata il *Rapimento di Proserpina*, di Ercole Marliani e Giulio Cesare Monteverdi<sup>43</sup>. In quell'anno Giovan Battista riuscirà anche a pubblicare la sua prima commedia in prosa<sup>44</sup>, intitolata *La Turca, commedia boschereccia e marittima*<sup>45</sup>. Malauguratamente, proprio sul finire dell'11, quando le cose sembravano sul punto di volgere al meglio, i coniugi Andreini saranno costretti a rimanere per un periodo fermi a Bologna, a causa del concludersi di una nuova gravidanza<sup>46</sup> di Virginia – che impedirà loro di partire per l'Austria ove erano stati richiesti dal Re Mattia - frenando il loro periodo fortunato<sup>47</sup>. Durante questa fase di stasi nella città emiliana, i due sposi, sulla scia del desiderio espresso da Maria de' Medici di avere comici italiani alla sua corte, ne approfitteranno allora per iniziare a prendere i primi accordi su una possibile tournée francese dei Fedeli<sup>48</sup>. Trattative queste, che sveleranno, ancora una volta, l'enorme poter contrattuale acquisito dalla Ramponi grazie alla sua fama di cantante, come rivela la lettera da lei stessa inviata al Cardinale Ferdinando Gonzaga, allora a Parigi, il 14 dicembre 1611<sup>49</sup>, in cui l'attrice pretenderà che a formare la compagnia, e a dirigerla, siano lei e suo marito Lelio, e che le recite avvengano all'Hôtel de Bourgogne<sup>50</sup>, mettendosi addirittura in diretta concorrenza con Tristano Martinelli, il quale reclamava il capocomicato dei Fedeli visti i suoi eccellenti rapporti con i Gonzaga e la corte di Francia, presso la quale era già stato altre volte e dove era molto amato<sup>51</sup>. Il Bevilacqua, a riguardo, noterà, malizioso, come Virginia Andreini palesasse, in tali circostanze «un carattere imperiosetto»<sup>52</sup>. Negoziazioni complesse, quindi, che videro proseguire i dissidi tra Flaminia e Florinda, nonché la lotta intestina per la direzione dei Fedeli e la morte, nel mentre, di Vincenzo I Gonzaga<sup>53</sup>. Sicché, anche il 1612, finì per essere, come l'anno precedente, fatto di alti e bassi, vissuto principalmente nell'attesa della conclusione delle contrattazioni per la partenza della compagnia alla

<sup>43</sup> «Florinda partecipa alla rappresentazione del *Rapimento di Proserpina*». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 13.

<sup>44</sup> «A partire dalla sua prima pubblicazione, *La Turca* del 1611 [...]». S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 223.

<sup>45</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia e marittima*, Casale, Pantaleone Goffi, 1611.

<sup>46</sup> L'unico figlio noto della coppia che erediterà i beni paterni sarà Pietro Enrico quindi probabilmente il parto di Virginia non avrà esito positivo.

<sup>47</sup> «Nel novembre del 1611 la presenza di Lelio e Florinda è richiesta alla corte di Vienna dal futuro imperatore d'Austria Matthias, ma l'offerta viene rifiutata, data una nuova gravidanza di Florinda, che sta volgendo oramai al termine» M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 13. Si veda anche la lettera n. 18 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 101.

<sup>48</sup> «Fin dal 1611 la regina reggente Maria de Medici, desiderando vivamente i comici italiani alla sua corte, intavolava trattative». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 82.

<sup>49</sup> Lettera riportata fedelmente dal Bevilacqua. Ivi, p. 83.

<sup>50</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., nota 46, p. 33.

<sup>51</sup> Non per nulla la Regina, per formare la compagnia, s'era direttamente rivolta a costui e non a Lelio: «Per avere i comici a corte Maria de' Medici aveva scritto il 3 settembre direttamente a Tristano Martinelli». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 102, nota numero 1.

<sup>52</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 83.

<sup>53</sup> «Nel febbraio del 1612 veniva a morte, fra l'universale compianto, non solo dei sudditi ma anche degli estranei, Vincenzo Gonzaga». Ivi., p. 55.

volta di Parigi con l'intento di risollevarle le finanze dei comici, in quel momento non certamente floride. Durante il carnevale del '12 Lelio sarà a Ferrara, lì vi pubblicherà il pamphlet in difesa dell'Arte comica, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*<sup>54</sup>, dedicato al cardinale Emanuele pio di Savoia. Dalla città emiliana i coniugi Andreini si sposteranno poi su Milano, dove egli, a dispetto dei travagli monetari, riuscirà a dare alle stampe una nuova commedia intitolata *Lo Schiavetto*<sup>55</sup>. Una mossa editoriale questa, verosimilmente, non del tutto casuale, visto che la pièce venne offerta ad Alessandro Striggi, ambasciatore mantovano nel capoluogo lombardo. Infine, sempre nell'arco del 1612, accadrà un evento in apparenza insignificante e che invece, alla lunga, segnerà la vita di Giovan Battista sia da un punto di vista artistico che privato, dal momento che si assisterà all'ingresso in compagnia di una certa Virginia Rotari, in arte *Lidia*, la quale, sarebbe divenuta, da lì a breve, la sua amante<sup>56</sup>, creando uno dei triangoli amorosi più celebri della storia del teatro.

Il commediografo nel frattempo, ignaro di ciò che avrebbe significato l'arrivo di Lidia, nel 1613, redige e fa pubblicare un'opera di carattere religioso, *L'Adamo, sacra rappresentazione*<sup>57</sup>, primo suo testo a stampa corredato di ricche illustrazioni, offrendolo alla Cristianissima Regina di Francia Maria de' Medici<sup>58</sup>, chiaro proseguo di una politica drammaturgica di *captatio benevolentiae* nei confronti del potente di turno. Conclusosi l'ingaggio per il carnevale ferrarese, i Fedeli, nell'estate del '13, si misero in viaggio, grazie alla positiva conclusione delle trattative, alla volta di Parigi, dove vi giunsero il 6 di settembre<sup>59</sup>. Da una lettera inviata da Lione in data 26 agosto, Arlecchino farà sapere come, passando per Torino, i Savoia, secondo un rituale consolidato, avessero obbligato la troupe al completo a trattarsi lì per una dozzina di giorni<sup>60</sup>. I Fedeli rimasero in Francia, seguendo la corte di Luigi XIII nei suoi spostamenti ed affittando a più riprese l'Hôtel de Bourgogne, sino al 7 giugno del 1614<sup>61</sup>, risolvendo notevolmente le sorti economiche della compagnia e riscuotendo un discreto successo di pubblico. In quell'anno circa trascorso al servizio dei regnanti francesi, Giovan Battista - aiutato in ciò, forse, da l'ennesima, astuta, mossa editoriale che vedeva il drammaturgo dedicare la

---

<sup>54</sup> G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'Arte Comica. Da Lelio et Florinda Comici del Serenis. di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso più grave in favor di dett'Arte. All'Illustris. & Reverendis. Sig. & Pad. Mio Collendis. Al Signor Cardinal Pio, dedicati*, Ferrara Vittorio Baldini, 1612.

<sup>55</sup> G. B. ANDREINI, *Lo Schiavetto*, Milano, Pandolfo Malatesta, 6 ottobre 1612, in L. FALAVOLTI (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982, pp 45-213.

<sup>56</sup> S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, cit., p. 128.

<sup>57</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreino fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup>. Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, Milano, Girolamo Bordonni, 1613.

<sup>58</sup> Non a caso, la pièce uscì dal torchio che Lelio e i suoi erano già partiti alla volta della capitale francese, come ricorda Ettore Allodoli nella ristampa del 1913: «La presente edizione è una fedele trascrizione dell'edizione princeps, 1613, corretti gli evidenti errori di stampa, non infrequenti, perché l'Andreini dopo il 12 Giugno si mise in viaggio per Parigi e l'opera uscì alla luce, lui assente». G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, Lanciano, R. Carabba Editore, 1913, p.13.

<sup>59</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 14.

<sup>60</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 88.

<sup>61</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 14.

ristampa casalese de *La Turca* all'influente duca Carlo di Nevers<sup>62</sup> - conseguì l'agognato obbiettivo di scavalcare Tristano Martinelli nel comando dei Fedeli, sperimentando l'ebbrezza del capocomicato, come si evince dai contratti d'affitto per la sala dell'Hôtel de Bourgogne, dove, se il primo di essi risultò essere ancora a nome del celebre Arlecchino, il secondo, viceversa, fu a nome di "Jean Baptiste Andreyney"<sup>63</sup>. In verità, ad onore di cronaca, fu lo stesso Martinelli che, seguendo un capriccio del momento, abbandonò Parigi prima del previsto, lasciando il campo libero all'avversario, non senza avergli prima lanciato un'ultima stoccata di disappunto portandosi via «il Dottore, il Capitano e la sig.a Lidia»<sup>64</sup>. Nondimeno, Lelio e sua moglie, al di là di questo piccolo inconveniente, seppero in ogni caso guadagnarsi la stima e la benevolenza della Sovrana, Maria de Medici, cosa che, in futuro, si dimostrerà più che preziosa per la loro esistenza professionale<sup>65</sup>. Disgraziatamente, i due attori, una volta rientrati in Italia<sup>66</sup>, a dispetto delle lodi loro tributate all'estero, dieci anni d'onorata carriera ed i successi musicali di Virginia, rincontrarono le solite, vecchie difficoltà<sup>67</sup>, al punto che, per quasi due anni, non si ebbero notizie rilevanti né della coppia né dei Fedeli, fino a quando, nel 1616, il comico fiorentino e la sua compagnia non tornarono progressivamente in auge. In quel periodo, infatti, si registrarono delle recite dei Fedeli in quel di Venezia<sup>68</sup>, Lelio poté comprarsi il possedimento di Ca' di Mandraghi nel mantovano<sup>69</sup> e Ferdinando

<sup>62</sup> Ferrone, ancora una volta, per quel che concerne l'uso di questa riedizione della *Turca* del 1613, evidenzia come Andreini seppe sempre ampiamente sfruttare la ristampa e la pubblicazione dei suoi testi in quanto strumenti di auto promozione nelle gare d'appalto con le altre compagnie rivali. Politica che, secondo lo studioso, il capocomico aveva inaugurato ancora ai tempi dello *Schiavetto*. S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 201.

<sup>63</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 15.

<sup>64</sup> Questa, è una citazione di una lettera che Lelio spedisce al duca il 2 luglio 1621 – quando Arlecchino ripeterà lo scherzetto dello sparire a suo piacimento - presente nell'Archivio Storico di Mantova: «Sett'anni sono ruppe similmente le nostra Compagnia, acciocché lungamente non istesse in questi paesi, conducendo seco il Dottore, il Capitano e la signora Lidia; et hoggi seguitando questo fuggitivo costume, ha fatto l'istesso». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 129-132. Citazione p. 131.

<sup>65</sup> «Entrambi avevano saputo guadagnarsi la benevolenza della regina, la cui amorevolezza e munificenza lasciò in loro, insieme al più grato ricordo, il desiderio di ritornare altre volte in Francia». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 90.

<sup>66</sup> Nel dicembre del 1614 la presenza di Lelio è registrata in quel di Mantova. L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 45.

<sup>67</sup> Dei problemi finanziari ed economici incontrati al loro rientro in patria ne parlerà esplicitamente Andreini in una lettera datata 26 giugno 1616, ed indirizzata ad Annibale Iberti: « Illustrissimo signore / Ubidirò a Sua Altezza, essendo dovuto ch'io non dia disgusto a chi m'ho fatto padron volontario. Ver è ch'io la supplico a far si che fatte questo settembre le nozze, mi si concede ch'io possa andare a guadagnar de' vestiti, delle catene et de' dinari, et non ch'io habbia da stare a consumare quello c'ho guadagnato in Francia miseramente per questi paesi». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 108.

<sup>68</sup> Nella città lagunare, sembra che Lelio faccia rieditare, per l'ennesima volta, *La Turca*. Esiste infatti, una prefazione della pièce, con lettera dedicatoria datata 7 novembre 1616, scritta nella città lagunare, in cui Andreini spiega come stia recitando in quella città e come ivi, vi abbia voluto ristampare la sua commedia. E sebbene la data del frontespizio è 1620, molto probabilmente la versione del Bevilacqua è la più attendibile: «[...] la prefazione fu scritta per un'edizione che realmente si stampò nel 1616 a Venezia, benché a noi non ne sia noto alcun esemplare; nel 1620 poi la commedia venne ristampata con la stessa prefazione della prima volta, nella quale fu lasciata naturalmente, la vecchia data, 7 novembre 1616». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 91.

Gonzaga lo inviò presso la corte del Principe Alessandro Pico della Mirandola<sup>70</sup>. Costui, a quanto dichiarerà lo stesso Giovan Battista, si rivelò un ammiratore entusiasta del suo lavoro e, in particolare del suo *Adamo*<sup>71</sup>, cosicché il drammaturgo, ripreso frattanto servizio in quel di Mantova, pensò bene di dedicargli un'altra sacra rappresentazione intitolata *La Maddalena*<sup>72</sup>, ispirata all'omonimo poemetto che egli aveva scritto nel 1610 e che Maria dei Medici in persona, durante il suo soggiorno parigino, gli aveva consigliato di trasporre in una forma rappresentabile<sup>73</sup>. *La Maddalena* è l'unico testo teatrale andreiniano di cui, ad oggi, si possiedono le splendide musiche di scena, composte da alcuni dei musicisti più influenti dell'epoca quali: Claudio Monteverdi, Salomone De Rossi, Muzio Effrem e Alessandro Ghivizzani<sup>74</sup>. Inoltre, essa è la sola pièce di cui l'autore scriverà ed editerà una seconda versione, pesantemente modificata nella struttura drammaturgica, ma identica nei contenuti e nella tematica cardine, cioè, la vita della beata meretrice<sup>75</sup>. Datate 1617, si segnalano poi, la composizione in sestine intitolata, *Ersilio pastore, lodando Aminta seguace de' Theatri, fuggendo Amore*<sup>76</sup>, dedicata al duca di Parma, Ranuccio Farnese e la *Fama consolatrice*<sup>77</sup>, scritta per le nozze di Ferdinando Gonzaga e Caterina de' Medici, a conferma, ambedue, degli sforzi incessanti

<sup>69</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 45, e, C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 110, nota 2 alla lettera n. 29.

<sup>70</sup> «Andreini fu inviato dal duca Ferdinando Gonzaga a prestare servizio presso il principe Alessandro Pico della Mirandola per un breve periodo, che però non possiamo collocare con precisione». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 15.

<sup>71</sup> «d'haver sommamente celebrata una mia devota fatica, intitolata: L'Adamo, sacra rappresentazione». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, Mantova, appresso Aurelio e Lodovico Ossanna Fratelli stampatori ducali, con Licenza de superiori 1617, p. 2. Prefazione. La copia originale qui citata è quella conservata presso la biblioteca dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano.

<sup>72</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit.

<sup>73</sup> «[...] la sacra rappresentazione [la Maddalena], la cui stesura iniziale, su invito di Maria de' Medici, risale al biennio 1613-1614 [...]». F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibil Agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2007, p. 115. Andreini parla esplicitamente del suggerimento avuto dalla Christianissima Maria dei Medici nella lettera al lettore introduttiva alla *Maddalena* stessa.

<sup>74</sup> *Musiche da alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino*, Venezia, Stampa del Gardano presso Bartolomeo Magni, 1617. Suddette partiture sono oggi conservate, sia presso la Biblioteca della Fondazione Giorgi Cini di Venezia, in microfilm, sia nel Museo della Musica di Bologna, consultabili on-line.

<sup>75</sup> Della *Ferinda*, pubblicata nel 1622, esiste una seconda versione manoscritta, datata 1647, che non verrà mai stampata e che, comunque è una semplice, minima, variazioni dell'originale, al punto che il titolo non verrà nemmeno modificato. Lo stesso vale inoltre per *Il nuovo risarcito convitato di Pietra*, poiché le due versioni esistenti, entrambe manoscritte, sono estremamente simili. Al contrario *La Maddalena, lasciva e penitente*, edita nel 1652, rispetto alla *Maddalena, sacra rappresentazione*, cambierà molto nello sviluppo della trama, e nella struttura del testo, passando da i canonici cinque atti a soli tre, eliminando numerose scene e modificandone delle altre.

<sup>76</sup> G. B. ANDREINI, *Ersilio pastore, lodando Aminta seguace de' Theatri, fuggendo Amore*, Mantova Aurelio e Ludovico Osanna, 1617.

<sup>77</sup> G. B. ANDREINI, *Fama consolatrice nelle Reali Nozze de'Serenissimi Sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici, nell'andata di S.A.S a Fiorenza*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1617.

che il capocomico dovette fare per restare saldo nelle grazie dei suoi mecenati e garantirsi dei guadagni sicuri<sup>78</sup>.

### 3. Verso i lidi francesi o della grande battaglia

Sembra evidente, da quanto sin qui esposto, che a piccoli passi, con momenti anche di grande frustrazione e sconforto per le speranze deluse, la carriera dei Fedeli, e dei coniugi Andreini, procedette incerta senza però arenarsi mai del tutto. Eppure, sarà esattamente nell'arco di questo lungo e controverso "esordio", che verranno a delinearsi i confini ed i contorni del mondo entro cui Lelio creava e sperimentava. Da un lato v'era il suo mondo d'appartenenza primigenie, quello della tradizione comico-familiare, al quale tutto doveva ed al quale sarebbe rimasto intimamente legato in eterno, dall'altro, i territori sconosciuti della nuova poesia per musica, di nuove forme di pensiero, che lo attraevano con i loro canti di sirena. Infine, v'è era un luogo fisico, reale, nel quale egli confidava, un domani, di poter svolgere il proprio mestiere, la Francia, anzi, nella fattispecie Parigi e la sua corte. Questi universi, intrecciandosi, incrociandosi e talvolta persino scontrandosi, segnarono l'esistenza di Giovan Battista in maniera irreversibile, dirigendo ed influenzando costantemente le sue scelte. Quando, nell'estate del 1618, giungerà in Italia la notizia di una possibile tournèe in terra francese, i Fedeli e il suo capocomico faranno di tutto per accaparrarsi questa commissione. Sarà una lotta ardua e senza esclusione di colpi, che durerà quasi due anni<sup>79</sup>, e di cui ivi si riporteranno solo alcuni dei tratti più salienti, privilegiando ovviamente la narrazione delle sorti della famiglia Andreini. Parteciparono, infatti, a questa contesa per la tournèe all'estero ben tre compagnie tra le più note del seicento italiano: quella, per l'appunto, dei Fedeli, quella, come era facile immaginare, degli Accesi di Pier Maria Cecchini e quella, guidata dall'anziano Flaminio Scala, detta dei Confidenti<sup>80</sup>, che potevano vantare l'appoggio di Don Giovanni de' Medici<sup>81</sup>. Arlecchino, in questo composito panorama di rivalità, si schiererà, ancora una volta, al fianco dei Fedeli, nutrendo, con ogni

---

<sup>78</sup> «Pubblica a Mantova *l'Ersilio pastore* con dedica a Ranuccio Farnese e *Fama consolatrice* in occasione delle nozze del duca Ferdinando Gonzaga con Caterina de' Medici, partecipa ai festeggiamenti ricevendone un lauto compenso» L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 45.

<sup>79</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 119.

<sup>80</sup> La compagnia nacque attorno al 1574 e se nei primi tempi la loro attività, almeno per quel che riguarda le fonti documentarie giunte sino a noi, sembra discontinua, dopo gli anni ottanta del cinquecento diviene più costante. Nel 1583 si sa che essa si divise in due gruppi, uno mantenendo il nome originario, l'altro divenendo gli *Uniti Confidenti*. Il nucleo originario continuerà a lavorare con assiduità fino al 1599, anno in cui si perdono le loro tracce. Solo diec'anni dopo, intorno al 1612-13 essi tornano alle luci della ribalta ponendosi sotto la protezione di Giovanni de Medici e con la guida di Flaminio Scala. Sarà il loro periodo di maggior gloria e successo poiché, dopo la morte del loro protettore, nel luglio del 1621, essi poco a poco si scioglieranno e molti dei loro migliori attori andranno a confluire nella compagnia dei Fedeli. Per ulteriori approfondimenti si veda e F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 97-100, e S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit.

<sup>81</sup> Sulla vita di Giovanni de Medici e sulla sua straordinaria attività d'impresario teatrale si rimanda al capitolo a lui dedicato in S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 137-190.



probabilità, la speranza di essere lui quello designato al ruolo di capocomico della compagnia dagli stessi committenti, in virtù della sua carica di “mediatore”<sup>82</sup>, come già era accaduto nella prima tournée presso la corte di Luigi XIII<sup>83</sup>. Martinelli sarà una delle figure chiave di questa battaglia all’ultimo colpo di lettera, muovendosi contemporaneamente in due direzioni, da un lato contro i Confidenti e gli Accessi, dall’altro a favore di se stesso, contro gli Andreini.

Ma si proceda con ordine. All’inizio Arlecchino, Lelio, Frittellino e Scala si scontrano su campo aperto per poter ottenere ognuno il diritto di formare la nuova troupe<sup>84</sup>. Scala difende l’unità dei suoi Confidenti mentre Martinelli cerca di portargli via gli attori più bravi. Andreini che, come è noto, giocava su più fronti, essendo sì ufficialmente al servizio dei Gonzaga ma coltivando anche ottimi rapporti con i Medici, scrive a Don Giovanni, sostenendo di agire da privato, senza l’appoggio di nessun mecenate e di essere disposto ad entrare nella compagnia, da chiunque essa sia patrocinata, con la sua amata moglie, pur di partire per la Francia. Inoltre, per ora la causa di Arlecchino, ovviamente non per cortesia professionale ma perché perfettamente conscio di quanto costui sia amato dai reali francesi<sup>85</sup>. Questa però, si ricordi, non fu solo una lotta tra attori, ma tra corti. Ben presto, perciò, finirono per intervenire nella querelle, più o meno direttamente, anche i Medici e gli stessi Gonzaga<sup>86</sup>. Nel marzo del 1619 Ferdinando, duca di Mantova, dichiara a Giovanni Medici di essersi assicurato quattro dei suoi Confidenti<sup>87</sup>. Qui la faccenda prosegue per mesi in un clima tesissimo, visto l’intervento diretto dei due signori, tra lettere segrete, complotti da sventare, veri ed immaginari, e molto altro ancora. Il più esposto per il momento sembra essere il povero Scala, letteralmente preso tra due fuochi, essendo egli il referente primo a cui Don Giovanni si rivolge per la compagnia dei Confidenti da un lato, e dall’altro, essendo uno degli attori che il Gonzaga vorrebbe acquisire nella propria compagnia<sup>88</sup>.

Giovan Battista, sullo sfondo, di contro, procede con la sua tournée, godendosi svariati mesi di tranquilla produttività, passando il carnevale a Ferrara, e la primavera a Brescia. In autunno riesce

---

<sup>82</sup> «Arlecchino, sempre sensibile al richiamo del denaro, si affrettò a indossare i panni del mediatore-capocomico». Ivi., p. 119.

<sup>83</sup> Si veda la lettera del Martinelli n. 40 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell’Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 407-409.

<sup>84</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell’arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 120.

<sup>85</sup> «Non va tanto per il sottile l’Andreini purché corrano i soldi. L’equilibrio della compagnia conta meno del guadagno». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell’arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 121.

<sup>86</sup> «Dovettero correre numerose consultazioni al riguardo, ma poi fu d’obbligo che ciascun attore si rivolgesse al proprio protettore. Scala chiese aiuto a Don Giovanni, gli altri ai Gonzaga. Il duca di Mantova [...] fu punto nell’orgoglio mecenatesco e volle probabilmente sfruttare l’occasione anche per stringere buoni legami con la nuova dirigenza politica che affiancava allora Luigi XIII; per parte sua analoghe considerazioni doveva fare Don Giovanni dei Medici». Ivi., p. 120.

<sup>87</sup> «Il 27 marzo 1619 Ferdinando Gonzaga mette il Medici davanti al fatto compiuto, Si è assicurato quattro attori Confidenti: Scapino, la moglie di lui (Spinetta), Marina Dorotea e Francesco Antonazzoni (sposi nella vita e innamorati sulla scena con i nomi di Lavinia e Ortensio)». Ivi., p. 121.

<sup>88</sup> «Così, tra sospetti e calunnie [...] Scala bada a non irritare il duca e a rassicurare Don Giovanni». Ivi., p. 122.

persino a farsi stampare, a Venezia, due edizioni, della medesima commedia, intitolata *La Venetiana*<sup>89</sup>, che egli firma sotto lo pseudonimo di Cocalin de' Cocalini da Torzelo, Academico Viziliante dito el Dormioto. Una pace questa, tuttavia, destinata a non durare a lungo. Se infatti tra l'ottobre del 1619 e la primavera del 1620, il Medici si fa sempre più ardito nelle sue manovre per far partire i suoi comici, egli è però, poi, costretto – ad onor di cronaca, sarebbe più opportuno dire che fu obbligato, dalla sua stessa famiglia, per tutta una serie di ragioni politico-diplomatiche<sup>90</sup> - a ritirare i Confidenti dalla tenzone. Si trattava di un complesso gioco di potere che Giovanni, il quale nell'ordine gerarchico veniva dopo suo cugino Gonzaga, che a sua volta, doveva rispondere delle sue azioni allo stesso re di Francia, non avrebbe mai potuto vincere. Andreini si ritrova pertanto, nella primavera del '20, a dover ammansire Tristano Martinelli, come già gli era accaduto nel 1613 e, al contempo, a scontrarsi in campo aperto con il suo storico nemico: Pier Maria Cecchini, con il quale dovrà condividere la piazza milanese, tra asprezze e accuse di ogni tipo, nell'attesa di vincere la tenzone per la tournèe parigina. Purtroppo, per lo sfortunato Cecchini, la lotta si rivelerà presto impari. Giovan Battista, ricorrendo ad ogni mezzo possibile del suo repertorio, darà la stoccata ultima al proprio rivale pubblicando, secondo un'oramai consolidata pratica di autopromozione, nell'agosto del 1620, la tragicommedia boschereccia *Lelio Bandito*<sup>91</sup>, con dedica all'ambasciatore mantovano in Milano, tale Francesco Nerli<sup>92</sup>. La campagna diffamatoria del Cecchini e sua moglie ai danni dei coniugi Andreini, che non avevano mai mancato di riferire al loro comune mecenate, con dovizia di particolari, l'evolversi dello scandaloso rapporto tra Lelio e l'amante, Virginia Rotari<sup>93</sup>, risulterà comunque insufficiente contro l'ingegno dell'astuto collega. A chiudere il cerchio, il 28 settembre del '20, pure Arlecchino deciderà di saltare a piè pari sulla barca del vincitore, scrivendo una lettera al Gonzaga, firmata da tutti gli altri attori della compagnia, allo scopo d'escludere, definitivamente, il polemico Frittellino dal viaggio per la Francia<sup>94</sup>. In seguito a ciò, al duca non resterà che negare al Cecchini il permesso d'andare con suoi colleghi i quali, in questo modo, intorno al 20 d'ottobre, furono liberi di levare le tende alla volta della corte parigina. Prima di partire, Arlecchino, da uomo spiccio e concreto qual'era, per non correre rischi di sorta, ricevuta la benedizione del duca, in atto di

<sup>89</sup> G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi*, Venezia, Feliciano Raimondi, 1619 e l'altra edizione, con cambio dedica, *La Venetiana comedia de Sier Cocalin De I Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto ilustre Sig. Domenego Feti depentor ceberimo. Nouamente data in luce con licentia de' Superiori, & Priuilegio*, Venezia, Alessandro Polo, 1619.

<sup>90</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 165-168.

<sup>91</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini, all' Ill.mo Francesco Nerli*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1620.

<sup>92</sup> «La pubblicazione del *Lelio bandito* sembrava all'Andreini un modo per uscire dalla situazione di stallo, per provocare l'attenzione dei mecenati». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 203.

<sup>93</sup> A riguardo si vedano le lettere del Cecchini e di Andreini in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., e E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., pp. 106-107.

<sup>94</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 415.

massimo dispregio d'onore e correttezza, chiederà alle autorità gonzaghesche di arrestare lo sventurato Pier Maria<sup>95</sup>. Guarda caso, fatalità oppure no, ad incarcerare il povero comico, ci penserà quel Francesco Nerli<sup>96</sup> a cui Lelio aveva dedicato, solo pochi mesi prima, la tragicommedia boschereccia *Lelio bandito*:

La partenza per Parigi come capo assoluto della compagnia degli italiani alla corte di Francia fu per Giovan Battista Andreini il coronamento di una sapiente strategia familiare e di una prudente condotta personale, durate almeno un decennio<sup>97</sup>.

Poiché, se *Lelio bandito* sarà l'ultima commedia con cui il drammaturgo tenterà d'imprigionare il buffone Arlecchino in un ruolo ben definito, sarà però anche «la prima [commedia] a intraprendere la nuova convenzione di tipo larmoyant e mediano»<sup>98</sup>, tipica delle strategie socio-politiche del futuro capocomico dei Fedeli. Termina dunque con questa, si dica pure “fuga” rocambolesca per Parigi la prima tappa del percorso artistico del primogenito della famiglia Andreini. L'uomo che corre in direzione della capitale francese è davvero diventato, a tutti gli effetti, un Lelio “bandito”, capace di sfruttare ogni situazione a suo vantaggio, d'essere silenzioso e sottomesso ad un comico più anziano se le circostanze lo richiedono, eppure anche abbastanza sfacciato da scrivere ardenti lettere al proprio mecenate, nonché astuto al punto da usare le stampe dei propri testi a fini propagandistici, per non parlare dell'uso che egli farà della notorietà della moglie, di cui il seguente trattato, disserterà lungamente. Giovan Battista giunge, insomma, alle soglie della sua piena maturità, personale ed artistica, finendo con l'assomigliare incredibilmente al personaggio che interpretava ogni sera sulle tavole del palcoscenico, abbattendo così quel muro fragile che, solitamente, separa l'arte della recitazione dalla vita vera, in un processo d'osmosi che produrrà straordinari frutti. Negli anni parigini Lelio mescolerà le carte come nessuno mai prima d'allora, portando sulla scena se stesso e la sua vita. Ed i risultati saranno al di là di ogni aspettativa.

---

<sup>95</sup> «Qualche giorno dopo Arlecchino aveva addirittura chiesto alle autorità gonzaghesche di arrestarlo per permettere agli emigranti di giungere indisturbati a Torino. I capi d'accusa erano numerosi: l'insubordinazione, la sua amicizia “se non de ladri et gente cative”, la complicità con un cognato violento che “l'è uto a dire ch'el vol venire alla strada a mazzar Aurelio e quei che averà fatto dispiacere a Fritellino”, il presunto tentativo di sottrarre lo stesso Aurelio alla compagnia “facendolo nascondere in casa di un cavaliere”, il sequestro di lettere di cambio». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 275.

<sup>96</sup> «La cattura del Cecchini e la ricerca di Aurelio vennero puntualmente eseguite dal residente Francesco Nerli, la più alta autorità gonzaghesca in Milano». Ibidem.

<sup>97</sup> Ivi., p. 274.

<sup>98</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 213.

#### 4. Una gloria coronata di bianchi gigli

Accadde così che nel gennaio del 1621 la compagnia dei Fedeli sembra esser giunta in quel di Parigi già da qualche tempo<sup>99</sup>. Tuttavia, a quanto risulta dai documenti fino ad oggi rivenuti, essa doveva però, ancora recitare al cospetto di Luigi XIII, il quale, effettivamente, si recherà a vederli, presso l'Hôtel de Bourbon, solo alla volta del 12 di gennaio<sup>100</sup>. Fortunatamente, a dispetto del ritardo, questo primo incontro dovette senza dubbio soddisfarlo assai, visto che il diario del suo medico personale riporta come, da quel giorno, il Re finì col recarsi con assiduità alle rappresentazioni dei comici italiani sino al 4 marzo di quello stesso anno<sup>101</sup>, quando giungerà inevitabilmente la Quaresima e tutte le messe in scena dovranno essere sospese. Successivamente, il sovrano, ormai completamente stregato dai Fedeli, conclusosi il periodo pasquale, pretenderà che la compagnia lo segua nella sua trasferta a Fontainebleau, dal 6 al 28 aprile, per poi, evidentemente ancora non pago di tali ludici intrattenimenti, pregarli di restare un altro anno, dovendo egli, per ragioni di stato, partirsene immantinente dalla sua reggia e ricongiungersi alle sue armate, al fine di poterli rivedere al suo ritorno dalla guerra<sup>102</sup>. La compagnia, ovviamente, accetterà entusiasta, ripiegando su Parigi, dove di certo non mancavano le sale per recitare, in attesa del rientro del re<sup>103</sup>, eccetto Tristano Martinelli il quale, fedele al suo "essere" Arlecchino nel profondo, nel mese di giugno, abbandonerà la compagnia, noncurante dei voleri del sovrano e del Duca di Mantova<sup>104</sup>. Da quel momento, i Fedeli diverranno esclusivo dominio dei coniugi Andreini, i quali resteranno nella capitale fino al carnevale del 1622, come promesso al regnante francese. Luigi XIII rientrerà il 28 gennaio e, com'era accaduto la volta precedente, seguirà con passione le loro performance sino al 20 marzo<sup>105</sup>, quando dovrà partire nuovamente per un viaggio nelle provincie del suo regno. Quell'anno circa, del '21 al '22, trascorso dai comici in Francia, segnerà l'apice massimo della carriera di Andreini, per tutta una serie di ragioni, in primis di carattere economico, come ci rivela il Rasi, «Lelio e Florinda, la moglie, festeggiatissimi, ricevono regali in danaro, vestiti e gioielli»<sup>106</sup>, ma anche, e soprattutto, di carattere artistico e privato.

---

<sup>99</sup> Si veda la lettera di Tristano Martinelli da Torino, datata 5 novembre 1620, in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 418-420.

<sup>100</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 17.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 17.

<sup>103</sup> «Successivamente i comici si trasferirono a Parigi, dove affittarono la sala dell'Hotel de Bourgogne dal 1 maggio fino a tutto luglio 1621». Ibidem.

<sup>104</sup> Lettera di Andreini n. 43, datata 2 luglio 1621: «[...] Arlecchino, che sempre si cavò i suoi gusti con i disgusti altrui, aspettando queste lettere disse di volersene fuggire per non ubbidire; e così ha fatto 5 giorni sono essendo già partito». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p.131.

<sup>105</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 18.

<sup>106</sup> L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., p. 122.

La prima commedia che Giovan Battista darà alle stampe parigine, poco dopo il suo arrivo, nel 1621<sup>107</sup>, sarà, stranamente, sotto pseudonimo. Molteplici furono probabilmente i fattori che spinsero Andreini a ricorrere a questo piccolo stratagemma, tra cui, quasi certamente, la presenza di una dedicatoria alquanto sfacciata, per nulla velata dalle consuete formule di cortesia, rivolta a Maria de' Medici. In questo, l'influenza del Martinelli, *Arlecchino* impertinente, sembra farsi sentire parecchio, anche se, ovviamente, pur sempre filtrata e calibrata da un'astuzia che fosse degna di un "Lelio bandito", ossia, attraverso lo scudo del nome di un altro uomo. Giovanni Rivani, il presunto autore dell'opera, infatti, non era un'entità fantastica – come il Cocalin dei Cocalini che aveva firmato la *Venetiana*<sup>108</sup> – ma un vero comico dei Fedeli che, all'epoca della tournèe parigina, rivestiva, per l'appunto, il ruolo del *Graziano*, detto *Campanaccio*<sup>109</sup>. Giovan Battista, in tale, impertinente dedica, forte del suo abile "travestimento", citerà, senza pudore alcuno, la catena d'oro emblema della schiavitù mercenaria cui erano destinati i comici dell'Arte, un'autentica «Collanazza d'oro»<sup>110</sup>, con la sostanziale differenza, però, che, invece di raffigurarla, secondo tradizione, simile ad un giogo denigratorio, essa verrà, qui, magicamente tramutata in un vincolo positivo, che lo stesso scrivente, di sua sponte, vuole porgere alla corona francese, acceso dal desiderio e dalla speranza, di diventare eterno servitore di quel paese. Una supplica, più che una dedicatoria quindi, tanto più palese e ardita in quanto non apertamente riconducibile alla persona di Andreini – anche se la diretta interessata, la sua Cristianissima Maestà, senz'altro, colse ciò che era necessario cogliere – e che non deve affatto stupire, se si considera che, l'anno seguente, Lelio, proprio grazie alla benevolenza di una Maria de' Medici tornata definitivamente in auge<sup>111</sup>, elaborerà e darà alle stampe ben cinque commedie: *La*

---

<sup>107</sup>G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, Della Vigna, Parigi, 1621.

<sup>108</sup> G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto*, cit.

<sup>109</sup> «Con l'occasione di trovarsi in Vinezia il signor Gioan Battista Andreini tra comici del Serenissimo Signor Duca di Mantova detto Lelio, dallo stesso intesi come questa comedia detta la Campanaccia era soggetto suo e dicitura sua benché sott'altro nome stampata in Parigi nel tempo che serviva alla Maestà Christianissima del Re Luigi presente col nobilissimo trattenimento della Comedia, e che aveva fatto questo per giovare a un suo compagno detto Giovanni Rivani, che'n teatro faceva la parte del Graziano, e tuttavia la fa, detto Campanaccio». G. B. ANDREINI, *La Campanaccia, comedia piacevole e ridicolosa*, Venezia, Angelo Salvadori, 1623.

<sup>110</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, cit. Una metafora che s'incontrerà frequentemente lungo questo studio, si veda in special modo il capitolo secondo del presente elaborato.

<sup>111</sup> Maria de' Medici era stata esiliata a Blois, anni orsono, dal Re suo figlio, in seguito allo scandalo Concini, di cui ampiamente si tratterà nel terzo capitolo del presente scritto, e nel '21, benché fosse riuscita a tornare a vivere a corte, la sua situazione politica era ancora estremamente precaria. Solo nel '22, con la morte di uno dei suoi più accaniti oppositori, Luynes, ella rientrerà definitivamente nelle grazie di Luigi XIII.

*Centauro, La Ferinda, L'Amor nello Specchio, La Sultana e Li duo Leli Simili*<sup>112</sup>. In questi drammi, oggi considerati dei capisaldi della produzione teatrale andreiniana per tutta una serie di ragioni di cui si darà conto nei successivi capitoli, il loro autore, in virtù della straordinaria libertà d'espressione che, da sempre, la Francia concedeva agli artisti del suo calibro, poté dispiegare a pieno il suo genio, mettendo in scena persino parte della propria vita privata, arrivando in questo modo a conciliare, nella recitazione, quei conflitti, essenzialmente di carattere sentimentale, su cui tanto aveva avuto da ridire il *Frittellino* nelle sue lettere al Gonzaga. Protagoniste predilette di queste pièce saranno, difatti, proprio le due Virginie di Lelio, l'amante e la moglie, la Ramponi e la Rotari.

Venendo nuovamente alla cronologia biografica andreiniana, nella primavera del '22 è quasi certo che Giovan Battista decida di rientrare in Italia a fine marzo, in seguito alla partenza di Luigi XIII alla volta di alcune province del regno<sup>113</sup>. Considerando però lo splendido trattamento ricevuto presso la corte parigina, è altrettanto probabile che siano sempre gli stessi Fedeli la compagnia di comici italiani che le cronache segnalano presenti sul territorio già sul finire di quell'anno, prima a Lione e, un mese dopo, nella capitale<sup>114</sup>. Ad ogni modo, a partire dal periodo pasquale del 1623<sup>115</sup>, Lelio è senz'ombra di dubbio rientrato in patria. Lì vi resterà almeno fino all'autunno di quello stesso anno e, durante l'estate, forte dei suoi innumerevoli successi esteri, scriverà e darà alle stampe veneziane, oltre alla già citata riedizione della *Campanazza*<sup>116</sup>, nella cui consueta *A chi legge*, se ne attribuirà finalmente la paternità<sup>117</sup>, una commedia intitolata *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*<sup>118</sup>,

---

<sup>112</sup> G. B. ANDREINI: *La Centauro, soggetto diviso in commedia pastorale e tragedia. Di Giovan Battista Andreini Fiorentino, servitore del Serenissimo D. Ferdinando Gonzaga, Duca di Mantova, di Monferrato, etc. Alla Christianissima Regina Madre, Maria Medici dedicata*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622; *La Ferinda, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Duca d'Alvi Pari di Francia*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622; *L'Amor nello Specchio, commedia. All'Illustrissimo Signor di Basampiere Dedicata*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622; *La Sultana, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Monsieur le Grand. Dedicata*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622 e *Li duo Leli Simili. Commedia di Gio. Battista Andreini, Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Sr. Duca di Nemours, dedicati*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622.

<sup>113</sup> In realtà le teorie sono discordanti su quando esattamente i Fedeli fecero rientro in patria. Secondo Baschet, Picot e Deierkauf-Holsboer, essi partirono alla volta dell'Italia subito dopo la partenza di Luigi per un nuovo viaggio nelle province del regno, il 20 marzo 1622, e tornarono nuovamente in Francia solo sul finire del '22, dove vi restarono sino al Carnevale del '23, per poi ripresentarsi alla corte francese non prima del dicembre di quello stesso anno. Secondo Bartoli e Rasi, invece, Andreini e i suoi sarebbero rimasti a Parigi continuativamente dal 1621 al 1623, ipotesi questa però, poco probabile, vista soprattutto la richiesta da parte di Luigi XIII, in data 10 ottobre 1622, al Duca di Mantova, dell'invio di una compagnia di comici per l'inverno imminente. Per approfondimenti: M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 18. e E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, in "Rassegna bibliografica della letteratura italiana", 1901, n. 9, pp. 61-67. Citazione p. 61

<sup>114</sup> «Il 10 dicembre 1622, a Lione, pochi giorni dopo il suo ingresso in città, Luigi XIII si recò ad assistere agli spettacoli dei comici italiani. Un mese dopo il re è a Parigi ed il solito M. Heroard, medico di corte, annota sul diario che il re ha assistito, nella sala del Bourbon, a rappresentazioni teatrali della troupe italiana il 21 e il 22 gennaio 1623». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 18.

<sup>115</sup> Per la precisione, si trovava a Torino. Ibidem

<sup>116</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanaccia, commedia piacevole e ridicolosa*, cit.

<sup>117</sup> *Lo stampatore a chi legge*, in Ibidem.

<sup>118</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, Venezia, Ghirardo e Iseppo Imberti, 1623. Ferrone l'ha ristampata poi nel 1986, presso la Mursia, Milano, nel secondo volume di *Commedie dell'arte*, pp. 9-105.

ed un poema sacro<sup>119</sup>, nell'ottica di un ben consolidata strategia di marketing per cui, accanto alle pubblicazioni per così dire "frivole", quali i testi teatrali, comparivano solitamente lavori di carattere intellettuale-religioso.

Lelio, sebbene si trovi a soggiornare nell'amata Venezia, decide in ogni caso di fermarsi solo pochi mesi in patria, cosicché lo si ritrova, già nel novembre del 1623, intento ad organizzare l'ennesima partenza per l'amata Parigi. Ciò è possibile dedurlo dai documenti che lo vedono lavorare in quel periodo alle dipendenze della corte sabauda e dal fatto che Torino era, notoriamente, tappa d'obbligo per tutte le compagnie che desiderassero allora compiere una tournée in Francia<sup>120</sup>. Andreini giungerà nella città della Senna approssimativamente all'inizio del nuovo anno e lì vi rimarrà per circa diciotto mesi<sup>121</sup> nel corso dei quali, come sottolinea il Rebaudengo, darà alle stampe «le tre più riuscite opere di carattere teorico»<sup>122</sup>: *Teatro Celeste*<sup>123</sup>, *Lo Specchio*<sup>124</sup> e *La Ferza*<sup>125</sup>. Tre autentici pamphlet, che distinguevano tra attori virtuosi e attori viziosi, nati principalmente per difendere il loro autore ed il suo mondo dalle ripetute accuse di corruzione e depravazione morale. Armi, scudi d'inchiostro, per tutelarsi dall'odiata censura ecclesiastica, sempre in agguato, ma anche, forse, perché no, un tentativo, sfortunatamente vano, di risultare gradito ad un nuovo potente di turno, appartenete al clero francese, il quale, se per caso fosse divenuto protettore dei Fedeli, avrebbe di certo garantito a Giovan Battista, un futuro prospero e sereno, seppur in terra straniera. Il soggetto in questione era nientemeno che il famigerato il Cardinal Richelieu<sup>126</sup>, a cui Lelio dedicherà il suo *Teatro Celeste*, «*All'Illustrissimo, & Reverissimo S.S. & Padron mio Colendissimo il S. Cardinal di Richelieu*»<sup>127</sup>, probabilmente, dei tre, il pamphlet a lui più caro, dal momento che sarà l'unico che il drammaturgo farà ristampare esattamente dieci anni dopo<sup>128</sup>. A rafforzare tale dedica e fugare ogni

---

<sup>119</sup> G. B. ANDREINI, *La Tecla, vergine e martire, poema sacro*, Venezia, Paolo Guerigli, 1623.

<sup>120</sup> «Ciò di cui si può essere sicuri è che dall'8 novembre 1623 G.B. Andreini offre i suoi servigi a Torino presso la corte sabauda, nuovamente sulla strada della Francia». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 19.

<sup>121</sup> Vi giunge probabilmente tra la fine del 1623 e l'inizio del 1624. Ibidem.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste. Nel quale si rappresenta come la Divina Bontà habbia chiamato al grado di beatitudine, e di Santità Comici Penitenti e, Martiri; con un poetico Esordio a'scenici professori di far l'Arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso: ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*, Parigi, Nicolao Callemont, 1624 [1625]

<sup>124</sup> G. B. ANDREINI, *Lo Specchio. Composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vanga e deforme sia alhor che da Comici virtuosi, o viziosi rappresentata viene*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625.

<sup>125</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625.

<sup>126</sup> Richelieu era divenuto Cardinale ancora sul finire del 1622, e nel corso del 1624 era salito al grado di Primo ministro del regno, in quanto favorito della Regina Madre. Per ulteriori approfondimenti si rimanda ai successivi capitoli, in particolar modo al terzo e al quinto, nonché alla recente biografia dedicata a Maria de Medici scritta dallo storico francese Dubost: J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, Paris, Payot, 2009.

<sup>127</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., Frontespizio

<sup>128</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste. All'Illustris. Sig. Sig. e padron mio Colend. Il Signor Francesco da Cha Mula*, Venezia, Bortolamio Ginammi, 1635.

dubbio sulle reali intenzioni di Andreini, seguirà inoltre il sonetto dal titolo piuttosto eloquente: «*Sonetto fatto e solo donato all'illustrissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Richelieu*»<sup>129</sup>.

Si potrebbe definire un'intuizione geniale e lugubre insieme, quella che spinse Giovan Battista ad editare in quel frangente i sopracitati tre libelli a difesa della propria arte, vincolando il più importante di essi al nome di Richelieu, poiché fu proprio a causa della politica culturale di quest'ultimo, di stampo fortemente nazionalistico, che quell'anno trascorso a Parigi sarebbero stato, per lo sfortunato capocomico, l'ultima vampata di gloria concessagli dal destino. Il Cardinale, infatti, a dispetto delle buone intenzioni andreiniane, non si farà incantare dalla sua abilità cortigiana, proseguendo, imperterrito, nella suo progetto d'esaltazione della cultura letteraria nazionale, che avrebbe costretto i Fedeli, ed in generale tutta le compagnie teatrali non-francesi, ad abbandonare progressivamente il suolo parigino per un periodo di tempo davvero lungo, quasi un ventennio. Nell'ambito di riforme il cui unico scopo era quello di favorire la crescita e lo sviluppo di una drammaturgia nazionale propria, che desse prestigio al paese, la presenza di talenti stranieri non era certo cosa gradita e l'alto prelato fece senza dubbio pesare non poco la propria influenza sulla Regina Madre affinché costei cessasse d'invitare a corte non solo Lelio ed i suoi ma, in linea di massima, tutti gli attori di professione d'origine italiana. Unicamente dopo la morte del Cardinale, avvenuta nel dicembre del 1642, i comici dell'Arte, si sentiranno liberi di riprendere le loro tournée nel regno d'oltralpe. Ulteriore beffa del destino, quando gli Andreini rientreranno in patria, nell'estate del 1625<sup>130</sup>, si vedranno obbligati, dalle mutate circostanze, a lavorare, per l'ennesima volta, affianco di Pier Maria Cecchini e, come sottolinea il Bevilacqua: «Non una volta abbiamo trovato i Cecchini e gli Andreini costretti a recitare insieme, senza vederli pronti a litigare e ad incrinarsi a vicenda»<sup>131</sup>.

##### 5. Inesorabile consunzione dell'uccello di fuoco

Nell'inverno del '27, Andreini potrà prendere temporaneamente fiato dai consueti battibecchi con Pier Maria poiché sarà costretto a partire alla volta dei territori dell'Impero, direzione Praga – egli vi giungerà, con i Fedeli, ai primi di novembre e vi resterà circa un anno, fintanto che, la corte cesarea, non deciderà di spostarsi a Vienna, dove questi li seguiranno - con il compito, inconsueto e non del tutto esplicito, oltre a quello classico di dilettere un pubblico raffinato, di supportare ed aiutare i suoi patroni nell'intricata faccenda della successione al seggio ducale, tanto che, la Burattelli, riscontrerà, in questa trasferta, tutti i connotati di una missione diplomatica in piena regola:

---

<sup>129</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. I.

<sup>130</sup> La dedicatoria della *Ferza* conferma che Andreini è certamente a Parigi almeno fino al 7 aprile 1625 ma è la lettera che egli scriverà a Maria dei Medici da Mantova - riscoperta proprio nel corso di questa ricerca in una raccolta miscellanea conservata presso la Bnf Manoscritti, sede Richelieu, collocazione: Moreau 875 - recante la data 23 Agosto 1625, che non lascia dubbi sul periodo esatto del rientro di Giovan Battista in patria.

<sup>131</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 125.



Inviati a Praga da Vincenzo II nei giorni dell'incoronazione di Eleonora Gonzaga a regina di Boemia, i comici seguirono da quell'osservatorio lontano ed ostile gli avvenimenti della morte del giovane padrone, del frettoloso matrimonio della principessa Maria e Carlo di Réthel e dell'arrivo del nuovo duca; si trovarono a un tratto caricati del gravoso e delicato compito di far conoscere a Mantova la natura delle prime reazioni imperiali all'avvenuta successione<sup>132</sup>.

Nel '26 era morto Ferdinando Gonzaga a il potere era passato nelle mani del fratello, Vincenzo II, gravemente malato ed infermo seppur giovane, il quale, l'anno seguente, aveva creduto opportuno inviare la sua miglior compagnia di comici alla corte cesarea – l'incaricato delle trattative con gli Asburgo sarà, sembra quasi un'ovvietà, Tristano Martinelli, il quale tuttavia non potrà in seguito partire a causa di un'improvvisa malattia<sup>133</sup>, dal momento che vantava un'amicizia di lunga data con l'Imperatore in persona<sup>134</sup> - , presso la sorella Eleonora, che stava per essere incoronata Imperatrice di Boemia, nella speranza di ottenere degli appoggi politici<sup>135</sup>. Sfortunatamente anche Vincenzo, come il suo predecessore, sarebbe prematuramente morto poche settimane dopo l'arrivo dei suoi comici a Praga<sup>136</sup>, e senza eredi maschi, dando così vita ad una guerra dinastica che fu, certamente, una delle cause principali del terribile Sacco mantovano del '30. Tralasciando per un momento, le implicazioni storico-politiche sottese a questo viaggio in terra imperiale, la sorte professionale di Andreini in quel periodo fu comunque più che lieta. Per cominciare, nello stesso periodo in cui Lelio si trova al servizio della novella imperatrice, sia a Praga che a Vienna, è documentata la presenza di musicisti mantovani<sup>137</sup> e, durante la permanenza dei Fedeli a Praga, è certo che fu rappresentata, in data 27 novembre 1627, una tragicommedia in musica, intitolata *La trasformazione di Calisto e Arcade*, autore

---

<sup>132</sup>C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 201.

<sup>133</sup>«[...] il vecchio comico ha però dovuto rinunciare alla tournée per un'improvvisa malattia». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., nota 1 alla lettera n. 52, p.143.

<sup>134</sup> «Martinelli riferisce che già tre anni prima egli aveva interpellato l'Imperatore come padrino per uno dei suoi figli. [...] avrebbe fatto battezzare il figlio con il nome del monarca, e questi, la Quaresima precedente gli avrebbe inviato come dono di padrino un catena del valore di 400 scudi e in quell'occasione lo avrebbe invitato alla sua corte» O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, in U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 107-160. Citazione p. 135.

<sup>135</sup> In realtà, sebbene le intenzioni, neanche troppo nascoste, di Vincenzo furono, in primis, fuor di dubbio, quelle di richiedere un aiuto alla sorella, bisogna anche dire però, ad onor del merito, che fu lo sposo di Eleonora, Ferdinando II che, inizialmente, fece richiesta dei servizi dei comici italiani, per festeggiare degnamente l'incoronazione della propria consorte, come si evince dalle prove documentarie concernente le trattative affinché i Fedeli venissero a Praga per esibirsi, risalenti ancora al giugno di quel 1627. C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, ( 1627-1629 )*, in U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo* cit., pp. 451-491.

<sup>136</sup> «[...] nella notte del 26 dicembre "senza erede naturale si è separato da questo mondo"[...]». O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 139.

<sup>137</sup> C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, (1627-1629 )*, cit., p. 451.

Don Cesare Gonzaga di Guastalla<sup>138</sup>, scenografo, Giovanni Pieroni<sup>139</sup>. Difficile credere che, avendo a disposizione un gruppo come quello dei Fedeli, e soprattutto una voce come quella di Florinda, i musicisti prima, e gli apparatori della pastorale poi, non abbiano coinvolto gli Andreini in almeno uno di questi eventi musicali<sup>140</sup>. Se poi si considera il fatto che, lo scenografo Pieroni, era amico di Francesco Vinta, fondatore dell'Accademia degli Spensierati, la stessa che, più di vent'anni prima, nel lontano 1604, aveva accolto a braccia aperte i coniugi Andreini permettendo a Giovan Battista di pubblicare e mettere in scena il suo primo testo teatrale, *La Florinda*, il quale tra l'altro fu, con ogni probabilità, anche il debutto come attrice di Virginia<sup>141</sup>, i dubbi su una possibile partecipazione dei Fedeli, almeno alla commedia in musica, diventano più che leciti. In secondo luogo, partecipazione o meno all'allestimento della pastorale musicale, la compagnia dei Fedeli, a Praga, s'esibirà praticamente ininterrottamente dal 21 novembre 1627, giorno dell'incoronazione di Eleonora, sino al marzo dell'anno seguente, quando vi sarà la pausa pasquale, per riprendere le recite subito dopo, in quel di maggio, prima nella capitale boema e poi a Vienna, nella quale, non mancheranno di trascorrere pure il Carnevale del 1629<sup>142</sup>. Praticamente, un anno e mezzo di messe in scena, sempre con un grandissimo successo di pubblico, stando ai documenti dell'epoca e a quanto scrive l'Andreini stesso nelle sue missive<sup>143</sup>. Non per nulla, il commediografo, in terra cesarea, riuscì a far

<sup>138</sup> «Don Cesare Guastalla era il figlio di Ferrante Gonzaga Guastalla, uno dei pretendenti alla corona in seguito alla morte del Duca Vincenzo II, che morì poche settimane dopo le incoronazioni di Praga senza erede naturale, e che con la nomina a suo successore del favorito dalla Francia Carlo Gonzaga Nevers come è noto, diede l'occasione per la guerra di successione mantovana». O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 133.

<sup>139</sup> Guido Pieroni, fiorentino, nasce nel 1586 ed è tenuto a battesimo da Don Giovanni dei Medici in quanto primogenito dell'architetto granducale. Si dedicò agli studi della matematica e della filosofia naturale. Divenuto amico di Galileo, aprì una scuola per lo studio dei corpi celesti e dello zodiaco, praticandovi sovente anche l'alchimia. Giunge alla corte imperiale nel 1622, per il matrimonio di Ferdinando d'Asburgo e Eleonora Gonzaga. Vi resterà trent'anni in qualità d'ingegnere militare. Ora, da recenti studi, è emerso che fu anche architetto e, occasionalmente scenografo, proprio per gli spettacoli praguesi del 1627. In particolare, il rinvenimento di due lettere, inviate all'amico Francesco Vinta, fondatore dell'Accademia degli Spensierati, non lasciano dubbio alcuno sul ruolo che Pieroni ricoprì durante le feste per l'incoronazione di Eleonora Gonzaga ad Imperatrice di Boemia. Per ulteriori approfondimenti si veda. G. CARRAI, *Giovanni Pieroni: uno scenografo fiorentino per l'incoronazione praghese di Eleonora Gonzaga*, in U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, cit., pp. 161-174. Inoltre, Flaminio Scala frequentò per un periodo, nel 1618, la scuola di Pieroni per l'astronomia e la matematica, a suggello dell'ulteriore legame certamente esistente fra apparatore e compagnia dei Fedeli. O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 134.

<sup>140</sup> «E non è da escludere una partecipazione dei comici italiani alla pastorale in musica sopra citata». C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, (1627-1629)*, cit., p. 453.

<sup>141</sup> Per quel che concerne il Vinta e l'Accademia degli Spensierati, ed i loro legami con i coniugi Andreini, si rimanda al capitolo secondo del seguente elaborato.

<sup>142</sup> «Giovan Battista Andreini, la sua compagna Virginia e forse anche altri componenti dei Fedeli rimangono a Vienna fino al 20 marzo 1629, quindi fino alla terza settimana di Quaresima». O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 141.

<sup>143</sup> C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, (1627-1629)*, cit., pp. 451-453, e C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit.

pubblicare, nel 1628, una riedizione del poemetto *La Maddalena* del 1610 e, nel 1629<sup>144</sup>, una ristampa del sacra rappresentazione, *La Maddalena, sacra rappresentazione*, del 1617<sup>145</sup>.

Intanto, durante l'assenza dei Fedeli, a Mantova, la guerra dinastica veniva vinta dal ramo cadetto francese dei Gonzaga Nevers<sup>146</sup> e, disgraziatamente per Lelio, i nuovi duchi del Monferrato, non si dimostrarono per nulla ben disposti nei confronti dei propri comici come lo erano stati i loro predecessori, nonostante la lettera cortigiana che subito, il drammaturgo fiorentino, s'era affrettato a scrivere al suo nuovo patrono, già nel gennaio del 1628, da quel di Praga<sup>147</sup>. Vero suggello della fine dell'epoca gloriosa di Giovan Battista, però, saranno altri due terribili eventi, tra loro quasi certamente connessi: il Sacco di Mantova, 1630 e, tra il 1629 e il 1631, la morte di sua moglie Florinda<sup>148</sup>, che tanto gli aveva regalato in fama, onore e prestigio. Il Sacco inciderà fortemente sul tenore di vita di Lelio poiché, con esso, egli vide depredati quei pochi beni terrieri che possedeva nel mantovano, possedimenti nei quali, con ogni probabilità, aveva investito la quasi totalità dei suoi sudati guadagni di comico itinerante. A testimonianza della gravità di simili perdite, resta il poemetto in ottave intitolato *Il Penitente alla Santissima Vergine del Rosario*<sup>149</sup> dove, addolorato, Giovan Battista racconta di come si abbattono in quel tempo su Mantova, contemporaneamente, tre figure mostruose: la morte, la fame e la guerra. E, a riprova della sua eterna schiavitù mercenaria, una composizione diametralmente opposta, *L'Himeno*<sup>150</sup>, per celebrare le nozze del Marchese Ottavio Ruini.

Povero, vedovo e privo di un concreto appoggio da parte di quelli avrebbero dovuto essere i suoi nuovi mecenati, Andreini si ritrova, ultra cinquantenne, solo e alla deriva. Tuttavia, a dispetto della sua infelice situazione, continuerà a vivere di teatro e, soprattutto, continuerà ad inseguire la sua ossessione per la sperimentazione estrema. E se i successivi vent'anni di Lelio saranno dominati dalle ombre e dalle amarezze, nondimeno, egli non mancherà di regalare al mondo ancora qualche sprazzo della sua luminosa creatività e di recarsi, un'ultima volta, nella sua dolce terra promessa.

---

<sup>144</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Composizione sacra. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino*, Praga, Leva, 1628.

<sup>145</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Composizione Rappresentativa. Di Giovan Battista Andreini, Fiorentino, Della Serenissima Casa Gonzaga Divotissimo Servitore*, Vienna, Typis Casaparis ab Rath, 1629.

<sup>146</sup> «[...] subito Carlo, duca di Nevers, come il più prossimo parente dell'estinta dinastia, passava di Francia in Italia per prendere possesso dei domini dei Gonzaga». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagna dei "Fedeli"*, cit., p. 129.

<sup>147</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp.143-145.

<sup>148</sup> Non sappiamo come muore Virginia Ramponi. Le ipotesi sono svariate, sappiamo per certo, solamente, che nel settembre del 1629, ella era ancora viva, mentre, quando Andreini scrive a Carlo I, Gonzaga-Nevers, nel settembre del 1631, parla dell'anima benedetta della Florinda, il che significa che ella, allora, è già morta da qualche tempo. Il Rasi ipotizza che possa essere morta di peste e il Bevilacqua pure, di certo non è casuale che la Ramponi sia venuta a mancare proprio nel biennio che comprende il Sacco di Mantova. Uno dei tre mostri andreiniani, molto probabilmente, oltre ai suoi possedimenti, si era portato via anche la sua amata consorte.

<sup>149</sup> G. B. ANDREINI, *Il Penitente alla Santissima Vergine del Rosario*, Bologna, Clemente Ferrone, 1631.

<sup>150</sup> G. B. ANDREINI, *L'Himeneo. Nelle felicissime Nozze de gl'illustri Sposi il Marchese Ottavio Ruini e Donna Maria Mattei*, Bologna, Catanio, 1631.

In seguito alla morte della prima moglie e ai dissesti finanziari, l'erede della grande famiglia Andreini sembrò perdere se stesso e per alcuni anni non fu più in grado di scrivere un solo testo teatrale. Nondimeno, intorno al 1632, Lelio, durante un lungo soggiorno bolognese, spinto probabilmente da esigenze di carattere economico, dovrà in ogni caso riprendere l'attività drammaturgica<sup>151</sup>, dando alle stampe la pièce intitolata *La Rosella*<sup>152</sup>, una tragicommedia boschereccia, mentre, l'anno seguente, la storica amante, Virginia Rotari, rimasta a sua volta vedova, lo costringerà finalmente alle nozze. La vita, dunque, obbligherà ben presto il capocomico a rimettersi rapidamente in gioco, a partire da una tournée per le città del Veneto anche se, considerando come la situazione di Giovan Battista non fosse certo più quella degli anni d'oro francesi, essa finirà con l'essere in condivisione con, tanto per cambiare, il rivale di sempre, Frittellino. Ciò nonostante, il comico, evidentemente deciso a lottare fino all'ultimo, cercò, con tutte le sue forze, di trascorrere il Carnevale del 1634 in quel di Mantova, per restare accanto al suo nuovo signore, nella speranza, verosimilmente, di non perderne i favori. Sfortunatamente, sebbene il progetto si realizzasse con successo, esso avvenne, triste a dirsi, non per una simpatia che il Duca avrebbe potuto sviluppare per la compagnia ereditata con il regno, ma semplicemente perché le altre compagnie convocate dal Nevers per quel Carnevale non furono disponibili<sup>153</sup>. Quello sarà, inoltre, l'ultimo anno in cui si avranno notizie certe sulla sorte della compagnia dei Fedeli<sup>154</sup>.

Andreini, amareggiato per essere divenuto, palesemente, nient'altro che un "tappa buchi" per il suo supposto mecenate, cercherà di uscire da quest'incresciosa situazione pubblicando, nell'estate del 1634, un'altra commedia boschereccia - che a quanto pare era divenuta oramai il suo genere prediletto - intitolata *Li duo baci*<sup>155</sup>, e dedicandola ai coniugi Odoardo e Maria Pepoli, prestigiosa famiglia nobiliare bolognese, confidando, forse, di trovare in essi un riparo diverso da quello offerto dai duchi mantovani. Ahimè, vana illusione, la rovina andreiniana procederà, comunque, lenta ed inarrestabile. Così, quantunque Giovan Battista avesse oramai ripreso ufficialmente la sua attività di drammaturgo con una certa regolarità, nel 1635 egli sarà lo stesso costretto ad impegnare i propri costumi di scena<sup>156</sup>, evidentemente per mancanza di denaro contante.

Sposato economicamente, il commediografo tirò avanti come poté riuscendo, nel 1637, a farsi ingaggiare per le feste in onore delle nozze tra Ferdinando II, Granduca di Toscana e Vittoria della

---

<sup>151</sup> «ricordandosi ancora d'essere poeta comico». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 136.

<sup>152</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicommedia boschereccia. Al molto Illustrate Sig. E Padron Osservandissimo, Il Sig. Filippo Ballantini*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632.

<sup>153</sup> «il Duca dovette rassegnarsi a ridomandare i suoi vecchi comici». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 141.

<sup>154</sup> «[...] a Mantova nel '34. Da questo momento le notizie che possediamo incominciano ad essere più scarse e più incerte.» F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 107.

<sup>155</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo baci, comedia boschereccia. Agli Illustrissimi Sig. Consorti Padroni miei Colendiss. Il Sig. Co. Odoardo & La Signora, Donna Maria Pepoli*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1634.

<sup>156</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 21.

Rovere, in quel di Firenze, per le quali scrisse l'*Arno festeggiante*<sup>157</sup>. Ma non era altro che una parentesi di luce in un mare d'ombre poiché, sempre in quel medesimo anno, avrà inizio il lento e straziante processo di separazione dalla famiglia Gonzaga-Nevers, che si concluderà all'incirca tre anni dopo, nel 1640<sup>158</sup>. Oggettivamente privo di un ricco patrono, nell'autunno del'38, Andreini, proverà a dedicare a Diego Felipez de Guzman, governatore dello stato di Milano, una nuova commedia, neanche a dirlo, boschereccia, intitolata *La Rosa*<sup>159</sup>. Disgraziatamente, erano irrefutabilmente lontani i tempi in cui il Fuentes cercava di trattenere, con ogni genere di lusinghe e di promesse, i giovani sposi, Lelio e Florinda, pur di udire la straordinaria voce di lei.

Rientrato a Bologna, la sua cara città degli studi giovanili, dopo l'ennesimo fallimento di ricerca di un sostenitore facoltoso, nondimeno egli volle sfidare la sorte ancora una volta, pubblicando l'*Ismenia*<sup>160</sup>, opera reale e pastorale. Si trattò della sua prima ed unica opera regia, intesa come opera che ha per protagonisti re e regine, nonché, in un certo senso, della sua ultima commedia, ovvero, l'ultimo testo che Lelio scrisse col patrocinio di Talia. Con l'*Ismenia* si esaurirono, infatti, definitivamente, le speranze di ripresa del povero Giovan Battista ed i suoi tentativi di riacquisire il perduto splendore. Questo testo, perciò, può, a buon diritto, essere considerato un giro di boa, una tragica svolta, per la vita e la professione drammaturgica del grande capocomico. Quando Andreini tornerà a scrivere per il teatro, sarà come assistere alla luminosa vampa che è solita consumare i resti della fenice morente, per la quale, i toni della commedia, non avranno più alcuna ragion d'essere. L'*Ismenia* è un elegante, sublime, addio<sup>161</sup> ed insieme, un lampo profetico del suo autore, costantemente fedele ad un istinto sin troppo lungimirante. Di lì a qualche mese i guai di Lelio sarebbero drasticamente peggiorati, con l'avviarsi di un processo per debiti in quel di Lucca, durato la bellezza di quasi due anni e che, molto probabilmente, si sarebbe risolto nel peggiore dei modi senza l'intervento della famiglia Medici<sup>162</sup>, tanto che Lelio, nel luglio del 1642, dedicherà alla nobile famiglia toscana il suo poema in ottave intitolato, *L'Olivastro*<sup>163</sup>. Solo l'accendersi di una nuova speranza, in seguito alla morte di Richelieu, unite ad una serie di circostanze inaspettate, impediranno all'ultimo membro della casata Andreini d'abbandonare definitivamente le scene teatrali.

---

<sup>157</sup> G. B. ANDREINI, *L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria della Rovere, poesia drammatica*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1636.

<sup>158</sup> «[...] veniva a mano a mano raffreddando e allentando i suoi rapporti di servitù col Duca di Mantova fino a staccarsene definitivamente, come sembra, fra il 1637 e il 1640». F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 108.

<sup>159</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosa, commedia boschereccia. Dedicata All'Illustriss. Et Eccellentiss. Signore, il Sig. D. Diego Felipez de Guzman, Marchese de Leganes, Governatore dello Stato di Milano*, Pavia, Gio. Andrea Magri, 1638

<sup>160</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gio. Battista Gori Panelini, vicelegato di Bologna*, Bologna, Nicolò Tebaldini, [1638]1639.

<sup>161</sup> Per il Bevilacqua si trattava della sua ultima opera teatrale nota. Si veda a tal proposito: E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagna dei "Fedeli"*, cit., p. 143.

<sup>162</sup> «I due anni immediatamente successivi, 1640 ed il 1641, vengono trascorsi da Lelio nel tentativo di risolvere una vertenza giudiziaria a Lucca, sulla quale compone *Il Litigio*, completato e dedicato al principe Mattias de Medici il 31 agosto 1641». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 22.

<sup>163</sup> G. B. ANDREINI, *L'Olivastro, o vero il Poeta sfortunato, poema fantastico*, Bologna, Niccolò Tebaldini, 1642.

## 6. Eclissi del sogno parigino, l'estremo rifiuto

Grazie allo studioso Emile Picot,<sup>164</sup> che dedicò, ad inizio XX secolo, un suo celebre saggio proprio agli anni del declino andreiniano in terra francese, sappiamo che l'anziano comico, nel 1643, si recò a Parigi presso la corte di Luigi XIII, probabilmente nel tempo di Quaresima, dopo avere girovagato per la Provenza, allo scopo di visitare i luoghi dove la tradizione popolare narra che Maria Maddalena trascorse gli ultimi giorni della sua santa esistenza. Picot, ovviamente, non manca di sottolineare la predilezione di Lelio per questa santa, la quale, esattamente come lui, era uno splendido miscuglio di sacro e profano. Giovan Battista Andreini, colui il quale «non meno dilettavasi a scrivere versi devoti che commedie profane, anzi profanissime»<sup>165</sup>, si rimette in viaggio, a dispetto dell'età, verso quel luogo magico che gli aveva concesso di pubblicare i suoi testi migliori senza censure, di esser santo e peccatore insieme, senza compromessi, centauro del suo tempo. Giunto nella capitale francese, concluso il pellegrinaggio provenzale, egli, per prima cosa, redigerà una raccolta di nove madrigali incentrati sulla figura della Maddalena, protettrice della Francia, *Le Lagrime. Divoto Componimento*<sup>166</sup>, dedicata a Luigi XIII. Il vecchio comico sperava così, forse, d'ingraziarsi i favori del sovrano e diventare, finalmente, suo suddito, finendo i suoi giorni in gloria e pace ma, purtroppo, la sorte gli giocò l'ennesimo, malevolo, tiro. Poco dopo la pubblicazione dei madrigali, infatti, Luigi XIII muore e gli spettacoli di corte vengono interrotti<sup>167</sup>. Lelio, ostinato, proverà allora a lusingare la vedova Anna d'Austria, con la stampa di un'altra raccolta di undici madrigali<sup>168</sup> intitolata *L'Ossequio*, che Picot, impietoso, nota però, erano «cattivi assai»<sup>169</sup>. Alcuni di essi, Andreini li aveva già scritti e consegnati personalmente alla regina quando ancora Luigi XIII era in vita<sup>170</sup>, ma altri devono essere invece stati composti appositamente per la versione a stampa, e sono una vera e propria richiesta d'ingaggio alla corte francese<sup>171</sup>. Di questi madrigali, forse “cattivi”, eppure, per molti versi, estremamente utili al fine di una ricostruzione delle mosse d'Andreini in

---

<sup>164</sup> E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit.

<sup>165</sup> Ivi., p. 61.

<sup>166</sup> G. B. ANDREINI, *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena, al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia, e di Navarra. Autore Gio .Battista Andreini, tra i comici Fedeli detto Lelio. Inchinate, e riverito havendo in questo viaggio a S.M.C di Maddalena, e le reliquie ed il luogo di sua penitenza*, Parigi, Noel Charles, 1643.

<sup>167</sup> Luigi XIII morirà il 14 maggio 1643 mentre sua moglie diverrà reggente in vece del figlio, Luigi XIV, che allora aveva solo 5 anni.

<sup>168</sup> G. B. ANDREINI, *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna. L'Andreini, tra Comici detto Lelio*, Parigi, s.n., 1643.

<sup>169</sup> E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit., p. 63.

<sup>170</sup> Degli undici componimenti alcuni portano titoli come il seguente: “*Dato a Penna alla Maestà della Regina Anna, quando il Real Delfino/ Hoggi Ré/ A San Germano si ritrovava*”, che ci fanno per l'appunto intuire la presenza fisica dell'Andreini a corte nonché la sua relativa vicinanza alla famiglia reale, quel che basta per consigliarli personalmente dei versi manoscritti.

<sup>171</sup> Il più esplicito in questo senso è senza dubbio il settimo madrigale, intitolato «*Scherzo Poetico. Che la Liberalità, non va ritenuta*». G. B. ANDREINI, *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna*, cit.

quegli anni, si discuterà ampiamente in seguito. Nell'estate del 1644 è segnalata la presenza di una compagnia di comici italiani<sup>172</sup>, alla quale, Picot ne sembra convinto, dovrebbe in teoria aggregarsi anche Lelio: «non può dubitarsi che ne fosse membro anche l'Andreini»<sup>173</sup>. La compagnia, che tra i suoi membri annoverava Tiberio Fiorilli, il celebre *Scaramuccia*<sup>174</sup> e Domenico Locatelli, detto *Trivellino*<sup>175</sup>, era giunta in Francia durante la primavera di quello stesso anno. Altri dettagli sulla compagnia, sfortunatamente, non sono per il momento ancora noti, ad esempio per quanto le rappresentazioni durarono quell'estate<sup>176</sup>. Così come, non vi sono prove, al di là delle supposizioni del Picot, che Lelio si sia aggregato in qualche modo a tal collettivo. Alla fine dell'anno però, tornano i dati inconfutabili: Giovan Battista, nel mese di novembre, fa omaggio di tre poemetti a due possibili mecenati: al duca d'Enghien<sup>177</sup>, figlio del principe Condé, e al conte di Harcourt<sup>178</sup>. Dopo la pubblicazione di queste scritture celebrative però, i dati sulla presenza dell'Andreini in Francia, divengono nuovamente sporadici ed imprecisi, e benché affascinanti, le ipotesi dello studioso su ciò che fece Giovan Battista in quegli anni restano, per ora, solo delle intuizioni prive di fondamento. Intanto, tornando ai dati, certi, le cronache informano che, il 28 febbraio 1645, la regina d'Inghilterra, ospite presso la corte francese, si vide offrire dalla reggente Anna d'Austria un sontuoso banchetto con tanto di recita di comici italiani e balletto, allegati<sup>179</sup>. Il Picot, neanche a dirlo, era fermamente convinto che Lelio, partecipando pure a tale messa in scena, fosse poi stato presente, di

<sup>172</sup> O. L. D'ORMESSON, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, Paris, Imprimerie Impériale, Tome Premier (1643-1650), 1860. « Le jeudi 16 juin 1644. L'apresdisnée, je fus avec M. de Breteuil à la comédie italienne, qui avoit commencé depuis trois jours ; leur troupe estoit bonne», pp. 190-191.

<sup>173</sup> E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit., p. 64.

<sup>174</sup> Nasce a Napoli il 9 Novembre 1608 e, secondo il suo biografo, sarebbe un figlio d'arte, suo padre sarebbe stato infatti il celebre Silvio Fiorillo, alias, *Capitan Matamoros*. Dominò le scene francesi con il nome di *Scaramuccia* per quasi cinquant'anni e si racconta che il suo pezzo d'esordio fu il *Convitato di Pietra*. Venne chiamato in Francia, dopo una serie di successi in terra natia, dallo stesso Mazarino e la corte francese lo accolse con tali onori che per lui divenne una seconda casa. Conobbe Luigi XIV che era ancora un'infante e d'allora fu, di diritto, il favorito del re. Ebbe numerose amanti e si sposò due volte, la seconda con una certa Duval, molto più giovane di lui, che lo fece letteralmente impazzire. Si sposarono nel 1688, dopo la morte della prima moglie, quando lui era ormai ottuagenario. Morì di lì a poco, intorno al 1693. Per ulteriori approfondimenti si veda. L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Vol. II, pp. 888-912.

<sup>175</sup> Nato nel 1613, recitava le parti di spiritoso intrigante. Sposò la comica cantante, Luisa Gabrielli, figlia del celebre *Scapino* e sorella di Giulia, detta *Diana*, con la quale partecipò alla mise en scène della *Finta Pazza*. Morì nel 1671 in terra di Francia dove vi fu anche sepolto. L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Vol. III, pp. 27-29.

<sup>176</sup> Su quali pièce invece vennero rappresentate, sono sorte notizie di estremo interesse dalla consultazione dei diari del D'Ormesson che saranno esplicitate nel quinto capitolo.

<sup>177</sup> G. B. ANDREINI, *Il Vincente ne i novelli gloriosi Conquisti del formidabil duca d'Anguien, Generale di Sua Maestà Christianissima de gl eserciti in Alemangna. All'Altezza Serenissima del Signor Principe di Condé. Autore Gio. Batt. Andreini, tra Comici di sua Maestà detto Lelio Fedele*, Parigi, [s.n.], 1644; G. B. ANDREINI, *Il Guerriero. Vaticinio poetico nell'andata al campo del Serenissimo duca d'Anguien, generale dell'arme di Sua Maestà Christianissima. In Champania. Auotre lo stesso Andreini*, Parigi, [s.n.], 4 novembre 1644

<sup>178</sup> G. B. ANDREINI, *Le Vittorie, prodigio felice. Nell'andata di Vicerè del Regno di Catalogna dell'Illustrissimo ed Eccellentissi. Signor Conte d'Harcourt, Cavaliere, etc. Autore Gio. Battista Andreini, tra Comici Reali detto Lelio fedele*, Parigi, [s.n.], 1644.

<sup>179</sup> « Le 28, le Roy donna à disner à la Reine d'Angleterre, à la Reine, à Monsieur le Duc d'Anjou, à Monseigneur le Duc d'Orléans oncle de sa Majéste et à Mademoiselle, Son Altesse Royale ayant donné la serviette au Roy ; comme firent aussi Monsieur le Duc d'Anjou, à la Reine d'Angleterre ; et Mademoiselle, à la Reine. Sur le soir, il y eut Comédie Italienne dans la grand' sale et un ballet dancé par plusieurs Seigneurs de la Cour». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, Paris, [s.n.], 4 marzo 1645, p. 180.

conseguenza, anche nell'allestimento della *Finta Pazzza* di Giulio Strozzi, rappresentata il 14 dicembre di quello stesso anno al Petit-Bourbon<sup>180</sup>. Tuttavia, oggi di, l'unica notizia certa su chi effettivamente recitò in quest'opera in musica, al momento, viene dallo stesso Torelli che, sebbene ebbe inizialmente molti scontri con la compagnia di Fiorilli<sup>181</sup>, alla fine si dovette ricredere. Infatti, quando fece stampare la descrizione della festa, allo scopo di glorificare il proprio lavoro di scenografo, lasciò che tre nomi del cast venissero in esso citati, tutte donne, due delle quali, guarda caso, delle comiche dell'arte: Luisa Gabrielli Locatelli, detta *Lucilla* e sua sorella Giulia, detta *Diana*<sup>182</sup>. Una volta terminate le repliche della *Finta Pazzza*, che proseguirono per tutto il mese di dicembre<sup>183</sup>, è altamente probabile che una buona parte dei comici italiani volle trattenersi a Parigi anche per il Carnevale del 1646, quasi sicuramente, il Fiorilli ed il Locatelli con le loro rispettive consorti, viste e considerate le sempre ampie possibilità d'ingaggio che solitamente offriva la stagione carnevalesca.

E per coloro che rimasero, effettivamente le occasioni di esibirsi, nel corso del 1646, non mancarono affatto. Sfortunatamente, per i comici, quantunque essi furono costantemente apprezzati dalla corte francese e dai loro ospiti, oramai la moda imperante era quella dell'opera in musica recitata da cantanti di professione. Alla fine del gennaio '47 giunsero così Atto Melani<sup>184</sup>, a cui aveva scritto personalmente il musicista Luigi Rossi, presente nella capitale francese a partire dal giugno del '46<sup>185</sup>, e le due sorelle Costa<sup>186</sup>, e altre rinomate voci. L'opera musicale che andò in scena il 2 marzo 1647, a conclusione del Carnevale, fu l'*Orfeo* di Luigi Rossi. A differenza della *Finta Pazzza* però, questo

<sup>180</sup> « Le 14 de ce mois la Reine avec une grande partie de la Cour se trouva à la Comedie que la Compagnie des Italiennes représenta sous le titre de la Finta Pazza de Iulio Strozzi, dans le grande Sale du petit Bourbon : toute l'assistance n'estant pas moins ravie des récits de la poésie et de la musique, qu'elle l'estoit de la décoration du théâtre, de l'artifice de ses machines e de ses admirables changements de scènes, jusques à présent inconnus à la France et qui ne transportent pas mis les yeux de l'esprit que ceux du corps par des mouvements imperceptibles : invention du sieur Jacques Torelli de même nation, qui furent suivis de balets fort industrieux et récréatifs, inventez par le sieur Jean Baptiste Balbi, dont vous verrez ailleurs le détail ». Ivi., décembre 1645, p. 1180.

<sup>181</sup> Sugli scontri tra Torelli e i comici si rimanda a : S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, in F. MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 175-193.

<sup>182</sup> Si veda *Descrizione delle presenti Feste Theatali di Giulio Cesare Bianchi da Turino in Feste theatri per la Finta Pazza, drama del Signor. Giulio Strozzi. Rappresentate nel Piccolo Borbone, in Parigi, quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli, da Fano Inventore, dedicata ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante, cum Privilegio*. Parigi, s.e., 25 Novembre 1645.

<sup>183</sup> «Le mercredi 27 décembre, j'allai, après le disner, avec M. de Fourcy à la comédie italienne, où je vis cinq faces de théâtre différentes, l'une représentant trois allées de cyprés, longues à perte de vue ; l'autre, le port de Chio, où le Pont-Neuf et la place Dauphine estoient représentés admirablement ; la troisième, un ville ; la quatrième, un palais, où vous vouez des appartemens infinis ; la cinquième, un jardin avec de beaux pilastres. En toutes ces faces différentes, la perspective estoit si bien observée, que toutes ces allées paroisoient à perte de vue, quoyque le théâtre n'eust que quatre ou cinq pieds de profondeur. Parmi la pièce, qui estoit la *Decouverte d'Achille par les Grecs*, ils dansoient un ballet d'ours et de singes, un ballet d'autruches et de nains, et un ballet d'Éthiopiens et de perroquets. D'abord , l'aurore s'élevoit de terre sur un char insensiblement et traversoit ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphirs estoient enlevés au ciel de même ; quatre descendoient du ciel et remontoient avec même vitesse. Ces machines méritoient estre vues». O. L. D'ORMESSON, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, cit., pp.340-341.

<sup>184</sup> Già noto alla corte di Francia per essere stato lì convocato da Mazzarino stesso nell'autunno del 1644, e per aver incantato con la sua voce Anna d'Austria che a malincuore si separò da lui dopo il Carnevale del 1645. Si veda a tal proposito: H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913, pp. 59-66.

<sup>185</sup> Ivi., p. 88.

<sup>186</sup> Per il cast completo dell'*Orfeo* si veda: F. HAMMOND, *The Ruined Bridge, Studies in Barberini Patronage of Music and Spetacle 1631-1679*, Michigan, Harmonie Park Press, 2010, pp. 182-189.



spettacolo, non fu pensato per un pubblico pagante, chi poté assistere alla rappresentazione furono solo coloro che ebbero il privilegio di essere invitati dalla corte ed anche le repliche, per tanto, furono assai ridotte<sup>187</sup>. Anche per questo spettacolo, il Picot, manifesta la stessa convinzione che aveva avuto a proposito della *Finta Pazza*, e scrive:

Che l'Andreini recitasse qualche parte nell'*Orfeo* può dirsi con certezza. Egli era appassionato per il dramma musicale e dalla prefazione che sta innanzi alla *Ferinda* raccogliessi che già nel 1622 voleva introdurlo in Francia.<sup>188</sup>

Ipotesi davvero affascinanti quelle mosse dallo studioso, soprattutto ai fini della seguente ricerca, ma per il momento del tutto prive di una documentazione che le supporti e perciò, un po' azzardate. Se però le teorie del Picot dovessero infine risultare veritiere, essere potrebbero chiarire molti punti, ad oggi oscuri, del profondo quanto complesso legame che sembra abbia unito la carriera artistica di Giovan Battista Andreini e i percorsi che portarono alla nascita dell'opera in musica. Dopo la mise en scene dell'*Orfeo*, il capocomico, che probabilmente aveva avuto scarsa fortuna con i suoi mecenati, considerata l'infelice situazione politica con le «fronde» e il mal contento crescente verso Mazarino, deve fare ritorno in Italia. Si ha notizia che il Fiorilli e sua moglie lasciarono Parigi all'incirca nel settembre del'47, pertanto, sino al reperimento di ulteriori nuovi documenti, si può a buon diritto supporre che l'Andreini si mosse dalla Francia pressappoco nel medesimo periodo<sup>189</sup>.

## 7. Cala il sipario su inferi, o forse angelici, accenti

Siamo giunti all'atto finale. E' a Udine il novembre del 1648<sup>190</sup>, poi a Ferrara nella primavera del '50<sup>191</sup>, da lì le notizie cominceranno ad intensificarsi finché, nel settembre del'51, sebbene ultra settantenne, Andreini non tornerà alla scrittura in quel di Roma, dove siamo certi, si trovasse a recitare ancora a partire dal febbraio di quello stesso anno, nella parte di Pantalone, presso la compagnia di Beatrice Vitali e Giovan Battista Fiorilli, in arte *Trappolino*<sup>192</sup>, ovvero, nientemeno che il fratello di quel Tiberio Fiorilli con cui Lelio s'era trovato a collaborare ancora anni orsono in terra di

---

<sup>187</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit.

<sup>188</sup> E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit., p. 66.

<sup>189</sup> A. HOWE, *Le théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2000.

<sup>190</sup> «[A CARLO II GONZAGA NEVERS – Mantova] Udine, 22 novembre 1648». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*. Firenze, cit., p. 163.

<sup>191</sup> «[A FRANCESCO I D'ESTE – Modena] Ferrara, 24 marzo 1650».Ivi., p. 164

<sup>192</sup> «ho parlato questa mattina a Lelio Andreini, che fa qui da Pantalone nella compagnia di Beatrice. (Roma, 18 febbraio 1651)». L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 49.

Francia. Sempre nell'aprile del 1651 poi, egli pubblicherà a Firenze *Il Cristo sofferente*<sup>193</sup>. Tuttavia, l'opera che riporterà il vecchio comico all'arte della composizione teatrale è il manoscritto intitolato *Il Convitato di Pietra*, dedicata a Monsignor, Carlo Pio di Savoia. La stessa pièce, con qualche variazione, sarà poi dedicata a Leopoldo de' Medici, il 17 dicembre dello stesso anno, con il titolo *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*. Di questi due drammi gemelli, mai rappresentati e mai stampati, è stata recentemente curata una magnifica edizione critica, ad opera degli studiosi Silvia Carandini e Luciano Mariti<sup>194</sup>, già precedentemente citata. Il manoscritto andreiniano, come è facile desumere dall'intestazione, fu consacrato alla figura di Don Giovanni Tenorio. Si trattò di un vero e proprio testamento spirituale ed intellettuale, in cui tutta la sua poetica, frutto di mezzo secolo di lavoro, si riversò come un fiume in piena.

Milano, 1652, per l'ultima volta, dopo diciott'anni di silenzio, egli riceve l'ingaggio da un nobiluomo locale, tale Paolo Bolognini, per riunire la compagnia dei Fedeli e portare in scena quella che sarebbe stata l'ultima su pièce, una sacra rappresentazione intitolata, *La Maddalena lasciva e penitente. Azione drammatica e divota*<sup>195</sup>, ristampata in quello stesso anno, per l'occasione, ennesima riscrittura di uno dei temi preferiti dell'Andreini, le vicende di un essere ibrido, metà santo e metà peccatore. Interprete principale del dramma, nel ruolo di Maddalena, originariamente affidato, nella versione del '17, alla splendida voce della Ramponi, vi sarà nientemeno che, l'allora sedicenne, Eluaria Coris<sup>196</sup>, ovvero colei che, in età adulta, sarebbe poi divenuta una delle comiche più richieste, in virtù delle sue eccezionali doti vocali, dal mondo della neonata opera lirica.

Siamo giunti all'atto conclusivo, Giovan Battista Andreini, il solo erede rimasto della famiglia di comici dell'Arte più amata del suo tempo, è vecchio e stanco. Il sonno eterno lo coglierà, in un'osteria di Reggio Emilia, il 7 giugno del 1654. Al suo unico figlio, Pietro Enrico, egli lascerà solamente possedimenti immobili gravati dai debiti<sup>197</sup>. Ironia della sorte, o forse no, l'osteria che lo vide spegnersi fu una certa Osteria del Giglio. Quasi che, l'anziano attore, in un'estrema dimostrazione di preveggenza, irrimediabilmente impossibilitato a tornare nella terra che, fra tutte, sempre gli aveva fatto dono della dignità e dell'onore, avesse scelto un luogo che, simbolicamente, gli richiamasse alla mente la sua amata Francia, dai bianchi gigli ornata, per potersi spegnere, finalmente, in pace. Fu così che Andreini riuscì a morire, nonostante tutto, sotto l'insegna del Giglio, esattamente come aveva desiderato e sperato per l'intera sua esistenza.

---

<sup>193</sup> G. B. ANDREINI, *Cristo sofferente. Poetiche divote meditazioni in tre discorsi divise sopra tutti i Misteri della Santissima Passione del Salvator Nostro Gesù Cristo*, Roma, Michele Cortellini, 1651. Dedicata alla principessa di Rossano datata 5 aprile.

<sup>194</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit.

<sup>195</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*, Milano, Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta, 1652. In tempi recenti si segnala la ristampa della pièce con prefazione di Silvia Carandini: G. B. ANDREINI (a cura di ROSELLA PALMIERI), *La Maddalena, lasciva e penitente*, Bari, Palomar, 2006.

<sup>196</sup> Si tratta invero di Orsola Cortesi, che avrebbe sposato Domenico Giuseppe Biancolelli, uno degli Arlecchini più amati dei suoi tempi. Per ulteriori approfondimenti si rimanda al capitolo secondo del presente elaborato.

<sup>197</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 49.

## Capitolo II: Florinda, centaura dal canto di Sirena

### 1. Del canto o dell'incanto dell'attrice-usignolo

Il primo contratto che attesti la presenza muliebre in una compagnia d'attori professionisti risale al 1564, e fu firmato, a Roma, da una donna di cui resta noto solo il nome, e null'altro, tale Donna Lucrezia<sup>1</sup>. Da allora, in breve tempo, la presenza femminile nel mondo dei Comici dell'Arte divenne indispensabile, costituendo, di fatto, uno dei suoi maggiori punti di fascino e attrazione. L'abilità e la bellezza di una prima donna potevano determinare il successo o il declino di una compagnia quanto, se non più, della bravura di uno Zanni o di un Capitano. All'incirca undici anni dopo questa "rivoluzione copernicana", ossia intorno al 1575, una giovinetta, poco più che adolescente, di nome Isabella Canali, aveva sposato un capitano di ventura, appena rientrato dalla guerra contro i turchi, un certo Francesco Andreini. La ragazza, rimasta subito incinta, aveva poi partorito in Firenze un fanciullo che sarebbe stato battezzato Giovan Battista. Dei novelli sposi, a questo punto, si perderanno le tracce finché, nel 1578<sup>2</sup>, essi non ricompariranno nell'elenco della celebre compagnia di comici dei Gelosi. Il primo gennaio del 1583<sup>3</sup>, quando Isabella e Francesco erano ormai divenuti attori di grande fama, da qualche parte in Italia, forse a Milano, forse a Genova<sup>4</sup>, veniva al mondo una bambina di nome Virginia Ramponi.

Queste, in breve, sono le tappe principali della storia di una delle più celebrate dinastie di comici professionisti che mai sia esistita a cavallo tra secolo XVI e secolo XVII, in Italia, e forse, in Europa. Una dinastia che acquisì il suo ultimo, ma non per questo meno importante, componente, nell'anno 1601, quando i coniugi Andreini ricevettero la notizia delle nozze del loro amato primogenito, divenuto anch'egli attore di professione con il nome d'arte di Lelio. Costui, infatti, sposava in Milano proprio quella Virginia Ramponi che, diciott'anni prima, era nata, senza fasti ne gloria, in una qualche regione del Nord Italia. Ella, nel frattempo, a quanto riportano le cronache dell'epoca, doveva essersi fatta una vera bellezza<sup>5</sup>. A parte questo piccolo dettaglio però, della giovane in questione gli studiosi non conoscono altro, giacché, da quel gennaio del 1583 fino al giorno delle sue

---

<sup>1</sup> Taviani ipotizza che di lei si conosca solo il nome, poiché in realtà era una cortigiana di professione, a tal proposito si veda F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit. pp. 332-337.

<sup>2</sup> La data, come già specificato nel capitolo precedente, è da considerarsi non certa, bensì probabile. La prima prova documentarie della presenza dei coniugi nella compagnia dei Gelosi risale infatti al 1583. Il documento, ad ogni modo, parla degli Andreini come di attori già noti e famosi da alcuni anni.

<sup>3</sup> «[...] nacque, secondo abbiamo dall'oroscopo, il 1 Gennaio del 1583.». L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., p. 139.

<sup>4</sup> La maggior parte degli studiosi parla di una nascita milanese di Virginia, tuttavia esiste una supplica al Senato di Genova del 4 novembre 1610, riportata da Achille Neri, in un suo articolo del 1906, che mette in dubbio questa nascita, poiché la Ramponi, nella missiva in questione, è definita cittadina originaria di Genova.

<sup>5</sup> «Pare ch'ella fosse di rara bellezza». E' quanto riferisce il Rasi in *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., p. 140, e che riferisce anche Bevilacqua parlando delle lodi rivolte a lei dal Marino nel componimento *Florinda comica*, presente nella famosa *Galeria*. G. B. MARINO. *Opere*, Rizzoli, Milano, 1967.

nozze, l'intera esistenza di Virginia trascorse nel più assoluto anonimato, ossia, nulla si sa della vita di costei prima che divenisse la signora Andreini<sup>6</sup>. Ad esempio quale sia stata l'attività della sua famiglia, se abbia mai avuto dei fratelli o delle sorelle, e soprattutto come e quando abbia conosciuto Giovan Battista. Forse fu durante una tournée dei Gelosi con tappa a Milano, forse l'anno stesso del loro matrimonio. Sta di fatto che, attualmente, salvo la scoperta di nuovi documenti, le modalità del loro incontro restano avvolte dal mistero. E' naturale quindi chiedersi come mai, l'erede di un'importante famiglia di teatranti come quella degli Andreini decise di convolare a nozze con una sconosciuta. Disgraziatamente, ignorando completamente il passato della Ramponi, per ora, sarà possibile formulare soltanto delle ipotesi, più o meno plausibili. La più banale, ma anche la meno convincente, è che la ragazza, essendo particolarmente graziosa, sia stata ritenuta da Lelio idonea per esercitare la professione d'attrice. L'aspetto fisico in effetti, ricorda l'Ottonelli<sup>7</sup> nel suo celebre scritto, non era affatto trascurabile in una commediante, eppure, sempre lo stesso teologo gesuita, fa anche presente che, la bellezza di un'attrice, il suo potere di seduzione, erano, in verità, il frutto di una serie di elementi non sempre prettamente legati alla sua avvenenza. Nel libro primo del noto trattato, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, Giovan Domenico cita svariati esempi di comiche per niente belle le quali, grazie ai trucchi scenici, ai gesti manierati nonché ad una splendida voce, erano riuscite a sedurre interi villaggi. Su quest'ultimo punto sarà necessario soffermarsi, con particolare attenzione. Quella «soavissima voce nel cantare»<sup>8</sup>, si deduce dalle sue parole, venne percepita dall'Ottonelli come la dote più pericolosa fra tutte, persino più della naturale bellezza. Il canto è avvertito dunque come una sorta di arma incantata, simile, in ciò, alla seducente ed irresistibile voce delle Sirene, un'arma che la Chiesa contro riformata temette al pari, o forse più d'ogni altra, qualità propria di un'attrice<sup>9</sup>. Questa paura del bel canto da parte di uno dei più accaniti nemici dell'Arte, stava però a significare che esso, effettivamente, costituiva una delle maggiori fonti d'attrazione e di fascinazione del tanto vituperato mondo comico. La Chiesa, con le sue aspre critiche, si rivelò un'acuta osservatrice<sup>10</sup> di ciò che avrebbe reso leggendario e irresistibile il teatro degli attori di professione: la sua vocazione all'eclettismo. Se si dovesse dar retta a quel che scrive l'alacre ed inarrestabile padre gesuita su una bella donna che sa cantare, ballare e recitare, tutto in una sola volta, costei, esibendosi su di un palco,

---

<sup>6</sup> Interessante notare che anche il Rasi scriverà d'Isabella Andreini: «Non abbiamo notizia alcuna della sua vita prima delle nozze [...]», L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., p. 87.

<sup>7</sup> Giovan Domenico Ottonelli, teologo gesuita, scrisse una serie di cinque libri, poi ristampata in sei volumi, dedicati all'arte dei comici mercenari editi tra il 1646 e il 1652.

<sup>8</sup> G. D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro. Libro primo detto La Qualità delle Comedie*, Firenze, Franscechini & Logi, 1646, in F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 163-176. Citazione, p. 172.

<sup>9</sup> Su questa capacità d'incantare si veda anche: J. STAROBINSKI, *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005

<sup>10</sup> Il primo studioso che colse il ruolo della Chiesa come fedele cronista del proprio tempo, va ricordato, fu Ferdinando Taviani, nel suo celebre, *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, nonché nel già citato *Il segreto della Commedia dell'Arte*, dove per l'appunto, fa un sapiente uso degli scritti dell'Ottonelli.

sarebbe stata in grado di portare alla perdizione intere nazioni<sup>11</sup>. Posto su ciò l'accento, si torni, alla domanda iniziale, cioè quali furono le possibili ragioni delle nozze tra il rampollo della casata Andreini e l'anonima Virginia Ramponi.

## 2. Una gabbia di parole ed inchiostro

Se è incontrovertibile che quando Lelio convolò a liete nozze avesse già ricevuto in dote dai genitori una professione e un cognome famoso ed illustra, è altrettanto vero però, che il comico, in quel momento, aveva ancora molta strada da fare, nel palcoscenico come nella vita, come per esempio guadagnarsi quell'onore e quella celebrità che avevano reso sua madre quasi un'icona d'attrice. Isabella era risuscita a fare del mestiere dell'attrice un lavoro degno proprio quando, agli albori dell'arte comica, tra la meretrice onesta e la comica mercenaria passava appena la punta di uno spillo<sup>12</sup>. Lelio non volle pertanto esserle da meno in questa corsa ad una rispettabilità troppo spesso negata e, conscio che il cammino per la gloria non era che agli inizi, è lecito pensare che egli scelse, innanzitutto, una compagna all'altezza dei suoi sogni. Più precisamente, se Giovan Battista predilesse come sua sposa una giovinetta dai capelli dorati, si può supporre che non fu unicamente per la sua bellezza o per la sua grazia, quanto perché, probabilmente, in lei, egli vedette il mezzo per realizzare i suoi progetti di grandezza. Progetti a lungo termine quelli dell'Andreini che, per concretizzarsi, avrebbero richiesto la presenza di una Lady Macbeth<sup>13</sup> al suo fianco. Bene, la fanciulla che egli impalmò sull'altare, nel 1601, non mancò affatto d'essere all'altezza del delicato compito, dato che possedeva quel qualcosa in più che, col tempo, avrebbe aperto a Lelio innumerevoli porte: una voce divina, od infernale, se si vuol dar retta a Giovan Domenico Ottonelli.

Quel canto senza pari varrà a Virginia Ramponi Andreini infinite lodi, numerosi sonetti e madrigali, e l'attenzione di poeti dell'importanza di Marino<sup>14</sup> e di pittori quali l'Allori<sup>15</sup>. In veste di suo sposo Giovan Battista sarà introdotto negli ambienti dell'élite culturale del suo tempo, un'élite allora

---

<sup>11</sup> Si veda il brano riportato dell'Ottonelli sull'argomento riportato in F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 163-176.

<sup>12</sup> «Si può per lo meno affermare che da un certo punto in poi le grandi attrici, nel panorama culturale *si trovano al posto delle "meretrices honestae"*, ne ereditano la cultura e l'arte di tradursi in pubbliche figure». Ivi., p. 336.

<sup>13</sup> «Salendo al trono Andreini si servì della sua Lady Macbeth». S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 213.

<sup>14</sup> G. B. MARINO, *L'Adone*, in *Opere*, Rizzoli, Milano, 1967, pp. 671-701. Il canto VII dell'*Adone*, intitolato, *Le Delizie*, nei versi 87-88 omaggia Virginia per la sua celebre performance nel ruolo di Arianna, nell'omonima opera del Monteverdi.

<sup>15</sup> Cristofano Allori le farà un bellissimo ritratto in Firenze, purtroppo andato perduto, e il Marino nei versi del componimento *La Galeria*, la ritrarrà proprio nell'atto di posare per il grande artista. I primi studiosi ritennero che il dipinto fosse di Alessandro Allori, ma Ferrone fa notare come questi all'epoca fosse già morente e sofferente. Per ulteriori approfondimenti. S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 267.

profondamente affascinata dagli inediti sviluppi degli studi della Camerata fiorentina<sup>16</sup>, e di conseguenza interessatissima a tutto quello che avesse avuto a che fare con le varie forme dei teatri in musica. Sposando Virginia inoltre, Andreini, poté finalmente dar vita ad una propria compagnia, nota con il nome di Compagnia dei Fedeli<sup>17</sup>, tagliando il cordone ombelicale che lo legava alla sua prestigiosa famiglia. Tuttavia, se quel canto superbo per lui fu la chiave di volta su cui basare la costruzione del proprio successo, per la sua giovane consorte, al contrario, si rivelò ben presto un'arma a doppio taglio. Si trattò, da questo punto di vista, di un processo lento e inarrestabile, che vide, da un lato, la crescita, negli anni, del successo della Ramponi, dall'altro, il suo divenire viepiù schiava della Compagnia e di un ben preciso ruolo: la protagonista "canterina" delle pièce del suo compagno. Egli la soggiogò nel modo più subdolo, cucendole addosso tutte le parti da protagonista, di tutte le opere, che, come drammaturgo, avrebbe scritto di lì ai prossimi trent'anni. Da un lato Andreini la glorificava, dall'altro la legava a sé con una catena d'oro, simbolo degli attori e della loro professione mercenaria<sup>18</sup>, così dolce e splendente, ma al tempo stesso crudele e tiranna. Se Lady Macbeth all'inizio del dramma sembra possedere quelle qualità virili che le permettono di manovrare e guidare il suo oscuro sposo, una volta però che questi avrà guadagnato il trono, costei non potrà che soccombergli, oramai inutile alle trame di potere del compagno. Così accadrà pure a Virginia Ramponi, la quale, fino alla famigerata tournée parigina del 1620<sup>19</sup>, supererà di gran lunga il consorte per ammiratori e fama<sup>20</sup>, ma poi dovrà cedere il passo al marito e alla sua amante, una nuova

---

<sup>16</sup> La Camerata dei Bardi, poi detta fiorentina, in seguito al trasferimento di Giovanni de' Bardi a Roma, nel 1592, era formata da un gruppo di musicisti e letterati principalmente originari di Firenze che, tra i molti suoi interessi, si dedicò per anni, allo studio dell'idea di un canto monodico a imitazione dei Greci. Questi studi e le varie sperimentazioni ad essi connessi furono uno dei fattori principali che portarono, nel 1600, alla nascita dell'opera lirica, anche se, come giustamente sottolinea Nino Pirrotta, il merito di questa, chiamiamola, "invenzione", non è certo d'ascriversi alla sola cerchia della camerata. Importante se non determinante fu, infatti, anche il ruolo di Jacopo Corsi e del romano Emilio de Cavalieri. Lo scopo della Camerata non era certo quello d'inventare l'opera lirica, il loro fu piuttosto un interesse dai risvolti imprevedibili. Ecco quindi perché qui si è preferito parlare di un "clima culturale", di una precipua inclinazione, insomma, per certe forme d'arte che pervadeva, allora, non solo la cerchia di de' Bardi, ma un po' tutta l'élite degli intellettuali fiorentini. Un clima, in conclusione, estremamente favorevole alla Ramponi e al marito. Per ulteriori approfondimenti si consulti: D. J. GROUT, *Storia della Musica in Occidente*, Milano, Feltrinelli, 2002, N. PIRROTTA, *Storia dell'Opera dalle origini al 1645*, Roma, Opera Universitaria, lezioni dell'anno Accademico, 1972-73; C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, Newhaven-London, Yale University Press, 1985 e C.V. PALISCA, *Baroque Music*, Englewoods-Cliffs, Prentice-Hall, 1981.

<sup>17</sup> Scrive Mirella Schino, a proposito dei Fedeli: «[...] nei primi tempi della sua formazione, che risale per certo al 1601». F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 105.

<sup>18</sup> A tal proposito si veda la nota 53 in S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 219.

<sup>19</sup> «[...] sul finire del 1618 giunse in Italia la notizia di un possibile viaggio in terra di Francia». Ivi., p. 119. La lotta tra Andreini, Flaminio Scala e il Cecchini per accaparrarsi questa tournée durerà due anni e sarà vinta dall'Andreini solo grazie al supporto ricevuto dalla moglie e da Tristano Martinelli. Per un ulteriore approfondimento della vicenda si veda il libro di Ferrone ivi citato.

<sup>20</sup> «...come essa nella compagnia de' Fedeli sembri avere alle volte maggiore autorità che il marito stesso.» E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 23.

Virginia<sup>21</sup>. Nondimeno, per molti anni, Virginia Ramponi Andreini sarà la punta di diamante della compagnia dei Fedeli, più potente per molti aspetti dello stesso Lelio<sup>22</sup> e le sue doti cantore giocheranno un ruolo chiave nella fascinazione che Andreini subirà nei confronti dei teatri musicali, influenzando radicalmente il suo modo di fare e scrivere per il teatro

Soffermandosi più attentamente sugli anni che vanno dal 1604, anno del debutto drammaturgico di Andreini, al 1620, anno della partenza della compagnia dei Fedeli per Parigi, quello che maggiormente colpisce è che, la storia di Florinda e di Lelio, è in primis la storia di uno scontro tra modernità. Per comprendere esattamente come si configuri questo contrasto d'innovazioni, si parta dall'analisi del parallelo tra le coppie formate rispettivamente da Isabella e Francesco e da Giovan Battista e Virginia. Per cominciare, diversamente dal figlio, Francesco ed Isabella, affrontarono insieme ogni sfida che la loro professione gli presentò, compresa la direzione della compagnia dei Gelosi, di cui furono capocomici in egual misura. Costoro poi, sempre di comune accordo, decisero di sperimentare nuovi generi letterari come la pastorale, con Isabella che scriveva la *Mirtilla*<sup>23</sup> e Francesco che accettava di esserne l'interprete accanto alla moglie drammaturga. Viceversa, sembra arduo immaginare Lelio protagonista di un'opera scritta dalla sua consorte. Allo stesso modo, i rapporti con i potenti e le corti, nel caso di Capitan Spavento e sua moglie, furono sempre portanti avanti a in coppia, mentre, come si potrà notare più avanti, nel caso di Virginia e Giovan Battista, ella dovrà, a un certo punto, farsi da parte, e lasciare che il marito divenga il solo interlocutore per re e cortigiani. In parte, l'atteggiamento dell'Andreini junior nei confronti di Florinda, quasi antitetico rispetto a quello che ebbe suo padre nei riguardi d'Isabella, risentì probabilmente del fatto che, a proposito di tradizioni ed innovazioni, che egli fu, accanto a Flaminio Scala<sup>24</sup>, uno dei fondatori del concetto stesso di capocomicato<sup>25</sup>. Lelio fu tra i primi che, imponendo una ferrea e dura disciplina, seppe mantenere in piedi «una compagine composta da teatranti diversi ma sempre perfettamente efficiente, capace di rispondere con puntualità alle richieste del sistema»<sup>26</sup>. Affinché però tutto questo fosse possibile, per ottenere cioè, un rispetto assoluto e totale delle regole che avrebbero

---

<sup>21</sup> Virginia Rotari, in arte Baldina o Lidia, sarà l'amante di Giovan Battista per quasi dieci anni, finché il marito di lei e la Ramponi restarono in vita. Poi, all'incirca nel 1633, anno più, anno meno, costei riuscirà finalmente a farsi sposare da Lelio in seconde nozze. Sullo scandalo del triangolo amoroso tra l'Andreini e le due "Virginie" ampia documentazione ci fornirà Pier Maria Cecchini, con le sue lettere delatorie, vedi *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., pp. 282-289.

<sup>22</sup> «E' comunque certo che nel periodo iniziale dell'attività mantovana dei due comici fu Virginia l'elemento di maggior spicco e richiamo, e non soltanto per il suo virtuosismo canoro: anche nell'esercizio ordinario delle commedie si distingueva Florinda piuttosto che Lelio, e fu l'attrice a sostenere per i primi anni il peso del capocomicato». C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit. pp. 203-204.

<sup>23</sup> I. ANDREINI, *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini Comica Gelosa*, Verona, Sebastiano delle Donne e Camillo Franceschini, 1588.

<sup>24</sup> Flaminio Scala (1552-1624) profumiere veneziano e attore con il nome di Flavio è un commediante di cui conosciamo solo la vita matura, quando fu capocomico della compagnia dei Confidenti, dal 1615 al 1621, mentre gli anni della sua giovinezza sono invece avvolti da una nebbia sottile tanto che la Schino specifica come, se in altri tempi gli studiosi hanno riportato la possibile partecipazione dello Scala ad alcune messe in scena dei Gelosi, non esiste comunque ad oggi alcun documento ufficiale che dimostri tale coinvolgimento.

<sup>25</sup> Si veda: S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. cit.

<sup>26</sup> Ivi., p. 115.

mantenuto unita la Compagnia senza che i singoli individualismi si scontrassero in un'estenuante lotta di potere, Lelio dovette, per forza di cose, instaurare una gerarchia tirannica, dove poteva esistere un solo padre-padrone<sup>27</sup>. Questo rigore che non ammetteva diserzioni, questa struttura così rigida, dove ogni singolo individuo della compagnia era obbligato a rispondere delle proprie azioni e del proprio comportamento al capocomico in carica, sono le basi della nascita del capocomico moderno. Un sistema che, perfezionandosi nei secoli, avrebbe influenzato la storia delle compagnie italiane sino al XX secolo. Giovan Battista, sarà così inflessibile nell'esercizio del suo ruolo da osar tentare di piegare persino il celebre Arlecchino, Tristano Martinelli, il quale, ovviamente, non potrà che ribellarsi al suo giogo e fuggire, indiscusso signore delle orde infernali e assolutamente mal disposto nei confronti di qualsiasi restrizione<sup>28</sup>. Tristano però, è bene ricordarlo, a differenza di Virginia, non aveva alcun vincolo di parentela che lo legasse a Lelio, inoltre, gli era superiore per anzianità ed esperienza e, cosa fondamentale, era un uomo, e come tale godeva di una libertà sconosciuta anche alle attrici più emancipate. Il comico era innovatore, ma con un forte baglio socio-culturale alle spalle: le consuetudini degli attori mercenari.

In altre parole, Andreini poté agire in maniera quasi dispotica con la moglie perché, la modernità di Virginia, diversamente dalla sua, si esplicava fuori dal seminato del mondo dei Comici dell'Arte, per rientrare in quel terreno di confine, vasto e sfaccettato, che era il mondo dei teatri in musica, ed in particolare di una disciplina nuovissima che all'epoca doveva ancora prendere forma e sostanza: il recitar cantando. Ella infatti fu, a suo modo, una delle prime cantanti liriche al mondo, ma non poté rendersene mai conto a causa delle contingenze storiche in cui si trovò a vivere e lavorare. In fondo, si può affermare che entrambi i coniugi furono i primi a fare ciò che fecero, con la differenza sostanziale però che lui, navigava in acque sicure, con porti prestabiliti e rotte già tracciate, lei viaggiava in terre di nessuno. Quando Florinda dovette cantare nell'*Arianna* del Monteverdi<sup>29</sup>, quasi certamente fu felice dell'onore che le si concedeva e di sicuro, apprezzò molto gli eventuali risvolti benefici sulla sua carriera attorica, tuttavia, sfortunatamente per Virginia, l'epoca d'oro dei grandi

---

<sup>27</sup> «ancor peggio sarebbe stato tollerare nella compagnia attori troppo innamorati del proprio personale successo». S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. cit, p. 116.

<sup>28</sup> Martinelli era fuggito già altre volte, per l'esattezza, nel 1601 dalla compagnia degli Accesi, e nel 1614 e nel 1621 dalla Compagnia dei Fedeli. «Sempre così fece in queste parti; ruppe già la compagnia a Frittellino, recitando divisi, benché uniti il serenissimo suo signor padre (di gloriosa memoria) in Francia loro mandasse. Sett'anni sono ruppe similmente la nostra compagnia, acciocché più lungamente non istesse in questi paesi, conducendo seco il Dottore, il Capitano e la signora Lidia; et hoggi seguitando questo fuggitivo costume, ha fatto l'istesso.» Lettera di Giovan Battista Andreini, indirizzata a Ferdinando Gonzaga, il 2 luglio 1621, presente in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, Firenze, cit., pp. 129-132.

<sup>29</sup> I Fedeli reciteranno a Mantova negli spettacoli organizzati dal duca Vincenzo Gonzaga per le nozze del figlio Francesco con Margherita di Savoia. In quell'occasione, durante le prove dell'*Arianna* la protagonista, Caterina Martinelli, morì di vaiolo l'8 marzo. A sostituirla fu quindi chiamata proprio Virginia Ramponi Andreini. Numerose le testimonianze del suo enorme successo. Una in particolare avvelenata dall'invidia, ovvero la lettera che Vittoria de Nobili scriverà al "compare ingrato" Pier Maria Cecchini, all'epoca a Parigi per il carnevale. Si veda anche, C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit. pp. 35-68.



divi del recitar cantando era di là da venire<sup>30</sup>. La Ramponi era, in quel frangente, solamente un'attrice molto capace e di bella presenza, dotata in aggiunta di una voce particolarmente piacevole, cui veniva richiesto di cantare in una situazione d'emergenza. Il canto per Virginia, insomma, restava una dote come un'altra che ella poteva sfruttare fino ad un certo punto, al pari della sua bellezza o della sua abilità d'attrice.

Sergio Monaldini<sup>31</sup>, in un suo saggio riguardante i rapporti tra Jacopo Torelli e i Comici dell'Arte, sottolinea come, verso la metà del Seicento, i motivi di contrasto tra la neonata opera lirica e la Commedia dell'Arte fossero di vario genere, non ultimo il contendersi delle interpreti femminili. Da sempre le compagnie dell'Arte più prestigiose, per potersi garantire pubblico fresco ogni sera e quindi una certa continuità d'attività, non solo dovevano variare e spaziare moltissimo il loro repertorio ma, di sopraggiunta, alcuni di loro dovevano, d'obbligo, saper cantare e danzare piuttosto discretamente, allo scopo di arricchire il più possibile le loro messe in scena. L'avvento del "recitar cantando" complicò molto le cose, poiché quelle che potrebbero essere definite le punte di diamante di una compagnia, ovvero, le interpreti femminili con il ruolo di prima donna dotate di una bella voce, spesso finivano con l'essere richieste come cantanti dagli apparatori dei teatri in musica. Queste offerte erano una grande tentazione per le comiche, in quanto, partecipare ad un'opera musicale significava per costoro, in primis, un lauto guadagno ma, soprattutto, una fama certa presso i livelli più alti delle classi sociali dominanti. Per dirla in altri termini, la partecipazione ad opere in musica era, per molte attrici vocalmente dotate, il mezzo più semplice e rapido per ottenere quella stima, fama e ricchezza.

Questo intricato legame tra accelerata ascesa sociale e doti vocali è ampiamente documentato ed eviscerato dalla studiosa Anna MacNeil nel suo, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*<sup>32</sup>. La studiosa, neanche a dirlo, tra gli esempi più illustri di carriere attoriche esaltate dell'arte musicale – per restare nell'ambito del raffronto, non solo fra coppie comiche, ma fra suocera e nuora - cita quello della madre di Lelio, la diva Isabella, e delle comiche che la precedettero o la accompagnarono, nel ruolo di prima donna, come Vittoria Piissimi e Vincenza Armani.

Giovan Battista avrebbe cioè inserito la sua consorte nel solco di una storia e di una tradizione professionale e familiare. Tradizione questa che, a sua volta, sembrerebbe addirittura essere indirettamente collegata all'avvento stesso della figura femminile nel mondo dei Comici. Le cortigiane più amate e ricercate del cinquecento, coloro che, secondo Taviani, si sarebbero poi

---

<sup>30</sup> La professione della cantante diventerà tale solo nell'ultimo ventennio del secolo, quando in generale inizieranno a comparire nei libretti d'opera i nomi dei cantanti e si assisterà alla predominanza assoluta dell'aria sul recitativo. Il cantante allora diviene a tutti gli effetti un divo, e il suo nome comincia ad essere ricordato e venerato più del titolo stesso dell'opera. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a L. BIANCONI, *Il Seicento*, E.D.T, Torino, 1982, pp.202-203.

<sup>31</sup> S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit.

<sup>32</sup> A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, Oxford University Press, New York, 2003.

evolute in comiche di professione<sup>33</sup>, furono fanciulle non solo dotate di grazia e bellezza ma anche di una voce soave<sup>34</sup>. Paradossi del mutevole mondo delle arti performative e di una società in continua evoluzione: quella che prima era stata la dote principe di una meretrice onesta di alto rango si tramutò nella virtù più nobilitante per le comiche dell'Arte. In questo radicale cambiamento di segno, dal negativo al positivo, per quel che concerne le abilità musicali, importantissimo fu senza dubbio il contributo delle prime attrici celebri. Nell'estate 1567, Vincenza Armani, in Mantova, iniziava un contenzioso con Donna Flaminia. Il primo agone fu nel campo della tragedia. Flaminia rappresentò un estratto del ruolo di Didone dall'*Orlando* dell'Ariosto; di Vincenza s'ignora la scelta, poiché il cronista, Luigi Rogna, non ritenne importante citarlo nelle sue lettere, ma si sa che cantò magnificamente. La competizione tra le due continuò poi in un contesto d'intermezzi, il 5 Luglio. Vincenza si esibì nel ruolo di Cupido che libera la ninfa Clori dalla sua metamorfosi in albero, mentre Flaminia fu una ninfa tra un gruppo di satiri danzanti la moresca. Il 15 Luglio l'Armani dovrà lasciare Mantova, apparentemente sconfitta. Eppure, grazie agli scritti del geloso Adriano Valerini<sup>35</sup> e di Tommaso Garzoni da Bagnocavallo<sup>36</sup>, che esalteranno soprattutto le sue straordinarie doti declamatorie e canore, la fama di Vincenza durerà per sempre<sup>37</sup>. Con questa data e con questa sfida, giocata essenzialmente nel campo della declamazione e del canto, esordisce il libro della MacNeil, la quale sottolinea il valore centrale della performance musicale nella selezione delle prime donne comiche sin dagli esordi delle compagnie dell'Arte più prestigiose, ponendo successivamente in risalto i numerosi punti in comune tra l'Armani e la sua futura erede, Isabella. Entrambe conoscevano il latino e avevano appreso la sottile arte della retorica. Entrambe, inoltre, componevano sonetti e madrigali, che poi intonavano, accompagnando il loro canto con diversi

---

<sup>33</sup> F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 333-337.

<sup>34</sup> «Tali signore [le cortigiane] erano allora spesso scelte come personaggi di commedia, ed erano [...] su per giù la sola rappresentanza femminile tra il pubblico che vi assisteva. Inoltre possedevano spesso doti sia drammatiche che musicali». A tal proposito poi, prosegue il musicologo Nino Pirrotta, nel saggio, *Commedia dell'Arte ed Opera*, a Venezia, nel 1588, fu pubblicata una piccola collezione, i *Balli d'Apicordo* la quale, oltre a delle danze, conteneva una serie di versioni strumentali di canzoni monodiche tutte accompagnate da nomi femminili, per esempio: «aria di...» Presumibilmente si trattava dei nomi d'arte di belle e virtuose cortigiane. N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 147-171. Citazione pp. 151-153.

<sup>35</sup> Adriano Valerini, scriverà *l'Orazione*, dedicando numerose pagine della sua opera proprio all'Armani e alle sue abilità recitative e canore. Parte del testo è stato riportato in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 27-41.

<sup>36</sup> La MacNeil si riferisce allo scritto del Garzoni, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, del 1585, che ha sua volta ha ripreso dal volume di Marotti, Romei. Ivi., pp. 5-23.

<sup>37</sup> A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, cit., pp. 32-37.

strumenti musicali<sup>38</sup>. Questo spiegherebbe perché, nella nuova sfida tra dive, di qualche anno successiva a quella appena illustrata, contro Vittoria Piissimi<sup>39</sup>, la giovane Isabella Andreini sarebbe, in ultima, uscita vincitrice assoluta: le doti canore e musicali di Isabella, proprio come per la sua ava, l'Armani, si accompagnavano alle sue abilità compositive come poetessa. Isabella, pertanto, fu insuperabile e memorabile, in quanto seppe sempre intrecciare alla sua attività attorica, performance musicali, retoriche e declamatorie, dando al contempo prova d'essere una letterata capace. Un'intellettuale ed artista completa, che padroneggiava anche i segreti della musica, la quale, secondo le teorie neoplatoniche, era chiave d'accesso privilegiata al mondo dalla divinità, tramite tra l'uomo immanente ed il Dio trascendente<sup>40</sup>. Su valore della musica nel neoplatonismo e sull'importanza della voce per la carriera d'Isabella Andreini, Anna McNeil ritracerà un possibile punto di contatto tra precetti neoplatonici e poetica della diva, nella *Pazzia d'Isabella*, che andò in scena, sul medesimo palco degli Uffizi, poco tempo dopo l'allestimento dei famosi intermezzi della *Pellegrina*, i quali

---

<sup>38</sup> Riguardo le abilità compositive e strumentali dell'Armani, Valerini nell'*Oratione*: «Nella Musica poi fece profitto tale che non pur cantava sicuramente la parte sua con i primi cantori d'Europa, ma componeva in questa professione miracolosamente, ponendo in canto quell'istessi Sonetti e Madrigali, le parole de cui ella anco faceva, di modo che veniva ad essere e Musico e Poeta; sonava de varie sorti de stromenti musicali, con tanta soavità che d'angelica mano pareva che fossero tocchi gli accordati legni, e pareva quasi che con le dita ella parlasse [...]», in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 33. Mentre, per quel che concerne Isabella, illuminanti i sonetti encomiastici pubblicate nell'edizione postuma delle *Rime*, 1605, che l'Accademia dei Filarmonici di Verona dedicò alla divina, e che ricordano come ella, quando cantava, amasse accompagnarsi con la cetra. Inoltre, se Mariti si limita ad ipotizzare che con ogni probabilità, vista la loro forma melica, numerosi componimenti delle *Rime*, soprattutto i madrigali, furono cantati dalla stessa Isabella, L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 149, la MacNeil ne è praticamente certa, sottolineando come, nella raccolta antologica di canzoni pubblicata da Remigio Romei, nel 1618, ed intitolata *Prima raccolta di bellissime canzonette musicali e moderne, di autori gravissimi, nella poesia e nella musica*, si trovi anche il componimento dell'Andreini, scritto alla maniera degli scherzi del Chiabrera e a lui dedicato, già presente nelle *Rime*, ed intitolato, *Io creda che tra gli amanti*. A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, cit., pp. 63-71.

<sup>39</sup> La sfida tra la giovane Isabella e l'affermata Vittoria Piissimi, inizia nel 1588, con la pubblicazione, a Verona, della *Mirtilla*, commedia pastorale e boschereccia, scritta da Isabella e che prevedeva nell'atto terzo, scena quinta, una sfida canora tra la ninfa Filli e la ninfa Mirtilla per l'amore di un giovane, ad arbitrare la contesa, il pastore Opico (scena modellata sulla terza egloga delle *Bucoliche* di Virgilio). E' ormai attestato che le due ninfe furono proprio la Piissimi e l'Andreini. L'anno successivo le due donne, in qualità di comiche gelose, parteciparono entrambe, a Firenze, alle celebri nozze tra il Granduca di Toscana, Ferdinando dei Medici, e Cristina di Lorena. Isabella recitò quello che sarebbe diventato poi il suo pezzo più celebre, *La Pazzia d'Isabella*, mentre Vittoria si esibì nella commedia *La cingana*. Giuseppe Pavoni fornirà una dettagliata cronaca degli spettacoli svoltisi al matrimonio, esaltando in particolar modo la ventisettenne Andreini. G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Lorenzo Gran Duchi di Toscana*, Bologna, Giovanni Rossi, 1589. Ed anche se le due pièce portate in scena non erano performance musicali, nel caso della *Pazzia* era presente una canzonetta alla francese, che per la MacNeil fu uno dei fattori determinanti della vittoria dell'Andreini.

<sup>40</sup> «Attingendo alla tradizione platonica e neoplatonica, Ficino concepisce l'universo come manifestazione dell'unità divina, ordinata secondo vari gradi di perfezione. A partire dal grado più basso, il corpo, attraverso la qualità, l'anima e l'angelo, si arriva fino a Dio. L'universo converge verso l'unità divina mentre tutti i vari gradi dell'essere sono tenuti insieme da forze attive ed affinità». AA. VV., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Milano, Garzanti, 1995, p. 379.

vedevano come argomento centrale della loro azione scenica l' Armonia delle Sfere<sup>41</sup>. La *Pellegrina* e i suoi intermezzi furono, infatti, portati in scena il 2 ed il 15 maggio 1589, mentre la performance d'Isabella fu data il 13 Maggio. Per la studiosa inglese vi sono buone probabilità che, quando Isabella canterà la canzonetta alla francese, nell'apice della sua pazzia scenica, potrebbe star sfruttando quell'ideale di donna ficiano che trascende il suo stesso sesso e si fa tramite del divino: «The songs she sang are audible testimony to this mental organization for the individual notes harmonized with each other, and the harmonies resonated with the order of the universe»<sup>42</sup>. La MacNeil rintraccia ed identifica questa particolare tipologia di figura femminile, ponte tra il terreno e l'ultra terreno, nella Sibilla Cumana, essere androgino che proprio Ficino aveva introdotto in un mondo, dove, fino allora, la musica era stata solo ed esclusivo appannaggio del sesso maschile:

While Plato's *Phaedrus* might suggest an exclusively masculine gendering of divine madness and its resulting musical and poetic creativity that clashes with Andreini's representation of it, Ficino adopts a somewhat different perspective that introduces a marked feminine gendering of the subject. He assigns to the medium the characteristics of a sibyl [...]<sup>43</sup>

In questo suo essere oltre il femminile, Isabella sembra divenire realmente rispettabile, al punto da poter entrare a far parte, nel 1601, di un Accademia, quella degli Intenti di Pavia con il nome di Accesa<sup>44</sup>. Il dotto belga, Erycius Puteanus, che intrattenne con l'attrice una fitta corrispondenza<sup>45</sup>, tra il 1601 e il 1602, giungerà a negare persino l'essere donna dell'amica, come una sorta di errore di nascita, perché ella in verità sarebbe dovuta nascere uomo. Punteanus arriva a sottolineare addirittura che lo stesso cognome "Andreini" ha in sé la radice greca della parola *andros*<sup>46</sup> e svela quindi la reale natura mascolina d'Isabella. E la divina, ancora una volta, dando prova di grande acume, supporterà l'idea di questa sua natura ermafrodita, non solo con il canto e con la scrittura, ma anche con i suoi celebri ruoli da "travestita".

---

<sup>41</sup> Molto si è scritto sulla messa in scena della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli e soprattutto sui suoi celebri intermezzi, le cui scenografie furono curate da Bernardo Buontalenti e il cui allestimento fu ad opera della Camerata dei Bardi. Per essere precisi, ideati da Giovanni de Bardi e Ottavio Rinuccini, e musicati dallo stesso de' Bardi, da Luca Marenzio, caro amico d'Isabella, da Emilio de' Cavalieri e da Cristoforo Malavezzi. Qui ci si limita a ricordare per sommi capi che gli intermezzi furono cinque e che esaltavano il valore della musica come armonia del mondo e dono divino fatto da Giove all'umanità, narrando alcuni episodi della mitologia greca come la contesa tra le Muse e le Pieridi e l'uccisione di Pitone da parte di Apollo. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento: S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981 e, per una prospettiva prettamente musicologica, il saggio di Pirrotta, intitolato, *Temperamenti e tendenza nella camerata fiorentina*, in N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia, e musica da Willaert a Malipiero*, cit., pp. 173-195.

<sup>42</sup> A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, cit., p. 51.

<sup>43</sup> Ivi., p. 60.

<sup>44</sup> S. MAZZONI, *La vita d'Isabella*, cit., p. 96.

<sup>45</sup> La corrispondenza completa tra i due è stata pubblicata dalla MacNeil in appendice al suo libro, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, cit., pp. 305-323.

<sup>46</sup> Lettera del 14 Dicembre 1601, A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, cit., pp. 309-313.

Chiusa quest'affascinante, neoplatonica, digressione, per tornare al cuore della questione, ossia il valore della conoscenza e della padronanza della musica per un'attrice barocca, il saggio di Lorenzo Bianconi, scritto a quattro mani con Thomas Walker, intitolato *Dalla «Finta Pazza» alla «Veremonda»*<sup>47</sup>, completa degnamente il quadro sin qui tratteggiato, con la citazione e l'analisi d'un interessante passaggio di uno dei libri dell'Ottonelli, in cui il padre gesuita fornisce una descrizione assolutamente lusinghiera delle cantanti. Descrizione che stona fortemente se messa a confronto con quella riservata, dallo stesso, alle comiche dell'arte:

Conducono seco donne virtuose, comiche e cantatrici o sonatrici, le quali sono mogli, ovvero compagne, e concorrono come parti principali all'armonioso recitamento<sup>48</sup>.

Se, come già precedentemente discusso, un'attrice con una bella voce era considerata da Gian Domenico molto più pericolosa delle sue colleghe semplicemente graziose, nel momento in cui ella però diventa membro di una compagnia mercenaria, che si dedica alle "drammatiche rappresentazioni cantate", ecco che questa diviene improvvisamente "virtuosa".

Messo pienamente in luce l'importanza del canto per una commediante che volesse elevare in tempi rapidi la propria condizione sociale, e non di poco, ci si aspetterebbe, a questo punto, che le comiche canterine di cui poc'anzi parlava il Monaldini, accettassero tutte di buon grado, se non con entusiasmo, le offerte di lavoro rivolte loro dagli apparitori degli spettacoli musicali. Invece, nonostante ciò, Monaldini, a sorpresa, scopre, da lettere e corrispondenze, che la maggior parte delle commedianti, rifiutarono simili proposte. Indagando su questo strano fenomeno emerge allora che, nella maggior parte dei casi, questi rifiuti non furono esattamente spontanei, anzi, qualche volta, furono quasi sicuramente forzati venendo dati quasi per scontati dagli altri membri della compagnia, soprattutto dai compagni maschi, mariti, figli o fratelli, che fossero, giacché se le attrici avessero accettato l'ingaggio, avrebbero creato degli enormi fastidi nel regolare svolgersi delle tournées, danneggiando economicamente la propria Compagnia. La partecipazione di Virginia all'*Arianna*, scrive lo studioso, sembrerebbe addirittura da considerarsi un'atipicità piuttosto che la norma; «l'esibizione di una comica in uno spettacolo di quel tipo rimane non solo del tutto anomala, ma per molti dovette apparire decisamente scandalosa»<sup>49</sup>. Ciò significa che la norma, la regola non scritta, era che le dive si sacrificassero per il bene dei propri compagni di viaggio, i quali coincidevano di solito, poi, con i loro sposi, figli, fratelli, cognate ecc. A testimonianza di questo sentire comune, un estratto di una lettera di rifiuto di Orsola Cortesi, detta Eularia, futura moglie del grande Domenico

---

<sup>47</sup> L. BIANCONI, T. WALKER. *Dalla Finta Pazza alla Veremonda; storie di Febiarmonici*, in "Rivista Italiana di Musicologia", Volume X, 1975, pp. 379-454.

<sup>48</sup> Ivi., p. 407

<sup>49</sup> S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 185.

Giuseppe Biancolelli<sup>50</sup>, è alquanto rivelatore, poiché ella, nello scritto in questione, sostenne di non aver accettato all'epoca un ingaggio come cantante in quanto: «non ò voluto per non far danno alla compagnia»<sup>51</sup>. Questo episodio, tra l'altro, è bene evidenziarlo, si svolgeva in anni in cui l'opera musicale era ormai divenuta una realtà di un certo spessore, all'incirca mezzo secolo dopo l'esibizione di Virginia nell'opera di Monteverdi, per essere precisi. Sembra quindi plausibile che se ancora a quel tempo le sue colleghe dovevano subire simili, pesanti restrizioni, per la Ramponi, che agli inizi del secolo non era altro che la giovane consorte di un comico che era pur sempre l'erede della prestigiosa casata Andreini, sarebbe stata per lo meno un'impresa titanica sottrarsi al suo destino di usignolo in trappola.

E' stato qui appena dimostrato come, grazie a un fiorente bagaglio di norme e tradizioni – la cui regola madre può dirsi: “la Compagnia prima di tutto”, anche se, nel caso di Lelio, come giustamente sottolinea la Burattelli, sarebbe più corretto dire: “i desideri della committenza prima di tutto”<sup>52</sup>, dal momento che egli preferì sempre anteporre le esigenze dei suoi signori a quelle dei suoi colleghi – l'Andreini usufruì dei benefici di una moglie cantante senza doverne pagare il fio. Ora, continuando ad approfondire il complesso rapporto tra i due sposi, si scoprirà presto che, se da un lato è vero che molti furono i fattori contingenti che giocarono a favore di Giovan Battista, è altrettanto innegabile che egli non trascurò mai nessun dettaglio della sua ascesa al trono, pianificando con minuzia ogni mossa e soffocando sul nascere ogni possibile intralcio alla sua sete di gloria. In quest'ottica, Andreini, per l'ennesima volta, fece una scelta opposta a quella del padre. Francesco ritrovandosi tra le mani una simile sirena, verosimilmente, non avrebbe esitato un solo istante nel lanciare una campagna pubblicitaria su vasta scala affinché la stessa divenisse in tempi brevi la regina assoluta, non solo dei teatri, ma delle corti e delle Accademie, da tutti lodata e da tutti per sempre ricordata. Il vecchio comico, da sempre grande appassionato dei teatri in musica<sup>53</sup>, potendo gestire la carriera di una cantante di quel livello, avrebbe tentato tutto il necessario affinché costei potesse, un giorno,

---

<sup>50</sup> Domenico Giuseppe Biancolelli, figlio d'arte, fu allevato da un amico della madre, Carlo Cantù, detto *Buffetto*, che ne fece il suo protetto. Debuttò ancora ragazzo come secondo zanni, nel 1661, e dieci anni dopo, alla morte del Locatelli, divenne l'*Arlecchino* ufficiale presso il duca di Mantova. Fu un Arlecchino amatissimo, sia in Italia che all'estero, al punto che, nel 1680, lui e la moglie Orsola ottennero la cittadinanza francese, essendo costui diventato uno dei favoriti di Luigi XIV. Morirà nel 1688 e, pochi anni dopo, la moglie, descritta dalle cronache come devota ed innamoratissima, a causa del grande dolore, lascerà le scene per terminare i suoi giorni in convento. Per un ulteriore approfondimento sulla vita del Biancolelli e di sua moglie, Orsola Cortesi, si veda L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, cit., Vol. II, da pp. 430 – 437. Inoltre, da recenti studi, si è dimostrato che la Biancolelli, fu quella stessa Eularia che a soli sedici anni interpretò il ruolo di Maddalena nell'omonima pièce di Andreini, nel 1652, poco prima della morte del capocomico e di cui in seguito si tratterà ampiamente.

<sup>51</sup> Lettera da Livorno a Carlo II Gonzaga (5 luglio 1658), trascritta in L. RASI, *I Comici Italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, cit., Vol. II, pp. 701.

<sup>52</sup> La studiosa ricorda come la politica capocomicale di Lelio differisse profondamente da quella del Cecchini proprio perché egli, al contrario del suo eterno rivale, considerò sempre prioritario il volere della committenza. La compagnia per Giovan Battista doveva sì essere docile ed ubbidiente ai voleri di un unico padrone, ma per il solo scopo di esercitare al meglio la professione d'attore e soprattutto per permettere al drammaturgo-Andreini di sperimentare le sue nuove invenzioni sceniche. C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit. pp. 204-205.

<sup>53</sup> Francesco Andreini scriverà due drammi per musica, *L'Altezza di Narciso* e *L'Ingannata Proserpina*. Di entrambe sono note le stampe veneziane del 1611.

vantare il titolo di prima diva lirica della storia del teatro. Francesco era fatto così, aveva in sé l'indole del burattinaio, possedeva quell'intelligenza logistica e pianificatrice dell'impresario, che manovra i fili da dietro le quinte, con suprema abilità e grazia, impedendo che il trucco si veda. Senza di lui, questo è certo, Isabella non sarebbe stata Isabella. Ed in buona parte Giovan Battista ereditò, in effetti, questa sua capacità organizzativa, questo pensiero calcolatore, tuttavia, con una sostanziale differenza: l'eredità del padre era commista al retaggio della madre. Astuzia, logica e intraprendenza di Francesco s'erano in lui fuse a fermezza e desiderio di gloria e rispetto. Sottolinea a tal proposito, Stefano Mazzoni: «[...] gli anni successivi alla scomparsa di Isabella furono consacrati da Francesco a edificare il mito degli Andreini e dei Gelosi»<sup>54</sup>. Francesco fece tutto ciò che era in suo potere per permettere a Isabella di essere la prima donna attrice veramente rispettabile, una drammaturga che i suoi contemporanei paragonarono per bravura al Tasso, una santa quasi, tanto lei si sforzò d'esser virtuosa, lontana anni luce dalle meretrici oneste qui sovente le attrici di allora venivano paragonate. Giovan Battista non avrebbe mai potuto fare altrettanto con Virginia, in quanto, per essere ricordati, è necessario lasciare un segno più che tangibile del proprio passaggio su questo mondo, a discapito di chi resta in secondo piano. Egli desiderava il trono dell'immortalità accanto a sua madre con una forza tale che non avrebbe permesso a nessuno, fosse stata anche sua moglie, di ostacolare i suoi desideri. Virginia non era il fine ma il mezzo, analogamente a come, per l'Andreini-capocomico, la compagnia non fu che un semplice terreno di personale sperimentazione drammaturgica e attoriale.

Quando per un periodo sembrò che nemmeno le norme e le tradizioni del mondo dei Comici potessero impedire al suo usignolo di prendere il largo, Lelio, con pazienza e determinazione, si applicò a stringere ulteriormente le maglie della catena d'oro risultando, infine, l'unico vincitore della tenzone. E' quindi con il duplice scopo di documentare, punto primo, il ruolo chiave che le doti canore di Virginia giocarono nell'ascesa al successo dei coniugi Andreini nonché, di conseguenza, della Compagnia dei Fedeli, e punto secondo, verificare l'esistenza di questa invisibile eppur concreta forma d'agrodolce prigionia, si porranno qui a confronto, ed analizzeranno attentamente, due raccolte poetiche, sino ad ora poco considerate dalla critica, una manoscritta e l'altra a stampa, entrambe dedicata alla divina Virginia Ramponi Andreini. Queste due raccolte, infatti, possiedono il duplice pregio, di dimostrare, da un lato, la fama raggiunta agli albori della sua carriera da Virginia, grazie soprattutto alle sue doti vocali, e dall'altro, di costituire, nel loro essere passate praticamente sotto silenzio per così tanti secoli, un utile indizio nel tracciare i percorsi sotterranei della politica dittatoriale di Lelio capocomico.

---

<sup>54</sup> S. MAZZONI, *La vita d'Isabella*, cit., p. 92. E sempre Mazzoni, in *Genealogie e vicende della famiglia Andreini*, in riferimento all'attività editoriale del "pensionato" Capitan Spavento, dirà di lui che fu, «l'ideologo e il regista occulto della Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento», cit., p. 113.

### 3. Rime in Lode: celebrazioni di una voce sublime

Siamo agli inizi del Seicento quando, la compagnia dei Fedeli, incomincia a muovere i primi passi sul palcoscenico del mondo e della commedia. Infatti, se si escludono gli anni iniziali d'attività dei Fedeli, dal 1601 al 1603, che sono purtroppo ancor oggi avvolti dal mistero - il Bevilacqua ipotizzò nel suo scritto che, in questo lasso di tempo non documentato Lelio abbia continuato ad esercitare la professione cercando contemporaneamente di addestrare nell'arte della recitazione la giovane moglie<sup>55</sup> mentre, in tempi più recenti, Mariti suggerisce persino un apprendistato di Virginia presso Isabella<sup>56</sup> - gli studiosi che si sono occupati della vita di Giovan Battista e Virginia, sono unanimi nel concordare che, nell'anno 1603, i due sposi si ritrovarono a lavorare nella città di Firenze. In realtà, è giusto precisare, si è certi solo della loro presenza e non di quella del resto della compagnia da poco fondata. Ad ogni modo, Virginia, in quella data, non possedeva nemmeno un nome d'arte e nulla si conosceva delle sue abilità attoriche e canore. Giovan Battista, dal canto suo, sebbene avesse più esperienza della moglie in fatto di pratica scenica, non aveva ancora composto un solo testo teatrale, di conseguenza, l'unico patrimonio che possedeva, era il suo cognome. In Firenze dunque, i due teatranti, vi giungono praticamente da sconosciuti, eppure vi trovano, inaspettatamente pronti a sostenerli, una prestigiosa Accademia medicea, l'Accademia detta degli Spensierati. E' naturale chiedersi quali furono le ragioni che spinsero questo gruppo d'illustri e stimati letterati ad accogliere, proteggere e aiutare l'operato di due giovani che, come è stato appena evidenziato, avevano come unico merito al loro attivo il cognome "Andreini". Una possibile quanto probabile risposta, potrebbe derivare da un più attento studio dei caratteri distintivi di suddetta Accademia, nonché dall'osservazione degli interessi precipui dei suoi membri. Nata qualche tempo prima per volontà di Francesco Vinta, volterrano, nipote del segretario medico Belisario, e con il supporto del pistoiese Vincenzo Panciatichi, quest'Accademia contava tra i suoi componenti letterati di varia provenienza, per la maggior parte liguri e toscani, con qualche rara eccezione. Fabrizio Fiaschini, approfondendo la vita di alcuni dei letterati più illustri tra gli Spensierati, noterà la propensione di molti di loro a scrivere per il teatro e porrà l'accento su come la vocazione accademica di costoro non si limitasse a coltivare i generi teatrali più in voga all'epoca, ma fosse rivolta anche alle nuove forme della poesia per musica, manifestando quella che lo studioso definisce una «propensione melica»<sup>57</sup>. Una risposta verosimile alla domanda del perché tanta cortesia nei confronti dei due comici potrebbe essere allora che, gli Accademici Spensierati, estremamente interessanti alle nuove forme della poesia per musica, identificarono quasi certamente in Virginia la loro musa ideale. Andreini poi, sempre così attento agli

---

<sup>55</sup> «Probabilmente egli avrà continuato ad esercitare la sua professione in Italia, cercando insieme di addestrare nell'arte Virginia». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit. p. 26.

<sup>56</sup> «Educata all'arte dalla suocera Isabella, ne sarà da tutti considerata l'erede». L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del teatro*, cit., p. 151.

<sup>57</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibil Agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p.36.



interessi del pubblico e della committenza, non poteva sicuramente ignorare del tutto i gusti dei suoi benefattori, quando decise di bussare alla loro porta. Lelio sembra manifestare già in questo suo debutto la propensione a sfruttare ampiamente le doti canore della Ramponi, mettendo in atto proprio quella forma di schiavitù dorata, cui sopra si è più volte accennato, la quale avrebbe dato per anni l'illusione all'usignolo di volare libero, mentre egli, in verità, non faceva altro che fluttuare in un cielo dipinto ad arte.

Sotto l'ala protettiva degli Spensierati<sup>58</sup>, Giovan Battista poté finalmente mettere in scena e, in un secondo momento, pubblicare, la sua prima opera teatrale, la quale coinciderà anche con il suo esordio letterario *tout court*. Il dramma in questione, una tragedia densa di fatalismo di stampo greco, intitolata *Florinda*<sup>59</sup>, ebbe per protagonista ovviamente l'amata consorte, che farà poi del titolo delle pièce il suo nome d'arte. Il successo che entrambi i comici raccolsero grazie a questo dramma presso il gruppo di letterati e studiosi fu più che discreto. Florinda in particolare si rivelò entusiasta di quello che sotto molti punti di vista può essere considerato il suo grande debutto, tanto da scrivere un sonetto di ringraziamento al coniuge che sarà posto nell'introduzione della ristampa milanese dell'opera<sup>60</sup>. Ed effettivamente, almeno sul momento, questa tragedia sembrò regalare maggior lustro alla bella attrice che non a suo marito. Lelio, tuttavia, conscio che le sue abilità di capocomico e letterato richiedevano tempistiche diverse per fiorire e prosperare rispetto alle doti innate di Virginia poteva invero, sentirsi altrettanto soddisfatto. Intanto, grazie al patrocinio dell'Accademia fiorentina, egli era riuscito a conquistarsi una buona posizione sociale come scrittore, indipendentemente dal proprio cognome. In secondo luogo, con questa pièce Giovan Battista non si limitava a consacrare la moglie come attrice di indubbia maestria e straordinarie doti vocali, ma la legava anche saldamente al mondo dei Comici, cucendole addosso un nome d'arte. Un modo, si ricordi, nel quale le regole e la tradizione erano decisamente dalla sua parte; un mondo in cui gli era concesso tutto, persino arginare ed indirizzare a suo vantaggio, la fama crescente di Virginia.

Se il 1603 vede nascere il sodalizio tra i due comici e gli Spensierati, con la conseguente messa in scena della *Florinda*, il 1604 si presenta a sua volta come un anno denso d'avvenimenti, dove, oltre ad

---

<sup>58</sup> Gli accademici fiorentini, infatti, rivisitarono, corressero e lessero pubblicamente l'opera prima di darla alle stampe come se si trattasse di una composizione scritta da uno dei membri della stessa Accademia. Per il trattamento ricevuto Bevilacqua è quindi convinto che Andreini fosse diventato un membro a tutti gli effetti dell'Accademia degli Spensierati, ma la cosa non è affatto certa, anche se, nel '92, una dottoranda di Sara Mammone, Ilaria Pucci, rilevò la presenza di un ritratto di Andreini con il simbolo dell'Accademia degli Spensierati, uno scacciapensieri, nell'edizione della *Florinda* del 1606. Mazzoni ad ogni modo, ritiene che, come fu per il padre e la madre che sovente si fecero ritrarre con "maschere" non loro, stemmi e quant'altro, anche per Giovan Battista si trattò più che altro di un omaggio agli Spensierati che non di un segno tangibile della sua appartenenza all'Accademia. «Non ebbe bisogno di essere ammesso nel mondo delle Accademie. Ne fece parte faceto e leggiadro, facondo e saggio, pronunciando e scrivendo con scelta favella e dottrina fu ben accetto». S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, cit., p. 130.

<sup>59</sup> G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, cit.

<sup>60</sup> «E me beata, che dal tuo bel lume / Qual la Terra dal Sol virtute apprendo / Involandomi teco al tempo edace; / Che se *Florinda* tua su ricche piume / Innalzi al Cielo, insieme anch'io v'ascendo, / cui porge la sua morte aura vivace». Ivi., p. 9.

essere pubblicato il primo testo teatrale di Giovan Battista, coincidenze della vita, muore anche sua madre Isabella, di ritorno dalla tournèe parigina dei Gelosi. Senza poterlo realmente prevedere l'Andreini, con la sua pièce, aveva sostituito, praticamente in tempo reale, una diva con un'altra<sup>61</sup>. Una sostituzione, verrebbe da dire, quasi provvidenziale dato che, a quel punto, i “nuovi” coniugi Andreini si vedranno richiedere dai Gonzaga di subentrare alla compagnia dei Gelosi con la propria dei Fedeli, al fine di non lasciare vuoti artistici presso la corte, inglobando in tale compagnia molti degli attori rimasti orfani d'Isabella<sup>62</sup>. Questo passaggio di testimone così fluido, senza particolari intoppi, dà la misura di quanto Lelio conoscesse profondamente i meccanismi del mondo teatrale, ne cogliesse sfumature ed esigenze e, se di certo non poteva prevedere di perdere sua madre proprio in quella data fatidica, egli rivelò in ogni caso una lungimiranza e un intuito eccezionale. Giovan Battista sapeva che non poteva esistere una compagnia di successo senza una prima donna all'altezza della situazione, erano stati la sua stessa famiglia ed il mondo dei Comici ad insegnarglielo. Sono noti gli studi di Taviani che ricordano come, gli attori di professione, non avrebbero mai potuto avere accesso alcuno al mondo delle corti e delle accademie se le donne non fossero finalmente entrate a far parte di quell'universo, inizialmente tutto al maschile, composto da buffoni, zanni e ciarlatani<sup>63</sup>. Proseguendo oltre nell'indagine, si scopre, che molte altre novità andarono ad arricchire ulteriormente il vasto panorama di accadimenti di cui fu composto l'anno 1604. Si ebbero, infatti, non solo le pubblicazioni di altre due opere<sup>64</sup> del novello letterato Giovan Battista Andreini, ma

---

<sup>61</sup> Sostituzione che non passerà inosservata, come è possibile evincere dalla raccolta poetica *Il Pianto d'Apollo*, dove il sonetto di un certo Pietropaulo Pietropauli è particolarmente esplicito a riguardo, arrivando addirittura ad asserire che: «Vive la madre tua, ne la tua sposa». G. B. ANDREINI, *Pianto d'Apollo : rime funebri in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa di Gio. Battista Andreini suo figliolo dedicato alla sereniss. Madama Leonora Duchessa di Mantova e di Monferrato & c. con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore*, Milano, Girolamo Bordini et Pietro Martire Locarni, 1606, p. 6.

<sup>62</sup> «[...] servitù di G.B Andreini agli ordini del duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga, a partire dal 1604». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 11.

<sup>63</sup> «L'arrivo delle donne a teatro non fu una semplice liberalizzazione, [...] fu, invece, l'innestarsi sul professionismo degli attori di un altro filone culturale – accademico, petrarchesco, classicheggiante, lirico – che in campo femminile era stato oggetto di un processo di professionalizzazione e di commercializzazione analogo a quello cui era stato sottoposto – in campo maschile – il filone buffonesco e farsesco.» F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 338.

<sup>64</sup> Si trattò della *Saggia Egiziana* e della *Divina Visione in Soggetto del Beato Carlo Borromeo*, opere di cui si parlerà in seguito più approfonditamente. Entrambe però, è giusto sottolinearlo, sono legate all'Accademia degli Spensierati. La prima, infatti, fu dedicata da Lelio a don Antonio dei Medici, protettore dell'Accademia, mentre la seconda direttamente agli Spensierati stessi come segno di gratitudine per la pubblicazione della *Florinda*. Per la precisione, i testi, entrambi conservati nello stesso tomo presso la Trivulziana di Milano, sono: *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, e da altri Santi. All'III et excell. Principe il Sig Don Antonio de Medici. Dedicato e La Divina Visione in Soggetto del Beato Carlo Borromeo, Cardinale di Santa Prassede e Arcivescovo di Milano. Di Giovan Battista Andreini, Comico Fedele. Dedicata. All'Illustriss. Accademia degli Spensierati*. Ulteriore precisazione, il trattato sull'arte comica cavato da San Tommaso ed altri Santi, è una sorta di piccola appendice alla *Saggia Egiziana*, non presente nella primissima edizione del trattatello, scritta mezza in latino e mezza in italiano, che Giovan Battista fa risalire ad un ignoto “teologo degli Andreini”, segnalato con la semplice sigla M. R. P. Con ogni probabilità non è mai esistito un teologo nella pur devotissima famiglia Andreini. Questo, ancora una volta, sembra essere una delle astuzie di Lelio nella sua opera di elevazione sociale e culturale della propria famiglia e del proprio status personale.

anche la stampa delle *Rime Fiorentine*<sup>65</sup> di un certo Giovanni Soranzo, accademico Spensierato detto l'Appagato. Amico sia di Virginia che di suo marito<sup>66</sup>, il Soranzo, di origine veneziana, aveva trovato un rifugio sicuro tra le braccia degli Spensierati, proprio come i suoi due compagni, nel momento del bisogno, dopo anni di peregrinazione apolide e sogni di gloria infranti. Dato quindi che, alla fonte di quest'amicizia, vi fu, in primis, la condivisione di numerose esperienze culturali, compreso il debutto letterario, costui, quando fu il momento, non volle mancare di celebrare in queste sue *Rime* sia Lelio che Florinda. Anche se poco noti, i componimenti dell'Appagato, ci restituiscono, dunque, un'immagine piuttosto vivida e fedele di come i due sposi fossero percepiti dagli accademici, ed è fuor di questione che la bilancia della fascinazione pendesse decisamente dalla parte di Virginia, come nel caso di *Florinda Guerriera*<sup>67</sup>, che fu l'esaltazione delle virtù recitative della Ramponi, la quale riuscì ad incarnare in sé le eroine ariostesche, prima solo immaginate dall'autore attraverso la lettura dei versi, e ora in lei fattesi materia concreta. A concludere, questa predilezione per Virginia, sebbene in questo componimento fosse ancora larvata, - in fondo il buon Soranzo era amico di entrambi gli attori e per ciò cercherà di non fare favoritismi, dedicando lo stesso numero di poesie ad ambo le parti - indubbiamente esisteva, a dispetto dell'orgoglio andreiniano, e nelle due raccolte che qui saranno prese in esame diverrà, definitivamente, palese.

### 3. 1 Conseguenze di un rogo e di quel che ne sopravvisse

Partiamo dalla composizione meno nota, la prima in ordine cronologico, anch'essa facente parte del panorama letterario del nostro anno chiave, il 1604. Accadde allora che, contemporaneamente alla *Florinda*, fu fatto stampare pure un libricolo, di sole venti pagine, di tipo encomiastico, interamente dedicato alla protagonista della pièce<sup>68</sup>. Se l'Appagato volle, nelle sue *Rime*, essere il più possibile obiettivo nei confronti degli Andreini non altrettanto fecero i suoi colleghi, i quali, con quel volumetto, manifestarono chiaramente la loro più totale e completa ammirazione nei confronti della diva Virginia. Tuttavia, dato che il libricino di rime era in verità una sorta di allegato all'edizione fiorentina della *Florinda*, quando Andreini fece bruciare tutte e cinquecento le copie della sua opera prima, a causa, scriveva egli nella prefazione della *Saggia Egiziana*, di un «mal'accorto stampatore»<sup>69</sup>, il quale, secondo lui, aveva stampato scorrettamente sia il quarto che il quinto atto della tragedia, quel

---

<sup>65</sup> G. SORANZO, *Delle Rime Fiorentine di Giovanni Soranzo detto l'Appagato Accademico Spensierato*, Firenze Volcmar Timan Germano, 1604.

<sup>66</sup> L'amicizia profonda del Soranzo con gli Andreini è attestata dal fatto che, dei dieci sonetti che costituiscono l'introduzione al vero "pianto funebre", dedicato da Giovan Battista alla defunta Isabella, nel già citato, *Pianto d'Apollo*, due saranno scritti proprio da costui. Una percentuale significativa se si pensa che altri quattro sonetti furono ad opera dello stesso Lelio e di Florinda.

<sup>67</sup> G. SORANZO, *Delle Rime Fiorentine di Giovanni Soranzo detto l'Appagato Accademico Spensierato*, cit. p. 99.

<sup>68</sup> Vedi Appendice iconografica, pp. 310-311.

<sup>69</sup> G. B. ANDREINI, *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cantato da San Tomaso, e da altri Santi. All'ill et eccell. Principe il Sig Don Antonio de Medici. Dedicato.*, cit., p. 4.

piccolo documento accluso non poté che finire ben presto inghiottito dalle polveri degli archivi. Due anni dopo, quando Lelio farà ristampare *La Florinda* a Milano, presso Girolamo Bordone, si limiterà ad includere nella prefazione del dramma solamente due sonetti in lode di Virginia, a cura rispettivamente del Vinta, fondatore degli stessi Spensierati e di Vincenzo Panciatichi, detto l'Agitato. La Burattelli quindi, quando nel suo scritto *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, segnala la ristampa dei «componimenti poetici degli accademici fiorentini»<sup>70</sup> all'interno dell'edizione della *Florinda* del 1606, fa certamente riferimento a questi due sonetti, e non al volumetto allegato. Anche perché, i due sonetti della ristampa milanese, sono diversissimi da quelli delle rime del 1604. Così, quando nella già citata prefazione alla *Saggia Egiziana*, Andreini parlerà «d'una eterna corona d'altissimi sonetti; i quali pure lampeggiavano stampati in essa»<sup>71</sup>, è probabile che egli faccia riferimento ai sonetti interni, con la precisazione “stampati in essa”, tralasciando di ricordare i cinque inni, che non avevano potuto godere dell'onore della ristampa. Molte sono le differenze tra questa prefazione e i cinque inni, a partire dal titolo dei componimenti. Nel caso della raccolta fiorentina il titolo era: «*Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*»<sup>72</sup>; mentre le liriche del 1606 era nominate: «*Sonetti d'alcuni illustriss. Signori Accademici Spensierati, et altri dotti Scrittori, in lode dell'Opera, e dell'Autore*»<sup>73</sup>.

Una prospettiva, sin dall'inizio, completamente diversa, dove, nel caso della ristampa, l'oggetto delle lodi non è più Virginia, ma l'opera e il suo autore, ossia Giovan Battista. Ai due sonetti sopra citati faranno seguito un altro sonetto, dedicato stavolta all'Andreini, ad opera di Iacopo Cicognini<sup>74</sup>, poi si avranno i ringraziamenti dell'attrice agli Spensierati<sup>75</sup>, altri due sonetti, nuovamente entrambi per Lelio drammaturgo<sup>76</sup>, un altro sonetto della stessa Virginia, sempre dedicato all'amato marito e significativamente intitolato, «*Di Virginia Andreini, detta Florinda, comica Fedele. In lode dell'Autore suo Consorte*»<sup>77</sup> e, per concludere, un gioco d'anagrammi in latino, prima con il nome di Giovan Battista e poi con quello di Virginia, ad opera di Leonardo Tedeschi Medici<sup>78</sup>. Fortemente dissimili, dunque le due raccolte, per contenuti, forme metriche – eccetto gli anagrammi le composizioni del 1606 sono tutte rigorosamente dei sonetti – e realizzazione materiale vera e propria, dato che in un caso si tratta di una piccola antologia a sé stante, mentre nell'altro si parla di una semplice prefazione a un testo

<sup>70</sup> C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 202.

<sup>71</sup> G. B. ANDREINI, *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cantato da San Tomaso, e da altri Santi. All'Ill et eccell. Principe il Sig Don Antonio de Medici. Dedicato.* cit., p. 4.

<sup>72</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, Volcmar Timan Germano, 1604.

<sup>73</sup> G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, cit., p. 5.

<sup>74</sup> Ivi., p. 7.

<sup>75</sup> «*All'Illustriss. Accademia de Sig. Spensierati; La Verginia Andreini, detta FLORINDA, Comica Fedele, In ringraziamento d'alcune Rime sopra di lei dagli stessi composte*». Ibidem.

<sup>76</sup> I due sonetti furono scritti da Cesar Porta da Cremona, e da Alessandro Miari da Reggio. Ivi. p. 8.

<sup>77</sup> Ivi., p. 9.

<sup>78</sup> Ivi., pp. 10-11.

teatrale. Questo divario non può che rendere ancora più interessante lo studio approfondito del volumetto dimenticato, dell'allegato mai più recuperato.

Nello scritto di Maria Ines Aliverti<sup>79</sup> che tratta a poesia "teatrale" del settecento francese, sono analizzate, con cura e minuzia, le diverse implicazioni, ed applicazioni, di quella particolare tipologia di rime che sono i versi encomiastici per attori. Ed anche se il periodo e la nazionalità considerate in tale scritto sono differenti dall'oggetto del seguente studio, è altresì vero che alcune considerazioni mosse dall'Aliverti risultano comunque pertinenti all'approfondimento di *Rime in lode di Verginia*. Oltretutto, la stessa studiosa, nell'introduzione al suo libro, omaggia il lavoro di ricerca svolto da Taviani sulle poesie celebrative dedicate ad Isabella Andreini, indicandolo come fonte d'ispirazione primaria per il suo operato. Procedendo con ordine, considerando cioè, prima di tutto, quei casi in cui erano solite essere redatte queste rime elogiative, è interessante notare che, se era piuttosto comune che tali scritti potessero essere pubblicati in occasioni specifiche, come un debutto teatrale - ed in ciò rientra il suddetto caso - o per celebrare a posteriori il successo di questa o quell'altra messa in scena<sup>80</sup>, altrettanto non comune era, di contro, il fatto che, l'intera raccolta, si riferisse solo ed esclusivamente ad un unico soggetto. Persino nel settecento francese un'unica un'attrice, Mlle Clairon, poté vantare un'antologia a lei interamente dedicata, una cosa così rara che, l'Aliverti, ritiene opportuno evidenziarla, considerando mirabile la capacità di costei di: «saper sfruttare una moda di società non solo per imporre al pubblico la propria immagine ma anche per definirla in base a un nuovo statuto artistico e intellettuale». Ora, certamente la giovane signora Andreini non ha nulla a che vedere con questa sofisticata attrice francese vissuta un secolo dopo di lei, eppure, se ancora nel settecento le raccolte "esclusive" di composizioni poetiche riferite ad un precipuo soggetto erano considerate delle rarità, tanto maggiore allora dev'essere stato il valore di questo libricino volto ad omaggiare un'attrice praticamente sconosciuta. Sin a quel momento, un pubblico riconoscimento di questo livello era stato tributato solamente ad un'altra attrice, la suocera di Virginia, la divina Isabella.. Se non è possibile cogliere, oggidi, tutte le implicazioni che, all'epoca, ebbero queste *Rime*, nondimeno è facile intuire come la cosa deve aver avuto in ogni caso un peso notevole per la carriera di Florinda, dando molto materiale su cui riflettere a suo marito.

Giovan Battista Andreini, avido di fama, vide servire ad un'altra, su un vassoio d'argento, la pietanza da lui tanto ambita. Le poesie encomiastiche non si limitavano a celebrare le persone per le quali erano state scritte in quel preciso istante, poiché, in quanto figlie del torchio essere erano destinate, salvo incidenti di percorso, a sopravvivere ai loro stessi autori e a trasmettere ai posteri le gesta e le

---

<sup>79</sup> M. I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992.

<sup>80</sup> Ovviamente un secolo dopo in un contesto come quello del teatro francese le occasioni per scrivere queste poesie saranno più variegata e multiformi, l'Aliverti parla, infatti, di «episodi più particolari, il regalo di un costume di scena da parte di un nobile benefattore, il compleanno della divina o la malattia che la tiene lontana dalla scena ect». Come è evidente queste categorie non possono essere prese in esame per la poesia celebrativa del Seicento per questo non ve né si farà cenno in quest'analisi. Ivi., p. 12.

doti di coloro che le avevano ispirate<sup>81</sup>. Come un quadro o una statua, queste rime erano figlie della memoria, la meta più bramata di chi per mestiere viveva d'effimero, ciò che D'Almbert, non a caso, proprio in riferimento alla sua attrice favorita, la famigerata Clairon, definirà "statue per la posterità". Quello per cui sua madre lavorò una vita e che Giovan Battista desiderò intensamente per la sua intera esistenza rischiava di essere consegnato tra le mani della sua giovanissima moglie con una facilità sorprendente. Non esiste base alcuna per sostenere che Lelio cancellò volutamente ogni traccia della sua opera d'esordio per cancellare, di riflesso, le tracce della gloria di Florinda o per lo meno diminuirla notevolmente, e in ogni caso, pensare che giunse a tanto per così poco è illogico e privo di fondamento scientifico. Sicuramente, però, questo episodio, centrale nella sua vita poiché legato al suo esordio drammaturgico, gli servirà da monito e da esempio, indicandogli una possibile via per giungere al tanto ambito "ricordo perpetuo": la gloria della carta stampata. In altre parole, la via per il successo che Virginia mostrò al consorte fu la scrittura, ovvero la dimensione dell'autorialità. Tant'è che, un secolo dopo, Titon du Tillet<sup>82</sup>, nell'organizzare il Parnaso dei moderni, sembrò dar ragione all'ostinato capocomico, quando vi riservò un posto solo a quegli attori che erano stati anche autori. La storia stessa delle *Rime in lode di Verginia*, della sua nascita e del suo oblio, racconta molto più di quel che non sembra ad un primo sguardo, aprendo scenari inediti sugli effettivi rapporti tra i coniugi Andreini e sulle eccezionali doti innate di un'artista praticamente alle prime armi.

Ora che il volume è stato accuratamente esaminato da un punto di vista prettamente storiografico si potrà procedere agilmente con la sua analisi contenutistica, mettendo in luce soprattutto quei versi che fanno riferimenti alla Florinda cantante, giacché è proprio da questa sua straordinaria virtù che sembra aver avuto origine il suo successo. La raccolta si apre con una brevissima introduzione ad opera dello Spensierato detto l'Agitato, la cui destinataria è la stessa Virginia. Costui spiega come gli accademici fiorentini, inviando a Giovan Battista la sua prima tragedia revisionata e censurata, avessero anche voluto rendere omaggio alla di lui consorte, allegando alla *Florinda* il suddetto libercolo. In realtà, esaltando Virginia nelle vesti dell'eroina protagonista, i letterati sostenevano di voler testimoniare le qualità stesse della tragedia andreiniana<sup>83</sup>, sperando così di fare cosa gradita ad entrambi i coniugi. Non di meno, al di là delle intenzioni dichiarate, i cinque inni che seguono finiscono inevitabilmente per tessere le lodi della divina e, solo di riflesso, quelle dell'opera. In ordine essi sono: l'inno del Percosso, ovvero Francesco Vinta, il fondatore dell'Accademia; l'inno

---

<sup>81</sup> «Il presupposto di una raccolta poetica di tal genere, dedicata a un solo attore, implica che, al di là delle occasioni che hanno generato i testi poetici, questi testi acquistano un valore informativo e celebrativo che si proietta oltre quelle, che investe la definizione dell'immagine e dell'identità dell'attore, e la sua trasmissione ai contemporanei e ai posteri.» M. I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, cit., p. 14.

<sup>82</sup> E. TITON DU TILLET, *Le Parnasse François*, Paris, J.B. Coignard, 1732.

<sup>83</sup> «[...] e con quella i Sonetti di alcuni d'essi; i quali a voi, e a lui saranno testimoni veracissimi, de la bellezza di detta Tragedia ». ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 2.

dell'Agitato, l'unico con un titolo; quello dell'Allettato; l'inno dello Svegliato ed infine, l'inno del Sollevato, di particolare interesse, si vedrà in seguito perché<sup>84</sup>.

Ad una prima lettura le cinque liriche paiono simili nell'articolazione dei contenuti. Si aprono, infatti, quasi tutte, con preamboli che, accanto alla solita invocazione alle muse o ninfee, come più aggrada al poeta, esaltano, innanzitutto, la bellezza della Ramponi secondo canoni tipici dell'epoca nella definizione del fascino muliebre. Si accenna cioè a capelli color dell'oro piuttosto che ad occhi luminosi come stelle, ad un bel volto unito alla grazia inusitata dei movimenti, e molto altro ancora, precisando però ogni volta che l'esterno corrisponde all'interno, ossia che ella non è solamente bella ma anche virtuosa. Dopo questo fondamentale chiarimento il poeta passerà quindi ad esaltare le doti attoriche della diva nonché la soavità della sua voce con una serie di metafore alquanto comuni. Questa concisa analisi della struttura interna dei vari inni, pur non essendo sempre rispettata passo per passo, restituisce comunque un'idea discretamente fedele dei canoni compositivi utilizzati dagli Spensierati. Si tratta di liriche d'occasione, in un certo senso "standard", senza particolare estro creativo. Per quel che concerne invece l'aspetto metrico, essi rivelano l'ambiente che li ha visti nascere, ovvero un mondo affascinato dalla cultura latina, con riferimenti dotti alle composizioni petrarchesche e ariostesche. Il primo Inno, il più ricco e complesso della raccolta, ad opera dello stesso Vinta, è una *canzone pindarica*, una variante cinquecentesca della tradizionale canzone provenzale, che vede l'alternarsi di una serie di strofe, antistrofi ed epodi<sup>85</sup>, dove la variante non è tanto nel modello metrico, che è sempre quello della *stanza di canzone*<sup>86</sup>, ma nel fatto che l'epodo presenta rime diverse rispetto alla strofa e all'antistrofe e, a volte, può essere più breve. Procedendo con ordine, il secondo componimento non mostra una struttura metrica particolarmente rilevante, si tratta, infatti, di un semplice susseguirsi di quartine, dal tradizionale schema ritmico ABBA. Lo stesso poi si può dire per i madrigali dell'Allettato e dello Svegliato. Ben diverso, invece, il discorso per quel che concerne l'inno conclusivo, un dialogo tra tre divinità articolato in sestine<sup>87</sup>. La sestina, in questo caso, potrebbe essere tranquillamente un richiamo all'ottava del poema cavalleresco, privo di una rima alternata, quindi un richiamo all'Ariosto e alle sue eroine, così magnificamente incarnate dalla divina Virginia. Sottolineate le strutture metriche utilizzate sarà possibile analizzare a questo punto i contenuti avendo presente come, già dalla forma, sia manifesto il riferimento culturale principe, cioè gli antichi e le loro rinascimentali riletture.

Le allegorie ricorrenti, concernenti il canto di Florinda, lette con il filtro dell'antichità dimostrano come lei fosse davvero, in quegli anni, qualcosa di raro ed estremamente ricercato, giacché Virginia

---

<sup>84</sup> Suddetto inno si trova nelle Appendici iconografiche del presente elaborato, pp. 312-315.

<sup>85</sup> L'epodo è una forma metrica greco-latina, molto usata da Orazio.

<sup>86</sup> Ogni stanza di canzone è composta da una serie di versi, sempre lo stesso numero per ogni stanza, in questo caso specifico, quattordici, in alternanza di endecasillabi e settenari, ed è divisa in due parti, la prima detta "fronte" e la seconda, conclusiva, detta "coda" o "sirma", separate da un verso detto, "chiave". La canzone, è bene ricordarlo, veniva considerata dai trovatori provenzali il genere lirico per eccellenza.

<sup>87</sup> Strofa di sei versi formata da due distici a rima alternata e da due versi conclusivi in baciata.

arriverà persino ad essere accostata alla figura di Orfeo. L'importanza di questo paragone non è da sottovalutare, visto e considerato che il mito d'Orfeo sarà a lungo il tema prediletto dell'opera lirica, segnandone innanzitutto la nascita, con il celebre componimento *Euridice*, di Peri e Caccini. Il primo ad osare un simile accostamento sarà lo stesso Percosso nel suo inno d'apertura al volumetto:

#### STROFE TERZA

[...]

Ne'l Tebano Anfione, ò' l' Tracio Orfeo,

Più di Florinda lusingando Feo.

#### ANTISTROFE TERZA

Che s'un di Tebe fabbricò le mura,

Su lacrimosa lira

Portò l'altro Pietà nei crudi Regni,

Estrasse ancor, dalla Foresta oscura,

Sovente ai piedi suoi ferventi d'ira

Le Belve, e adolcio, gli empì disdegni;

Ella destò in altrui,

Quando le piacque, i propri affetti sui,

Che' s'in vasto Teatro, unqua si dolse,

Pianse Gente infinita, il suo duol finto,

O s'entro un riso, allegre note sciolse,

Mostrò 'l volto, ciascun di gioie cinto;

E'n ragionando ancor, l'anima vile

Tal'or, fè divenire, alma gentile.<sup>88</sup>

Il Vinta qui, cita due personaggi tra i più noti musicisti dell'antica mitologia greca. Anfione, che avrebbe edificato le mura di Tebe grazie al suono magico della sua lira, la quale costringeva i sassi a muoversi, e poi, ovviamente, il già menzionato Orfeo, il cui canto, non vale neanche la pena ricordarlo, era di una potenza tale da permettergli la discesa agli inferi. Inoltre, la splendida voce dell'Andreini, in queste rime, viene associata direttamente alle sue doti d'attrice, alla sua capacità di suscitare forti suggestioni negli spettatori. Eppure, si sta parlando di una comica che era alle prime esperienze, forse, persino al suo primo, grande debutto. Ciò nonostante ella, proprio in virtù di questa sua eccellenza, riusciva evidentemente a produrre emozioni terribilmente intense nel suo pubblico. I suoi capelli biondi, la sua fulgente bellezza, rivelano questi versi, non sono il fulcro delle lodi che la vengono tributate, ma solo un orpello a tutto il resto dove, il resto non è altro che l'uso di una tecnica attorica da parte di Virginia che, con ogni probabilità, era richiesta a tutte le comiche che

---

<sup>88</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., pp. 8-9.



volessero essere degne di questo nome, ma che poche, invero, padroneggiavano pienamente. Quando il Vinta, nel componimento sopracitato, scrive: «Ella destò in altrui, / Quando le piacque, i propri affetti suoi, / Che s'in vasto Teatro, unqua si dolse, / Pianse Gente infinita, il suo duol finto»<sup>89</sup>, esso non può non richiamare alla mente il componimento d'Isabella, contenuto nelle sue *Rime*, dove l'attrice, parlando del proprio mestiere così scriveva:

S'alcun fia mai, che i versi miei negletti  
Legga, non creda à questi finti ardori;  
Che ne le Scene imaginati amori  
Usa à trattare con non leali affetti:  
Con bugiardi non men con finti detti  
De le Muse spiegai gli alti furori:  
Tahlor piangendo i falsi miei dolori,  
Tahor cantando i falsi miei diletti<sup>90</sup>.

Ecco il ritratto di una figura d'attore completa e polimorfica, adattabile ad ogni tipo di performance e quindi ad ogni tipo di scrittura teatrale. Virginia era la sposa giusta per Lelio perché associava alle sue abilità vocali doti performative complesse e composite, venendo a costituire una materia estremamente duttile per le mani esperte del Giovan Battista drammaturgo. Qualunque cosa egli avesse composto, qualunque ruolo avesse ideato per lei, anche senza il minimo accenno di canto, ella vi si sarebbe adattata, come l'acqua che riempie un vaso ne prende la forma.

Consci di ciò, gli Accademici, ci terranno particolarmente a mettere in risalto che l'esteriorità della Ramponi non è che una pallida imitazione della sua splendente interiorità. Un Sirena celeste dove, con questo appellativo, s'intendeva un tipo di creatura tutta neoplatonica, un tramite tra dio e l'uomo, secondo i dettami di Ficino, proprio come tempo fa, era stata nominata la stessa Isabella. Ecco una significativa quartina dall'inno dell'Agitato al tal proposito:

Ne mai'n lieve magion Nocchiero ardito,  
Calcando in mar la fluttuosa arena  
Udio così canora alma Sirena,  
Sciorre in bel canto lusinghiero invito.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., pp. 8-9.

<sup>90</sup> I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini padouana comica Gelosa. Dedicate all'illustriss. & reuerendiss. sig. il sig. cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, Girolamo Bordone, & Pietromartire Locarni compagni, 1601.

<sup>91</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 10.

Gli Spensierati, con queste liriche, volevano restituire l'idea di un'attrice talmente virtuosa da essere all'altezza di un compagno letterato, più che comico. In altre parole, per nobilitare il lavoro di Giovan Battista scrittore, gli Accademici puntano ad elevare la reputazione della protagonista della sua opera, arrivando così ad identificare l'opera stessa con chi l'incarnava. In quest'ottica, acquista un altro significato anche la dedica iniziale, dove l'Agitato afferma che i versi che seguiranno saranno testimoni veraci della bellezza della tragedia cui sono allegati. Un gioco davvero sottile e pericoloso per l'Andreini. Su questo procedimento attuato dagli intellettuali fiorentini, magnificare la musa per esaltare le doti dell'artista, lo studio dell'Aliverti si rivela nuovamente illuminante raccontando di come, nel capitolo dedicato a Voltaire e alle sue attrici<sup>92</sup>, il filosofo francese abbia sempre imputato il successo delle sue pièce principalmente alla bravura delle sue interpreti piuttosto che alle sue doti di scrittore teatrale. Voltaire celebrò le sue eroine con una devozione senza pari, consapevole dello straordinario valore aggiunto che costoro costituivano per il suo lavoro di drammaturgo<sup>93</sup>. Contemporaneamente, però, nel privato, egli si lamentò spessissimo della Clairon, forse una delle maggiori interpreti delle sue opere insieme all'amata Lecouvre<sup>94</sup>, dato che ella era solita tagliare a suo piacimento le pièce che questi le inviava dall'esilio svizzero. Tagli fatti in virtù di una coscienza d'attrice che, un secolo prima, sicuramente, mancava a Florinda e a tutte le attrici barocche e che fu probabilmente quel che mise Giovan Battista al riparo da simili fastidi.

Tornando ai componimenti per concentrarsi sulla loro dimensione prettamente documentaria, qui segue la trascrizione di un'altra quartina particolarmente rilevante, del già citato inno dell'Agitato, intitolato, *La Bellezza scompagnata dalla Virtù esser cosa fragilissima*. Codesta quartina introduce l'accostamento di Florinda alla dea Minerva, accostamento singolare quanto rivelatore, si vedrà ora il perché:

Al'hor, nuova Minerva in altrui desti  
 Insolito stupor di una virtute  
 E le più dotte lingue ancor son mute,  
 Mentre altissime cause manifesti<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> M. I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, cit., pp. 77-139.

<sup>93</sup> «Si inaugura in questo modo una sorta di leit-motiv nel rapporto di Voltaire con le sue attrici. “Ce n'est pas moi qu'on applaudit”[...]». Ivi, p. 80.

<sup>94</sup> Adrienne Lecouvre, attrice francese di immensa fama, ebbe una vita tormentata e una morte misteriosa che fecero di lei una diva senza tempo. Introdusse un nuovo modo di recitare meno artificioso e declamatorio, basato principalmente sul sentimento, e un nuovo canone estetico, che contrapponeva grazia e fragilità alle voluminose bellezze barocche di fine secolo. Debuttò alla Comédie Française nel maggio del 1717 e riscosse subito un successo straordinario. Morì nella primavera del 1730, assistita dai suoi grandi amori, Maurice de Saxe e Voltaire. Poiché non abiurò la professione d'attrice, secondo le disposizioni della chiesa gallicana, come Molière prima di lei, fu sepolta in terra sconsecrata, con sommo sdegno del filosofo che tanto l'aveva amata.

<sup>95</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit. p. 12.

Il paragone con Minerva non va considerato come una semplice analogia di rito, poiché esso, al pari dei raffronti della Ramponi con personaggi del calibro d'Orfeo, è fondamentale per una più ampia comprensione del poter di fascinazione di quest'attrice. Minerva era la dea dell'intelletto e della saggezza, oltre che della guerra, era cioè, una divinità la cui bellezza e forza risiedevano in qualità tutte interiori. Inserirla, pertanto, nel quadro di lodi tributate ad un'attrice, acquista, in questa sede, un significato del tutto particolare. Sarebbe difatti più sensato che la diva venisse paragonata ad una dea come Afrodite piuttosto che al nume tutelare degli intellettuali. Questa comparazione, invece, sembra suggerire che v'era, in questa comica, qualcosa che andava oltre il suo fascino, qualcosa che la rendeva, già così giovane, una stella destinata a brillare a lungo nel firmamento della Commedia dell'Arte, qualcosa, forse, che Giovan Battista vide prima di tutti ed amò e al contempo temette, intensamente. Potrebbe trattarsi, ad esempio, di un'intelligenza scenica forte, di sapersi muovere sul palcoscenico, di sapere simulare gli affetti più disparati e di sapere, soprattutto, utilizzare tutte le possibilità della propria gamma vocale con grande maestria. Un'ipotesi, anche questa, in parte ispirata da Voltaire, che nei versi di commiato all'amata Adrienne, innovatrice dell'arte recitativa, sostiene che, nell'attrice, Minerva si era unita a Citera, cioè la virtù sincera unita ai piaceri più dolci<sup>96</sup>. Il componimento finale ad opera dell'accademico Sollevato pare in qualche modo supportare quest'ipotesi rendendo esplicito e forte il paragone che l'Agitato si era limitato ad accennare. Il suo inno consiste in un ipotetico dialogo tra Minerva, Flora e Liguria, le quali si contendono con orgoglio il merito di essere le patronne di Florinda. Flora, che apre la tenzone, suggerisce di essere la patronna della Ramponi, in primis, per la derivazione del nome stesso dell'eroina, e poi per il fatto che ella è la sposa di Arno, proprio come Virginia è sposa di Giovan Battista, fiorentino eccellente. Inoltre la bellezza fisica dell'attrice sembra proprio doversi ascrivere alla dea della primavera: «Nobil tenzone ascolto/ Ma chi non sa che di FLORINDA il nome, / Il suo Florido volto, / Il bel semblante, e le dorate chiome, / Son mie glorie? ond' il Mondo ha meraviglia, / Che Florinda è di Flora eterna figlia»<sup>97</sup>. Minerva, di contro, sostiene a più riprese di aver fatto dono alla sua protetta di una bellezza che è eterna e che non sfiorisce con il tempo: «Io de saggi Regina/ Che di FLORINDA fui diletta Duce,/ A sua beltà Divina/ Aggiunsi interna, e più perfetta luce/ Che più bello è quel bel, che non si vede/ Rinchiuso in lei, ch'ogni bellezza eccede»<sup>98</sup>. Una bellezza interiore che si traduce in saggezza e virtù imperiture. Liguria infine, dal canto suo, proclama che, essendo ella il luogo di nascita della divina, a lei soltanto sono da imputare tutte le sue doti naturali: «Non sia che vada altera

<sup>96</sup> «Adieu, divinité du parterre adorée,/ Vous, Iris, que le ciel envoya parmi nous / Pour unir à jamais Minerve et Cythérée, / Et la vertu sincère aux plaisirs les plus doux.». VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Dalibon-Delangle, 1824-32, XVIII, *Poésies*, p. 227.

<sup>97</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 15.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

/ Fiorenza<sup>99</sup>, di colei, che nel mio seno / Trasse l'origin vera [...]»<sup>100</sup>. Infine, sarà proprio la benedizione di Minerva che con due sestine, invece che una, chiuderà la querelle tra le divinità:

#### MINERVA

Altri un bel crin ammiri,  
Un bel guardo, un bel labro, un dolce accento;  
E per beltà sospiri,  
Che la disperde, e la dilegua il vento;  
Ma il bel ch'io diedi à lei, già mai non cade,  
Ha il sol nell'alma, e sotto il piede l'etade.

A Florinda felice  
Sia vita, pur la sua vivace gloria  
L'eternità nutrice,  
La virtù duce, albergo la memoria,  
Padre il tempo, e l'honor premio giocondo,  
Il Ciel la Scena, e spettator il Mondo<sup>101</sup>.

Chiudendo l'analisi dell'inno, è possibile riassumere il contenuto del componimento dicendo che esso consiste principalmente nell'alternarsi regolare delle voci delle tre dee, le quali, dopo una panoramica generale sulle diverse doti di Virginia, si avviano a descrivere con minuzia tutti i ruoli che costei era in grado d'interpretare. Pure in questo caso, le tre divinità non mancano di esaltare l'abilità della diva nel suscitare sentimenti veri ed autentici nel suo pubblico grazie, ovviamente, all'uso della sua splendida voce. In conclusione, gli Spensierati offrirono ai loro contemporanei il ritratto di un'artista completa, capace di muovere al riso e al pianto con la stessa facilità. Andreini non avrebbe potuto, almeno in parte, non fiutare gli infiniti risvolti di questo allegato in apparenza innocuo e se da un lato fu di certo grato all'Accademia fiorentina per l'aiuto ricevuto, dall'altro egli non poté sicuramente restare indifferente alle eventuali conseguenze del loro operato. Così, pur non sussistendo prova alcuna che colleghi il rogo della *Florinda* fiorentina al triste destino che subì, di riflesso, il suo compendio, si può per lo meno credere che il giovane capocomico trasse comunque da tutta questa vicenda parecchi insegnamenti. Difficile altrimenti spiegare il destino infausto che contraddistinse un'altra raccolta poetica interamente dedicata alla Ramponi.

---

<sup>99</sup> Flora e Fiorenza coincidono, essendo la prima considerata nume tutelare della città toscana.

<sup>100</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 15.

<sup>101</sup> Ivi., p. 18.

#### 4. La Sirena del Mar Tirreno. I natali genovesi di Virginia

Prima di procedere oltre, si torni per un istante sul dialogo appena investigato e ci si soffermi sulle dichiarazioni di Liguria, poiché esse potrebbero porre fine a una lunga querelle sulla città natale dell'attrice che, per quasi un secolo e mezzo, è stata considerata, dal Rasi e dal Bevilacqua, nonché dalla maggioranza degli studiosi, Milano, finché Achille Neri, nel 1906 – forte di una lettera di costei al Senato di Genova, datata 4 novembre 1610<sup>102</sup> - non mise risolutamente in dubbio la cosa, evidenziando come, in tale missiva, la Ramponi venisse considerata, a tutti gli effetti, cittadina genovese. Liguria, infatti, nella discussione con Flora e Minerva, s'arrogherà il merito d'aver dato i natali alla fanciulla confutando l'ipotesi del Neri. Teoria che sia fa certezza nel momento in cui, in una raccolta miscellanea di testi a stampa seicenteschi<sup>103</sup>, comparirà l'ennesimo, misconosciuto componimento, dedicato all'Andreini, dal titolo probante, *La Sirena del Mar Tirreno*<sup>104</sup>, ad opera del gentiluomo milanese Francesco Ellio. Si tratta di un poemetto in ottave, composto da due parti, la prima di venticinque stanze, la seconda di diciannove, probabilmente pensato per essere cantato da codesto gentiluomo, stando a quanto è scritto nel frontespizio dello stesso libello, «CANTATE / DA FRANCESCO ELLIO / Nobile Milanese»<sup>105</sup>, quasi sicuramente alla presenza di colei che lui amava, visto e considerato come, nella dedicatoria, Ellio si rivolga ad una Signora anonima - della quale citerà solo le iniziali V ed M – pregandola di non ingelosirsi nel vedere che il soggetto delle sue lodi è la celebre Virginia comica, poiché ogni idea, e tutto il sentimento, sono in verità, sempre e solo per lei. Ciò nonostante, al di là del suo carattere, essenzialmente di natura personale-sentimentale, rimane comunque curioso il fatto che questo componimento, come le precedenti *Rime in lode*, sia andato, nel tempo, completamente dimentico. Ne parlerà compiutamente solamente il Rasi ed esclusivamente per quel che concerne le doti canore di Virginia, tralasciando del tutto il fattore “natali liguri”. Lo studioso del secolo scorso, in ogni caso, citerà una ristampa del testo del 1618 – egli ignora completamente l'esistenza di questa prima pubblicazione datata 1612, che apparirà negli scritti contemporanei solamente con il lavoro del Fiaschini, che si limiterà a citarla brevemente come *exempla* dei successi milanesi della Ramponi<sup>106</sup> - a cura d'un certo Giovan Batta Bidelli, contenuta nella sua raccolta, *Idilli di diversi ingegni*, dalla qual cosa s'intuisce che la riedizione avvenne in virtù della buona fama del suo autore e non per desiderio auto celebrativo dell'attrice o del di lei marito<sup>107</sup>.

---

<sup>102</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 78, nota n. 3.

<sup>103</sup> E' una raccolta miscellanea presente nella Biblioteca Braidense di Milano con collocazione: VV. 06. 0016/ 09. Nello stesso volume, dopo questo componimento è presente la riedizione, del 1627, della *Campanaccia* di Giovan Battista, in versione però mutila, v'è infatti solo il primo atto.

<sup>104</sup> F. ELLIO, *La Sirena del Mar Tirreno. Stanze in lode della Signora Virginia Ramponi, Comica Fedele detta Florinda*, Milano, Bernardino Lantoni, 1612.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibil Agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p.56.

<sup>107</sup> L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Volume I, p. 149.

Ed in effetti, l'autore del libello, Francesco Ellio, figurava nell'Ateneo dei letterati milanesi<sup>108</sup> di quegli anni, come poeta che «rapì le penne de gl'Istorici alle sue lodi»<sup>109</sup>, ossia un intellettuale apprezzato e stimato, al centro della vita culturale della propria città. Innegabilmente, altre sono state le opere di Ellio che fecero poi passare alla storia il suo nome – fu il primo traduttore italiano dell'ultimo libro scritto da Miguel de Cervantes, *Le peripezie di Persile e Sigismonda*<sup>110</sup> - tuttavia, è lecito il persistere del sospetto che “qualcuno” abbia, allora, manifestato per lo meno, negligenza, nei confronti di un poemetto sì grazioso e firmato da uno scrittore tanto distinto. In esso, difatti, tutte le doti e le virtù di Virginia, sirena del Mar Tirreno, cioè genovese, trovarono piena soddisfazione venendo, compiutamente e mirabilmente, esaltate dal talento poetico del nobiluomo. La prima stanza della prima parte, aprirà il componimento descrivendo le abilità canore della moglie di Lelio:

L'Alma Sirena mia, che al dolce moto  
 De le beate corde, è al vivo canto  
 Che tra perle, e rubin guizzando à nuoto  
 Entra ne cori altrui Musico incanto  
 Rintuzza il fiato al procelloso Noto  
 E' nuvola i naviganti al duolo, al pianto,  
 Così co'l biondo crin m'annoda, e preme  
 Che di mia libertà vana è la speme<sup>111</sup>

Amore rende schiavo il poeta attraverso la voce di questa splendida sirena prima ancora che tramite le sue fattezze, ovvero, è il canto che lo stringe a sé. La descrizione fisica di questo «Pavon vago e gentile»<sup>112</sup>, è secondaria, accessoria, la dipendenza dell'autore deriva, in primis, da quella voce. Nelle stanze a seguire Ellio lamenta la crudeltà dell'amata, e d'Amore in generale, nei confronti del suo struggimento, la loro indifferenza che è, innanzitutto, sordità al dolore, ove è la vocalità a veicolare il sentimento e a governarlo. Per questo Florinda diventa la musa ideale, il sosia perfetto da sostituire al vero oggetto del desiderio di colui che scrive:

---

<sup>108</sup> F. PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'Abate Don Filippo Picinelli milanese, nei canonici Regolari Lateranesi Teologo, Interprete di Sacra Scrittura, e Predicatore &c. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Federico Borromeo, Patriarca d'Alessandria, Nuncio Apostolico appresso la Maestà cattolica, Conte d'Arona, Marchese d'Angeria*, Milano, Francesco Vigone, 1670.

<sup>109</sup> Ivi., p. 210.

<sup>110</sup> M. DE CERVANTES, *Istoria settentrionale, de trauagli di Persile, e Sigismonda. Diuisa in quattro libri. Di Michele di Ceruantes Saauedra; nella quale senza interrompere il filo dell'istoria si leggono molti casi d'amore e di fortuna; ... Di nuovo dalla lingua castigliana nella nostra italiana tradotta, dal signor Francesco Ellio milanese*, Venezia, Bartolomeo Fontana, 1626.

<sup>111</sup> F. ELLIO, *La Sirena del Mar Tirreno. Stanze in lode della Signora Virginia Ramponi, Comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 7.

<sup>112</sup> Ivi., p. 12.

Mira come ben stassi immot, e queta  
Pietosa al mio dolor l'onda Tirrena,  
Come tace Aquilon, come s'acqueta,  
E lascia Borea unita ancor l'arena,  
Sola tu resti sorda, e 'nmansueta,  
O nel regno d'Amor spietata Hiena, di te mi lagno sol, di te mi doglio,  
Che in grembo à questo mar rassembri scoglio<sup>113</sup>

Tutta questa prima sezione, in breve, narra di come sia nata quest'ossessione amorosa, delle doti proprie di colei che suscita amore e d'illustri esempi mitologici di schiavi del dio fanciullo, figlio di Venere, venendo interamente costruita attorno a figure retoriche e metafore atte ad evidenziarne il risvolto sonoro legate al mondo marittimo-piscatorio, che giocano sul accostamento Florinda-Sirena, cosicché la voce può, in questo modo, mantenere un ruolo focale sino alla finale citazione, nell'ultima stanza, del mito d'Eco:

Onde, la dove per angusta via  
Manda à le fauci il cor l'aure vitali,  
Sì lo stringe un'angor, che cadde pria  
Che ben potesse dar voci cotali  
O Florinda, o Florinda anima mia  
O Florinda: ma sol molli à suoi mali  
Dove facea dogliosa Eco soggiorno  
Alternar, o Florinda, i scogli intorno<sup>114</sup>.

Nella successiva seconda sezione i temi sono i medesimi, mantenendo un focus costante sull'aspetto del sonoro, inconfutabile riprova delle capacità virginiane - «Indi perché dal mar dolce s'udisse / Il suono al canto, il canto al suono concorde / Alla voce cò l'suon, legge prescrisse / E da la voce fè temprar le corde / Quante note formò, tante trafisse / Di saette pungenti anime ingorde / Che à primi moti de canori accenti / Hebbber gli spiriti ad ascoltarla intenti»<sup>115</sup> - ma viene tralasciata la parte concernete l'estetica dell'amata, già ampiamente approfondita in precedenza, per insistere sui racconti mitologici incentrati sulle prodezze del faretrato dio alato, definito malvagio e reputato artefice di numerose sofferenze, «Quanti casi d'horror, quante sciagure / Offerse al Mondo mai Tragica Scena / Tutte son opre tu, tu se la scure»<sup>116</sup>.

---

<sup>113</sup> F. ELLIO, *La Sirena del Mar Tirreno. Stanze in lode della Signora Virginia Ramponi, Comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 8.

<sup>114</sup> Ivi., pp. 14-15.

<sup>115</sup> Ivi., p. 16, stanza 2.

<sup>116</sup> Ivi., p. 19, stanza 12.

L'opera di Francesco Ellio, nell'elegante tratteggio della fenomenologia d'amore, pertanto, si scopre essere una fonte preziosa d'informazioni su Virginia cantante, sui suoi natali come sul suo essere artista poliedrica, eppure, nonostante ciò, essa si perde in una miscellanea di diversi per circa quattro secoli. Forse fu solo una casualità, una distrazione, forse fu qualcosa di più. La storia di una raccolta manoscritta che qui seguirà potrebbe risolvere quest'annoso dubbio, benché, come per tutto quel che riguarda gli Andreini, la verità rimarrà sempre, in una certa misura, avvolta dal mistero.

##### 5. Manoscritti senza stampatore: il Codice Morbio I

Erano passati pressappoco due anni dalla distruzione delle cinquecento copie del mal'accorto stampatore - la datazione è alquanto approssimativa<sup>117</sup> - quando l'Andreini incominciò improvvisamente a raccogliere una serie di madrigali e sonetti di svariati autori. Nell'arco di un biennio, le liriche collezionate da Lelio giunsero ben presto ad essere, in totale, una sessantina, distribuite su cinquantatre fogli manoscritti. Ed anche se, al presente, non esistono documenti che possano indicare con quale scopo queste rime furono allora raccolte, tuttavia è possibile immaginare che, se tale miscellanea fu assemblata, la cosa ebbe, quasi certamente, come scopo ultimo una qualche pubblicazione<sup>118</sup>. Magari in Milano, dove, in quegli anni, è attestata la presenza della Compagnia dei Fedeli e dove, tra l'altro, Giovan Battista darà alle stampe la nuova versione della sua prima pièce, nonché due opere inedite raccolte in unico tomo: *Lo sfortunato Poeta* ed il *Pianto d'Apollo*<sup>119</sup>. Al di là però di quel che furono le reali o supposte intenzioni dell'Andreini, quel che davvero conta è che questi componimenti, concretamente, non furono mai editi, rimanendo, dimenticati, tra i carteggi del capocomico per circa tre secoli. Solo verso la fine dell'800 essi furono finalmente riscoperti e raccolti in un codice, noto, oggi giorno con il nome di codice Morbio, custodito presso la Biblioteca Braidense di Milano. Oltretutto, proprio quando tale codice fu redatto, il caso volle che i massimi studiosi in materia di Commedia dell'Arte - ovvero Enrico Bevilacqua e

---

<sup>117</sup> Dalla lettera di accompagnamento ad una delle liriche in questione, scritta da un certo Don Venantio Galvagni, che riporta la data del 27 ottobre 1606, possiamo intuire che i primi componimenti iniziarono ad essere raccolti all'incirca in quel periodo. Mentre, da un altro sonetto, anonimo, presente nei fogli catalogati con i numeri 29 e 30, che cita il personaggio di Arianna in relazione a Virginia, possiamo desumere che ci fosse da poco stata la rappresentazione dell'omonima opera di Monteverdi e Rinuccini, che aveva per protagonista la Ramponi, datando così la stesura di questo scritto intorno al 1608. Non è da escludere che vi siano anche liriche più tarde, ma in mancanza di dati certi questa resta per ora la collocazione temporale più plausibile. Sicuramente una storia a parte devono avere le ultime due poesie della miscellanea, dedicate alla morte di Scapino, giacché Francesco Gabrielli, che di questa maschera fu il più grande interprete, morirà nel 1636.

<sup>118</sup> E' la stessa ipotesi che per altro avanzerà Luigi Frati, il curatore dei codici Morbio, nei quali è attualmente conservata la suddetta raccolta di liriche manoscritte. Si veda al tal proposito L. FRATI, *I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera*, Forlì, Luigi Bordiniani, 1897. pp. 10-12.

<sup>119</sup> G. B. ANDREINI, *Pianto d'Apollo: rime funebri in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa / di Gio. Battista Andreini suo figliolo dedicato alla sereniss. Madama Leonora Gonzaga Duchessa di Mantova e di Monferrato & c. con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore*, cit. Conservato oggi presso la biblioteca ambrosiana di Milano.



Luigi Rasi - dessero alle stampe i loro celebri volumi, qui più volte citati<sup>120</sup>, editando parzialmente, per la prima volta in trecento anni, queste poesie incredibilmente resuscitate dalle sabbie della memoria. Il Bevilacqua, con estrema cortesia professionale, in una brevissima prefazione alle liriche, ci tiene a precisare come fu il Rasi in persona a renderlo partecipe della sua scoperta e di come lui stesso si limitò, quindi, a riportare solo i versi che non erano serviti al suo stimato collega, senza per altro svelare nulla del resto del codice, che doveva ancora essere pubblicato, «per lasciare il merito a chi spetta»<sup>121</sup>. Fu in questo modo che i due insigni letterati ebbero il privilegio di occuparsi in esclusiva di queste antiche rime. Sfortunatamente, dopo quest'iniziale entusiasmo, di certo in parte derivato dalla gioia della scoperta di documenti inediti, costoro rimarranno per circa un secolo i primi e gli ultimi studiosi ad occuparsi di tali poesie in modo esauriente. Dopo di loro, infatti, bisognerà attendere il lavoro di Siro Ferrone, *Attori, mercanti, corsari*<sup>122</sup>, ma soprattutto la ricerca di Fabrizio Fiaschini<sup>123</sup>, affinché, nel nuovo millennio, queste liriche vengano nuovamente prese in considerazione dall'ambiente accademico. Cent'anni questi, che si sono purtroppo rivelati alquanto nocivi per un ulteriore approfondimento ed analisi dei manoscritti in questione da parte dei ricercatori contemporanei. Al fine quindi d'illustrare in che modo il secolo trascorso sia stato, da un certo punto di vista, deleterio per gli studiosi odierni, sarà anzitutto opportuno specificare il nome con il quale tali sonetti e madrigali furono catalogati. Questi carteggi furono all'epoca raccolti da Lelio stesso sotto il titolo provvisorio di: *Poesie di diversi in lode dei coniugi Gio. Battista Andreini, detto Lelio, e la moglie Virginia nata Ramponi, detta Florinda*. Si tratta di un titolo alquanto significativo ed emblematico visto che, da esso, si potrebbe dedurre che i suddetti componimenti siano equamente dedicati ad entrambi gli sposi. Ebbene, delle sessanta poesie in questione, solo una, la prima, è interamente riservata a celebrare Giovan Battista, tutte le altre invece, fatta eccezione per un paio, scritte dalla stessa Florinda in risposta alle lodi ricevute, e per le ultime due, anonime e redatte in morte di Scapino Comico<sup>124</sup>, furono scritte ad eterna gloria ed imperitura memoria di Virginia Ramponi Andreini. A conti fatti, si parla di più di cinquanta liriche, tutte esclusivamente atte ad esaltare un'unica diva. Quale impatto avrebbe potuto avere una simile antologia poetica sulla carriera di Virginia non è possibile neanche immaginarlo.

Persino il Bevilacqua sembra cogliere il loro straordinario potenziale, quando scrive, riguardo ai versi che riporta nell'appendice al suo scritto: «Essi porranno meglio in evidenza tutti i pregi personali ed

---

<sup>120</sup> Si parla ovviamente di *I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografie e Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*. Enrico Bevilacqua, in particolare pubblicò, la maggior parte di quelle poesie in un'appendice all'edizione del suo studio contenuta nel volume XXIV del "Giornale Storico della letteratura italiana", pp. 156-165. Il Rasi a sua volta ne pubblicò solo una decina scarsa, ritenendo, non a torto, tali liriche piuttosto mediocri. Vedi, L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, cit., Vol. I, pp. 144-151.

<sup>121</sup> E. BEVILACQUA, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, cit. p. 157.

<sup>122</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. cit. p. 267.

<sup>123</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessabil Agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit. Capitolo I, pp. 21-49.

<sup>124</sup> Le quali, per altro, devono essere stata scritte parecchi anni dopo se lo Scapino in questione è Francesco Gabrielli come accennato nella nota n. 94.

artistici dell'insigne attrice, e l'alta ammirazione, o meglio idolatria, di cui ella fu oggetto presso i contemporanei»<sup>125</sup>. Lelio si ritrovava qui, per la seconda volta nell'arco di pochi anni, d'innanzi a una "scala per il Parnaso" che era offerta alla moglie e non a lui. Con la differenza che, se prima gli inni degli Spensierati erano cinque, ora sono quasi dieci volte tanto i sonetti e i madrigali scritti per la bella Florinda. Nessuno può ipotizzare quali furono i pensieri e le intenzioni che guidarono le azioni dell'Andreini in quel frangente. Nel primo tomo che costituisce il catalogo dei codici Morbio, detto Morbio 1<sup>126</sup>, sono registrate con cura, secondo il numero di foglio e con indicato il titolo e l'eventuale nome dell'autore, tutte le rime facenti parte di *Poesie di diversi*. Inoltre, a chiusura di suddetta catalogazione, il Frati si preoccupa di annotare che:

Queste poesie furono evidentemente raccolte da Lelio, poiché alcuni fogli portano ancora l'indirizzo di lui. Lelio qua e là vi scrisse di sua mano delle brevi noterelle come gli argomenti delle poesie e talvolta anche delle beffe contro gli autori troppo sdolcinati<sup>127</sup>.

Questa nota provvidenziale è tutto ciò che rimane, dopo un secolo d'usura, delle così dette "noterelle" di Giovan Battista, le quali oggi, si sono del tutto dissolte o, alla meglio, sono appena intelligibili. Ecco dunque svelato quello che ebbero a disposizione gli studiosi di un tempo a differenza del Ferrone e del Fiaschini: le chiosature di Lelio, vale a dire, una possibile soluzione al grande enigma sulle cause dell'oblio di questa miscellanea mai pubblicata. Di conseguenza, in mancanza di tali note, le uniche certezze per i ricercatori contemporanei riguardo le *Poesie di diversi*, sono essenzialmente tre. La prima, che le rime furono spedite direttamente a Lelio, era lui quindi che sovrintendeva il recupero e l'unificazione dei materiali per un'ipotetica pubblicazione. La seconda che, all'epoca, egli si prese gioco degli ardenti ammiratori della moglie. La terza, che gli scritti non furono mai pubblicati. Elementi troppo fragili ed effimeri per avanzare ipotesi di alcun genere. Come sostenere che Andreini trascurò la messa a stampa di *Poesie di diversi* per invidia nei confronti di Florinda o perché tale antologia avrebbe potuto essere d'ostacolo alla sua ascesa. Questo genere d'illazioni, come per l'episodio del rogo della *Florinda*, sarebbero ancora una volta decisamente pretestuose nonché prive di fondamento. Ciò detto, una volta messo in chiaro i limiti intrinseci di queste briciole sopravvissute al Tempo, rimane comunque la possibilità di ricavare da esse qualche interessante considerazione. Per esempio, la lungimiranza e lo spirito di pianificazione di Giovan Battista, il quale si prese la briga di leggere, correggere, visionare e raccogliere, per due lunghi anni e forse più, la bellezza di sessanta sonetti, tutti di diversi autori, dimostrando così di comprendere profondamente il valore della carta stampata, il valore delle parole d'inchiostro, le quali, diversamente da quelle che egli pronunciava ogni sera sulle tavole del palcoscenico, erano destinate a

---

<sup>125</sup> E. BEVILAQUA, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, cit., p. 157.

<sup>126</sup> L. FRATI, *I codici Morbio della Regia Biblioteca di Brera*, cit.

<sup>127</sup> Ivi. p. 12.

sopravvivere a lui medesimo. Il fatto stesso che egli non distrusse mai i testi dedicati alla moglie, ma anzi li custodì gelosamente tra le sue carte, come se un domani potessero magari tornargli utili per altri progetti, è significativo. Andreini figlio pianificatore come, e quasi più, dell'Andreini padre.

Si conclude questa parte di analisi storiografica relativa a *Poesie di diversi* dando risalto a due specifici eventi, contemporanei alle date entro cui sembra possibile comprendere la raccolta della maggior parte dei componimenti. Giacché, se tali avvenimenti non possono essere, di fatto, considerati conseguenza o causa diretta del destino d'oblio che subirà la suddetta antologia, essi, non di meno, paiono gettare un'ombra sulla limpidezza e sull'onestà dei sentimenti di Lelio nei confronti della compagna. Si parte dal 1606, anno in cui presumibilmente iniziò la raccolta dei cinquantatre fogli manoscritti. Accadde che, in quel periodo, Virginia divenne la beniamina del Conte Fuentes di Milano - guarda caso colui al quale poi la ristampa della *Florinda* fu dedicata - in virtù della sua voce soave. Il Conte, letteralmente ammaliato dalle doti della giovane, aveva finto ben presto con l'invitarla spesso a cantare a casa sua. E tale assidua frequentazione si rivelò da subito talmente redditizia per i due sposi da dare vita alla prima disputa, la prima di una lunga serie, tra Frittellino e Lelio, entrambi allora al servizio del duca di Mantova. Andreini, infatti, pur sapendo di star arrecando un gran danno alla compagna, rifiutò di lasciare Milano per Bologna, dove i comici avevano già firmato un ingaggio, visto che, nella città lombarda, grazie al successo di Florinda presso il Fuentes, le prospettive di guadagno per i due attori erano decisamente più allettanti che in qualunque altro luogo. Paradossalmente, Giovan Battista, si comporterà in quest'occasione proprio come quei divi che sempre temerà e disprezzerà da capocomico: gli individualisti alla Martinelli. Va ricordato che Andreini preferiva sempre soddisfare il committente piuttosto che la compagna, nell'ottica di un capocomicato che definire "opportunistic", è poco. Tuttavia sarebbe più giusto dire che, colei la quale danneggiò realmente la compagna, in questo caso, fu in vero, Florinda, e proprio a causa della sua bella voce. Un atteggiamento letteralmente opposto a quello che cinquant'anni dopo avrà la moglie del Biancolleli nel rifiutare le profferte di gloria come cantante per non nuocere ai suoi colleghi. E questo fu possibile in virtù del fatto che suo marito la sosteneva e l'appoggiava pienamente. Florinda canta sì, ma solo se il suo amore glielo comanda. Andreini più che rivelarsi attaccato al denaro, che indubbiamente ebbe in ogni caso il suo peso, si mostra ancora una volta uno spirito libero e un leader naturale. Se la compagna fosse stata nelle sue mani e non in quelle del Cecchini e al posto di Florinda ci fosse stata Flaminia le cose sarebbero andate molto diversamente. Il talento di sua moglie, per quanto pericoloso, restava una delle chiavi d'accesso indispensabili per aprirgli la porta della fama e della gloria. Forse furono proprio le proteste del Cecchini, unite all'apprezzamento del conte di Fuentes, che diedero l'idea a Giovan Battista d'iniziare la raccolta dei sonetti. Così come, di contro, potrebbe essere stato il successo senza precedenti che Virginia ottenne nel ruolo di Arianna, nel 1608, a dissuaderlo poi dal pubblicarli. La partecipazione della Ramponi all'opera di Monteverdi corrisponde all'altro estremo temporale per

poter datare *Poesie di diversi*. I componimenti dedicati a Virginia che seguono il sonetto anonimo che parla di «Arianna gentile»<sup>128</sup>, sono solo un'altra decina, prima delle due liriche di chiusura per Scapino. Questo vuol dire che, poco dopo il grande trionfo lirico della sua consorte Andreini cessa lentamente di raccogliere versi in lode di Florinda. Dell'Agosto 1609 poi, una lettera, dove Andreini riferisce di cento ottave e quaranta sonetti scritti dal Marino in onore di sua moglie<sup>129</sup>. E' vero, da un punto di vista puramente oggettivo, questi fatti cronaca, il litigio con Frittellino, la partecipazione di Virginia all'*Arianna* e gli scritti del Marino, non hanno legami concreti con *Poesi di diversi* eppure, visto la loro datazione, era comunque giusto e coerente che qui fossero segnalati, al fine di fornire una visione storica d'insieme la più ampia e dettagliata possibile.

### 5. 1. Tentativo di un ritratto virginiano

Esaurita questa prima parte d'analisi dei manoscritti, atta a tracciarne il contesto storico in cui essi nacquero, similmente a quanto precedentemente accaduto con *Rime in lode*, seguirà qui ora lo studio metrico e contenutistico delle liriche. La maggior parte dei componimenti sono sonetti e madrigali e, in alcuni casi, delle sestine, o meglio, *stanza di canzone sestina*, nove versi, con i tre versi finali di congedo, forme metriche estremamente diffuse all'epoca e particolarmente amate dagli intellettuali. E' facile intuire che, soprattutto in caso di sonetti e di madrigali standard, la maggior parte di queste poesie sono piuttosto brevi e coincise, e che quindi solo alcune di esse, ossia quelle più articolate e complesse, più ricche cioè di metafore e allegorie, risultano essere in definitiva confacenti alle esigenze del presente elaborato.

Ecco due dei più significativi estratti della raccolta, un'ottava e un sonetto, entrambi firmati Don Venanzio Galvagni<sup>130</sup>:

Vezzosetta FLORINDA,  
Le vostre voci amene  
Fan rochi i cigni e mute le sirene;  
Al canto or piano, or grave,  
Or sottile e soave,  
Cedan l'alme d'Ipocrene:  
Ch'è in voi tal grazia impressa,  
Che tutte lor vincete, e ancor voi stessa<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> *Poesie di diversi* in *I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera. Morbio I*, cit., foglio n. 29.

<sup>129</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 90-92

<sup>130</sup> Si tratta di uno dei pochi incartamenti di cui conosciamo per certo l'autore.

<sup>131</sup> *Poesie di diversi* in *I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera. Morbio I*, cit., foglio n. 10.

Questa che in bel teatro, in ricca scena  
 Sparge d'alta eloquenza un ampio mare,  
 la qual saggia Minerva in tutto appare,  
 Di grazia ornata, e di virtù ripiena;  
 Rassembra al canto qual nova Sirena,  
 Venere alle bellezze uniche e rare,  
 Apollo al suon, ch'al mondo non ha pare,  
 Ed all'aspetto, quel che il dì rimena.  
 Aurato raggio have nel crin adorno  
 Che tal vaghezza, e tal seren compare  
 Che ci rende del sol più bello il giorno.  
 Tutto è divino alfin quanto si scopre  
 Nel più bel parto di Natura ed Arte,  
 Al canto al suon, al crin, al viso, all'opre<sup>132</sup>.

Cigni, Sirene, ma anche le mitiche fonti d'Ippocrene, scaturite dallo zoccolo del cavallo alato Pegaso e care ad Apollo, a cui si andavano ad abbeverare poeti e cantori per avere l'ispirazione, compaiono stavolta in questo componimento. Probabilmente, Galvagni, in questo, desiderava rimandare, elegantemente, ad ulteriori abilità di Virginia, accostando la sua immagine, oltre a quella oramai canonica di Minerva, a quella del dio Apollo, patrono delle arti e dei musicisti. Questo perché Florinda, in scena, non si limitava a cantare, ma era solita accompagnarsi anche con degli strumenti. A testimonianza di tale eclettismo virginiano, e a conferma delle intenzioni di Venanzio, vi sarà un altro componimento in Morbio costituito da una serie di quartine, opera di una certa Luisa o Lucia Pastrovichi, - la sua identità resta tutt'oggi vaga, il Frati la identifica come Lucia, il Bevilacqua e il Rasi come Luisa, ma il Rasi crede che il cognome sia Pastronichi, il Fiaschini pensa addirittura che sia un uomo, Luca Pastrovichi<sup>133</sup> – e recante la semplice dicitura, *Alla Signora Florinda*:

[...]Quindi s'avvien che sovra il curvo legno  
 Le belle dita mova, or tarda, or presta,  
 Tale dolcior ne'cori altrui si desta,  
 C'han d'allor non morir quasi disdegno.  
 S'accordi al dolce suono il dolce canto,  
 Tale armonia non han gli eterni giri,  
 E ne la bocca, e ne'tuoi bei zaffiri  
 Ride Amor, che vi scorge eterno il canto

<sup>132</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera. Morbio I, cit., foglio n. 11.*

<sup>133</sup> L'ipotesi di Fiaschini sembrerebbe la più attendibile visto che, dei già citati dieci sonetti commemorativi per Isabella Andreini nel *Pianto d'Apollo*, il primo, dopo la dedica alla Duchessa Leonora Gonzaga, è proprio di Luca Pastrovichi. G. B. ANDREINI, *Pianto d'Apollo [...]*, cit., p. 3.

S'avvien ch'in atto grave e vezzosetto  
Del vago piede il moto al suon alterni,  
Tu pareggi del Cielo i moti eterni,  
e i sensi inebria così gran diletto [...] <sup>134</sup>.

La grande attrice, insomma, suona e nel farlo, si accompagna pure con i gesti, con i movimenti del corpo, risultando, in definitiva, cantante, musicista e forse, persino, potenziale, leggiadra ballerina. Quest'artista, che racchiude in sé un gran numero di divinità e miti, poteva realmente aspirare, un giorno, a sostituire Isabella nel cuore del pubblico più esigente. Sembra che, persino le scene di pazzia <sup>135</sup> le riuscissero altrettanto bene dell'illustre suocera, stando almeno ai due madrigali anonimi, entrambi dedicati alla sue performance nel ruolo di folle (fig. 9):

*SOPRA I VARI EFFETTI DI PALLORE, E ROSSORE, CHE SI VIDDERO SUL VOLTO DI  
FLORINDA MENTRE RECITAVA LA PAZZIA IN SCENA; E SOPRA LA STESSA PAZZIA.*

Se impallidisce il fior di tuo bel viso  
Flora gentil, vago di quel pallore  
Si fa ghiaccio il mio core.  
Se poi ripiglia i suoi vivi colori,  
Tosto ripiglia il core i primi ardori.  
Corri disciolta il crin, squarciati i panni,  
Segue l'alma il furor, segue gli affanni.  
Ma finta in finta scena è tua pazzia,  
Ne la scena d'Amor vera è la mia <sup>136</sup>.

*PER LI EFFETI DEL VOLTO DELLA SIGNORA FOLRINDA, NEL RAPPRESENTARE LA SUA  
FINTA PAZZIA.*

Se impallidisce il fior di tuo bel viso  
Flora gentil, vago di quel pallore  
Si fa ghiaccio il mio core.  
Se poi ripiglia i suoi vivi colori,  
Tosto ripiglia il cor i primi ardori.  
E se disciolta il crin, squarciata i panni  
Furibonda ten vai, segue i furori,  
Ma finta in finta scena è tua pazzia,

<sup>134</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera, cit., foglio n. 32.*

<sup>135</sup> Il riferimento è ovviamente alla già citata, celebre *Pazzia d'Isabella* messa in scena nel 1589 a Firenze.

<sup>136</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera, cit., foglio n. 51.*

Ne la scena d'Amor vera è la mia<sup>137</sup>.

Entrambi i madrigali, quasi identici, probabilmente opera dello stesso autore, esaltano una scena che era stata, nel secolo precedente, il cavallo di battaglia della divina Isabella, finendo ancora una volta per accostare Virginia all'immortale suocera<sup>138</sup>.

Il madrigale intitolato *Quando veste abito da uomo. Alla medesima*<sup>139</sup>, inoltre, non poteva non ricordare a Giovan Battista i ruoli maschili della compianta madre, e i versi che ella stessa aveva scritto come prologo alle sue celebri *Rime*:

E come ne'Theatri hor donna, ed hora  
Huomo fei rappresentando in vario stile.<sup>140</sup>

Nel madrigale sopracitato, c'è poi un verso, molto significativo, dove il poeta, nell'esaltare l'abilità di travestimento dell'attrice, nota come Virginia riesca ad essere, contemporaneamente, Venere ed Amore, ossia "madre e figlio" insieme:

Donna, qualor vegg'io  
Ch'or furi a l'uomo or a la donna in scherzo  
Gl'abiti e i vestimenti,  
Venere e Amor mi sembri ai portamenti:  
Così di madre e figlio  
Fingi in abito terzo  
Le tue grazie, il tuo ciglio.  
Ahi ch'in sì strani modi  
Fingendo, stingi i cori in mille modi<sup>141</sup>.

Eppure, madre e figlio, non lo erano forse, anche Isabella e Lelio? Quest'ambiguità, probabilmente non voluta, risulta però estremamente affascinante, in quanto implicherebbe che, in scena, Florinda

---

<sup>137</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera*, cit., foglio n. 27.

<sup>138</sup> E' opportuno qui precisare però che, sebbene le due *Pazzie* si assomigliano per la resa fisica che diedero le due attrici del fenomeno, come il volto stravolto, Isabella mantenne una compostezza e una dignità che non sembra invece abbia conservato anni dopo, Virginia. Infatti, se il madrigalista anonimo del Codice Morbio, nel caso della Ramponi, parla di "panni squarciati". Grazie agli approfonditi studi del Professor Gerardo Guccini sulla *Pazzia d'Isabella*, si sa invece che, in quel lontano 1589, per interpretare la scena di follia, la comica gelosa si fece prestare l'abito della nobildonna Camilla Rucellai. E' dunque da escludere che l'attrice l'abbia in qualche modo stracciato o rovinato l'abito suddetto come sembra fare sua nuora Virginia. «Isabella Andreini impazzi e rinsavì nelle vesti di Camilla Rucellai». G. GUCCINI, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni-tecniche*, in "Culture Teatrali", 2002/2003, nn. 7/8, pp. 167-207. Citazione p. 190.

<sup>139</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della R. Biblioteca di Brera. Morbio I*, cit., foglio n. 4.

<sup>140</sup> I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini padouana comica Gelosa. Dedicata all'illustriss. & reuerendiss. sig. il sig. cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, cit.

<sup>141</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della R. Biblioteca di Brera. Morbio I*, cit., foglio n. 4.

fu un'attrice di livello pari, non solo alla suocera, ma anche al marito. Infine, ultimo dono del Codice Morbio, sono tre sonetti<sup>142</sup>, due scritti dall'Accademico Filarmonico detto il Preparato, e uno di risposta della stessa Virginia, *La celeste sirena à i suoi Filarmonici*<sup>143</sup>. Quest'Accademia veronese, era la stessa che, anni prima, aveva esaltato, tramite una serie di componimenti, le doti di cantante e musicista della divina Isabella, componimenti i quali, per altro, furono pubblicati nell'edizione postuma delle *Rime* del 1605<sup>144</sup>. Ed il Preparato, si rivolge alla Ramponi, definendola Sirena. Una Sirena dallo «sguardo di Basilisco»<sup>145</sup> per la quale è impossibile non ardere d'amore. Difficilmente, Giovan Battista avrebbe potuto non cogliere tali, preoccupanti segnali di vicinanza tra le due donne più importanti della sua vita.

Il tortuoso viaggio compiuto, navigando a vista, tra *Rime in Lode di Verginia* e *Poesie di diversi*, in un lasso di tempo inferiore al decennio, dal matrimonio degli Andreini fino alle messe in scene monteverdiane, che videro il trionfo della Ramponi, delinea i contorni di un nuovo continente ancora tutto da esplorare. Il modo in cui Lelio visse la sua professione, anche e soprattutto nelle vesti di drammaturgo, viene eviscerato ed approfondito, regalando scenari inediti, grazie al confronto con la moglie Florinda, fuori e dentro le scene. Giovan Battista non fu solo un grande capocomico e nemmeno un semplice uomo di spettacolo con sogni di gloria. Egli fu, in primis un fine intellettuale e stratega, paragonabile per certi versi ad un principe machiavelliano, lungimirante ed innovativo, ma sempre abbastanza astuto da sfuggire la censura, comprese a pieno il valore del proprio mestiere e ne fece un'arte. Ogni riga che egli scrisse era studiata e pensata per molteplici fini: incantare la committenza, restituire dignità all'universo dei comici, legare più forte a sé la sua compagna, esplorare tutti i generi letterari a lui coevi e, perché no, tentare di crearne dei nuovi. Capocomico è allora, forse, una definizione riduttiva per un uomo che, in mezzo secolo, provò a compiere molteplici rivoluzioni, alcuni palesi ed evidenti altre, piccole e silenziose, ma tutte di vitale importanza per il teatro italiano barocco. Solamente un particolare egli mancò allora di calcolare con precisione: il rapporto osmotico con la Ramponi sfuggì alle sue stesse mani e Lelio, senza nemmeno rendersene conto, finì schiavo di colei che aveva voluto incatenare.

Infatti, quando la sua sposa morirà, probabilmente nel corso del Sacco di Mantova del 1630, una parte della vita di Andreini se ne andrà con lei, ed egli passerà il resto della sua esistenza ad inseguire il fantasma della sua Eco, ora divenuta, definitivamente, pura voce nel ricordo della sua memoria. Dopo avere incantato i suoi contemporanei con il suo magnifico canto, aver trionfalmente condotto il suo compagno alla corte di Luigi XIII e aver tollerato un'amante sua omonima, Virginia, con uno

---

<sup>142</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera*, cit., fogli n. 25 e n. 26.

<sup>143</sup> Ivi, foglio n. 26.

<sup>144</sup> Sul rapporto tra Isabella e i Filarmonici si veda il primo paragrafo del seguente capitolo, in cui si segnalano le fonti concernenti le doti canore dell'Andreini.

<sup>145</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della R. Biblioteca di Brera. Morbio I*, cit., foglio n. 26. Prima terzina, terzo verso.



straordinario seno del ritmo, uscì così di scena perfettamente a tempo, lasciando a Giovan Battista un'eredità doppiamente pesante: orfano d'Isabella e vedovo di Florinda<sup>146</sup>.

E sebbene Andreini, lontano anche in ciò dalle scelte di suo padre<sup>147</sup>, morta la sua compagna d'arte e di vita, non volle comunque abbandonare il teatro, ostinandosi a sopravvivere ad essa, il canto e la musica di Florinda avevano oramai, irrimediabilmente, plasmato il suo destino e le sue scelte, quasi quanto i sogni e le speranze di Lelio l'avevano incatenata e soggiogata. In questo complesso rapporto tra autore e musa, tra canto e parola, si ridefinisce non solo la storia della famiglia Andreini ma anche e soprattutto quei confini, da sempre sfocati, tra il mondo dei comici e quello dei teatri in musica.

---

<sup>146</sup> In una lettera del 1650, alla fine dei suoi giorni Isabella e Virginia saranno le uniche donne che Andreini vorrà ricordare, senza il minimo accento alla seconda moglie. C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 166-167.

<sup>147</sup> Francesco Andreini, pur rimanendo accanto al figlio per molti anni ancora, dedicandosi ad un'intensa attività di scrittore, che eserciterà quasi fino al giorno della sua dipartita, nel 1624, abbandonerà le scene subito dopo la morte dell'amata moglie, impossibilitato a recitare senza di lei.

### Capitolo III: Sulle tracce d'Orfeo in compagnia di Lelio Fedeli

#### 1. Ovvero, di come Andreini inseguì Euridice fino al Tartaro.

Se con il primo capitolo del presente scritto si è voluta illustrare, dettagliatamente, la vita di Giovan Battista Andreini, da ogni punto di vista, personale ed artistico, mentre con il secondo, si sono andate approfondendo le dinamiche del complesso rapporto con la prima moglie, l'attrice e cantante Virginia Ramponi, nel terzo capitolo, si potrà finalmente procedere all'analisi minuziosa dei lavori teatrali andreiniani, vero oggetto fondante di questa ricerca, cercando di ricostruire il quadro degli eventi contingenti che li produsse e dar conto, lì dove sarà possibile di dubbi, domande attualmente insolute e zone d'ombra della carriera di quel complesso artista che fu Lelio Fedeli.

Benché tutta la drammaturgia dell'Andreini, e più in generale, la quasi totalità della sua produzione letteraria, risulti essere già stata indagata in svariati studi critici, più o meno recenti, a partire dalle prime pubblicazioni tardo ottocentesche, quali il più volte citato lavoro di Enrico Bevilacqua<sup>1</sup>, sino agli odierni scritti di Fabrizio Fiaschini, Siro Ferrone, Maurizio Rebaudengo e Carandini-Mariti<sup>2</sup>, tuttavia, attualmente, sono ancora molti gli elementi caratterizzanti le pièce di Lelio che richiederebbero un'ulteriore e più scrupolosa disamina, tra cui, di certo, la forte presenza di numerosi punti d'incontro e contaminazione tra suddette commedie e le varie forme dei teatri in musica in voga nella prima metà del Seicento. In altre parole, sebbene altri lavori abbiano, in precedenza, toccato nonché, talvolta, persino scrupolosamente esaminato, alcuni risvolti della composita relazione esistente fra i teatri in musica e la drammaturgia andreiniana, non v'è stata, però, sino ad oggi, un'analisi che si focalizzasse principalmente sul legame, profondo e peculiare che la poetica teatrale del capocomico intrattenne costantemente con le più importanti performance musicali dell'epoca, le cui norme estetiche, non si limitarono ad affascinare l'Andreini ma, come si avrà modo di constatare, lo influenzarono concretamente nella sua tecnica compositiva, spingendolo alla perpetua sperimentazione letteraria, linguistica e progettuale. Insomma, quello che contrassegna e contraddistingue tale ricerca è il cammino metodologico intrapreso, che si è posto come obbiettivo principe di riconoscere ed indagare ogni eventuale influsso o commistione tra l'arte di Andreini,

---

<sup>1</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit.

<sup>2</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibil Agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit.; L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit.; MAURIZIO REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit.; S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit.

uomo di spettacolo e letterato, e tutti quei generi performativi popolari, rinascimentali e barocchi, che possano dirsi afferenti alla frastagliata categoria dei *teatri in musica*<sup>3</sup>.

A questo punto, esplicitati obbiettivi e sistemi di questo lavoro, sarà opportuno fare alcune precisazioni sul suo svolgimento metodologico per quanto concerne i criteri di selezione del materiale drammaturgico e quelli della sua conseguente organizzazione logico-concettuale. I testi andreiniani che per primi verranno sottoposti ad una meticolosa ed appropriata investigazione saranno, ovviamente, quelli d'impianto drammatico – sia che presentino o meno parti in versi palesemente musicabili - nonché, allo stesso modo, la maggior parte dei lavori teorici di Lelio riservati all'arte teatrale, con particolare attenzione alle indicazioni di carattere fonico, musicale e sonoro. Questione assai più difficile e delicata si presenterà invece quando si passerà a trattare la produzione più genericamente poetica o encomiastica dell'Andreini. Poiché, se in un primo momento, si potrebbe credere che lavori quali opere di carattere devozionale e testi lirici o dedicatorie, poco o nulla possano svelarci sulla professione comico-letteraria del loro autore, in verità, si constaterà come, l'intera esistenza di Giovan Battista fu talmente imperniata sull'essere, soprattutto e più d'ogni altra cosa, uomo di teatro che, anche la maggior parte di questi testi, si dimostrò non esser altro che il risultato di esperienze d'ordine scenico, implicando, cioè, comunque delle chiavi di lettura teatrali. Davvero esiguo risulterà, pertanto, il numero degli scritti del grande capocomico escluso dal raggio d'azione di questo capitolo.

Procedendo oltre, per quel che riguarda i criteri relativi all'organizzazione concettuale del materiale drammaturgico, si è qui scelto d'inquadrare le opere entro le principali fasi della vita e della carriera dell'Andreini: giovinezza, età adulta, vecchiaia. Non si tratta di una scansione operata in base a mere ragioni di carattere anagrafico, bensì al fatto che a queste tre fasi corrispondano altrettanti contesti operativi e culturali della professione teatrale andreiniana. In altri termini, tutte le pièce firmate Giovan Battista Andreini, verranno qui inserite e contestualizzate all'intero di quello che è l'articolato e poliedrico quadro costituito dall'esistenza del loro stesso autore. Le opere di Lelio verranno quindi analizzate sia singolarmente, che in rapporto alle altre commedie pubblicate negli stessi anni; cosa che permetterà di metterle in relazione con agli accadimenti fondamentali della sua esistenza e che consentirà di mettere in luce inedite connessioni e, più generalmente, gli ideali, etici, estetici, ideologici, politici ect, di Andreini come uomo ed artista. Questa specifica articolazione dell'argomento si tradurrà nello seguente schema: opere d'esordio, ossia le pièce da lui composte nei primi quindici anni d'attività circa, quando Lelio dovrà affermarsi professionalmente come drammaturgo; opere dell'apogeo, cioè commedie scritte al culmine della propria carriera letteraria, la

---

<sup>3</sup> Significativo sicuramente in questo senso il testo di recente pubblicazione, A. LATTANZI, P. MAIONE (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003; dove Paolo Fabbri e Sergio Mondaldini si propongono di lavorare a quattro mani nel ripensare i rapporti tra commedia dell'Arte ed opera in musica, nel periodo all'origine di quest'ultima, sulla scia d'illustri precursori quali Nino Pirrotta, con il contributo di studiosi provenienti dai rispettivi ambiti di ricerca. In questo volume la famiglia Andreini, neanche a dirlo, giocherà una parte importante sia negli scritti dei musicologi sia, naturalmente, in quelli dei teatrologi.

maggior parte delle quali edite in Francia, presso la corte di Luigi XIII ed infine, opere della decadenza, ovvero gli ultimi drammi firmati dall'Andreini nel periodo più buio della propria esistenza, tra il 1632 ed il 1654, anno della sua dipartita.

Concludendo, per ognuno dei suddetti settori s'individuano alcune pièce particolarmente rappresentative delle sperimentazioni musicali andreiniane e, a partire dai riscontri analitici da esse derivati, si procederà poi alla ricerca di connessioni e confronti con le altre opere del medesimo periodo, mirando ad includere il complesso dell'esperienza di Lelio entro le coordinate di svolgimento del presente argomento. Sarà inoltre utile precisare che, relativamente alle prime opere scritte dall'Andreini, particolareggiata disamina riceverà la sacra rappresentazione intitolata l' *Adamo*<sup>4</sup>, edita nel 1613, per i suoi interessantissimi risvolti sonori, mentre, nel caso degli anni di pieno successo e realizzazione personale, tre pièce si riveleranno, in questo senso, estremamente preziose: *La Ferinda*<sup>5</sup>, *Centauri*<sup>6</sup> e *Amore nello specchio*<sup>7</sup>. Gli anni del declino, invece, avranno per protagonista la "ritrovata" *Ismenia*<sup>8</sup>, pièce passata quasi sotto silenzio nella cerchia degli studi andreiniani, eccezione fatta per il Rebaudengo, la quale si dimostrerà essere, nell'ottica della nuova prospettiva metodologica ivi adottata, soggetto di studio decisamente affascinante.

In ultima, diversa dislocazione all'intero di questo lavoro avranno le due *Maddalene*, quella del 1617<sup>9</sup> e quella del 1652<sup>10</sup>, nonché il *Risarcito Convitato di Pietra*<sup>11</sup>, opera testamento del celebre drammaturgo. Le *Maddalene*, infatti, alle quali andrà assegnato un intero capitolo apposito, con la loro precipua tematica, costituiscono una sorta di "a parte" nelle vita e nella professione di Giovan Battista, dove la dimensione del sonoro giocherà un ruolo singolare quanto fondante. Viceversa, il *Risarcito*, vera e propria summa, massima e pantagruelica, di tutti i lavori teatrali andreiniani, godrà di un supplemento d'indagine in un paragrafo ad esso dedicato, poiché al suo intero la totalità dal corpus teoretico di Lelio Fedeli, soprattutto la sua vena sperimentale, troverà ampio respiro, fornendo, almeno in parte, risposte a molti degli interrogativi che sorgeranno nel corso di questa lunga e proteiforme ricerca.

---

<sup>4</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione*, cit.

<sup>5</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda*, (a cura di) Rossella Palmieri, cit.

<sup>6</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

<sup>7</sup> G. B. ANDREINI, *L'Amore nello specchio, commedia*, cit.

<sup>8</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Giovan Battista Gori Panelini, vicelegato di Bologna*, cit.

<sup>9</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit.

<sup>10</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*, cit.

<sup>11</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, in L. MARITI, S. CARANDINI, *Don Giovanni o l'Estrema avventura del teatro*, cit. pp. 395-682.

## 2. La giovinezza. La costruzione d'un ideale

La prima tappa del viaggio andreiniano sulle tracce d'Orfeo, che comprende l'arco temporale che va dagli inizi del secolo XVII sino all'estate del 1620<sup>12</sup>, mostra come la produzione letteraria del capocomico fu, ai suoi esordi, alquanto altalenante ed irregolare, con periodi altamente prolifici e floridi, altri segnati dai problematiche di varia natura. Ciò nonostante, al di là delle palesi difficoltà incontrate da Giovan Battista nell'affermazione della sua professionalità di scrittore, questi primi lavori delineano, già allora, molto chiaramente, quali fossero i confini del pensiero e della filosofia di Lelio, i suoi amori, le sue passioni, le sue ossessioni, dove egli indirizzasse il flusso della sua vena creativa con maggior ostinazione, quali fossero le restrizioni cui andava soggetto e come, quasi sempre, riuscisse abilmente ad aggirarle. Ricordando che è rinviata ad un secondo momento, e successivo capitolo, l'analisi della *Maddalena* del '17<sup>13</sup>, qui di seguito si procederà, dunque, all'analisi dei primi sei drammi scritti da Giovan Battista Andreini, detto Lelio, comico Fedele.

### 2. 1. Dove si scopre il valore della risata. La vittoria di Talia

Nei capitoli precedenti, si è parlato più volte della pièce d'esordio dell'Andreini drammaturgo, la *Florinda*<sup>14</sup>, essenzialmente in relazione alla carriera della moglie Virginia, poiché da essa, la diva, ne derivò il nome d'arte, nonché per le sue particolarissime vicende editoriali, lungamente discusse. Ora però, è giunto il momento di considerare quest'opera di debutto da una prospettiva più strettamente letteraria, sottolineando, in primis, il fatto che essa afferisce al genere della tragedia, ed, in secondo luogo, il fatto che, in quanto tragedia, essa fu un *unicum* della carriera letteraria andreiniana. Molteplici furono le considerazioni che spinsero Lelio a scegliere proprio questa precipua tipologia drammaturgica per il suo esordio come autore teatrale, ad esempio, la sua forte componente patetica, innegabilmente, un ottimo campo di prova per le abilità interpretative di una giovane esordiente quale fu Virginia senza poi contare la ghiotta possibilità che essa concedeva, ad un rampante commediografo come Giovan Battista, d'utilizzare un linguaggio elevato e ricco di dantismi. Infine, il fatto, per nulla trascurabile, se non fondamentale, nell'ottica di una prospettiva d'indagine improntata all'investigazione della dimensione sonora, che la struttura della tragedia

---

<sup>12</sup> Il 20 Agosto 1620 Andreini pubblicherà *Lelio Bandito*, ultima opera edita prima di partire per la Francia, l'autunno di quello stesso anno:

<sup>13</sup> Si rimanda ai motivi enunciati nell'introduzione di suddetto capitolo.

<sup>14</sup> G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, cit.

offrisse, di per sé stessa, momenti naturalmente musicabili come i cori<sup>15</sup>. Eppure, proprio per quel che riguarda quest'ultimo punto, contrariamente a quanto sperato, Andreini dovrà quasi immediatamente ricredersi e riconoscere ben presto che la tragedia, nell'ottica del musicabile, non era il terreno di sperimentazione che egli supponeva che fosse. Esaminando la *Florinda* da una prospettiva squisitamente sonora, risulterà come, in essa, la musica sia limitata, invece che esaltata, dai suddetti "chori", giacché questi saranno dislocati nella pièce solamente a chiusura d'ogni atto - eccezion fatta per il coro di ninfe<sup>16</sup>, nell'atto quinto, che si ripresenterà con una certa regolarità alla fine di quasi ogni scena - totalmente indipendenti e slegati dal resto del tessuto drammaturgico. Sebbene, cioè, il coro fosse un elemento intrinsecamente facile da porre in musica, al contempo, però, il suo indiscutibile carattere di "a parte", impediva alla componente del musicale di pervadere la pièce nella sua interezza<sup>17</sup>. Oltretutto, la tragedia, escludeva automaticamente l'uso di lingue sonore quali i dialetti o simili, essendo essi assolutamente non consoni ai canoni compositivi del genere. Detta altrimenti, scrivendo la *Florinda*, Andreini metterà alla prova il genere tragico sul fronte dello sperimentalismo sonoro e questo finirà col deluderlo. Si può, pertanto, supporre che fu per questo che egli, successivamente, approdò, definitivamente ed irreversibilmente, alla commedia. Questa sconfinata passione per Talia, finora, ha avuto numerose spiegazioni da altrettanti studiosi, ma nessuna che facesse riferimento alla non-musicabilità del tragico. Illustrando allora le principali ragioni che spinsero Lelio a preferire il genere comico, si dimostrerà come, anche la componente del musicabile fu, in questo senso, un fattore decisivo. Tra le motivazioni che maggiormente hanno influito su questa smaccata predilezione dello scrittore fiorentino per la musa comica, si sono frequentemente evidenziati i favori che l'ambiente delle corti, da tempo, aveva accordato ad un

---

<sup>15</sup> Per quanto concerne la struttura standard delle tragedie italiane rinascimentali e manieriste, è opportuno ricordare che esse furono, in parte, dei lavori di critica e riscoperta archeologica dell'antica tragedia greca - «rifacevano vivi Eschilo, Sofocle, Euripide» - e che per tanto ne mantennero inalterati alcuni canoni compositivi, a partire, per l'appunto, dall'uso e dalla presenza dei cori. Per ulteriori approfondimenti si veda il capitolo che Mario Apollonio dedicherà interamente all'argomento tragedia nel primo volume della sua celebre *Storia del Teatro Italiano*: M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano. Nuova edizione integrata*, Milano, Bur, 2003, Volumi I e II, capitolo IV, *La Tragedia*, pp.477-525. Citazione p. 480.

<sup>16</sup>G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, cit. pp. 94-96.

<sup>17</sup> La tragedia rinascimentale e manierista, sebbene si ispirasse in una certa misura ai grandi tragici ellenici nasceva più che altro da una riflessione e da uno studio di questi modelli, a cui si aggiungevano riflessioni sul modello di tragedia seneciano - «respingendo senz'altro con l'idea di una imitazione puntuale della tragedia greca o seneciana» - e l'iniziale consuetudine che vedeva in questo genere un genere "da lettura". - «Gian Giorgio Trissino e Giovanni Ruccellai [...] si leggevano l'un l'altro le tragedie. [...] Trasformare quelle letture in rappresentazioni chiamando il pubblico ad assistervi era proposta che in quei primi decenni del Cinquecento sarebbe stata accolta con disdegno nonché con incertezza [...]». M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano. Nuova edizione integrata*, Vol. I, cit., p. 497 - . Il frutto di questa riflessione sul tragico antico fu, dunque, un nuovo modello tragico dove il coro cessò a poco a poco d'interagire con le vicende dei protagonisti, come accadeva invece nelle rappresentazioni greche e latine, e la sua presenza, faticando a trovare una precisa collocazione, si ridusse ad esaltare principalmente i momenti di grande dramma o addirittura a divenire un collante tra un atto e l'altro, alla stregua di un micro-intermedio: «Era già cominciato, con degli esempi prima che con delle discussioni aperte, il lungo disagio che perseguitò i letterati italiani di fronte ai cori della tragedia; inetti a rinnovarli, perché la nuova storia non poteva assumersi quel ritualismo antico che tanta parte aveva nei Cori, rimanevano malpaghi, privati di portar a compimento il proposito generoso e testardo di ripeter tutto quanto l'antico. Provando e riprovando, tal compito sfuggì loro di mano: se l'assunse la musica nel Melodramma». Ivi., p 500.

determinato tipo di *divertissement*, che mal si sposava con il genere tragico. In secondo luogo, è da credere, da un punto di vista meramente tecnico, che per Giovan Battista fosse più semplice e immediato creare dei ruoli consoni a personaggi quali *Arlecchino*, *Capitan Rinoceronte*, e Zanni vari, nell'ambito della forma comica, che non in quello della tragica. Queste, però, evidentemente sono solo alcune delle cause che spinsero Andreini a prediligere la Commedia, le più evidenti, le più palesi. Non è pertanto, forse, una coincidenza che, nel suo più volte citato, *Giovan Battista Andreini. Tra poetica e drammaturgia*, Maurizio Rebaudengo, studioso sempre acuto e preparato, su questa specifica scelta stilistica andreiniana, s'interroghi in modo piuttosto dettagliato, riservandogli, un intero paragrafo, dall'emblematico titolo: *La civitas comica andreiniana*<sup>18</sup>. Costui, partendo dall'attenta analisi dell'Anagramma del cognome "Andreini", ad opera di un certo Leonardo Tedeschi Medici, stampato nella pagine introduttive della *Florinda*<sup>19</sup>, noterà subito come tale Tedeschi, nell'omaggiare l'autore della pièce, benché questa sia, dichiaratamente, una tragedia, parli di Giovan Battista facendo riferimento a Plauto e Terenzio, i padri della commedia latina, e non già, ad esempio, a Seneca:

Si quis te bene fabulas agentem  
 In scaenis oculo equiore spectet,  
 Et plausum populi tibi faventis,  
 BAPTISTA, excipiat benigniori  
 Aure ; is talia protinus rotundo  
 De tè (quis dubitat ?) sonabit ore.  
 Iam Plauto, reliquisque par videris  
 Scaenarum decus ; ergo tu sequaris  
 Et tibi genio, inditaq' ; Musis  
 SIC PANDAS BONA VI TERENCEIANA :  
 Insignes habiturus hinc coronas<sup>20</sup>.

Rebaudengo, incuriosito da questo strano dettaglio, eviscererà le cause più profonde sottese a tali citazioni, in apparenza, in netto contrasto con il genere cui la *Florinda* afferiva, giungendo così a riscontrare come, sia nei suoi scritti teorici, sia nelle prefazioni alle sue opere, e persino all'intero dei suoi stessi lavori, per bocca dei suoi personaggi, l'Andreini finisca, sempre, col muoversi in difesa del genere comico. Il ricercatore, appurato ciò, proverà allora a risalire a quelle che sarebbero potute essere le motivazioni primarie che, all'epoca, spinsero l'esordiente Giovan Battista ad improntare la propria carriera d'autore teatrale esclusivamente su questa determinata varietà drammaturgica, a sfavore del genere patrocinato da Melpomene. Sicuramente, v'era la maggiore "attualità" della

<sup>18</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini. Tra poetica e drammaturgia*, cit., pp. 50-69.

<sup>19</sup> G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, cit. p. 4.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

commedia rispetto alla tragedia. Le scene cruente dello stile tragico, infatti, con i suoi nobilissimi personaggi, re e regine, erano oramai divenuti elementi lontani ed estranei alla realtà culturale delle corti, composte principalmente di nobili di medio ed alto rango, nonché di letterati e facoltosi mercanti. Inoltre, altro fattore di non poco conto, per mezzo dello strumento “commedia”, per il teatro, diveniva più facile incidere sul tessuto sociale circostanze, acquisendo una funzione politica e moralizzante, grazie alla stretta vicinanza tra personaggi delle pièce e soggetti delle corti. Tali considerazioni, condurranno il Rebaudengo ad associare il modello della commedia andreiniana a quello degli antichi, ossia una commedia che inducesse al “giusto riso”, e tramite qui, lo spettatore, divertendosi, venisse messo in guardia dai cattivi comportamenti. Il Tedeschi, non a caso, parla di Plauto per il «decoro delle scene»<sup>21</sup> e di «valente vena terenziana»<sup>22</sup> in relazione alle cose buone che possono essere ispirare le opportune rappresentazioni. Valori come il decoro e la bontà, suggerisce l'autore dell'Anagramma, sono più facilmente presenti nei testi di comici virtuosi, piuttosto che in sordide tragedie che hanno per tema incesti o simili, ipotesi alquanto intrigante, specie nel momento in cui si nota che, suddetto anagramma, è prefazione di una tragedia. Lo studioso, però, non si ferma qui, nella raffronta fra tragedia e commedia, e ad un certo punto del suo scritto, egli si soffermerà ad analizzare anche il prologo della *Centaura*<sup>23</sup>. La *Centaura*, opera in tre atti - ogni atto è rappresentativo di uno determinato genere letterario: commedia, pastorale, tragedia - , presenta un prologo dove Talia, Pan e Tragedia, canteranno, a turno, una breve composizione poetica, in versi, per illustrare al pubblico le loro caratteristiche. E, nel fare ciò, ognuna della tre personificazioni, stando a quanto indicato dal drammaturgo medesimo nell'appendice, «*Ordine per Ricitar quest'Opera incominciando dal Prologo fino al Fine*»<sup>24</sup>, godrà di un precipuo accompagnamento musicale, l'ingresso di Talia in scena, cioè, avverrà con un «sinfonia d'infinti strumenti»<sup>25</sup>, mentre per la Tragedia vi sarà «un suon di trombe e di tamburi discordi»<sup>26</sup>. Rebaudengo sottolinea come, per lui, queste notazioni registiche andreiniana, siano un ulteriore riprova della sue teorie, indicando:

Una differenza d'effetto, dunque, la linea di separazione tra commedia e tragedia, ma anche e soprattutto una differenza di contenuti codificabile a livello teorico.<sup>27</sup>

Nulla da obbiettare, anzi, questa differenza di contenuti sembra proprio porre, palesamente, la tragedia su un piano inferiore rispetto alla commedia. Questo, tuttavia, non esclude che suddette indicazioni sceniche non possano, comunque, andare soggette ad altra interpretazione. Quello che

---

<sup>21</sup> «Scaenarum decus». Ottavo verso dell'Anagramma.

<sup>22</sup> «Bona vi Terentiana». Decimo verso dell'Anagramma.

<sup>23</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura, soggetto diviso in commedia, pastorale e tragedia*, cit.

<sup>24</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura*, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 177.

<sup>25</sup> Ibidem

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini. Tra poetica e drammaturgia*, cit., p.51.



descrive Andreini nell'*Ordine per Ricitar quest'opera incominciando dal Prologo fino al Fine*<sup>28</sup>, sono tre tipologie musicali ben distinte, dove quella atta a rappresentare Talia in scena, risulta essere la più articolata ed eterogenea. Pan ha una sinfonia di soli flauti e «pifari»<sup>29</sup>; Tragedia, tamburi e il «suono mesto di un organo di legno»<sup>30</sup>, ma per la Commedia si possono, anzi si devono, utilizzare, infiniti strumenti. Il che, in sintesi, nella prospettiva del musicabile, suggerisce che, per l'Andreini drammaturgo, lo spazio per l'elaborazione del materiale sonoro fosse maggiore nel genere comico che non in quello tragico. In altre parole, Talia divenne genere prediletto di Giovan Battista, anche e soprattutto, perché maggiormente musicabile. Ne consegue che la *Florinda*, non fu più solo, e semplicemente, un'opera d'esordio, ma un vero e proprio banco di prova per l'estro e la vena creativa e sperimentale di Lelio, autore teatrale, un esperimento per verificare le possibilità di un genere letterario che si rivelerà, in definitiva, inadeguato a soddisfare le sue aspirazioni d'artista.

Così, dopo una serie di fortune alterne al seguito della compagnia dei Fedeli e della moglie Virginia, ad Andreini non resterà che pubblicare, nel 1611, la prima pièce, di una lunga serie, nata sotto il segno di Talia: *La Turca, commedia boschereccia e marittima*. Un debutto notevole da diversi punti di vista. Gli studiosi ipotizzano, difatti, che la pièce fu, quasi certamente, messa in scena per la prima volta intorno al fatidico 1608<sup>31</sup>, o per lo meno, e questo è sicuro, che la sua composizione fu commissionata da Francesco Gonzaga in quell'anno. Lo dichiarerà lo stesso Lelio nella ristampa della *Turca*, avvenuta nel 1620:

Questa Turca fu da me composta per commissione del Sereniss.<sup>o</sup> Francesco Gonzaga volend'egli, che fosse recitata in Casale con sontuoso apparecchio, nel tempo ch'era sposo della Sereniss.<sup>a</sup> Infante di Savoia<sup>32</sup>.

Se la commedia fu realmente ideata in quel periodo, l'anno d'esordio di Virginia cantante, non stupisce che essa manifesti, sin dal suo incipit, uno spirito marcatamente "musicale", aprendosi con una serenata. Una serenata alla rovescia, dedicata da una donna, Flavia, ad un uomo, Lelio, che è a sua volta innamorato di un'altra, una certa Candida, alias Florinda. Così invoca Flavia nell'atto primo, scena prima: «Che risuonino questi vari strumenti, che quali novelli Orfei à pietà moviate il cerbero crudele»<sup>33</sup>. Nella battuta precedente, Masanetta, la serva di Flavia, aveva persino fatto un

---

<sup>28</sup> G. BATTISTA ANDREINI, *La Centaura*, cit. p. 177.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> «Al 1608 si riferisce la composizione della Turca, prima commedia in prosa di G.B Andreini». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 47. Ed anche, S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 202. «E' probabile che il canovaccio da cui sarebbe nata *La turca* fosse stato recitato durante quelle feste [ciclo nuziale 1608]».

<sup>32</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., in *Ai Giudiciosi Lettori, Gio. Battista Andreini*.

<sup>33</sup> Ivi., p.2.

sommario elenco dei suonatori, tutti muniti di diversi strumenti ad arco quali «viola e lira»<sup>34</sup>. L'opera, pertanto, si aprirà in musica e, anche se non sempre in maniera del tutto continua ed omogenea, la musica poi, seguirà ad essere un elemento precipuo del testo, sotto forma di serenate, canzoni improvvisate e danze. Emblematico di questa tendenza musicale tout court della prima commedia andreiniana è certamente uno dei protagonisti principali del dramma, il Poeta Laurindo<sup>35</sup>, padre dei due gemelli scomparsi Florindo e Florinda<sup>36</sup>, il quale parla in tono aulico e versificato, canta spesso, ed ha un servo che, non a caso, si chiama Fringuello. Il Poeta, inoltre, altro non è che un'auto-parodia che Andreini fa di se stesso come drammaturgo, nonché degli intellettuali in generale. In un raffinato gioco di specchi tipicamente barocco, Giovan Battista riesce a parlare di sé, delle proprie aspirazioni, e persino del dramma che sta andando in scena in quel momento<sup>37</sup>, ironizzando su certe debolezze tipiche della categoria dei letterati. Grazie al personaggio di Laurindo, che egli come attore non interpreta, il drammaturgo Lelio fornisce una serie d'indizi per i più attenti, che siano essi attori o spettatori. Si è detto poi, che la commedia si apre con una serenata, ma sarebbe più giusto dire, in effetti, che sarà una sequela di serenate che scandirà l'atto primo della *Turca*. Fra queste, la seconda in ordine cronologico, ne comparirà una del Poeta, che vorrà cantare il suo amore alla bella Candida, accompagnandosi con un chitarrone o un liuto<sup>38</sup>. Peccato però che egli risulti stonaticissimo, tanto che il suo fedele Fringuello esclamerà:

S'io lo debbo dire questo mi pare appunto un suono da far venir a noi, e gli arbori e le pietre. Ma al contrario d'Orfeo, gli uni (e mi perdoni) per bastonarne, e le altre per lapidarne<sup>39</sup>.

Una nuova citazione, seppur parodiata, del mito d'Orfeo, poco dopo quella seria di Flavia, in relazione, comunque, in entrambi i casi, alla performance sonora della serenata, potrebbe essere letta come una dichiarazione d'intenti, modesta e giocosa, certo, ma anche un po' pretenziosa del poeta Lelio-Laurindo, che sembra ammiccare al suo pubblico dicendo: «qui non troverete gli alti versi delle opere di Monteverdi, ma non è detto che non possiate gustarvi comunque della buona musica». Tanto che, a seguire le indicazioni registiche di Giovan Battista presenti nelle didascalie interne, la stonatura stessa del Poeta si rivela poi una forzatura. Con ogni probabilità l'attore che ne interpretava il ruolo doveva avere avuto in realtà una bella voce, infatti, sarà lui a concludere la

---

<sup>34</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., p.3.

<sup>35</sup> «Canta più volte nelle Turca il poeta-dottore Laurindo [...]». S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 228.

<sup>36</sup> Entrambi interpretati da Virginia, in travesti, come si può facilmente intuire dalla lettura del testo, che non prevede mai la compresenza in palcoscenico dei due gemelli.

<sup>37</sup> « O che giudizio perspicace, o che bella burla degna d'essere posta per ridicoloso episodio in una piacevole commedia e far che fosse intitolata la Turca». G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., p.133.

<sup>38</sup> *Ordine delle robe che vanno nella Turca*, in Ivi., p.179.

<sup>39</sup> Ivi., p. 16.

pièce<sup>40</sup> con un vero e proprio inno alla musica, a cui seguirà un Trionfo con squilli di trombe e strepito di tamburi<sup>41</sup>. Un altro dettaglio interessante, che caratterizza questo vecchio e pomposo poeta, è il suo modello di riferimento, quello che più di tutti i colleghi egli ama citare sovente: Adriano Valerini, proprio colui che, anni orsono, aveva reso omaggio alla splendida voce di Vincenza Armani<sup>42</sup>. Una scelta che all'epoca avrebbe facilmente insospettito ed incuriosito il lettore più accorto, e sicuramente uno spettatore delle corti.

Passando da un'analisi del personaggio ad un'analisi del testo, è possibile riscontare altri particolari relativi allo spirito musicale della pièce. Ad esempio, la coscienza dell'autore sui vari effetti che si potevano ottenere utilizzando diverse tipologie di strumenti. Se la serenata di Flavia doveva suonare dolce e leggera, spingendo all'empatia lo spettatore verso la povera sfortunata, grazie all'uso di strumenti a corde quali la lira e la viola; sicuramente nella scena seconda invece, dove si assiste alla performance di Laurindo con il suo chitarrone, probabilmente scordato quanto lui era stonato, l'effetto sonoro avrebbe scatenato il riso del pubblico non solo per essere assolutamente fuori tono ma anche in qualità di suono "parodistico". E poi v'è la terza serenata, realizzata dal Capitano Corazza, sempre per la solita bella Candida, dove si usano trombe e tamburi, ossia strumenti più che altro adatti ad una marcia guerresca e che, difatti, finiscono per spaventare la fanciulla<sup>43</sup>. Qui l'uso di percussioni ed ottoni, non serve solo ad irridere nuovamente la serenata romantica, ma anche a descrivere alcune caratteristiche del personaggio da poco entrato in scena. Capitano Corazza è, cioè, come le sue trombe guerresche, molta scena e molto rumore per nulla, come nella migliore tradizione del *miles gloriosus*. La musica, in sostanza, viene usata da Andreini in numerosi modi, e forse il più mirabile esempio di questa sua capacità di maneggiare il materiale sonoro con una certa sicurezza è la scena di ballo<sup>44</sup>, a chiusura dell'atto secondo – sulla melodia di una canzone intonata nientemeno che dal Poeta - dove i personaggi non fanno altro che danzare, tanto da dialogare al ritmo stesso della danza ed al punto che, senza il supporto uditivo, diventa davvero molto impegnativo seguire il testo in semplice lettura, poiché le battute tra i personaggi si fanno man mano sempre più rapide e concentrate, quasi accavallandosi, probabilmente a seguire l'andamento della musica suonata in quel momento<sup>45</sup>, nonché, le figure create dagli attori nel ballare. Detto ciò, le parti propriamente musicali non sono moltissime, ma risultano perfettamente amalgamante all'intreccio ed anzi, il plot, in molti punti, non può prescindere da esse. Non si devono inoltre dimenticare

---

<sup>40</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., Atto quinto, scena decima.

<sup>41</sup> Ivi., *Trionfo*, p. 178. e *l'Ordine del Trionfo che v'è nel fine della Turca*, p.183.

<sup>42</sup> A tal proposito si veda il capitolo secondo del suddetto elaborato.

<sup>43</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit. Atto primo, scena quinta e sesta.

<sup>44</sup> «Quando si descrive una danza acrobatica, l'elenco dei movimenti allude più alle possibilità dell'attore che a una registrazione dell'accaduto». S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 227.

<sup>45</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., Atto secondo, scena ottava. Ferrone descrive così questa complessa scena di ballo: «[...] E la pantomima prevede scambi di partner, variazioni delle figure di ballo, allusioni oscene, improvvisazioni acrobatiche di vecchi e di giovani.» S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 228.

svariati momenti in cui, ai comici, vengo comunque offerti spunti di musicalità, come quando Lelio dovrà fingersi un mugnaio<sup>46</sup> e per questo cantare una canzoncina popolare. E' innegabile che, già in questo primo lavoro comico, Giovan Battista comincia a saggiare le possibilità sonore offerte dal genere suddetto. Lo scrupolo con cui alla fine del testo, tra gli oggetti di scena, sono indicati anche tutti gli strumenti a cui non facesse già riferimento una didascalia interna, e la cura con cui viene costruita la parte del ballo sovra illustrata, rivelano molto della sensibilità sviluppata da Andreini nei confronti dei teatri musicali in soli sei anni d'attività attoriale e drammaturgica.

L'anno successivo, Giovan Battista si trova a pubblicare un'altra commedia, lo *Schiavetto*, dove la musica ritorna prepotente e dove il margine di sperimentazione in questo campo, sembra allargarsi alquanto. A cominciare dalla sua dedicatoria. Il dramma, viene dato alle stampe per la prima volta il 26 settembre 1612, con una dedicatoria a Ercole Pepoli, un nobiluomo bolognese che, la Falavolti, nelle note al testo della ristampa da lei curata<sup>47</sup>, ipotizza che il giovane Andreini conoscesse sin dai tempi degli studi nella città<sup>48</sup>. Eppure, solo pochi giorni dopo, il 6 ottobre, il testo viene ristampato con una nuova dedica, senza un apparente motivo di tipo economico od artistico. Dato che le due edizioni sono identiche, se non fosse per la dedicatoria, la studiosa immagina che il secondo beneficiario della dedica sia un uomo più potente del Pepoli. Ed, in effetti, sembrerebbe una teoria più che ragionevole, visto che il soggetto in questione è niente di meno che il conte Alessandro Striggio, ambasciatore del duca di Mantova a Milano. Lo Striggio però, non è solo un uomo politico potente. Egli era figlio d'arte, suo padre fu compositore e madrigalista, ed egli, in particolare fu, soprano di viola, ma soprattutto, ecco il punto centrale della questione, grande amico, e talvolta librettista, di Claudio Monteverdi, per il quale, per altro, compose il libretto dell'*Orfeo* del 1607. L'ipotesi che, sotto sotto, con la sua dedica alla Striggio, Andreini abbia voluto attirare sul proprio lavoro l'attenzione dei musicisti più in vista del momento non sembra allora essere poi così remota.

Venendo al testo, Rebaudengo, nel trattare questa pièce, per prima cosa, ne sottolineerà i momenti prettamente musicali, come le canzoni di origine popolare cantate dall'ostessa Succiola – la quale, inoltre, spesso, su tali noti si diletta anche nella danza: «[...] Succiola canta e balla al ritmo di bergamasca intercalata da una “sfessaina”»<sup>49</sup> -, e la composizione cantata dallo Schiavetto, alias Florinda, intitolata *Tu c'hai le penne Amore*, musicata da Giulio Caccini<sup>50</sup>, di cui, la Falavolti, riporterà lo spartito e il testo integrale<sup>51</sup>. Quello che però, maggiormente, affascinerà l'italianista, di questa pièce, sarà il singolare uso delle lingue, poiché Andreini, con esso, toccherà nuove punte di ricercatezza ed estro, mescolando dialetto fiorentino, gergo della malavita, l'idioma giudaico dei

<sup>46</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., Atto quarto, scena ottava.

<sup>47</sup> G. B. ANDREINI, *Lo Schiavetto*, cit., in L. FALAVOLTI (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982, pp 45-213.

<sup>48</sup> Ivi., p. 55.

<sup>49</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 72.

<sup>50</sup> Giulio Caccini pubblicherà poi questa canzone, nel 1614, in Firenze, all'interno di una raccolta intitolata *Le nuove musiche et nuova maniera di scriverle*.

<sup>51</sup> L. FALAVOLTI, *Commedie dei comici dell'Arte*, cit., p. 161.

mercanti ebrei, e addirittura la creazione di nuove parole date dalla fusione di yiddish, giudaico-fiorentino, e vernacoli dell'area settentrionale<sup>52</sup>. Tali tipi di sperimentazioni linguistiche non sono che innovazioni sonore, considerando come esista una musicalità particolare non solo nei vernacoli, in primis quello fiorentino, che la farà da padrone in diverse canzoni popolari, ma anche, indubbiamente, nell'yiddish e persino nello slang malavitoso, il quale presenta un ritmo decisamente bizzarro e alquanto divertente.

Infine, questa sarà il primo lavoro andreiniano a presentare l'elemento metateatrale. Nell'atto quinto si assisterà, cioè, ad una rappresentazione nella rappresentazione. A metterla in scena, lo stesso Lelio, sotto le mentite spoglie del comico Facceto. Il dramma sta per concludersi<sup>53</sup>, le coppie d'innamorati si sono ricomposte come da copione, e Facceto è spinto da Succiola ad esibirsi in presenza di Nottola, il principe dei ladri. Egli ordinerà quindi al suo servo, Solfanello, di allestire in fretta il palcoscenico. Alla domanda di Nottola su quanti personaggi porterà in scena, Lelio risponderà che saranno ben dieci e che li interpreterà tutti lui. Facceto, inoltre, porterà con sé una coppia di suonatori. Da questo si deduce che, se il comico Andreini poteva fare a meno di altri colleghi per la sua rappresentazione, altresì non era disposto a rinunciare a un supporto musicale. Inizia la recita, e Nottola, dopo aver liquidato, annoiato, il prologo, si lamenta subito della pièce dialettale che vede per protagonisti uno Zanni e Pantalone. Tutte quelle discussioni e baruffe lo agitano, chiede dunque una «pastoralina»<sup>54</sup>. Qui la risposta di Facceto si fa interessante: «farò sonare di nuovo e, senza prologo, darò principio ad una pastorale»<sup>55</sup>. Poco dopo, sempre il tirannico Nottola, interromperà nuovamente la pastorale, perché teme i lupi e Lelio, allora, gli proporrà una tragedia. Tuttavia, appena il drappo nero copre quello fiorito della precedente scena boschereccia, il capo dei briganti inizia a domandare al vecchio Alberto: «E questi suoni hanno da sonar così mesti ancora?»<sup>56</sup> e «Queste trombe e tamburi ancora, e sorde e scordati ci vanno?»<sup>57</sup>.

Quest'opera viene scritta e data alle stampe ben dieci anni prima della *Centaura*, eppure presenta le medesime considerazioni ed indicazioni in fatto di "musica di genere". Si fa pertanto viepiù concreta la teoria per cui, sin dagli esordi, Giovan Battista avesse chiaro in mente quali fossero gli innegabili pregi dell'universo comico, tra cui, per l'appunto, quello legato alla dimensione del musicabile e del sonoro. Un tipo di commedia che non era quella, si noti, di Zanni e Pantaloni, liquidata sdegnosamente da Nottola, ma una commedia raffinata ed elaborata, dove i dialetti s'intrecciano alla lingua aulica e le maschere recitano accanto ad innamorati e poeti, una commedia, insomma, da cui era possibile trarre degli insegnamenti morali, una commedia che permettesse molteplici innesti ed esperimenti nel campo del musicale. Non per nulla, quando per l'ennesima volta il bandito Nottola

---

<sup>52</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 101.

<sup>53</sup> L. FALAVOLTI, *Commedie dei comici dell'Arte*, cit., pp. 186-201.

<sup>54</sup> Ivi., p. 195.

<sup>55</sup> Ivi., p.196.

<sup>56</sup> Ivi., p.198.

<sup>57</sup> Ibidem.

dice di non apprezzare neanche la tragedia, Orazio interviene dicendo che sarà lui ad offrire, all'attore Facceto «un bel soggetto di comedia amoroso»<sup>58</sup>, soggetto che, in un'apoteosi metateatrale, altro non sarà che la trama stessa del dramma appena andato in scena.

Le considerazioni sui primi lavori andreiniani e sul loro materiale sonoro acquista particolare rilevanza nel momento in cui s'apprende, dalla dedicatoria dello *Schiavetto* ai *Benigni Lettori*<sup>59</sup>, che nel periodo in cui Giovan Battista pensò e scrisse tali pièce, egli si occupò anche della stesura dell'*Adamo*<sup>60</sup>, una sacra rappresentazione con molti elementi musicali, dove diviene evidente che l'inclinazione dell'Andreini per l'opera in musica non è un'infatuazione passeggera ma un vero e proprio amore viscerale. Prima però di passare a uno studio approfondito dell'*Adamo*, sarà opportuno spendere ancora due parole sulle due pièce, la *Venetiana*<sup>61</sup> e *Lelio Bandito*<sup>62</sup>, scritte poco prima della partenza dei coniugi Andreini per la terra di Francia.

La *Venetiana*, anno di pubblicazione 1619, presenta diverse caratteristiche interessanti per quel che concerne il gusto sperimentale di Giovan Battista. Essa fu, difatti, l'unica commedia di Lelio interamente scritta in un unico dialetto, prologo compreso. Una scelta che fu, indubbiamente, un omaggio alla città lagunare e alla sua cultura liberale - tant'è che il drammaturgo, questa volta, non sentì minimamente l'esigenza di scrivere la consueta lettera ai *benigni lettori* per anticipare loro i vari insegnamenti morali che avrebbero potuto trarre dai diversi personaggi della narrazione - ma anche, certamente, un'occasione, per l'autore, di muoversi sul terreno, ricco e articolato, del vernacolo, in modo più approfondito. Inoltre, sarà il primo plot totalmente ambientato a Venezia, una scelta, questa, che ritornerà negli anni in altri lavori andreiniani, dove la città "acquatica" si presenterà, costantemente, come luogo di sogno e meraviglia, un luogo dove tutto è possibile e dove il reale acquista una dimensione di fascino e seduzione impensabile altrove. Venezia, con la sua unicità di mondo sospeso tra cielo e terra, e il suo modello di Repubblica liberale, finirà sovente per sostituire, nell'immaginario del commediografo, l'*Arcadia felice ed incontaminata delle pastorali*, tanto che, la seconda pièce che avrà come sfondo la Serenissima sarà nientemeno che la celebre *Ferinda*<sup>63</sup>, considerata all'unanimità dagli studiosi di teatro odierni la più musicale delle sue composizioni. La *Venetiana* è davvero una pièce affascinante, sotto molti punti di vista, non ultimo il fatto che, il periodo dell'anno in cui si svolgono gli accadimenti in essa narrati è il carnevale, la festa dei folli, il tripudio delle maschere, dove tutto è concesso, ma soprattutto, il momento prediletto dalle compagnie dei comici dell'arte per l'alto numero d'ingaggi. Eppure, nonostante ciò, la musica, nella *Venetiana*, non sembra essere così pervasiva come nei precedenti lavori di Lelio, rimanendo confinata

<sup>58</sup> L. FALAVOLTI, *Commedie dei comici dell'Arte*, cit., p. 198.

<sup>59</sup> «[...] quando io composi la *Divina visione*, la *Tecla*, la *Maddalena*, e l'*Adamo*». Ivi., p. 59.

<sup>60</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione*, cit.

<sup>61</sup> L'edizione qui trattata è quella del 1619, pubblicata presso Feliciano Raimondi e conservata alla Biblioteca di Casa Carducci, di Bologna. G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi*, cit.

<sup>62</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito, tragicomedia boschereccia*, cit.

<sup>63</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit.

ad alcune scene musicali tradizionali, quali serenate o simili. Le indicazioni in merito a tali scene, restano comunque molto precise, tanto da essere inserite direttamente nel corpus del testo, in una colonna sulla destra della pagina, dai minuscoli caratteri, a mo' di chiosa, come nel caso della prima canzone carnevalesca in quaternari:

Questa canzonetta un solo la canterà e finito ogni quadernario di strumenti risonerà una sinfonia  
bizzarra al par dell'aria<sup>64</sup>.

Una cura diversa, forse, persino più raffinata dell'elemento musicale, quindi, anche se esso non è presente in quantità considerevole. Questa riduzione del materiale prettamente musicale, può trovare una spiegazione se si ritorna a considerare la caratteristica principe di questo testo, ossia che il dramma fu interamente composto in veneziano. Ovvero, è il vernacolo, di fatto, questa volta, che diventa oggetto delle sperimentazioni sonore andreiniane, un'idea, questa, di lavorare l'idioma in qualità di materiale sonoro, dialettale e non, è un elemento che resterà nei successivi testi del drammaturgo fiorentino, raffinandosi ed espandendosi fino ad assumere forme anche molto singolari ed originali a partire dal successivo *Lelio bandito*<sup>65</sup>, un caso "speciale" per molte ragioni.

Quest'opera è stata studiata ed analizzata con vivo interesse sia dal Rebaudengo che da Ferrone, il quale, nel suo celebre studio *Attori, Mercanti, Corsari*, né richiama persino il titolo nel capitolo dedicato all'Andreini: *Lelio bandito e santo*<sup>66</sup>. Ed i motivi adottati da entrambi gli storici per questa preferenza si sprecano<sup>67</sup>. Questa pièce fu uno dei mezzi con cui, alla fine, il comico fiorentino ottenne di poter partire per la Francia<sup>68</sup>, ma fu anche l'ultima volta in cui tentò, riuscendoci in parte, ad imprigionare l'indomito Arlecchino-Martinelli in un ruolo prestabilito<sup>69</sup>. Fu inoltre la pièce in cui il legame tra Lelio e l'altra Virginia, la Rotari per intendersi, si fece del tutto evidente. Senza contare che fu il primo lavoro d'Andreini che vide come protagonista lo stesso autore, tanto da essere lui il soggetto del titolo, dato che, almeno sino ad allora, tutte le commedie di Giovan Battista, avevano

---

<sup>64</sup> G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi*, cit., p. 13. Atto primo, scena seconda.

<sup>65</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia*, cit.

<sup>66</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 223-273.

<sup>67</sup> «Torniamo all'epoca del *Lelio Bandito*, l'edizione milanese fatta a fini promozionali, per dimostrare il valore della compagnia in vista della tournée francese. L'*imprimatur* è del 16 luglio, la dedica del 5 agosto 1620. Una lettera polemica, scritta dall'interno dei Fedeli da Pier Maria Cecchini, è datata 15 luglio 1620. Le confidenze dell'attore sui segreti della compagnia coincidono con i dati forniti dal testo a stampa. Egli si lamenta che «in molti suoi soggetti» Lelio «faccia fare le prime parti ad Arlecchino». E protesta anche «che la Baldina non sia la fantesca della compagnia ma la seconda donna nei suggesti di Lelio, levand o scemando quelle parti che toccano a mia moglie» e «che l'istesso Lelio faccia astutamente far le seconde parti dei morosi al Capitano, per levar a lei il parlar con l'altro innamorato» [...]. Ivi., p.253.

<sup>68</sup> Si veda a tal proposito la politica editoriale di Andreini descritta nel capitolo primo di questo scritto.

<sup>69</sup> Ferrone tratta ampiamente del ruolo di Venturino e di come, «*Lelio Bandito* fu forse l'ultima commedia che nacque sotto il segno del patto sociale con il buffone». S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p.213.

omaggiato quasi esclusivamente il talento di sua moglie, a cominciare dalla tragedia che l'aveva battezzata sul palcoscenico. Persino nell'*Adamo*, si vedrà in seguito, sarà Eva a farla da padrona.

Non c'è che dire, dunque, *Lelio Bandito* fu un testo irrefutabilmente “chiave” per la carriera andreiniana. Tuttavia, resta ancora da stabilire se esso lo fu anche da un punto di vista squisitamente musicale. E, ad un primo sguardo, si direbbe di no. Lo spazio dedicato alla musica in questo dramma risulta praticamente nullo. Niente serenate, niente balli, niente canti carnevaleschi. Nondimeno, sarebbe un errore fermarsi alla superficie delle cose. Si consideri, ad esempio, la definizione che Andreini stesso diede di quest'opera, classificandola come una *tragicomedia boschereccia*. Benché, infatti, altri precedenti lavori andreiniani avrebbero potuto, all'epoca, meritare la denominazione di tragicommedia<sup>70</sup>, Giovan Battista decise d'indicare solo questa pièce come tale e considerando che, ad una prima, sommaria analisi, essa non sembra affatto differire dalle altre commedie né per ambientazione - la *Turca* ha i suoi boschi -, né per tipologia di personaggi - banditi abbondano nello *Schiavetto* e innamorati, fratelli divisi e fanciulle coraggiose vi sono un po' ovunque - è certo lecito chiedersi perché il suo creatore la definisca così. Forse, si potrebbe ipotizzare, riallacciandosi all'annosa questione musicale, e tenendo ben presente la predilezione dei primi librettisti di opere in musica per il genere creato dal Guarini<sup>71</sup>, *Lelio Bandito* giustifica il proprio titolo di “tragicommedia” grazie ad una sovrabbondanza di cori di ninfe e pastori, ballate popolari, serenate, canzonette, ect. Eppure, come già rilevato, così non fu. È evidente, quindi, che trovare la soluzione al quesito, *perché tragicommedia*, permetterebbe, probabilmente, di fare luce anche sul problema dell'apparente mancanza di inserti musicali.

Si parta dall'incipit stesso del testo. Nella consueta dedicatoria della pièce a *Benigni lettori*, Andreini cita, come precedenti del *Lelio Bandito*, *Turca* e *Schiavetto*<sup>72</sup>, delineando così i contorni di un “trittico comico” che escludeva le sacre rappresentazioni, la tragedia e la *Venetiana*, quest'ultima probabilmente perché opera interamente dialettale, nonché edita sotto pseudonimo<sup>73</sup>. Ma se *Lelio bandito*, secondo indicazione dello stesso autore, non è altro che l'ideale parte conclusiva di un trittico comico, allora, diviene probabile ipotizzare che ciò che lo distingue dalle altre due “pale” non sia tanto il contenuto/soggetto, che sempre di commedia si tratta, quanto le circostanze in cui l'opera nacque. Nove anni non sono pochi tra una stampa e l'altra: 1611 la *Turca* e 1620 *Lelio Bandito*. Le condizioni contingenti sono completamente mutate, gli interessi del committente, nella fattispecie, sono assai diversi e, di conseguenza, lo saranno anche quelli del drammaturgo. Questo testo verrà, cioè, ideato dal commediografo, principalmente allo scopo di promuovere la sua compagnia per la tournée parigina del '20. Giovan Battista e i suoi, in quel precipuo frangente socio-economico, erano

---

<sup>70</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 66.

<sup>71</sup> Si rimanda al capitolo primo del seguente elaborato.

<sup>72</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia*, cit.

<sup>73</sup> Lelio in questo caso si firmerà difatti come Sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo, academico vizilante, dito el Dormioto.



pronti a qualsiasi cosa pur di tornare in Francia quindi, anche nella stesura della pièce, non poteva essere lasciato spazio ad egoismi personali, tutti avrebbero dovuto recitare al meglio la loro parte, scrittore compreso. In questa prospettiva, anche il termine *tragicommedia* nel titolo dell'opera, potrebbe essere ricondotto a raggiungimento di tal fine. Con il termine tragicommedia, infatti, secondo la definizione stessa che ne diede il Guarini nel suo *Compendio della poesia tragicomica*<sup>74</sup>, s'intendeva ciò che mediava e stemperava gli eccessi della tragedia e della commedia, offrendo allo spettatore il meglio d'entrambi i generi: della prima i personaggi nobili ed elevati, i sentimenti passionali e commoventi, della seconda il riso, il finale felice, e le parti leggere<sup>75</sup>. Tutto quello cioè che poteva servire ad Andreini per far capire al Duca di Mantova che erano loro, la troupe giusta per esibirsi d'innanzi al re di Francia.

Sarà qui più che calzante, inoltre, ricordare come, il pastorale-boschereccio, fu un genere teatrale che sarà fonte d'ispirazione per molte opere in musica dei primi del seicento, a partire da quella che viene generalmente considerata la prima opera lirica in assoluto, la celebre *Euridice*, musicata quasi contemporaneamente da Peri e Caccini<sup>76</sup>, la quale, per l'appunto, narra le vicende del pastore Orfeo e del suo sfortunato amore per Euridice. Orfeo sarà uno dei protagonisti prediletti, se non il prediletto per eccellenza, delle così dette favole boscherecce, sin dalla nascita del genere stesso:

A due figure mitologiche, Orfeo e Pan, la letteratura pastorale ha segnato un valor di forte condensazione simbolica, correlandole soprattutto nel momento in cui il pastoralismo si manifesta come genere e tanto più quando si inaugura in età rinascimentale la sua forma teatrale. [...]Ma in un ordine di relazioni e ascendenze mitiche più assoluto [...] il primato di Orfeo rispetto a Pan è incontestabile<sup>77</sup>.

A concludere questa parentesi sulla pastorale, è essenziale infine sottolineare come le argomentazioni che il Battista Guarini userà nel trattato *Il Verrato*<sup>78</sup>, al scopo di difendere il nuovo genere drammaturgico, ossia la favola boschereccia, saranno molto simili ai ragionamenti che esprimerà la

---

<sup>74</sup> G. B. GUARINI, (a cura di G. BRAGNOLIGO), *Il pastor fido. Compendio della poesia tragicomica*, Bari, Laterza, 1914. Il *Compendio* fu dato alle stampe la prima volta, nel 1601.

<sup>75</sup> Ivi., p. 231.

<sup>76</sup> Jacopo Peri e Giulio Caccini, furono i maggiori esponenti della scrittura monodica italiana nonché membri della Camerata dei Bardi ed entrambi, nel 1600, adattarono in musica, per il matrimonio di Maria de Medici con Enrico IV di Francia, l'*Euridice*, un dramma mitologico-pastorale di Ottavio Rinuccini. Alla fine il dramma andò in scena con le musiche di Peri che però usò anche due arie e un coro, del collega Caccini. Per ulteriori approfondimenti si veda D. J. GROUT, *Storia della Musica in Occidente*, cit. e L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT/Musica, 1987.

<sup>77</sup> N. BORSELLINO, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Origini del dramma pastorale in Europa*, Atti Convegno Viterbo 1984, Viterbo, Union Printing Editrice, 1985, pp. 53-69. Citazione p. 53.

<sup>78</sup> G. B. GUARINI, *Il Verrato, ovvero Difesa di quanto ha scritto M. Giason Demores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, Ferrara, Alfonso Caraffa, 1588 in M. GUGLIELMINETTI (a cura di), *Opere di Battista Guarini*, Torino, Utet, 1971, pp. 729-821.

personificazione della Tragedia, nel prologo che Ottavio Rinuccini scriverà per l'*Euridice*<sup>79</sup> del 1600. Ed anche se non è dato sapere fino a che punto il prologo del celebre dramma musicale si rifaccia allo scritto guariniano, le analogie tra i due testi, e di conseguenza le similitudini tra favola pastorale e dramma musicale<sup>80</sup>, restano comunque estremamente interessanti nell'ottica investigativa del presente elaborato.

Tornando alle strategie produttive andreiniane Lelio, per essere certo di non fallire l'obbiettivo della tournée francese, pensò bene di creare, non soltanto un prodotto letterario d'alto profilo, per tutti i gusti, ma anche, una pièce che mettesse pienamente in risalto le capacità di tutti i membri dei Fedeli accanto alla loro unicità di comici italiani. E, per fare questo, egli scelse di sfruttare al massimo le potenzialità del vernacolo che, da sempre, aveva caratterizzato le maschere più celebri della commedia dell'Arte. Decise cioè, che quello che avrebbe reso unica la pièce, *Lelio Bandito*, sarebbe stata la lingua tutta, quale elemento musicabile e musicale per eccellenza. A cominciare, per l'appunto, da una mescolanza vertiginosa di dialetti, una mescolanza che mai, prima, Lelio aveva osato: fiorentino, veneziano, napoletano, mantovano, e persino un tedesco maccheronico del bandito, per l'appunto detto, Tedesco. Le straordinarie abilità vocali e musicali delle maschere della commedia, erano già stata ampiamente riconosciute ancora anni orsono, persino da Vincenzo Galilei il quale, nel suo *Dialogo della musica antica et della moderna*, quando tratta la questione, «da chi possino i moderni pratici imparare l'imitazione delle parole», non esiterà a citare l'esempio degli Zanni: «Qunado [i musicij] per lor diporto, vanno alle Tragedie e Commedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; et in loro vece osserviamo, di grazia, in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza e gravità, con che quantità di suono, con qual sorta d'accenti e di gesti, come profferite quanto alla velocità e tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo»<sup>81</sup>.

Isabella, molti anni orsono, con la sua *Pazzia*, aveva già ampiamente rivelato al figlio le splendide opportunità che la commistione di diversi idiomi offrivano ad un attore talentuoso in scena e ad un abile drammaturgo su carta, adesso a Giovan Battista non restava che estendere gli insegnamenti materni all'intera sua composizione. La cronaca di Giuseppe Pavoni sull'evento, citata più volte nel secondo capitolo del presente elaborato, fuga ogni dubbio su chi, quasi certamente, ispirò Andreini in questa ennesima sperimentazione sonora:

---

<sup>79</sup> O. RINUCCINI, *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalio della christianiss. Regina di Francia, e di Nauarra*, Firenze, stamperia di Cosimo Giunti, 1600.

<sup>80</sup> «Sta di fatto, comunque che, volontario o inconsapevole, il riecheggiamento c'è, e ribadisce con forza il legame di naturale affinità. Anzi di vera e propria dipendenza del melodramma dalla favola pastorale». R. DI BENEDETTO, *Imitar col canto chi parla*, in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., Volume II, pp. 3-10. Citazione p. 4.

<sup>81</sup> Per ulteriori approfondimenti, si rimanda all'articolo del Professor Guccini, da cui è tratta anche la presente citazione: G. GUCCINI, *Loci Sonori: I Comici e l'invenzione del melodramma*, in "Drammaturgia", 2003, n. 10, pp. 141-200. Citazione p. 156.

[...]. L'Isabella intanto trovandosi ingannata dall'insidie di Flavio, ne sapendo pigliar rimedio al suo male, di diede del tutto in preda al dolore, e così vinta dalla passione e lasciandosi superare dalla rabbia, e al furore uscì fuor di se stessa, e come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, e hora quello, e parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito: e tra le altre cose si mise à parlar Francese, e à cantar certe canzonette pure alla Francese, che diedero tanto diletto alla Sereniss. Sposa, che maggiore non si potria esprimere. Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatruppe, del Burattino, del Capitan Cardone, e della Franceschina tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con il lingua narrare il valore e la virtù di questa Donna<sup>82</sup>.

Non è un caso, perciò, che la vera sorpresa, la vera innovazione del dramma, sia l'invenzione linguistica del personaggio di Sofistico, un bandito pedante. Sofistico, fedele amico e servo del bandito Lelio, è praticamente odiato dai suoi compagni d'armi e sbeffeggiato a più non posso da Venturino, alias Tristano Martinelli, perché parla un improbabile latino. Sue sono espressioni del tipo: «rupi crepidinose»<sup>83</sup>, «feree fibule afibulanti»<sup>84</sup>, «formidoloso e armipotente»<sup>85</sup>, «hillacrimabondo e sospirabile»<sup>86</sup>. La lingua di Sofistico è una lingua sonora all'estremo del paradosso, una nenia continua dove il suono prevale sul senso, una musica, per l'appunto, discordante e irriverente. Giovan Battista Andreini, è stato ribadito più volte, è un uomo barocco e se si volesse leggere tra le righe, egli stesso sembra offrire al suo lettore una codifica di questa musicalità nascosta, in una serenata singolare, una non-serenata comica. Sandrino, il vecchio carbonaro, nella scena prima dell'atto secondo, confessa il suo amore proibito per la figlia adottiva Marinella, e di come quest'amore lo tenga sveglio la notte. Egli ha persino imparato a riprodurre con la bocca il suono di numerosi strumenti, pur di sedurla:

Il tamburino, la cebanella, il corno, la trombetta, il zufolino, la zampogna di canne, la pivetta, la cornamusa, il maccherino e la sordellina. Senza stancheggiare, le gambe, e mi formicolino, e piedi ballo, la calata<sup>87</sup>.

Non strumenti musicali d'accompagnamento per quest'innamorato ridicolo e grottesco, ma il suono riprodotto per bocca. Ultimo indizio di Lelio, nonché omaggio al mondo dei teatri in musica, sembra, infine, essere la citazione di una celeberrima "lingua sonora": il mito di Echo. Marinella,

---

<sup>82</sup> G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Lorenzo Gran Duchi di Toscana*, cit., in G. GUCCINI, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Font i- intersezioni – tecniche*, cit., pp. 167-207.

<sup>83</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia*, cit., p. 15.

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ivi., p. 22.

<sup>87</sup> Ivi., p. 46.

alias Florinda, nel raccontare le sue disgrazie di donna rapita e violata, paragona se stessa ad Echo, che commosse le valli con il suo pianto e il suo sospiro<sup>88</sup>. Finalmente, la ricomposizione del trittico: tre commedie, tre luoghi di sperimentazione musicale, tre tappe di sviluppo del pensiero andreiniano. Ma anche, non lo si scordi, tre circostanze diverse in cui i testi vengono pubblicati, perché Andreini è, per prima cosa, un capocomico, un uomo d'affari, che della propria arte deve fare commercio. Trascurare le circostanze in cui ogni singolo testo fu edito, può trarre in inganno, con il rischio di sottovalutare certi piccoli dettagli, certi giochi di specchi e di scacchi.

## 2. 2. L'Adamo del 1613, dove si sperimenta la virtù del sacro

A questo punto dello studio, prima di chiudere definitivamente la parte riservata alla narrazione della giovinezza andreiniana per passare agli anni della maturità, sarà bene fermarsi e fare alcuni passi indietro, focalizzandosi su cosa accadde nel lasso di tempo intercorso tra la pubblicazione di *Schiavetto e Turca* e quella di *Lelio Bandito*. Infatti, in quei nove anni che separano l'ideale trittico comico, qui sopra ricomposto, Andreini, oltre a compiere il primo, fatidico, viaggio in terra di Francia, non mancò di proseguire nelle sue variegata e multiformi sperimentazioni drammaturgiche, con un'incursione nel genere che allora era definito come *sacra rappresentazione*<sup>89</sup>, ossia una pièce che aveva per protagonisti, non i soliti caratteri della commedia dell'arte, quali innamorati o maschere varie, ma dei personaggi biblici. Sebbene, sin dagli inizi della sua carriera di scrittore, Giovan Battista avesse più volte avuto modo di trattare temi di tipo religioso, pubblicando testi di stampo celebrativo od encomiastico, quali la *Divina Visione*<sup>90</sup> e il poemetto, *La Maddalena*<sup>91</sup>, tuttavia, mai, prima della primavera del 1613, il sacro era divenuto materia per la stesura di un testo teatrale.

---

<sup>88</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia*, cit., Atto primo, scena seconda, p. 29.

<sup>89</sup> Con sacra rappresentazione oggi s'intende uno specifico tipo di rappresentazione a forte componente musicale di moda soprattutto a Firenze tra XV e XVI secolo, si veda a riguardo la definizione del Grove: «A term used in the 15th and 16th centuries to designate a kind of religious play with music in the Italian language, cultivated chiefly in Florence. The texts, written mostly in ottava rima, were drawn mainly from the Bible or hagiography, but also include secular scenes and even comic elements.». *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, Second Edition, Vol.20, p. 834. All'epoca di Andreini però, il termine era, più in generale, riferibile ad ogni composizione di carattere sacro. Si legga il saggio di P. VENTRONE, *La Sacra Rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, in M. CHIABO, F. D'OGGIO, *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, Atti del Convegno Roma-Anagni 1992, Viterbo, Union Printing, 1993, pp. 67-99: «Il termine sacra rappresentazione indica quel particolare genere drammaturgico di argomento religioso caratterizzato: dall'impiego dell'ottava endecasillaba; dalla scelta di soggetti variamente ripresi dall'Antico e dal Nuovo Testamento, o dalla letteratura agiografica, oppure, negli esemplari più tardi, da una contaminazione di elementi santorali e romanzeschi; e dalla presenza, infine, di un "Annunzio" e di una "Licenza" – personificati dalla figura dell'angelo/didascalos – che, nel racchiudere l'andamento narrativo, mutuano le funzioni del prologo e dell'epilogo della commedia classica». Ivi., p. 68.

<sup>90</sup> G. B. ANDREINI, *La Divina Visione in Soggetto del Beato Carlo Borromeo, Cardinale di Santa Prassede e Arcivescovo di Milano. Di Giovan Battista Andreini, Comico Fedele. Dedicata. All'Illustriss. Accademia degli Spensierati*, cit.

<sup>91</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit.

L'idea di cimentarsi nella composizione di questo particolare genere di rappresentazioni, se si presta fede alla dedicatoria di Giovan Maria Pietro Belli, presente nell'edizione della *Maddalena* del 1610<sup>92</sup>- «[...] e m'è noto insieme, che compone (se non l'ha finita) una rappresentazione in cinque atti, intitolata l'Adamo»<sup>93</sup>-, sembrerebbe nascere quasi in contemporanea con quello di scrivere commedie, considerando che la stampa de *La Turva* risale al 1611, ma che, quasi certamente, essa fu portata in scena intorno al 1608. Eppure, dovettero passare diversi anni prima che, tale progetto potesse concretizzarsi con la pubblicazione dell'*Adamo, Sacra rappresentazione*<sup>94</sup>, nel giugno del 1613<sup>95</sup>, poco dopo la partenza di Lelio e dei Fedeli alla volta della capitale francese. Se a tutto ciò, poi, si assommano le asserzioni dell'Andreini che, ne *A' Benigni Lettori* dello *Schiavetto*<sup>96</sup>, ribadisce nuovamente la sua intenzione di redigere un testo di soggetto sacro, è decisamente lecito interrogarsi su quali furono le cause che trattennero, così a lungo, il commediografo, dal dedicarsi a quest'attività e, dal momento che, ogni singolo prodotto della creatività andreiniana risultò sempre essere, a suo modo, la combinazione di molteplici fattori, fossero essi economici, sociali o politici, si scoprirà che, anche questo caso, non fece eccezione. Ovvero, è altamente probabile che, seppure l'interesse per argomenti di stampo religioso nacque e maturò presto nella mente del vulcanico Andreini, nondimeno egli fu costretto, dalle contingenze del suo tempo, ad attendere che qualcosa cambiasse. Fu così che, sullo sfondo della temibile Milano borromaica, il drammaturgo fiorentino cercò di portare avanti, con prudenza ed astuzia, la figura mitologica dell'«attore-devoto», uno dei tanti ibridi degni della penna dell'autore della *Centaura*, dosando, sapientemente, devozione e conoscenze professionali. Non a caso, parlando dell'*Adamo*, Fabrizio Fiaschini sottolineerà come esso:

[...] si configura, dopo i poemi sul Borromeo e sulla Maddalena, come esito maturo e prestigioso di una riflessione poetica e teatrale sul rapporto tra sacro e profano, tra devozione e professione [...]<sup>97</sup>

Un esito maturo, senza dubbio, nonché la riprova, che Giovan Battista possedeva una capacità d'analisi del mondo che lo circondava eccellente, dato che, suddetto progetto, prenderà forma solamente l'anno della canonizzazione del primo Borromeo – la ristampa della *Divina Visione* nel

<sup>92</sup> Dedicata: «All'illustre / mio Sig. & Padron Coll. / Il Sig. Bartolomeo / Dal Calice» in G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit.

<sup>93</sup> Ivi., p. 3.

<sup>94</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup> Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit.

<sup>95</sup> «La presente edizione è una fedele trascrizione dell'edizione princeps, 1613, corretti gli evidenti errori di stampa, non infrequenti, perché l'Andreini dopo il 12 Giugno si mise in viaggio per Parigi e l'opera uscì alla luce, lui assente». G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'«Adamo e il Paradiso Perduto», a cura di Ettore Allodoli*, cit., p.13.

<sup>96</sup> «[...] quando io composi la *Divina Visione*, la *Tecla*, la *Maddalena*, e l'*Adamo*». L. FALAVOLTI, *Commedie dei comici dell'Arte*, cit., p. 59.

<sup>97</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 74.

1610, con annessa la prima edizione della *Maddalena* poemetto, avvenne in onore della conclusione del processo di canonizzazione del Cardinale<sup>98</sup> – quando al trono d’Ambrogio v’era assiso, ormai da qualche tempo, Federico Borromeo, uomo di più ampie vedute, sicuramente più indulgente verso l’universo dei comici di quanto non fu mai il defunto zio. In altre parole, Andreini, si prese una “pausa” dalla commedia perché le circostanze glielo permisero. Schiavo della sorte e al contempo abile stratega, in questo frangente egli dimostrò, ancora una volta, di saper individuare, e poi attendere, il momento propizio per appagare i propri desideri. Qui sottolineate le esigenze socio-politiche, nel quadro di un’Italia e di una Milano controriformata, che condussero in quegli anni, Lelio, a sperimentare la forma del sacro, si potrà ora procedere con l’illustrare le istanze, prettamente artistiche, che sottessero la composizione dell’*Adamo*.

Prima sacra rappresentazione, prima opera in versi, primo testo ad essere pubblicato in un’edizione illustrata di gran pregio, questo dramma possedeva molte particolarità che avrebbero dovuto attirare l’attenzione degli studiosi andreiniani, eppure, non furono costoro ad essere attratti da questo singolare lavoro, ma nientemeno che, il celebre Voltaire. Un interessamento, quello del filosofo, che si rivelò per l’*Adamo* un’arma a doppio taglio, poiché, sebbene le osservazioni di un sì brillante intelletto impedirono a questa pièce di cadere nel dimenticatoio, esse, tuttavia, alla lunga, finirono per celare il reale valore dell’opera nel quadro della poetica andreiniana. Voltaire, difatti, pose la pièce di Giovan Battista sotto le luci della ribalta culturale europea, tramutandola nell’oggetto principe di un clamoroso caso di plagio. Secondo il filosofo francese la pièce andreiniana era, cioè, servita come modello a John Milton per la stesura del suo *Paradise Lost*<sup>99</sup>. Il celebre poeta inglese, sempre stando alla teoria dell’enciclopedista, avrebbe assistito alla mise en scène dell’*Adamo* in occasione del suo soggiorno italiano, negli anni 1638-1639<sup>100</sup>, e ne avrebbe poi riutilizzato i temi principali nello scrivere il proprio capolavoro. Tale ipotesi, visto chi ne era l’illustre fautore, fu data assolutamente per veritiera per più di cent’anni, al punto che, persino uno studioso accurato come il Bevilacqua, la sostenne con vivo ardore nel suo noto scritto su Andreini, dedicandogli un intero paragrafo di dissertazione: *l’Adamo, Sacra Rappresentazione. Andreini e Milton*<sup>101</sup>.

Gli storici del teatro e della letteratura, nei secoli, furono così impegnati a sostenere o, al contrario, a combattere, la teoria di Voltaire, che nessuno considerò mai questa pièce per ciò che era veramente,

---

<sup>98</sup> «Un modello di santità già ampiamente diffuso a livello di devozione popolare, su cui, a partire dal 1601, si baserà, sotto gli auspici di Federico, il processo di canonizzazione portato a compimento nel 1610, anno non a caso della ristampa della *Divina Visione*». F. FIASCHINI, *L’«Inaccessibil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 70.

<sup>99</sup> J. MILTON, *Paradise Lost*, Oxford, OUP (Oxford University Press), 2004.

<sup>100</sup> «[...] Perché intorno all’*Adamo* si è agitata e, si può dire, si agita tuttora un’interminabile e, fino a un certo punto, oziosa questione di plagio o d’imitazione. Nientemeno che Milton, un grande poeta, mise, è stato detto, gli occhi e le mani addosso all’oscura tragedia italiana; e chi scoperse questa mariuoleria del puritano inglese è stato nientemeno che Voltaire: cioè, a dir meglio, non l’ha scoperta: al solito suo modo, figurato di scoprirla e poi l’ha, da quale mala lingua che era, strombazzata ai quattro venti della repubblica letteraria europea». G. B. ANDREINI, *L’Adamo. Con un saggio sull’“Adamo e il Paradiso Perduto”*, a cura di Ettore Allodoli, cit., p. 5.

<sup>101</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei “Fedeli”*, cit., pp. 58-80.

ovvero, l'ennesima sperimentazione del genio andreiniano. Dovettero passare quasi duecento anni prima che la teoria del grande illuminista fosse messa in discussione e l'opera di Lelio fosse studiata sotto una nuova luce. Fu quando, nel 1913, l'editore Carabba decise di curare una ristampa dell'*Adamo* per festeggiarne i tre secoli di vita. Ettore Allodoli, a cui fu affidato il compito di redigerne il saggio introduttivo, mise finalmente in dubbio che il lavoro di Giovan Battista potesse mai aver avuto alcun legame con il testo di Milton<sup>102</sup> e invitò il lettore a considerare questa sacra rappresentazione solamente per quello che era: il primo dramma in versi di un importante autore della letteratura italiana. Le intenzioni dello studioso erano nobili, non c'è che dire, e la teoria dell'Allodoli, molto ben argomentata, è da ritenersi, sino a prova contraria, la più verosimile. Eppure, ciò nonostante, una volta sfatato il mito del plagio da parte di uno dei più famosi autori inglesi di sempre, la pièce di Andreini, invece di essere analizzata e studiata *ex novo*, fu tristemente negletta. Bisognerà attendere altri ottant'anni, vale a dire il lavoro di Maurizio Rebaudengo, per sentire parlare ancora dell'*Adamo* in modo appropriato e soddisfacente, quest'ultimo, sbarazzatosi dello scomodo spettro di Milton, sarà il primo studioso contemporaneo ad offrire uno sguardo critico, lucido e intenso, su questa controversa opera. Egli, nel corso della sua acuta ed articolata analisi, non mancherà di accostare l'*Adamo*<sup>103</sup> alla pièce *Ferinda*<sup>104</sup>, evidenziando come, in entrambe, il legame parola-musica mostri d'essere particolarmente stretto e vincolante<sup>105</sup> e, più in generale, dal suo lavoro, emergerà inoltre, come la sacra rappresentazione sembri possedere diverse proprietà, analoghe a quelle della commedia, che la resero allora un oggetto alquanto appetibile nell'ambito delle sperimentazioni drammaturgiche andreiniane, in particolar modo per quel che concerne l'elemento sonoro. Molte sono le caratteristiche intrinseche al dramma d'argomento religioso che ben si sposano con le ricerche compositive di Lelio. In primis, la forma metrica, quella consona ad una sacra rappresentazione era, per tradizione, il verso e non la prosa, il che, a sua volta, implicava che, se lo si fosse desiderato, il testo poteva agevolmente essere musicato nella sua interezza. Poi, benché Giovan Battista - come ampiamente argomentato nel paragrafo precedente - avesse certamente, già da tempo, concluso che il terreno più fertile per le sue esigenze di sperimentatore erano indubbiamente le commedie, nondimeno, gli sarà risultato altrettanto evidente che, il genere caro a Talia, anche nella sua declinazione boschereccia, non gli avrebbe mai consentito una manipolazione del materiale drammaturgico tanto ardita quanto delle pièce che avevano per protagonisti personaggi pseudo-mitologici.

---

<sup>102</sup> L'Allodoli non fu mai d'accordo con le teorie di Voltaire e, ricordando a tal proposito la profonda conoscenza di Milton della letteratura olandese, egli ritenne molto più probabile che il celebre scrittore inglese si fosse ispirato al lavoro *Lucifer* del 1654 di Joost van den Vondel, che non allo scritto andreiniano. G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., pp. 8-9.

<sup>103</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup> Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit.

<sup>104</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda*, (a cura di) Rossella Palmieri, cit.

<sup>105</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 78.

L'ambientazione ultraterrena con personaggi fantastici, inoltre, avrebbe potuto possedere un ulteriore vantaggio agli occhi dell'Andreini, ossia l'opportunità di creare uno spettacolo la cui componente scenotecnica fosse decisamente fastosa e stravagante. In realtà, questa possibilità era per Lelio appetitosa da un duplice punto di vista, giacché, se da un lato, con essa, egli avrebbe potuto esprimere al meglio la propria inventiva come drammaturgo ed allestitore-attore; dall'altro, la cosa sarebbe tornata in ogni caso utile nell'accattivarsi le simpatie della corona francese, verso la quale, in quell'anno, i Fedeli nutrivano forti speranze d'ingaggio. Molti hanno creduto che Giovan Battista dedicò un'opera di tematica religiosa a Maria dei Medici, detta la Cristianissima, per motivi di carattere squisitamente devozionale. Tuttavia, se non è dato sapere quanto, effettivamente, la Sovrana fiorentina abbia potuto gradire l'omaggio al proprio titolo di Cristianissima<sup>106</sup>, resta innegabile, di contro, il suo profondo amore per i lussuosi allestimenti di messe in scena musicali così frequenti nella Firenze della sua gioventù. Una città, quella medicea, dove teatro e musica, nelle loro declinazioni più opulente, la facevano da padroni, si veda la pratica dell'intermedio, e dove il neonato melodramma aveva mosso i primi passi. L'*Adamo* avrebbe, cioè, scaldato il cuore di Maria de Medici, più che per i suoi pii accenni, per merito della sua forte spettacolarità, dei suoi strabilianti ingegni<sup>107</sup>, intuibili dalle didascalie interne e deducibili dalle stupende illustrazioni dell'edizione originale (fig. 10-46). Siro Ferrone, preciserà come, questa "pomposa componente" dell'*Adamo*, fosse in parte derivabile proprio dalla scenotecnica fiorentina d'inizio secolo:

Era questa un eco minore del successo recente che nella scenotecnica fiorentina aveva avuto il disvelamento degli spazi inferici ottenuto con un sapiente e innovativo sfruttamento del sotto palco, nel *Rapimento di Cefalo* (1600) e nell'intermezzo della *Fucina di Vulcano* (1608).<sup>108</sup>

Ossia, una performatività legata ai teatri musicali ed all'universo di corte mediceo. *Il Rapimento di Cefalo*, citato dall'illustre studioso, i cui ingegni furono ideati niente meno che da Bernardo Buontalenti, fu allestito in onore del matrimonio tra la stessa Maria de Medici ed Enrico IV di

---

<sup>106</sup> La religione raramente all'epoca di Andreini era una questione di fede, sempre invece era un affare politico. Si veda a tal proposito lo scritto di Dubost sulle politiche religiose della così detta Cristianissima Maria de Medici: J-F DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit.

<sup>107</sup> L'anno prima dell'arrivo di Lelio in Francia, Maria de Medici aveva dato disposizioni per una serie di spettacoli, che si sarebbero svolti a place Royale (oggi Place des Vosges), che ricordassero le antiche giostre medioevali e che allo stesso tempo si avvalessero della moderna scenotecnica fiorentina, allo scopo di celebrare il progetto, appena reso pubblico (marzo 1622), dei cosiddetti "matrimoni spagnoli", ossia il matrimonio di Luigi XIII con Anna d'Austria e quello dell'infante Filippo, futuro Filippo IV di Spagna, con Elisabetta di Francia: «Des jours durant (à partir du 5 avril 1612), ces spectacles offrent une admirable synthèse entre les traditions chevaleresques et médiévales, représentées par la joute et la course de bague, et les innovations de l'époque baroque que sont les défilés de chars, les ballets équestre (le carrousel proprement dit), les ballets de cour et enfin les feux d'artifice». Ivi., p. 411.

<sup>108</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 225.



Navarra<sup>109</sup>, due giorni dopo la rappresentazione dell'*Euridice*, con musiche composte, ancora una volta, dallo stesso Caccini, e testo a cura del Chiabrera<sup>110</sup>. Purtroppo, le musiche ed il libretto di quest'opera sono andati persi, ma ancor'oggi ne sopravvivono le cronache dei meravigliosi ingegni. Uno sfarzo, quello dell'*Adamo*, dunque, che sembra quasi essere un omaggio ai ricordi nuziali della regina di Francia se non, addirittura, un vero e proprio rifarsi, per svariati aspetti, al mondo della nascente opera lirica. Non va inoltre trascurato, nell'osservazione di Ferrone, l'interessantissimo riferimento ad un intermedio musicale<sup>111</sup>, *la Fucina di Vulcano*; un'altra tipologia di performance in musica con cui i Comici dell'Arte avevano da tempo molta confidenza, – ed in particolar modo proprio la famiglia di Giovan Battista, visto che la celebre *Pazzia d'Isabella* venne rappresentata nel contesto delle nozze tra Ferdinando I e Cristina di Lorena, dove il duca dispose che essa godesse degli stessi intermedii della *Pellegrina*<sup>112</sup> – noto e rinomato presso il pubblico delle corti europee, in special modo quelle italiane e francesi, sia per le straordinarie invenzioni scenotecniche che, per l'appunto, per le belle musiche. Lungamente si è discusso della presunta, ardente fede dell'Andreini, giungendo, talvolta, ad individuare, in certe sue scelte letterarie, la lacerazione di un uomo devoto costretto ad ereditare una professione che andava contro il suo stesso credo. Una versione dei fatti sicuramente alimentata dallo stesso Lelio attraverso innumerevoli suoi scritti, che ritrova però, scarsi riscontri nella realtà delle sue pièce e della sua vita. In un'epoca come quella in cui visse Giovan Battista, saper gestire i rapporti con la Chiesa per categorie considerate “borderline” come quella

<sup>109</sup> Cronaca dettagliata ed ufficiale del matrimonio e degli spettacoli lì rappresentati fu fornita da Michelangelo Buonarroti il Giovane, pubblicata nel 1863 da P. Fanfani con il titolo: *Opere in versi ed in prosa di M.B il Giovane*. Di esso poi scrissero anche numerosi ambasciatori e cronisti. Uno di questi, a proposito del *Rapimento di Cefalo*, annotò: «[...] fu recitata la nobilissima favola di Cefalo e suo rapimento composta dal Sig. Gabriello Chiabrera e messa in musica da Giulio Caccini [...] alla presenza della Novella Regina, del card.le Legato e di ben tremila gentiluomini e di ottocento gentildonne. Vi cantarono più di cento musici; vi oprarono più di mille persone, attese le macchine di più sorte che vi furono tutte meravigliose, ordinate e condotte da Bernardo Buontalenti con somma sua lode [...]». Per ulteriori approfondimenti si veda: S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp.36-37; A. DELLA CORTE – G. PANNAIN (a cura di), *Storia della Musica. Dal Medioevo al Seicento*, Torino, Tipografia Sociale Torinese, 1951, Volume I, e L. BIANCONI, *Il Seicento*, cit..

<sup>110</sup> I legami tra Gabriello Chiabrera e la famiglia Andreini sono antichi. Risalgono alla passione del letterato per la madre di Giovan Battista, la divina Isabella, a cui il Chiabrera dedicò svariati componimenti. Si veda a tal proposito l'illuminante saggio di Franco Vazzoler: F. VAZZOLER, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in “Teatro e Storia”, 1991, n.11, pp. 305-344.

<sup>111</sup> L'intermezzo, o meglio, l'intermedio, nasce, ancora nel Cinquecento, come forma d'intrattenimento musicale. Nel teatro rinascimentale, difatti, tra un atto e l'altro di una commedia, per impedire al pubblico d'annoarsi, viene ben presto a formarsi la consuetudine di rappresentare i suddetti intermedii, che potevano esser di carattere pastorale, allegorico o mitologico. Nel caso poi si trattasse d'importanti avvenimenti di Stato, come le nozze di un principe, queste produzioni, sia a livello musicale che scenotecnico, divenivano estremamente elaborate, con cori, solisti e vasti insiemi strumentali. I più celebri e sontuosi di tutti furono gli intermezzi della *Pellegrina*, eseguiti a Firenze per le nozze di Ferdinando de Medici e Cristina di Lorena, nel 1589. Anche in quel caso, va sottolineato, la scenotecnica fu curata dal Buontalenti. Si veda D. J. GROUT, *Storia della Musica in Occidente*, cit., p. 314; S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit. e A. TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedii del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, in “Musica e teatro”. Quaderni degli amici della Scala, 11/12, giugno-ottobre 1991.

<sup>112</sup> «Et così avendo il Gran Duca fatto sapere alli Comici Gelosi questo suo pensiero, su le vintidoi hore nella Scena istessa, ove si è recitata la Pellegrina, fece anco la Pazzia, con quelli stessi Intermedij, che si sono altre volte detti» G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solenissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Lorenzo Gran Duchi di Toscana*, cit, p. 63. Inoltre, per ulteriori approfondimenti sulla questione Intermedii e Comici dell'Arte, si rimanda al capitolo secondo del presente elaborato.

degli attori di professione era, per prima cosa, una questione di sopravvivenza. Ed in questo, fede o non fede, il grande capocomico fu maestro. Al punto che, proprio a partire dall'*Adamo*, la sacra rappresentazione diverrà, paradossalmente, il terreno d'innovazione più estrema per la poetica andreiniana. Per rendersene conto basta leggere la consueta lettera *Ai Benigni Lettori* in esso contenuta. Mascherata da ardenti dichiarazioni d'amore verso Dio e il suo creato, si cela, neanche troppo bene, il vero motivo che, quasi certamente, spinse l'autore nel campo del sacro. Una causa che sembra davvero avere ben poco a che fare con la gloria dell'Altissimo:

Quindi invaghito ancor più che mai, risolvei col favor di Dio benedetto, di dare alla luce del mondo quel che io portava nelle tenebre della mia mente; si per dare in qualche modo a conoscere ch'io conosceva me stesso e gli obblighi infiniti ch'io tengo a Dio; come perché altri, che non conosco, sapessero chi fu, chi sia, e chi sarà quest'uomo[...]<sup>113</sup>.

L'*Adamo*, in sintesi, doveva rivelare ai posteri chi era stato Giovan Battista Andreini. E se si usano le parole dell'autore per leggere ed interpretare questa pièce si potrebbe rispondere che egli fu un poeta, un drammaturgo, un uomo di teatro, un uomo di cultura, un'amante della musica e forse, forse un uomo di fede. Quello che maggiormente colpisce di quest'opera, infatti, non è la tematica religiosa, ma come essa fu sviluppata e manipolata. Si trattò del primo, autentico dispiegamento "barocco" di genio creativo da parte dell'Andreini che, con il favore di un'ambientazione sovranaturale quale l'Eden e l'Inferno - due luoghi a loro modo mitologici, popolati da personaggi altrettanto fantastici - poté esercitare, praticamente senza limiti, il proprio genio. Bisognerà aspettare gli anni d'oro delle pubblicazioni francesi<sup>114</sup> per assistere ad altri lavori così ispirati.

Eppure, quando l'autore si rivolge ai *benigni lettori*, narra di come la scelta di un simile soggetto gli avesse procurato enormi difficoltà. In primo luogo, nel rispettare l'unità di tempo. Sant'Agostino sosteneva che la creazione dell'uomo e della donna e la loro cacciata dall'Eden, per opera di Lucifero, fosse avvenuta in sole sei ore, arduo, dunque, raccontare un evento tanto breve in ben cinque atti<sup>115</sup>. In secondo luogo, perché la lingua che avrebbe dovuto usare doveva, gioco forza, essere epurata di ogni metafora o parola che riguardasse i prodotti creati dall'uomo: «priva di poter trarre le comparazioni da cose fabbrili, introdotte col volger degli anni, poiché al tempo del primo Uomo non v'era cosa»<sup>116</sup>. Terzo, i fatti che narrava non avrebbero potuto essere in alcuno modo abbelliti o arricchiti: «e priva eziandio del portare in campo fatti d'istorie sacre o profane, del raccontare menzogne di favolosi Dei, di narrare Amori, furori, armi cacce, pescagioni, trionfi,

---

<sup>113</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., p. 19.

<sup>114</sup> Si parla della tournée parigina dal 1622 al 1625, gli anni in cui Giovan Battista pubblica presso Pierre Della Vigne la *Centaura*, la *Ferinda* e *L'Amore nello Specchio*.

<sup>115</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., p. 20.

<sup>116</sup> Ibidem.

naufragi, incendi, incanti e simili cose che sono in vero l'ornamento e lo spirito della Poesia»<sup>117</sup>. In ultima, quarto punto, v'era il grosso ostacolo della lingua in cui avrebbe dovuto esprimersi Adamo, che il drammaturgo potrà risolvere solo considerando Adamo alla stregua di un pastore/abitatore dei boschi. Nel redigere quest'introduzione Giovan Battista, senza dubbio, confidava che, il lettore d'allora, avrebbe finito col credere come, alla base della sua scelta, vi fosse in realtà una profonda fede, e che tutto questi impedimenti venissero superato unicamente al nobile scopo di glorificare al meglio il Creatore, naturalmente, con l'aiuto dello Stesso: «l'onnipotenza sua avvezza a trarre meraviglie dal rozzo ed informe della mia mente»<sup>118</sup>.

Nondimeno, il lettore di oggi, può concedersi il sospetto che, se vi erano delle concrete difficoltà in tale scelta di soggetto, vi erano, però, anche degli innegabili vantaggi. In una dimensione che, a nessun mortale, è dato conoscere, in un "Prima" assoluto, con protagonisti creature come angeli e demoni, che lasciano libero sfogo all'immaginazione del poeta, pare evidente che, lo spazio per la componente fantastica e per il musicale è, praticamente, smisurato. In fondo, è difficile pensare ad un modo differente in cui avrebbero potuto esprimersi gli angeli di Dio, se non attraverso il linguaggio universale della musica, cioè, il canto. Così, accanto al verso, fattore metrico musicabile per eccellenza vi saranno molteplici cori celesti. Gli intenti dell'autore, in questo senso, sono inequivocabili, a partire dal prologo, che è costituito da un coro d'angeli che salmodiano la gloria di Dio<sup>119</sup>. A seguire, nell'atto primo, scena prima, in cui si assisterà alla creazione di Adamo e d'Eva, alla voce del Padre Eterno e dei due primi esseri umani, faranno da contrappunto cori di Serafini e Cherubini<sup>120</sup>. Ma il vero tripudio di voci, dove le intenzioni d'Andreini si paleseranno, sarà all'inizio dell'atto secondo, quando ben quindici angeli diversi, a turno, loderanno l'opera divina, prima di armonizzarsi in un unico, omogeneo, coro a chiusura della scena<sup>121</sup>. Tuttavia, se la lingua degli angeli, eccezion fatta per Michele Arcangelo, sarà, principalmente il canto, il vero elemento inaspettato, e perciò di maggiore interesse, sarà la musicalità e la sonorità attribuita agli Inferi.

Oltre alla figura della Vanagloria, che suona la cetra e fa il suo ingresso in scena su di un carro trainato da un gigante - verosimilmente la parodia di un Trionfo<sup>122</sup> - spicca senz'altro l'invenzione di un Coro di Spiriti corredato di strumenti infernali che compare nell'atto terzo, scena terza. Si è nel momento che segue la caduta di Adamo ed Eva, il sommo trionfo delle forze inferi. La scena è brevissima, all'affermazione di Volano, messaggero infernale, «E' vinto»<sup>123</sup>, riferendosi all'Uomo, segue l'invocazione di Sathan, a celebrare al meglio una simile vittoria: «Al rauco suon de le

---

<sup>117</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., p. 20.

<sup>118</sup> Ivi., p. 21.

<sup>119</sup> Ivi., p. 26.

<sup>120</sup> Ivi., pp. 27-34.

<sup>121</sup> Ivi., pp. 47-51.

<sup>122</sup> «Al suon di questa cetra, ore d'Averno, / Tesso ghirlanda al tuo bel crin di Stelle». Ivi., p. 58, vv. 1131-1132.

<sup>123</sup> Ivi., p. 81, v. 1958.

impeciate canne, / E mill'altri discordi infausti legni / La mano e il labro pronto ormai s'appoggi.»<sup>124</sup>.

E, sebbene la scena sulla carta risulti così breve, è facile presumere che nell'effettiva rappresentazione essa fosse piuttosto lunga, poiché è altamente probabile che, all'invocazione di Satana, avrebbe fatto immediatamente seguito un concerto di Spiriti infernali.

L'invenzione di questi Spiriti è davvero intrigante, e suggerisce molto sulle capacità creative ed immaginative dell'Andreini poeta, in quanto essa non ha nulla a che vedere con le fonti bibliche usate per redigere la parte più "ortodossa" dell'opera. Lo chiarisce lo stesso autore nell'edizione originale del testo, dove ogni pagina riporta, sul bordo del foglio, in carattere minuto, le fonti bibliche o comunque religiose, da cui Giovan Battista traeva le sue informazioni per descrivere luoghi e personaggi<sup>125</sup>, specificando di contro quelle invece che fossero puro frutto della mente del drammaturgo. Questo è per l'appunto il caso degli Spiriti, che si configurano come esseri d'ispirazione totalmente profana, atti ad incarnare, sulla scia della filosofia greco-latina - questo sarà poi esplicitato nell'atto quarto, ove verranno minuziosamente descritti<sup>126</sup> - i quattro elementi, aria, acqua, fuoco e terra<sup>127</sup>. Anche in un testo "devoto", Lelio non sa rinunciare alla sua anima barocca. Le incantevoli illustrazioni dell'edizione originale dell'opera possono solo vagamente offrire un'ombra di ciò che fu o sarebbe stato, l'allestimento di questa scena (fig. 32-34).

Benché l'intera sacra rappresentazione sia indubbiamente pervasa di elementi altamente musicabili, risulta però altrettanto evidente, da questo rapido *excursus* delle parti più salienti della pièce, che è l'Inferno ad offrire le maggiori possibilità di sperimentazione drammaturgica. Il canto, nelle alte sfere, è una prerogativa degli angeli, mentre Adamo, Eva e il Padre Eterno, si limitano ad esprimersi in versi. Sono le creature degli inferi, nella loro totalità, che al di là dei momenti prettamente musicali, producono quasi costantemente suoni, rumori, stridori, danze sfrenate. Si veda, ad esempio, quando Serpe<sup>128</sup> invita il personaggio di Canoro a lodare la vittoria di Lucifero e, subito dopo, quasi certamente al ritmo di quel canto, i demoni a spiegare le ali e a danzare: «L'ali or, or, qui spiegate; / Ed agili formate / Lieta danza vezzosa»<sup>129</sup>. Andreini, in una nota laterale al canto di Canoro specifica proprio: «*Qui cantando dovranno accompagnar la sua voce rauchi strumenti infernali*»<sup>130</sup>. Inoltre, dopo l'esortazione di Serpe a danzare, nella scena che segue, va ad arricchire il già nutrito gruppo composto da Spiriti, Serpe, Satan, Volano, Canoro e Vanagloria, un Coro di Folletti *«in forma*

---

<sup>124</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., p. 81, vv. 1961-1963.

<sup>125</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup> Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit.

<sup>126</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., pp. 91-100

<sup>127</sup> «Coro di spiriti ignei, aerei, terrei, acquatici». Ivi., p. 91.

<sup>128</sup> «Tu, canoro, cantando / Va d'Inferno il sudor oggi eternando». Ivi., p.82, vv. 2001-2002.

<sup>129</sup> Ivi., p. 83, vv. 2034-2036.

<sup>130</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup> Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit., p. 80.

*di mattaccini*<sup>131</sup>. Non ci sono battute per loro, ma quasi sicuramente, oltre a danzare, essi cantavano una nenia senza parole, qualcosa di grottesco e deforme, che facesse da sottofondo e mantenesse il ritmo della scena, come suggerisce un'altra nota a margine, «*Cantano, ballano e si sentono suoni rauchi*»<sup>132</sup>. Anche in assenza di parole, gli inferi sono musicali, sonori, vitali. Le note a margine che Lelio pone con la funzione d'indicazioni di scena sono tali solo nei casi di scene infere mentre, nel resto dell'opera, esse sono, come già detto, per lo più riferimenti ad opere sacre utilizzate dall'autore come fonti.

La conclusione, derivabile da quest'analisi, è che, ancora una volta, tra la cupa solennità della tragedia e la bassezza proteiforme della commedia, è quest'ultima a vincere. Quando Giovan Battista tratta argomenti seri, quali la creazione del mondo e dell'Uomo, e deve descrivere luoghi sacri e creature divine, si trova costretto a compiere le medesime scelte stilistiche che aveva dovuto fare, quasi dieci anni prima, nella *Florinda*, come ad esempio, relegare il canto, e più in generale la musica, all'ambito dei cori, nel caso specifico dell'*Adamo*, angelici. In altre parole, all'esatto opposto di quel che vorrebbe far credere l'autore ai suoi lettori, la sacra rappresentazione ha valore agli occhi di Lelio come genere altamente musicabile in virtù della sua componente demoniaca, non angelica. E questo "paradosso andreiniano", diverrà ancora più esplicito nelle *Maddalene*, che saranno, tra le opere "sonore" d'Andreini, forse le più importanti, in ragione del fatto che Maddalena era, in primis, una prostituta. E' il genio del capocomico, ancor prima che del drammaturgo, che deve volgere a suo favore, e a favore della propria compagnia, ogni circostanza, ogni occasione per sopravvivere, evitare la censura e perché no, se possibile, guadagnare fama ed onore. Lo stesso riferimento ai "mattaccini" indica senz'altro un testo pensato per essere messo in scena in un ambiente cortigiano, dove i buffoni di palazzo, nonché i vari giocolieri o nani di turno, avrebbero potuto impersonare il Coro dei Folletti, essere cioè assunti in loco, dato che non era prassi delle compagnie dei comici viaggiare con un sì alto numero di membri e soprattutto con così tanti buffoni-danzatori da poter costituire un intero coro.

A chiusura di questo paragrafo alcune osservazioni sulla prima edizione dell'*Adamo* sono d'obbligo. Se si raffronta il libro del 1613 e la ristampa del 1913, escludendo le differenze ovvie, come la presenza nel testo originale delle splendide illustrazioni, la versione del XX secolo sembra riprodurre fedelmente l'intero volume a partire dalla lettera ai benigni lettori, passando per la dedicatoria a Maria dei Medici. Solo tre paginette, cinque facciate, che si collocano tra la lettera ai lettori e l'errata corrige, furono trascurate dall'altrimenti più che scrupoloso editore contemporaneo. Una di tali pagine è dedicata a spiegare l'uso della parola "labbia" nell'*Adamo*<sup>133</sup>, parola di derivazione dantesca che Andreini usa per indicare l'intero volto, le altre due pagine invece sono un «sommario degli

---

<sup>131</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup> Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit., p. 81

<sup>132</sup> Ivi., p. 82.

<sup>133</sup> Ivi., p. [7].

argomenti delle scene»<sup>134</sup>. Eppure potrebbe proprio essere queste due paginette a meritare da parte dello studioso d'oggi una particolare attenzione. In esse, Andreini, atto per atto, scena dopo scena, si diede difatti pena di riassumere brevemente cosa sarebbe accaduto nel momento della rappresentazione. Ad esempio, nella scena settima, atto quinto, lo spettatore / lettore, sapeva che avrebbe visto / letto di: «Lucifero, Morte, Mondo, e Chori di Diavoli s'apparecchiano per far violenza ad Adamo e combattere contro Dio»<sup>135</sup>. E' facile intuire come un simile sommario possa essere stato ritenuto superfluo per chi ristampò il libro nel XX secolo, dato che esso, in apparenza, sembrava essere solo un semplice condensato delle azioni sceniche che di lì a poco si sarebbero lette. Ma, se si passa dall'ottica del mero lettore a quella di un lettore che sarà poi anche spettatore, queste pagine potrebbero assumere tutt'altro significato. Lo spettatore che leggerà detto sommario sa già, infatti, cosa andrà a vedere, conoscerà insomma, "a priori", la trama. In questo modo, egli potrebbe cioè godersi l'opera senza preoccuparsi di seguire con eccessiva attenzione i vari scambi di battute, nonché di comprendere ogni verso ed ogni rima nel dettaglio, e di conseguenza, viene da pensare, potrebbe così gustarsi a pieno la bellezza delle musiche di scena. Questa è solo un'ipotesi come un'altra sul senso e l'uso per cui Andreini abbia allora redatto tale sommario, ma un'ipotesi che, se vera, potrebbe divenire un'ulteriore riprova della sua profonda conoscenza delle dinamiche di rappresentazione di ogni tipologia di messa in scena, nonché dei differenti modi di fruizione del pubblico seicentesco, delle sue abitudini, dei suoi gusti. In altre parole, la dimostrazione, da parte di Giovan Battista, di possedere una sensibilità teatrale sufficientemente sviluppata per intuire quanto e come l'avvento dei nuovi teatri musicali avrebbe inciso sul suo lavoro di comico e drammaturgo.

### 3. L'età matura. Apogeo in terra di Francia

Giovan Battista Andreini, come già ampiamente descritto nei capitoli precedenti, giunge in Francia, approssimativamente tra il finire del 1620 e l'inizio del gennaio 1621, in seguito ad una lunga lotta tra compagnie, fortemente in debito con Tristano Martinelli, la cui influenza ed astuzia erano state determinanti nell'ottenere l'incarico tanto ambito<sup>136</sup>. Pertanto, si può serenamente ipotizzare che fu principalmente quest'ingombrante ombra arlecchinesca la cagione del silenzio che avvolse i primi mesi parigini di Lelio. Ad ogni modo, eccetto questo fastidioso "effetto collaterale", i Fedeli tutti, stando a quello che riportano i documenti dell'epoca, piacquero molto a Luigi XIII, com'era stato per la tournée del 13-14, il quale ne apprezzò sommamente le rappresentazioni e lo stile recitativo<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup>. Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit., p [8].

<sup>135</sup> Ivi., p. [9].

<sup>136</sup> Per ciò che concerne le vicende del viaggio francese si veda il capitolo primo, paragrafo 2.b, del presente elaborato nonché S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit.

<sup>137</sup> Anche in questo caso, si rimanda al capitolo primo, paragrafo secondo, di questo scritto.

Lì la sorte, poi, non tardò a favorire ulteriormente gli Andreini, quando, nell'estate di quello stesso anno, il Martinelli, al solito schiavo dei propri capricci, abbandonò improvvisamente i Fedeli<sup>138</sup>, facendo di Lelio e Florinda gli unici responsabili della compagnia.

### 3. 1. I frutti di un prospero Vigneto o del Grande Raccolto

La prima pièce che Andreini pubblicò in Francia s'intitolava *La Campanazza*<sup>139</sup> e fu stampata nel 1621 - c'è da credere, dopo la fuga di Arlecchino – sotto pseudonimo. Il dramma, dunque, risultò essere scritto da un certo Giovanni Rivani, uno degli attori della compagnia, che di solito interpretava il ruolo del *Graziano*, ossia del *Dottor Campanaccio*<sup>140</sup>. A questo carattere però, Lelio, non imputò semplicemente la paternità della commedia, che dal suo ruolo derivò il titolo, ma ad esso egli attribuì anche la sfacciatissima dedicatoria rivolta alla Regina Madre<sup>141</sup>. Non è da escludere che fu proprio il tono, decisamente informale, di tale dedicatoria, che spinse Giovan Battista a pubblicare l'opera a nome di un altro, per poi rivendicarne i natali solo due anni dopo, nel prologo della riedizione veneziana<sup>142</sup>. Si trattava del debutto di Lelio nel campo dell'editoria parigina, un ambiente a lui totalmente ignoto, in cui il comico non sapeva ancora come muoversi ed in cui, i confini del lecito, gli erano del tutto estranei, non essendo determinati da ciò che andava contro la morale cattolica - una morale che egli, negli anni, aveva ampiamente sondato ed imparato a raggirare - bensì da giochi di potere estremamente raffinati. Da questo punto di vista Andreini era, e probabilmente si sentiva, un novizio. Non è perciò così inverosimile supporre che, da abile stratega qual'era, egli abbia preferito, almeno all'inizio, mantenere un basso profilo, visto anche la situazione di tensione e sospetto che aleggiava nella corte francese tra Maria dei Medici, che secondo molti continuava a rappresentare sin troppo bene gli interessi italiani e il figlio, Luigi XIII, che solo da poco aveva

---

<sup>138</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p.131.

<sup>139</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, cit.

<sup>140</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 230.

<sup>141</sup> «Christianiss.ma Maestà / e ve salut». *Dedicatoria* in G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna detto il Dottor Campanaccio da Budri*, cit.

<sup>142</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanaccia, comedia piacevole e ridicolosa*, cit. Si tenga inoltre presente che la Serenissima era stata, sin dagli inizi della carriera andreiniana, un luogo eletto per la pubblicazione di un certo tipo di drammaturgia, più irriverente, e meno vincolata alle leggi dell'imperante censura controriformata.

concesso il rientro dall'esilio alla madre<sup>143</sup>. Inoltre, l'ipotesi di un inizio volutamente in tono minore, sembra essere supportata dal testo stesso il quale, ad un'attenta analisi, risulta essere un dramma alquanto tradizionale per non dire banale, soprattutto se paragonato alle successive cinque opere che l'Andreini avrebbe pubblicato - solo un anno dopo e questa volta a suo nome - presso lo stesso editore parigino della *Campanazza*, Nicolas Della Vigna. Una commedia decisamente troppo "classica" sia se messa a confronto, ad esempio, con il plot immaginifico ed onirico di una *Centaura*<sup>144</sup>, sia se comparata ad una pièce più lineare nello svolgimento, come una *Sultana*<sup>145</sup>. Ciò, essenzialmente a causa degli aspetti linguistici, scenotecnici e musicali della pièce, privi di qualunque forma di sperimentalismo. La struttura del dramma, divisa nei consueti cinque atti, per altro molto brevi, presenta caratteri standard della commedia dell'Arte che agiscono il proprio ruolo senza mai uscire dal tracciato abituale. Due giovinette incontrano delle difficoltà a congiungersi con i loro rispettivi innamorati, di cui uno è il prototipo del miles gloriosus già dal nome, Tremimarte; i padri anziani delle giovinette combinano matrimoni non voluti o danno la caccia a donne più giovani; - uno dei due, anche se con il nome di Trifonio, altri non è che la maschera di *Pantalone* - i rivali in amore degli eroi maschili ingarbugliano la situazione, e i servi pasticcioni sollevano il morale con i loro lazzi. La vicenda, a sua volta, si snoda rapidamente, secondo i canoni della commedia rinascimentale-barocca, dove tutto ruota intorno alla tematica amorosa e agli equivoci generati da bugie e travestimenti vari per conquistare l'oggetto del proprio desiderio. Da un punto di vista linguistico, solo le maschere della tradizione parlano nel dialetto a loro confacente: Graziano il vernacolo emiliano, infarcito di falsi latinismi, da "dottoraccio" qual è, e Trifonio-Pantalone quello veneziano, come la serva Spinetta, che ricorda altre serve andreiniane di origine lagunare. Anche nell'ambito della lingua sonora le invenzioni scarseggiano, a partire da Tremimarte che, in qualità di soldato fanfarone, ben si sarebbe prestato a sperimentazioni semantiche e vocali. Andreini, in quest'ambito, si limitò a forzare, a tratti, le potenzialità fonetiche del dialetto emiliano di *Campanaccio*, come nel caso della scena terza, atto quarto, dove Graziano è in piena crisi d'identità e s'inerpica in

---

<sup>143</sup> Maria de Medici era stata esiliata a Blois nell'estate del 1617 dallo stesso Luigi XIII inseguito alle sue discutibili scelte di politica interna prima come reggente (1610-1614) e poi come capo del Consiglio di Stato (1614-1617). Scelte che la portarono ad inimicarsi numerosi nobili francesi, primo fra tutti il principe di Condé, che giunse persino a far arrestare. Tra di esse, la più infelice, fu sicuramente quella di concedere troppo spazio e potere ai coniugi Concini. Leonora Galigai, la più intima confidente della regina, nel 1601, aveva sposato un altro italiano migrato alla corte di Maria, il nobile aretino Concino Concini. I due, soprattutto dopo la morte di Enrico IV, grazie al rapporto privilegiato che la Galigai poteva vantare con la sovrana, avevano accumulato enormi ricchezze nonché cariche di grande prestigio all'interno del governo, finendo con l'attirare su di sé l'odio dell'intero popolo francese, dai nobili alla plebe, a partire proprio da Luigi XIII. Il 4 Aprile 1617 il re diede dunque l'ordine di assassinare il Concini e, ai primi di maggio, Maria dei Medici fu costretta a lasciare Parigi per Blois. Inseguito ad un biennio di lotte intestine (1619-1620), definite *guerres de la mère et du fils*, la sovrana riuscì a tornare a corte - «Louis XIII lui ayant signifié dès l'été 1620 qu'elle était libre de se rendre à Paris» J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 632 - ma la riappacificazione tra madre e figlio sarebbe divenuta ufficiale e definitiva solo nel Gennaio del 1622, dopo la morte, nel Dicembre del 1621, di Luynes, favorito di Luigi XIII e, forse, il maggiore avversario politico della regina Medici: «[...] le 31 janvier 1622, elle est admise à certaines stances du Conseil des affaires (le Conseil étroit)[...]» Ivi., p. 641.

<sup>144</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit

<sup>145</sup> G. B. ANDREINI, *La Sultana, commedia*, cit.



un'ardita spiegazione logica della sua illogica confusione: «Iera mi una volta mi, quand iera mi, e che un alter mi haveva fat star mi, ades nò son più mi, per che el mi, ch'è ussi for de mi per farse un mi [...]»<sup>146</sup>, ma nulla più.

Per quel che concerne, infine, i momenti musicali, essi sono pochi, ed arrivano tardi nella commedia. Solo nell'atto quarto, scena prima, al personaggio di Lucrino viene concesso di esibirsi musicalmente: «*Qui Lucrino canterà quello che vuole*»<sup>147</sup>, probabilmente accompagnato da un chitarrone o simili, come si deduce da una didascalia interna: «*Lucrino: Lisetta entra, e piglia questo istrumento, riponlo nella prima camera à terreno*»<sup>148</sup>. Questo momento musicale è scatenato da Belguardo, il quale viene indotto a credere che la sua amata, Tirenica, lo tradisca con Lucrino, e riconoscendosi sconfitto lo invita a comportarsi da novello Orfeo:

[...] sposi al suon la voce, ed amoroso Orfeo à voi tirate la vostra bella Euridice, ch'io intanto nell'aspro Inferno, amoroso dannato, dal vostro canto ne caverò salute, poiché in questo così fatto punto l'anima mia haverà, se non pace, tregua almeno ne'suoi amorosi tormenti<sup>149</sup>.

In questa scena e in questa citazione del mito orfico, in conclusione, si esaurisce tutta l'inventiva musicale andreiniana.

La *Campanazza*, perciò, nella sua esagerata fedeltà alla tradizione, non può che lasciare dei dubbi e delle perplessità allo studioso andreiniano, abituato da tempo a vedere Giovan Battista impegnato nelle ricerche più ardite e ad incursioni, degne del bandito che è in lui, in ogni forma del teatrale che potesse catturare la sua attenzione. Eppure, se questo attenersi così stretto alle regole del genere, sino a sfiorare la noia e la monotonia, fosse inteso come un saggiare il terreno da parte dell'Andreini drammaturgo, esso potrebbe acquisire un significato di più profondo spessore. A riguardo, vi è una battuta di Lucrino, innamorato respinto che, oltre a svelare per un istante la vera identità dell'autore, suona molto simile ad un'invocazione ad un nume tutelare un po' speciale, affinché le astuzie del giovane, e quindi, forse, anche del suo creatore, vadano a buon fine:

Amor grande in gran cuor opra gran cose, disse la savia immortal Isabella Andreini, delle Muse, e delle Scene così cara amica<sup>150</sup>.

Lucrino recita questa battuta per farsi coraggio appena dopo essersi imbarcato in una complessa messa in scena per ingannare il proprio rivale in amore, Belguardo, a cui vuole rubare l'affetto di

---

<sup>146</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, cit., p. 66.

<sup>147</sup> Ivi., p. 59.

<sup>148</sup> Ivi., p. 60.

<sup>149</sup> Ivi., p. 59.

<sup>150</sup> Ivi., p. 34.

Tirenia. Perché allora, non immaginare che si tratti di un Andreini che, per bocca di uno dei suoi personaggi, chieda aiuto alla madre per risultare un drammaturgo gradito alla corte francese, nonostante o grazie, al suo piccolo imbroglio, al suo farsi passare per un altro, esattamente come intende fare Lucrino<sup>151</sup>? Entrambi, scrittore e carattere, in fin dei conti, rischiano la sorte con una mossa azzardata, confidano nella forza dell'Amore, che fosse amore per una donna o per la propria arte, poco importa.

Ad ogni modo, se l'esordio drammaturgico di Lelio presso la stampa francese fu decisamente in sordina, lo stesso non si può dire della sua successiva produzione letteraria in terra francofona. Forse fu per la promozione a capocomico dopo la fuga di Martinelli, o forse fu per l'atteggiamento piuttosto favorevole della corona nei confronti della compagnia dei Fedeli, sta di fatto che, a Parigi, nel solo 1622, Giovan Battista pubblicherà, presso l'editore Della Vigna, ben cinque testi teatrali tutti estremamente articolati e a modo loro unici, anche da un punto di vista musicale: *La Centaura*<sup>152</sup>, *La Ferinda*<sup>153</sup>, *L'Amor nello Specchio*<sup>154</sup>, *La Sultana*<sup>155</sup> e *Li duo Leli simili*<sup>156</sup>.

In altre parole, conquistato un ruolo di potere e prestigio da tempo desiderato, lontano dai pericoli della censura, nonché dalle malignità sul suo stile di vita – quando giunge in Francia la relazione extraconiugale con Virginia Rotari è cosa ormai di dominio pubblico - che spesso l'avevano accompagnato in patria, Lelio sembra riscoprire il piacere della scrittura selvaggia e sfrenata e di un teatro che è realmente specchio del mondo, senza sotterfugi. Un teatro popolato da mostri, da sogni, da magia, d'amori folli ma, soprattutto, da tanta, tanta musica.

*La Sultana* e *Li duo Leli simili*, benché rientrino a pieno titolo nel “grappolo” della fertilità di Lelio, annata 1622, sia per complessità della trama che per invenzioni drammaturgiche, sul versante del musicabile presentano poche sperimentazioni degne di nota. Di conseguenza, esse verranno analizzate piuttosto brevemente, a favore delle tre sorelle musicalmente “maggiori”. Ciò, ovviamente, nulla toglie al loro intrinseco valore nel quadro della produzione andreiniana, sia per quel che riguarda la politica di Giovan Battista nei confronti della corte francese sia, come proiezioni sceniche della vita privata del loro autore, caratteristica precipua dell'intero quintetto edito presso Della Vigna<sup>157</sup>. Entrambe le opere, infatti, recano una dedicatoria rivolta a dei nobili vicini alla corona in qualità di possibili, futuri, patroni – nella dedicatoria di *Li duo Leli*, Andreini si sbilancia davvero molto, chiedendo al duca di Nemours d'intrappolare «entro gli specchi incorruttibili del suo

---

<sup>151</sup> Lucrino fingerà di essere il nuovo amante di Tirenia, per convincere Belguardo che la fanciulla non l'ama più.

<sup>152</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

<sup>153</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit.

<sup>154</sup> G. B. ANDREINI, *L'Amore nello specchio, commedia*, cit.

<sup>155</sup> G. B. ANDREINI, *La Sultana, commedia*, cit.

<sup>156</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili*, cit.

<sup>157</sup> «Le commedie parigine sono infatti tutte incentrate sul primato artistico dei tre e sulla rappresentazione dei loro complicati legami sentimentali ed erotici». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit, p. 256.

gran Patrocinio»<sup>158</sup>, se stesso e i due Leli che danno il titolo all'opera - e in ambedue, i riferimenti alla catena d'oro, simbolo di schiavitù mercenaria dei comici dell'arte nei confronti dei propri mecenati, sono forti e costanti<sup>159</sup>. Tutte e due le pièce, infine, vedono al centro della vicenda l'innamorato Lelio con un plot che ruota attorno alle dinamiche del triangolo amoroso Virginie-Giovan Battista, ed una Florinda sempre vincitrice su Lidia, nome d'arte della Rotari, che in linea di massima, lieta si ricongiunge al suo legittimo sposo, almeno in scena<sup>160</sup>.

Tuttavia se, come si è detto, in queste due pièce, la musica verrà decisamente messa in secondo piano a favore di altri elementi, essa, comunque, continuerà ad essere presente e a svolgere un ruolo di una certa rilevanza, in quanto, sia nella *Sultana* che nel *Li duo Leli simili*, il finale sarà rigorosamente in musica. Nel primo caso si tratterà di un vero e proprio Trionfo, associato dall'arrivo in scena del re Persiano, padre della Sultana, nel secondo di una moresca danzata dalla compagnia tutta. Nella *Sultana*, inoltre, anche se con moderazione, vi saranno diversi momenti musicali a partire da «un'aria alla spagnola e sapendone alcuna alla schiavona»<sup>161</sup>, cantata da Florinda nei panni maschili di uno schiavo turco che viene venduto e deve fare sfoggio di tutte le sue doti a beneficio dei suoi possibili compratori. Non mancherà inoltre l'invenzione di una lingua sonora in pieno stile andreiniano, un finto idioma persiano, per Florinda/Schiavo, che altro non è che un veneziano maccheronico: «Mi non voler più patir da ti, tanto tò aria de ti piase a mi»<sup>162</sup>. Seguiranno i gorgheggi del servo Fegatello, che non può fare a meno di canticchiare tutto il giorno, e che, ad un esasperato Lelio, il quale lo supplicherà di smettere, risponderà: «Signore è impossibile; alhor, che ne bolle alcuna cosa in testa, bisogna cantare»<sup>163</sup>.

Di contro, invece, ne *Li duo Leli simili*, ogni musicalità è praticamente bandita – eccetto per una piccola scena d'eco tra Lelio e Lidia nell'atto quarto<sup>164</sup> - per fare spazio ad una più che complessa trama degli equivoci. Rebaudengo, a tal proposito, di quest'opera dirà:

---

<sup>158</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili, commedia*, cit., dedicatoria.

<sup>159</sup> «[...] ch'io intanto ricevo la catena d'oro e m'incatenano con nodi d'infrangibil diamante d'obbligo eterno; ver è come la catena è d'oro, il cui metallo eccedo ogni altro in finezza, così esser voglio io sola quella, che in finezza d'amare il signor Lelio ogn'altra avanzi». G. B. ANDREINI, *La Sultana, commedia*, cit., p. 92. «[...] ecco la catena d'oro, o come pesa; o com'è lucente; canchero se con simili catene si catenassero gli orsi, i leoni, le hidre, mi fò a credere, che havrebbero assai più caro lo star prigionieri fra ferragli, che libere scorrer per le foreste [...]». G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili, commedia*, cit., p. 14.

<sup>160</sup> Questo gioco di rimandi al triangolo amoroso Andreini-Ramponi-Rotari, è particolarmente sfacciato ed evidente nella trama dei *Li duo Leli simili*, in quanto le uniche protagoniste femminili della pièce sono le sorelle Florinda e Lidia, le Virgine per l'appunto, entrambe innamorate dello stesso uomo, guarda caso Lelio, il quale riuscirà ad accontentare entrambe le fanciulle solo grazie alla presenza di un fratello gemello che è a lui identico e che ha anche il suo stesso nome. Massimo dell'ironia, un po' perfida, e della metateatralità andreiniana, sarà poi precisare che Florinda è la sorella maggiore - la Rotari era ben più giovane della Ramponi - e che il Lelio "originale", quello che l'autore dice "senza stellina", ossia senza asterisco, per distinguerlo nel copione del suo omonimo, sarà innamorato non di Florinda, che trova anzi, addirittura detestabile, ma di Lidia. Nell'*Amore nello Specchio* ci sarà l'unica, maliziosa, eccezione, all'unione scenica di Lelio-Florinda, in quanto le due coppie saranno Lidia con Silvio e Lidia, nei panni maschili del gemello Eugenio, con Florinda.

<sup>161</sup> G. B. ANDREINI, *La Sultana, commedia*, cit., p.62.

<sup>162</sup> Ivi., p. 41.

<sup>163</sup> Ivi., p. 86.

<sup>164</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili, commedia*, cit., p. 63.

*Li duo Lei simili*, *Lelio bandito* e *Le due comedie in comedia* hanno in comune il fatto di non presentare la spettacolarità quale elemento esterno, auditivo o visivo, ma di racchiudere al proprio interno – la terza più delle altre – gli elementi di varietà. *Li duo Leli simili* imposta infatti la propria trama sullo scambio di persone causato dai due gemelli [...] <sup>165</sup>.

Questo probabilmente perché, tra le opere di Andreini, nessuna come questa pièce mise in scena, in modo così evidente e palese, la vita dell'artista, essendo Giovan Battista, e le sue due donne, gli unici ed indiscussi protagonisti dell'intera vicenda, con un cast estremamente ridotto - un solo servo e una sola serva, anzi, un'ostessa, e solo altri tre ruoli di rilievo, il doppio di Lelio, e due attori anziani, uno nel ruolo del padre di Florinda e Lidia, l'altro nel ruolo di un suo conoscente – che si limiterà a costituire una cornice dove i tre innamorati agiranno il loro dramma personale. Ciò che interessava l'autore in questo caso era spingere al massimo le potenzialità della scena in quanto specchio sin troppo vivido del mondo, raccontando se stesso senza veli <sup>166</sup>. Una sperimentazione ardita e terribilmente moderna, che difficilmente avrebbe potuto lasciare spazio a null'altro che non fosse questo folle, scandaloso, realissimo, triangolo amoroso.

### 3. 2. Ibride mostruosità, città acquatiche e magie libertine: *La Centaura*, *La Ferinda* e *Amor nello Specchio*

Ad ogni buon conto, non si creda che la divisione, qui operata, in due sottoinsiemi, delle cinque commedie edite Della Vigna, sia dovuta solamente ad un'esigenza di tipo poetico: da un lato il duetto scarsamente musicabile, la *Sultana* e *Li duo Leli simili*, dall'altro il trittico nato sotto il segno d'Euterpe, *La Centaura*, *La Ferinda* e *Amor nello Specchio*. Come per tutti i drammi andreiniani, infatti, non va dimenticato che la poetica dell'autore si dovette sempre, per forza di cose, scontrare, confrontare ed infine fondere, con i bisogni e le necessità del capocomico, poiché in Lelio l'artista e il mercenario non furono altro che due facce della stessa medaglia, indissolubili. In pratica, se è in dubbio che vi fu un Andreini-scrittore, che giocava sfacciatamente e pubblicamente con la propria vita privata, è altrettanto innegabile però, che questi dovette, sempre e comunque, coesistere e coabitare con il medesimo Andreini-capocomico il quale, dopo la scomparsa di Martinelli, avrebbe avuto la responsabilità di guidare i Fedeli su un terreno alquanto accidentato. Così, il drammaturgo

---

<sup>165</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 71.

<sup>166</sup> «Il romanzo di Lelio-Lidia-Florinda viene rivissuto, nelle possibili varianti, come un gioco combinatorio che rispetta i presupposti della biografia psicologica e sentimentale dei tre, e li sviluppa secondo verosimiglianza. E' l'aspetto più moderno del teatro di Lelio. [...]. Gli attori non sono interpreti delle anime di altri (cioè dei personaggi); sono essi stessi, almeno nei casi dei tre ruoli principali degli "innamorati", degni di essere considerati come proprietari di un'anima dotati di una profondità psichica che le figure nobili della letteratura drammatica non avevano mai esibito». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit, p. 258.

che pubblicava la *Campanazza* fu anche, contemporaneamente, l'attore che doveva assolutamente risultare gradito ai nuovi mecenati, se desidera un futuro lavorativo prospero e solido. Nemmeno la musica, perciò, malgrado il grande amore che Lelio nutriva per essa, poté esimersi dal sottostare alle leggi di quest'eterno dualismo, da questa sorta di "schizofrenia" che aveva afflitto Giovan Battista sin dagli esordi e che negli anni crebbe proporzionalmente al prestigio assunto dagli Andreini, prima semplici attori e poi coppia capocomicale. Analogamente, dunque, il trittico e il duetto ivi citati, avranno ragione d'essere non solo e non soltanto in virtù di fattori di carattere squisitamente poetico ma altresì per esigenze di carattere politico e mercenario.

Procediamo per ordine, delineando, in primis, un breve quadro cronologico delle cinque opere che Andreini pubblicherà nel'22. La prima pièce ad essere edita fu quasi sicuramente *La Centaura* - è l'unica stampa a presentare numerosi omaggi all'autore da parte di letterati parigini in forme di componimenti vari, quali madrigali ed anagrammi, inoltre, nella consueta lettera ai *Lettori Cortesissimi*, Lelio sembra presentarsi ad un pubblico che non lo conosce: «Come in Italia stampai Opere recitative, così in Francia do alla luce Drammatici componimenti»<sup>167</sup> - la quale, nella dedicatoria a Maria de Medici, reca la data: « Di Parigi il di Gennaio 1622 »<sup>168</sup>. Poi, a distanza ravvicinata, seguiranno le stampe di *La Ferinda*, 7 Marzo 1622; *L'Amor nello Specchio*, 18 Marzo 1622 e *La Sultana*, 20 Marzo 1622. Per quel che concerne invece *Li duo Leli simili*, comunque pubblicato nel 1622, s'ignora il mese esatto di pubblicazione ma nulla, nel testo, fa sospettare che esso possa essere stato editato prima delle altre pièce, di certo, difficilmente prima della *Centaura*<sup>169</sup> e, visto che nella dedicatoria al Duca di Nemours Andreini afferma di aver già offerto al nobiluomo i suoi servigi - «che di se stesso haveva già fatto à V.E humilissimo dono»<sup>170</sup> - e che dividendosi in tre Leli avrebbe potuto tesserne meglio le lodi non solo nei teatri francesi ma anche in quelli italiani - «ecco appunto come tripartendosi haverà occasione l'uno nel Theatro della Francia, e dell'Italia di narrarlo, e gli altri nella scena dell'Universo di celebrarlo»<sup>171</sup> - proprio quando alcuni storici sostengono che Giovan

<sup>167</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> Sul finire della consueta lettera ai *Lettori Cortesissimi* della *Centaura*, Giovan Battista ad un certo punto scrive: «Quand'io dovessi dar alle stampe Simili, vorrei ancor trovar alcun ripiego credibile, come quello che leggendo troverete qui dentro se pur sarà cosa buona, o vero quello, che si vede ne' duo Leli stampati pur in Parigi. soggetto di Francesco Andreini mio Signor Padre, e dicitura mia: la qual invenzion'è, questa Io fingo, che questi duo Fratelli in diverse parti essendo, habbiano intesa la morte del loro Padre, e per questo vengano in Theatro tutti duo di nero similmente vestiti, e 'n quel modo che si costuma in quella Città, dove si rappresenterà la Commedia». G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit. Questa frase, se mal interpretata, potrebbe generare un equivoco non trascurabile, poiché non esiste prova alcuna che questi «duo Leli stampati pur in Parigi», il cui soggetto sarebbe da attribuire al padre di Andreini, sia in realtà la stessa commedia intitolata *Li duo Leli simili*, oggi in possesso degli studiosi. In primis, perché in tale versione non compaiono riferimenti al contributo di Francesco, cosa alquanto discutibile trattandosi del celebre *Capitan Spavento*, vedovo della grande Isabella, ed in secondo luogo perché lo stratagemma del vestito a lutto ne *Li duo Leli simili* è completamente assente. Non è affatto da escludere che si tratti di una prima versione della stessa commedia, magari modificata per assecondar maggiormente i gusti del Duca di Nemours. Ciò nonostante, fino a prova contraria, non si può identificare nell'opera intitolata *Li duo Leli simili*, quella a cui l'Andreini fa riferimento nella *Centaura*.

<sup>170</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili, commedia*, cit.

<sup>171</sup> Ibidem

Battista avrebbe fatto rientro in patria poco dopo la partenza di Luigi XIII<sup>172</sup> da Parigi, avvenuta il 20 marzo di quell'anno; è alquanto plausibile supporre che l'opera sia stata stampata per lo meno nel mese di marzo, insieme a tutte le altre, se non addirittura per ultima, prima del ritorno dei Fedeli a casa. Ulteriore dettaglio che rafforzerebbe l'ipotesi che la pièce sia stata pubblicata sul finire della tournée francese, magari insieme alla *Sultana*, è lo scambio di battute tra Lelio e Lidia nell'atto terzo, quando il Lelio con l'asterisco finisce col credere Lidia un ermafrodito<sup>173</sup>, un evidente riferimento al ruolo che ella ricopriva in *Amor nello Specchio*, dove la Rotari impersonava sia la giovane Lidia che il suo gemello Eugenio, il quale riuscirà a giacere con la riottosa Florinda spacciandosi, per l'appunto, per un ermafrodito.

Se si considera la breve cronografia qui sopra tracciata come la più plausibile sino a prova contraria, il trittico *Centaura-Ferinda-Amor nello Specchio*, a questo punto, si configura non solo come un gruppo di opere tra loro affini da un punto di vista estetico, ma anche come un insieme di testi editi secondo una precisa sequenza temporale. E tale sequenza, se contestualizzata nella particolare situazione socio-politico francese di quei mesi, a sua volta, offre un quadro della progettualità mercenaria andreiniana davvero affascinante. Maria de Medici era rientrata già da un anno dall'esilio a Blois, ma solo in seguito alla morte del suo acerrimo nemico - Luynes (dicembre 1621) intimo confidente e consigliere di Luigi XIII - il figlio l'aveva nuovamente autorizzata a fare parte del Consiglio di Stato, a partire dal 31 Gennaio 1622<sup>174</sup>. In questa riconciliazione tra madre e figlio un ruolo chiave era stato ricoperto dal giovane Richelieu, il nuovo favorito della regina dopo la morte di Concini, il quale, per questo, verrà ampiamente ricompensato da Maria qualche anno più tardi con la berretta cardinalizia<sup>175</sup>. Questo, in sintesi, il clima di corte nell'anno del signore 1622, quando Giovan Battista Andreini si trova a gestire la compagnia dei Fedeli come capocomico, un clima di calma apparente, dove, in realtà, permangono ancora molte tensioni intestine e dove il ruolo della regina Medici, una regina che in seguito all'affaire Concini<sup>176</sup> era spesso stata tacciata di favorire sin troppo gli interessi fiorentini a discapito di quelli francesi, risulta decisamente ambiguo e precario. Lelio e i suoi comici si trovano pertanto a dover intrattenere una corte che, solo pochi tempo prima, s'era nutrita di un forte sentimento anti-italiano, arrivando ad identificare nell'intima amica della regina ed in suo marito, l'origine di tutti i mali del paese. Andreini, fortunatamente per la troupe, non era un ingenuo, con alla spalle una carriera passata a evitare gli attacchi della censura controriformata, finendo spesso con il difendere, non solo il suo operato ma quello dell'intera categoria degli attori di professione. Giovan Battista, prima di lanciarsi a briglia sciolta nelle sue sperimentazioni letterarie, studierà una

<sup>172</sup> Si rimanda al capitolo primo del presente elaborato.

<sup>173</sup> «Lelio\*: O diarbene, se fosse un Ermafrodito innamorato di me. / Lidia: No, no, non ragionate da voi: l'ho io, e non solo l'adopererò in Florinda: in altre e 'n voi ancora. / Lelio\*: O questo è un Ermafrodito arrabbiato. Guardatevi pur che c'è la giustizia ancor per voi». G. B. ANDREINI, *Li duo Leli simili, commedia*, cit., p. 53.

<sup>174</sup> J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., pp. 604-614 e pp. 626-635.

<sup>175</sup> *Richelieu ou la carrière d'un favori*, in Ivi., pp.642-644.

<sup>176</sup> Per comprendere a pieno il ruolo che i coniugi Concini ebbero nell'esilio di Maria de Medici si consiglia di leggere: *Les Concini* in Ivi., pp. 475-495.

serie di abili “accorgimenti” per assicurarsi i favori del suo pubblico, un pubblico decisamente variegato e “spinoso”, per dire un autentico ginepraio: da un lato il partito della regina madre, che egli aveva conosciuto dieci anni prima, all’apice del suo splendore come reggente, e alla quale molto doveva<sup>177</sup>; dall’altro quello del giovane sovrano, grande amante delle commedie, certo, ma ancora cauto nei confronti di una madre decisamente sempre troppo “italiana”. Il prodotto finale di questa riflessione, dove Lelio metterà in gioco la sua creatività, la sua fantasia e il suo sapere, sarà un’opera senza precedenti, che si configurerà al tempo stesso come fedele cronaca politica di una riconciliazione, omaggio all’arte teatrale tutta, virtuosismo d’autore e, persino, racconto autobiografico. Con tali presupposti *La Centaura* – che tra l’altro, va ricordato, fu la prima pièce parigina che Giovan Battista pubblicò a proprio nome, essendo stata *La Campanazza* edita sotto pseudonimo – poteva divenire per il suo autore o un lasciapassare per una nuova vita oppure, poteva tramutarsi nel suo più grande fallimento. Da questo punto di vista, questa commedia può forse essere considerata come il più grande banco di prova che mai Andreini-drammaturgo abbia dovuto affrontare nella sua carriera, poiché entravano in gioco aspirazioni personali, esigenze artistiche, bisogni mercenari contingenti e capacità imprenditoriali-capocomicali.

Si cominci con l’analisi della dedica a Maria de Medici e la si confronti con la prima dedica che Lelio rivolse alla Cristianissima Regina di Francia nell’*Adamo* del 1613. Le forti differenze tra le due, infatti, non sono altro che il primo, chiaro, segno di un’intelligenza politica da parte di Andreini davvero sottile e raffinata. Nell’*Adamo*, il giovane comico si rivolge alla *Maestà Christianissima*, ossia colei che al momento è la reggente del paese, e sottolinea come, pur rispondendo innanzitutto agli ordini del proprio mecenate, il Duca di Mantova<sup>178</sup>, per lui sia una fortuna inaspettata poter servire la Regina di Francia, poiché ella è, ancor prima che sovrana di un grande paese, figlia di una grande stirpe, la famiglia Medici, rivendicando in questa circostanza i propri natali fiorentini. Inoltre loda il parto “celeste” del giovane Luigi XIII, specchio delle virtù paterne e materne, ed invoca, come ultima sentimentale stoccata, la compianta Isabella:

---

<sup>177</sup> Quando Andreini si recò per la prima volta in Francia, nel 1613, Maria de Medici ricopriva ancora il ruolo di reggente, Luigi sarebbe infatti stato proclamato re solo l’anno successivo – « la reine fait proclamer en parlement la majorité de son fils (octobre 1614) ». J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 291 – quindi, all’epoca, fu lei, in qualità di sovrana, a richiedere la presenza dei comici italiani alla propria corte. Non per nulla l’*Adamo*, pubblicato quando Giovan Battista era già in viaggio per Parigi, era stato dedicato a Maria, Cristianissima Regina di Francia.

<sup>178</sup> «[...] perché oltre al gusto d’ubbidire in tanta occasione all’altezza serenissima del Duca di Mantova nostro padrone; io che nato sono in Firenze sotto il felicissimo Imperio de’ Medici Serenissimi, vedrò nella Francia in persona della Maestà Vostra ampliata la Patria mia [...]». G. B. ANDREINI, *L’Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreino fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup> Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit.

Mi ha spinto a dedicarlo a V.M oltre il rispetto dell'essere nato suddito, come già dissi della sua Serenis. Casa, che m'ubbligava à qualche tributo di Vassallaggio; l'esser anche figlio d'Isabella ANDREINI, gradita già, per mio credere, del benigno animo di V.M.<sup>179</sup>.

Nella dedica presente nella *Centaura* il tono cambia radicalmente. Non si fa accenno al figlio Luigi, ai natali fiorentini che accomunano regina e autore, alla passione di Maria de Medici per la Commedia dell'Arte o simili. Nulla, insomma, che anche solo lontanamente potesse disturbare il re, ricordandogli il forte legame della sovrana con il proprio paese d'origine, una delle cause principe dei dissidi che avevano spinto Luigi XIII ad esiliarla. Andreini tenta cioè di lusingare la regina, di accattivarsi i suoi favori, tenendo però conto del mutato clima politico. Non gli è dunque concesso invocare nessun nume tutelare, almeno direttamente, – che sia la defunta Isabella o il Duca di Mantova - nonché suscitare tenerezza con la nostalgia di un passato condiviso. Ecco allora che Lelio “bandito” fa appello all'unica cosa che potesse trascendere le circostanze storiche e sociali di quel precipuo frangente: la propria arte. Giovan Battista, nella dedica, si limiterà a citare le sue “Cristianissime” opere, l'*Adamo* e la *Maddalena*, per poi passare subito a motivare la scelta di un soggetto tanto stravagante e ardito, tessendo l'elogio della figura mitologica del Centauro, per la quale creerà un parallelismo tra virtù centaurine e virtù della regina francese:

E stravagante l'invenzione come arditata, è la dedicazione: ma però à tanto gran rischio non m'avventurai se non con profonda considerazione e con elevato discorso. Poiché siccome del Centauro maggiore la parte umana si prende per le più alte e sovrane speculazioni, e la ferina per le cose basse e vili: così si questa mia CENTAURA l'humane membra prender si dovranno per la sublime, e Real dedicazione, e le mostruose per colui c'hoggi la dedica<sup>180</sup>.

Sarà solo per bocca del Sagittario, nel Prologo, che Lelio oserà, in un'ottava, sfiorare più esplicitamente l'argomento della ricongiunzione tra Maria e suo figlio, anche se in modo alquanto discreto, citando solo la Regina e non Luigi XIII, e facendo passare la cosa come un omaggio, in primis, alla terra di Francia, più che ai sovrani: «Hor v'amate concordi, e sia Parigi / Suorano Spettator de l'Opra mia; / E Sacrata à gli eterni FIORDILIGI / Non mai Verno letal colpo le dia»<sup>181</sup>. In apparenza, dunque, Andreini, sembra voler restare estraneo agli intrighi di palazzo, lasciando parlare per lui solamente il suo talento e la sua ormai consolidata fama di uomo di lettere. In realtà le cose con Giovan Battista sono sempre più complicate di quel che sembrano. Evitando di

---

<sup>179</sup> G. B. ANDREINI, *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreini fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup>. Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, cit.

<sup>180</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit. Dedicatoria alla Regina Cristianissima.

<sup>181</sup> L'ottava prosegue così: «Ma già in un Tempo rio l'angi, e l'affliggi / Se la MEDICA man l'offre MARIA, / MARIA pompa Real, Regia Fenice, / Gloria d' Arno, e d'Heroi feconda Altrice». Ivi., cit. *Prologo*.



muoversi scopertamente su un terreno sin troppo accidentato come quello dei rapporti interpersonali della famiglia reale, Andreini lascia che sia la commedia a parlare per lui. La storia della *Centaura* nasconde in sé, infatti, la storia della frattura tra Maria de Medici e Luigi XIII, nonché la loro riconciliazione, sottolineando pure il ruolo chiave svolto da Richelieu, tutto sublimato nel tono giocoso di un'opera teatrale<sup>182</sup>. In questo modo, Lelio, si assicura per la sua prima opera edita Della Vigna, un terreno neutro e sicuro, dove poter sperimentare liberamente come drammaturgo ed artista, sotto l'occhio benevolo di una corte lusingata a dovere, ma con garbo. Allo stesso tempo egli, inoltre, cerca di riallacciare, con presupposti diversi, l'antico legame tra famiglia Andreini – Isabella Andreini e Maria de Medici erano divenute intime durante l'ultima tournée della diva prima della sua scomparsa<sup>183</sup> – e corona francese. La *Centaura* si configura, in altre parole, come una pièce polivalente, in cui le istanze dell'artista si fondano e si sposano perfettamente con le esigenze del comico mercenario. Proprio come lo stesso Andreini ammette nella dedicatoria alla Regina, si tratta veramente di un dramma “ardito”, in cui l'invenzione scenica si spinge ai massimi confini della creatività su ogni fronte disponibile. Vi è la componente della metafora politica, che mai prima d'allora era stata praticata da Gian Battista, almeno non con tale evidenza, in nessuna delle precedenti pièce andreiniane era stato cioè possibile identificare nei personaggi della commedia delle persone reali, appartenenti al contesto socio-politico coevo; lo spaziare audace tra tutti i possibili generi teatrali, un episodio assolutamente unico nella storia della drammaturgia italiana barocca; la grande spettacolarità scenotecnica, particolarmente marcata grazie alla componente mitologica introdotta col genere pastorale, che solo gli inferi dell'*Adamo* sarebbero stati in grado d'eguagliare; i rimandi alla complessa situazione sentimentale dell'autore, in questo caso specifico mostruosamente dilatata in un intricato gioco di coppie plurimo ed infine, ovviamente, la dimensione del musicabile, declinata non solo nei molteplici cori di pastori e ninfe, ma anche in splendide scene d'eco e di follia. Non deve dunque stupire se lo storico Jean-François Dubost, nella sua recente biografia dedicata a Maria de' Medici, trattando la passione della regina italiana per il teatro dei comici dell'arte, si

---

<sup>182</sup> «L'opera fa riferimento all'avvenuta pacificazione [...] tra la regina madre e il figlio Luigi XIII e contiene non poche allusioni al contesto politico di conciliazione tra le diverse parti impegnate nel conflitto religioso e ideologico. Vi si possono leggere vari temi di carattere pedagogico-politico: la legittimità dinastica (la prodigiosa serie di agnizioni e affiliazioni a cui si assiste nel terzo atto), la celebrazione dei meriti di Maria, il ricordo della morte e delle esequie del gran re Enrico IV (adombrato dalla figura di Cercaso, tradito e ucciso), le allusioni al tradimento, usurpazione e supplizio di Concino Concini (rappresentato da Artalone), la riconciliazione del re con il partito degli italiani (la riabilitazione finale di Artalone), gli accenni alle doppie nozze spagnole dei figli di Maria (gli imenei che chiudono lo spettacolo), il ruolo-chiave di Richelieu (Astianante). E in più, forse, a guardarla bene, la struttura stessa della *Centaura* contiene l'elogio del metodo politico di Richelieu, basato sulla mediazione dei contrasti, la resezione delle estreme, la conciliazione degli opposti.» S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 263.

<sup>183</sup> Legame, deducibile sia dagli omaggi che furono resi postumi alla diva in terra di Francia, si veda, a tal proposito, uno su tutto, l'articolo di S. MAZZONI, *La vita d'Isabella*, cit., pp. 85-105, e recentemente evidenziato e sviscerato nell'arco della giornata studi dedicata alla Diva: *Isabella Andreini. Da Padova alla vette della Storia del Teatro*, 20 Settembre 2012, organizzata dall'ateneo patavino in onore del 450° anniversario della nascita della grande comica.

soffermi proprio sull'*Adamo* e la *Centaura*, non solo in qualità di opere a lei direttamente destinate<sup>184</sup>, ma anche in quanto, entrambe, pièce molto vicine ai suoi gusti. Secondo lo studioso, difatti, «Ce qui a probablement intéressé la reine chez les *Fedeli*, c'est qu'ils font la part belle à la musique dans leurs spectacles»<sup>185</sup>. Ossia, amando Maria soprattutto, ed in particolar modo, la componente musicale delle messe in scena della compagnia dei *Fedeli*, queste due pièce non potevano che risaltarle sommamente gradite, essendo esse dei drammi così fortemente musicali:

Elles [la *Centaura* e l'*Adamo*] témoignent de l'obsession constante chez leur auteur de perfectionner les tragédies en musique, ou «mélodrames», ainsi qu'on les appelait alors, suivant l'acception strictement étymologique du terme<sup>186</sup>.

Dubost non esita a parlare persino di tentativi di perfezionamento della tragedia in musica, spingendosi forse un po' troppo oltre nell'uso della terminologia teatrale, ma rendendo perfettamente l'idea di ciò che, a quanto pare, sembra evidente a chiunque in questi due lavori andreiniani: la loro dimensione musicale. Una vera “ossessione”, non esita a definirla lo storico d'oltralpe, quella di Lelio per la componente sonora. Un'ossessione che, in questo caso, stranamente, non viene riscontrata nella celebre *Ferinda*, comunemente considerata dagli storici del teatro come la più musicale delle pièce andreiniane, ma nel duetto *Adamo-Centaura*. Sarebbe oltre modo grossolano e avventato liquidare le osservazioni del Dubost con leggerezza, come le semplici considerazioni di uno storico per cui il nome “Andreini” non è altro che un piccolo tassello di quel mosaico, ben più grande, che fu l'esistenza di Maria de Medici, regina di Francia. Lo scritto di Dubost acquista valore proprio perché, pur essendo il frutto della ricerca di uno storico “tradizionale”, di un ricercatore cioè lontano dall'universo degli studi teatrali andreiniani, riesce comunque a cogliere come fondante, fra tutte le possibili componenti dei lavori di Giovan Battista, proprio quella musicale.

La musicabilità della *Centaura* però, benché evidente anche ad un occhio poco allenato, resta comunque cosa assai complessa, quanto il testo stesso. In questa costante sovrapposizione di sensi, con rimandi al reale, pubblico o privato che sia, e un intreccio che vuole snodarsi con un qual certa coerenza non lungo tre atti ma bensì nell'arco di tre generi teatrali, traslando personaggi comici in contesti pastorali e a loro volta, questi e poi quelli, in contesti tragici, per un grande finale che rispetti i canoni compositivi della tragedia pur non tradendo le esigenze dei protagonisti “nati” in commedia, che come tali meritano il loro lieto fine; insomma in un panorama tanto proteiforme e caleidoscopico, l'analisi del materiale musicale è fuor di dubbio problematico.

---

<sup>184</sup> «Ce qui est certain, c'est que Marie de Médicis a témoigné son intérêt pour la production théâtrale de Jean Baptiste Andreini, directeur de la troupe, ce dont il la remercie dans les dédicaces qu'il lui adresse de ses deux pièces principales, l'*Adamo* en 1613 et la *Centaura* en 1620». J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 416.

<sup>185</sup> Ivi., p. 415.

<sup>186</sup> Ivi., p. 416.

Delle difficoltà oggettive, che un'opera di tal fatta avrebbe presentato persino ad un lettore barocco, di certo più avvezzo di un contemporaneo a cogliere sfumature, giochi metaforici e riferimenti nascosti, ne era perfettamente conscio lo stesso Andreini, il quale, nella consueta lettera ai *Lettori Cortesissimi*, presente sia nell'edizione del '22 che nelle successive, si dilungherà ampiamente nella delucidazione di quelle che avrebbero potuto erroneamente essere scambiate per delle incongruenze, nello giustificare alcune licenze poetiche, ad esempio l'uso di tre atti invece che di cinque, nonché a scusarsi, preventivamente, per eventuali momenti di noia. Seguendo l'esempio dell'autore, in questo frangente, sarà per tanto raccomandabile illustrare, prima cosa, i risvolti sonori dell'opera nel modo più esaustivo possibile, affinché quelle che appaiono come incoerenze e paradossi possano trovare un senso e una giustificazione.

La pièce si apre con un prologo che vede coinvolte Talia, Pan, Tragedia e Sagittario, che compaiono in scena cantando. Tale prologo, come si ricorderà, è già stato, in precedenza, ampiamente analizzato, poiché in esso, l'Andreini, aveva finito con l'associare, ad ogni genere teatrale, una varietà di strumenti, incoronando poi Talia come la più musicale dei tre. Eppure, proprio questo famigerato prologo, se messo in relazione con l'opera nella sua interezza, pone già i problemi interpretativi. Con simili presupposti ci si aspetterebbe che l'atto primo, che corrisponde alla Commedia, fosse non solo un'esplosione di serenate e momenti di ballo ma prevedesse l'uso frequente, magari quasi smodato, di molteplici idiomi e lingue sonore. Invece, ad una prima, sommaria, ricognizione del dramma, nessuno di questi elementi sembra essere presente nel testo andreiniano. Il dialetto è del tutto assente, persino nel caso dei servi, tutti i personaggi non si esprimono che in un italiano forbito e corretto. E lo stesso si può dire per i tradizionali inserti specificatamente musicali, quali danze e canzoni, in apparenza mancanti. Quasi un paradosso insomma, un gigantesco contro senso. Proprio quella Talia, che nelle *Ordine per Ricitar*, è associata ad una «sinfonia d'infiniti strumenti»<sup>187</sup>, sembra assolutamente priva di fascinazione musicale, sia nell'uso di linguaggi e vernacoli, s'è detto, non presenti, sia negli elementi musicabili propriamente detti, serenate e ballate, che scarseggiano vistosamente. Andreini, come primo monito ai suoi cortesissimi lettori, però, scriverà quanto segue:

Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa; nel primo atto essendo Commedia, nel secondo Pastorale, nel Terzo Tragedia.

Contrari ancora sono gli Elementi, e non di meno recano vita a noi; contrarie sono le discordi sfere e cagionano quel soave concento; e i contrari con i contrari, fanno gli ottimi temperamenti, e ne risanano infermi.

---

<sup>187</sup> *Lettori Cortesissimi* in G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

Artificioso è 'l costrutto di questo Comico intrico : ma si come da gli intorti giri del Minotaurico Labirinto co'l filo d'Arianna Teseo n'uscì glorioso; così da questo ancor voi o Lettori co'l mezo di Talia uscir potrete contenti<sup>188</sup>.

In questa prospettiva di “contrari” è molto facile perdersi, confondersi, persino ingannarsi. Si soppesino allora accuratamente le parole dell'autore, e si vedrà come esse, al di là della retorica barocca, finiranno col fornire degli aiuti più che validi al Lettore, di ieri e di oggi. La trama della *Centaura* è estremamente intricata, di ciò, ne è ben conscio lo stesso Lelio, che per questo decide di svelare al suo pubblico un piccolo trucco: egli, per loro, ha creato un filo d'Arianna *ad hoc*, affinché nessuno, in essa, si smarrisca. E colei che tesse suddetto filo, altri non è che Talia, ossia la Commedia. Se si seguiranno attentamente le tracce lasciate dalla musa comica, assicura l'autore, ella condurrà fuori dal labirinto il suo lettore-avventuriero senza intoppi. A un esame più accurato della pièce si scoprirà, infatti, come Talia non si limiti a vivere entro gli angusti confini del primo atto, come erroneamente si potrebbe dedurre da ciò che è indicato in *Lettori Cortesissimi*, «[...] nel primo atto, essendo Commedia»<sup>189</sup>, in quanto, i suoi personaggi, attraverseranno *La Centaura* nella sua totalità, sviluppando le proprie vicende sia attraverso la pastorale, dove principalmente risolveranno i loro conflitti amorosi<sup>190</sup>, e sia, successivamente, nella tragedia, dove avranno invece termine le vicende di carattere familiare-dinastico<sup>191</sup>. In quest'ottica dell'elemento comico quale elemento pervasivo di tutta l'opera, gli «infiniti strumenti» di Talia potrebbe essere allora una sorta di *ensemble* che raccolga in sé sia il flauto di pan che i mesti tamburi. La prova di ciò potrebbe essere proprio la musica presente negli altri due atti-generi - in particolar modo nella Tragedia dove, i protagonisti che erano trasmigrati dalla commedia, saranno solo figure di contorno - , in quanto essa rimarrà confinata nei Cori di Pastori e nei Cori luttuosi, in contrasto con il movimento vitale e pulsante, un continuo gioco degli equivoci, apportato dai personaggi comici dove, la doppia coppia di Leli e Florinde si rincorreranno, prima ancora che fisicamente, verbalmente. Ossia, risiederà nel ritmo vertiginoso dei dialoghi amorosi delle due coppie di gemelli la componente sonora inattesa. E' la stessa Talia a suggerire una simile chiave di lettura, poiché se nel primo atto, in effetti, non vi sono né serenate né danze, d'altro lato però, vi compare l'elemento della follia amorosa. In uno straordinario omaggio alla defunta Isabella, i finti pazzi Lelio e Filenia, daranno così vita a due eccezionali momenti sonori. Il primo sarà nella scena quinta, dove Filenia/Florinda, grazie ad un

---

<sup>188</sup> *Lettori Cortesissimi* in G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

<sup>190</sup> Il ricongiungimento degli innamorati: Lelio e Filenia, Tirsi e Filli, ossia sempre Lelio e Florinda qui moltiplicatisi in una doppia coppia di gemelli, nonché Lidia e Capitan Rinoceronte.

<sup>191</sup> Lidia promette alla morente sorella Rosibea di prendersi cura della centaurina sua nipote, Crinea, che andrà in sposa al cugino Efinoo, e salirà al trono, e le due Florinde, alias Filenia e Filli, torneranno in possesso del proprio trono essendo in verità figlie del re di Cipro, come da volere del defunto Cercaso, re di Rhodi.

accumulo vertiginoso d'immagini mitologiche, creerà una sorta di filastrocca dal ritmo serrato<sup>192</sup>, offrendo al pubblico una stupefacente prova d'attrice e, visto che si trattava della Ramponi, probabilmente anche una grande prova vocale. Poi, nella scena decima, sempre la coppia di finti folli innamorati, si esibirà in un duetto canoro interpretando una canzone boccacesca<sup>193</sup>. In generale, dunque, è la pazzia comica ed amorosa, che sin dall'inizio, si farà portatrice di elementi sonori che non siano i consueti, tradizionali, cori.

Nella Pastorale, e maggiormente nella Tragedia, la musica sarà quasi sempre cristallizzata in cori e canti rituali. Nell'atto secondo spetta al mago Astianante introdurre il primo canto sacro<sup>194</sup>, legato alla profezia su Rosibea. Seguirà il madrigale *Per insano furore*, cantato dal Coro dei pastori mentre stanno per essere bruciati al rogo i due presunti fratelli incestuosi Filli e Tirsi<sup>195</sup> e chiuderà l'atto il solito coro di cacciatori musici<sup>196</sup>. L'atto terzo, similmente, avrà momenti musicali circoscritti, con l'aggravante però, di non lasciare spazio alcuno ai dialoghi amorosi, del tutto soppressi dalla serietà dei toni consoni al genere tragico. Non per nulla, il primo momento musicale dell'atto terzo, sarà l'ingresso di Dolore, Perdita e Giustizia, che Andreini suggerisce, potrebbero cantare le loro parti in «stile recitativo»<sup>197</sup>, richiamando alla mente, in ciò, l'*Adamo*, con le personificazioni dei sette peccati capitali e della Vanagloria. A questa scena seguirà poi una serie di cori di matrice tragica: coro funebre per Cercaso<sup>198</sup>, un coro divinatorio di sventure<sup>199</sup> ed infine, un coro di pastori accompagnato dal coro dei musici del Re di Rodi, a chiudere la commedia<sup>200</sup>.

Da un punto di vista macroscopico, insomma, le parti musicabili della *Centaura* seguono la logica dei contrari, dei doppi, degli opposti che si completano, esattamente come indicato da Giovan Battista nella sua *Lettera*: da un lato la sonorità nascosta della follia amorosa, dall'altro la musica palesata dei Cori. Entrambi componenti spettacolari musicabili, ma in maniera totalmente differente, poiché i giochi appassionati di Lelio, Florinda e il loro doppi non dichiareranno mai esplicitamente la loro natura sonora, essendo, in primis, vincolati all'azione fisica, alla corporeità. In questo caso, si

---

<sup>192</sup> «Tien giù le mani ve, se non che. Chi t'ha fatto quelle scarpette, che te stan si bene Gerometta, che ti stan si ben. Me le ha fatte quel ciabattino di Marte al suono di Timpani, e di Gnaccare con tanta melodia, che Teucro Re di Cipro crepava di doglia di corpo. Il Capo di Medusa scoppiava dalle risa, vedendo il Drago esperido che faceva contrappunto sopra la groppa del Monton Frisso, e duo sonagli da sparviere cantavano la guerra, che fecero i Giganti contra le gelatine fredde; e quella ribalda della fantesca di Proserpina pelava un' zampetto di porco con tanta leggiadria, che non si conosceva l'Asia dall'Europa. In quello Titone si risolse di salutar l'Aurora, e facendosi ferrar da i piè di dietro per passar il Mar delle Zabacche comparve l'ombra del Re Mida tutta lampeggiante d'oro in oro, accompagnata da quelle sue orecchiaccie d'Asino, che faceva un sole, che mai non fu veduta la maggior pioggia; in tanto il Re Minos pestava la salsa e un Alchimista tirò una coreggia così grande, che 'l Mar Oceano avendo la renella pisciò l'Isola del Giappone, e della China, e del Perù: ma zitto, zitto, che quei sordi non ci sentano». G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit., pp. 15-16.

<sup>193</sup> «*Qui Lelio e Filenia rideranno tutti ad un tempo, poi canteranno questa canzone: Le belle tette c'ha la mia Rossina do viva l'Amor, Do Rossina bella, fa la la lella, viva l'Amor, che morir mi fa*». Ivi., p. 29.

<sup>194</sup> Ivi., p. 53.

<sup>195</sup> Ivi., p. 83.

<sup>196</sup> Ivi., p. 99.

<sup>197</sup> Ivi., p. 123.

<sup>198</sup> Ivi., p. 142.

<sup>199</sup> Ivi., pp. 149-150.

<sup>200</sup> Ivi., pp. 156-157.

potrebbe persino arrivare a dire, è il corpo tutto ad essere sonoro. In ciò, sembra tornare nuovamente un richiamo, in filigrana, ad Isabella, la quale, nella sua pastorale *Mirtilla*<sup>201</sup>, riuscì a creare momenti di intensa comicità sonora proprio nelle scene giocose tra ninfe, pastori e satiri. Pazzia e giochi amorosi, ossia, tutto quello che di musicabile la *Centaura* può offrire, sembrano declinarsi sotto il segno della defunta ed immemore diva, così cara alla Francia e a Maria de Medici soprattutto. Ancora una volta, ai differenti livelli delle pièce andreiniane, per acquisire senso e sostanza, non resta che intrecciarsi e fondersi, inseparabili ed imprescindibili l'uno dall'altro, istanze di sperimentazione letteraria del drammaturgo unite a doppio filo ai tentativi politici di riallacciare antichi legami del comico mercenario. Sublime polimorfia, costruita nei minimi particolari, che sotto una caotica apparenza di mescolanza di generi, stile, forme, linguaggi, nasconde una geometrica e rigorosa progettualità artistica ed intellettuale.

Per concludere, è altamente probabile che, sia stato anche grazie alla protezione politica offerta dal mostro ibrido *Centaura*, che Lelio si sia successivamente sentito più libero d'agire nell'esercizio della sua professione di drammaturgo, considerandosi, almeno in parte, ormai lontano dai più che temibili venti contrari di spinose polemiche, visto e considerato l'altissimo livello di sperimentazione compositiva delle pièce successive, a cominciare da *La Ferinda*<sup>202</sup>, pièce particolarmente cara a questo studio, in quanto, nel suo caso, la vena creativa andreiniana si sfogherà soprattutto nella manipolazione del materiale sonoro

Pubblicata a neanche due mesi di distanza dalla *Centaura*, *La Ferinda*, infatti, si dimostrerà essere un'autentica fucina dell'ingegno e dell'inventiva di Giovan Battista nell'ambito della sperimentazione musicale, al punto che egli stesso, non esiterà a definirla, nella consueta introduzione riservata *A Benigni Lettori*, come il suo primo tentativo di scrittura di una commedia in musica, ispirato in ciò dall'aver assistito, anni orsono, alle rappresentazioni di opere musicali quali *l'Arianna* e *l'Orfeo*, a Mantova nonché, guarda caso, presso la corte medicea. Ora, considerando le molteplici implicazioni che una simile dichiarazione, ad opera di Andreini medesimo, comporta, si è ritenuto opportuno, per non dire addirittura necessario ed indispensabile, trascrivere qui di seguito *A Benigni Lettori* nella sua interezza :

Alhor che per mia felice fortuna in Fiorenza e in Mantova fui spettator d'Opere recitative e musicali, vidi l'Orfeo, l'Arianna, la Silla, la Dafne, la Cerere e la Psiche, cose in vero maravigliosissime; non solo

---

<sup>201</sup> I. ANDREINI, *Mirtilla, Pastorale d'Isabella Andreini Comica Gelosa*, cit. *La Mirtilla*, pastorale in cinque atti e scritta in versi, restando fedele al proprio genere d'appartenenza, offre al lettore/spettatore molteplici scene di giochi amorosi tra pastori e ninfe, nella consueta spirale di amori non corrisposti che poi si risolveranno tutti più o meno felicemente. E, sebbene, in questo caso, la musicabilità dell'opera appaia in modo più evidente essendo stata scritta in versi, è indubbio che Giovan Battista, nell'omaggiare il lavoro della madre ne riprenda anche il ritmo interno, che vede il susseguirsi vertiginoso di scene di duetti amorosi dove uno respinge e l'altro supplica, uno fugge e l'altro rincorre.

<sup>202</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Duca d'Alvi Pari di Francia*, cit.

per l'eccellenza de' fortunati Cigni che le cantarono gloriose, come per la rarità de' Musici canori che armoniose, ed angeliche le resero.

Ond'io invaghito di così maravigliosi Spettacoli, conobbi che forse non sarebbe stata cosa spiacente chi avesse composto un picciol nodo di commedietta in così fatto genere.

Pensai molto, non ci trovando altro che grandissime difficoltà.

Poiché come Commedia la mia invenzione perdeva nella pompa del Theatro, essendo presso a quegli altri poverissimo, e ignudo.

Perdeva nella bellezza del variar le Scene, poiché non c'intervenendo nella Commedia Deità non si potevano far queste così violenti, e rapide mutazioni.

Negli abiti riusciva pur fredda l'operetta, poiché in essa non si rimiravano Giovi in maestà e altri Numi di maraviglioso aspetto.

Era parimente in tutto snervata, essendo ancor del tutto priva di quelle machine, e per l'aria, e per terra, e per mare, quali tanto fanno ammirande così fatte apparenze.

Alfine frà tenebre di confusione dimostrandomi un picciolissimo raggio di ripiego gentile, mi rinfrancai smarrito, m'illuminai tenebroso; e'n così fatta guisa terminai il mio pensiero, cioè.

Per la pompa del Theatro, volli stabilir il caso in Vinezia, maestosa per gli edifici, ammirabile, per esser terra e marre; e benché non ci fossero variate Scene, nondimeno era tanto il diletto in mirar sempre questa Scenica pompa di terra e d'acqua che lo spettatore era lusingato a non si curar di veder di Scena altra mutazione.

Alla convenienza de' gli abiti sontuosi, stabilij la diversità de' gli abiti alla veneziana, chi di nero alla lunga vestendo, chi di rosso, chi da pescatori, chi da gondolieri, chi da bravacci, come donne parimente di varie spoglie adornate.

Circa alle Machine, pur anch'io trovai che le Nuvole mie, i miei Carri fossero la bellezza e varietà di Gondole e di Fisolere.

Parimente allo stesso Prologo cercai d'andare emulando; poiché sì come fra questi superbissimi Theatri principio d'una di queste Opere famose ad ogni hor fu un Prologo d'invenzione, o nel Mare o nel Cielo comparando; così intesi anch'io che Talia, sopra una Conchiglia frà l'onde in maestà, facesse il Prologo dicendo; Che Padrona de' Theatri non voleva più, che si piangesse per Arianna: ma si rallegrasse per nuovi dilette, com'ella n'era apportatrice.

In questo solo mi pareva di guadagnare, poiché in quest'Opere musicali, tutti ragionano in una istessa lingua, e in questa io c'introducea, varij linguaggi, come di Graziano, di Pantalone, di Bergamasco, di Ferrarese, di Napolitano, di Genovese, di Tedesco, con Echi, voci tronche, esclamazioni tanto ne' ridicoli come ne' gravi, accioche l'eccellente Musico avesse occasione di mostra il suo valore in questi differenti modi scherzando.

Parimente sì come l'opere già dette sono quasi ripiene e vaghe oltre la testura di versi ordinari, di canzonette alla pindarica; così di queste anch'io ne resi adorna la mia, e in particolar in bocca de' ridicoli, come in occasione di far serenate; e perché ad ogni hor di così fatte cose è quasi ottimo condimento il Balletto, e pur qui dentro il Balletto ci posi.

Hor per veder distinto quello c'ora v'accenno in confuso, tacendo io mi v'inchino<sup>203</sup>.

Appare evidente, anche ad una prima, sommaria, lettura, come queste poche paginette segnino un punto di svolta per la carriera drammaturgica di Giovan Battista, e si configurino, al contempo, come oggetti di grande rilevanza per il presente studio, in quanto esse confermano le teorie sin'ora esposte sulle tecniche compositive andreiniane per quel che concerne la dimensione del sonoro. Lelio, difatti, in *A Benigni Lettori*, con rigore e cura, esporrà la sue considerazioni sull'universo dei teatri in musica senza lasciare nulla al caso, individuando elementi di forza e debolezza di quel mondo in raffronto a quello dei comici dell'arte, compreso, uno dei punti di maggior interesse per questo scritto, l'argomento della sonorità dei dialetti. In merito a ciò, Andreini giungerà ad affermare che i vernacoli vanno considerati come degli elementi d'arricchimento rispetto al genere operistico, - « In questo solo mi pareva di guadagnare, poiché in quest'Opere musicali, tutti ragionano in una istessa lingua, e in questa io c'introducea, varij linguaggi [...] » -, se non persino di vantaggio, della commedia sul teatro musicale, fattore che, sebbene fosse già stato soventemente rilevato nell'arco di quest' analisi, ora è qui palesato in modo quasi disarmante. Inoltre, sempre in queste esigue, eppur pregne pagine, comparirà un'altra dichiarazione di rilievo per suddetta ricerca, il momento in cui il capocomico incoronerà Talia unica e sola «Padrona de Theatri»<sup>204</sup>.

In altre parole, questa prefazione, corrisponde ad una serie di più che significative conferme per ciò riguarda l'intera linea interpretativa della drammaturgia andreiniana ivi adottata: la lingua vernacolare come soggetto portatore di una sonorità altra; la superiorità del genere comico su quello tragico, concetto ribadito poi anche dalla stessa Talia nel *Prologo*<sup>205</sup> ed infine, naturalmente, l'esigenza d'impreziosire, quando possibile, le pièce con un gran numero di momenti musicali quali serenate e danze<sup>206</sup>. Tutto quello, insomma, che in questo elaborato è stato registrato ed approfondito come elemento tipico della poetica teatrale del commediografo fiorentino, in questa lettera, sembra, al dunque, disvelare senza pudore la sua primaria natura di artificio musicale.

Il fatto stesso che *A Benigni Lettori*, sia un brano così auto celebrativo, così lapalissiano, così sfrontato, nel sua pretesa di novità ed unicità, però, dovrebbe automaticamente mettere in guardia dall'affrontare con leggerezza la disanima della *Ferinda*, poiché il rischio che la pièce venga indagata attraverso un solo, limitante, filtro, attraverso un unico punto di vista, quello fornito a priori dall'autore medesimo, è, in questo frangente, particolarmente concreto. Attenersi, per l'indagine

---

<sup>203</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia. cit., A Benigni Lettori*.

<sup>204</sup> Ibidem.

<sup>205</sup> «Dunque fia sol, che sovra nobil scena / all'armonia di risuonanti cetre / ds fredd'orche Arianna il pianto impetire / Glauco da scogli, Orfeo da stigia arena? / Fogge nove Talia spiriti sovrani / d' Adria nell'onde in gran città v'appresta; / qui a nera cetra in rauco suon molesta / non s'udran mesti gufi o 'nfausti cani.» Ivi., *Prologo*, vv. 1-8.

<sup>206</sup> «Parimente sì come l'opere già dette sono quasi ripiene e vaghe oltre la testura di versi ordinari, di canzonette alla pindarica; così di queste anch'io ne resi adorna la mia, e in particolar in bocca de' ridicoli, come in occasione di far serenate; e perché ad ogni hor di così fatte cose è quasi ottimo condimento il Balletto, e pur qui dentro il Balletto ci posi.» Ivi., *A Benigni Lettori*.



dell'opera, esclusivamente a quanto scritto ed indicato da Giovan Battista nella sua prefazione, non potrà che offrire una prospettiva parziale del valore e del senso complessivo della *Ferinda*, mentre indagare il dramma a prescindere dalla dichiarazione d'intenti del proprio creatore, fingendo che *A Benigni Lettori* non sia mai esistita, permetterà di comprenderne pienamente la reale portata innovativa. Emergerà, allora, come *La Ferinda*, più che un punto d'arrivo nell'ambito delle sperimentazioni sonore di Lelio Fedeli – così l'hanno giudicata la quasi totalità degli studiosi andreini, evidentemente influenzati dalle affermazioni del suo creatore, classificandola come la più musicabile fra tutte le opere composte dall'Andreini - sia stata, invero, un punto di svolta, un giro di boa, una tappa del viaggio e non la sua meta ultima. Per fare ciò, ci si avvarrà, tra le altre cose, del contributo di una recente, quanto accurata, edizione critica de *La Ferinda*, ad opera della studiosa Rossella Palmieri, la quale, non solo si è occupata della ristampa della pièce originale, pubblicata presso Della Vigna nel'22, ma in nota, ha anche voluto inserire tutte le aggiunte e le varianti della versione manoscritta del dramma, risalente al 1647<sup>207</sup>, in un confronto puntuale, quasi chirurgico, tra edizione degli anni venti e testo degli anni quaranta<sup>208</sup>. Suddetto volume, offrendo una prospettiva metodologica che si discosta in parte da quella tradizionale, di stampo prettamente teatrale, muovendosi cioè in un orizzonte più vasto, che considera tale pièce, innanzitutto, come oggetto d'indagine letteraria prima ancora che scenica, porta, come risultato finale, quello di attribuire meno importanza al famigerato *A Benigni Lettori*:

L'intento di questo commento alla *Ferinda* è quello di esplorare il testo non solo nella sua indubbia vocazione teatrale ma anche di evidenziare il rapporto fra gli spettacoli dei Comici dell'Arte e la coeva letteratura del primo Seicento<sup>209</sup>.

Tale deviazione dal tracciato consueto, seppur minima, aprirà degli spiragli che consentiranno a quest'analisi di mettere in forse tutte quelle certezze che negli anni si sono andate costruendo attorno alla *Ferinda*, conducendo ad una sua rivalutazione complessiva, dopo che, per troppo tempo, essa è stata rinomata, e perciò indagata, esclusivamente come la pièce andreinaiana più musicale fra tutte. Prima, però, di escludere dal campo d'investigazione la lettera aperta di Giovan Battista al suo pubblico, questa andrà, ovviamente, analizzata per chiarire con quali modalità e in che misura, essa abbia influito, per tutti questi anni, sulla ricezione complessiva della pièce da parte della critica, teatrale e non. Nel suo *A Benigni Lettori*, Andreini, passo dopo passo, punto su punto, illustrò, scrupolosamente, come fosse finalmente riuscito ad ovviare ai diversi problemi "tecnici" che lo scrivere una commedia musicale gli aveva sempre posto, ottenendo come prodotto ultimo, proprio

---

<sup>207</sup> Tale versione manoscritta è custodita presso la sede Richelieu della BnF, consultabile in originale, collocazione: Manoscritti Occidentali, Italien 1088.

<sup>208</sup> G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Ferinda*, Taranto, Lisi Editore, 2008.

<sup>209</sup> Ivi., p. 11.

*La Ferinda*. Ovvero, il drammaturgo enunciò con una tal sicumera tutti quegli elementi che, a suo dire, avrebbero dovuto permettere di scrivere una «commedietta di si fatto genere»<sup>210</sup>, cioè una commedia in musica, senza troppe difficoltà, da offrire al suo lettore l'illusione, perché questo fu, che l'intera operazione fu, invero, qualcosa di quasi banale. Egli, si limiterà a sostituire la “pompa” del Teatro musicale con il fascino di una città quale Venezia, il che, per altro, porrà rimedio anche alla complicazione, non trascurabile, della mancanza di cambi scena spettacolari, essendo la città lagunare un luogo “esotico” di per sé stessa, collocata tra mare e terra. Gli abiti veneziani, inoltre, manterranno inalterata la sontuosità richiesta dagli abiti di «Giovani in maestà e altri Numi»<sup>211</sup>, mentre le gondole, conserveranno la medesima bellezza dei fastosi ingegni scenotecnici quali Nuvole e Carri. Lelio ci dice, insomma, che raggiungerà ciò che si era prefisso, con alcuni, semplici, accorgimenti. Forse. Qui, infatti, entra in gioco il provvido studio della Palmieri<sup>212</sup>, la quale, nell'affrontare brevemente, ma puntualmente, la questione della dimensione sonora dei lavori andreiniani, e della *Ferinda* nello specifico, svela, praticamente casualmente, la prima, piccola discrepanza tra progettualità dell'autore e sua oggettiva resa:

Pur facendo una disincantata analisi dei vizi e delle virtù degli spettacoli principeschi egli intende far rientrare la sua opera all'interno dello spettacolo di corte piuttosto che nell'ambito della favola in musica<sup>213</sup>

Ecco lo spiraglio, l'incrinatura sottilissima da cui qualcosa di nuovo può germogliare: Giovan Battista, evidenzia la studiosa, benché si cimenti nella creazione di una commedia musicale, non desidera tuttavia, in alcun modo, scrivere libretti per opere in musica - se lo avesse voluto, grazie ai legami con celebri compositori del suo tempo e alla sua abilità come letterato, a ben vedere, non c'è dubbio che l'avrebbe già fatto – preferendo, evidentemente, restare nell'ambito che sentiva proprio, ossia, quello del dramma cortigiano. Proseguendo sulla scia di quest'interessante intuizione, si potrebbe allora aggiungere che Andreini, probabilmente, volle continuare a lavorare il materiale a lui noto e consueto, poiché, era esattamente a partire da esso che egli desiderava dare vita a qualcosa di diverso e assolutamente innovativo, qualcosa di molto più complesso e difficile da realizzare di una qualunque “commedietta” in musica, qualcosa che, se vi si rifletterà attentamente, egli non aveva fatto altro che rincorrere, attraverso ogni sua ardita sperimentazione, per l'intera sua carriera: una

---

<sup>210</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia. cit., A Benigni Lettori*.

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> Da ricercatrice attenta qual è, anche Rossella Palmieri, nella parte dell'*Introduzione* riservata alla *Ferinda* del '22, non mancherà d'esaminare le indicazioni presenti ne *A Benigni Lettori*. G. B. ANDREINI, (a cura di R. PALMIERI), *La Ferinda, cit.*, pp. 16-22.

<sup>213</sup> Ivi., p. 18.

nuova forma spettacolare, la quale riunisse in sé tutti i pregi della commedia e del teatro musicale<sup>214</sup>. E fermandosi alla superficie delle cose, alle parole di Lelio, alla sua breve prefazione, bisognerebbe credere che egli vi fosse finalmente riuscito con la stampa di *Ferinda*. Invece, quest'opera, tanto celebrata, sebbene sulla carta si presentasse come un prodotto perfetto, brillante risultato di anni di tentativi, vicoli ciechi e piccole vittorie, da questo punto di vista, fu un fallimento. Giacché, se si dovesse realmente concepire *La Ferinda* esclusivamente come frutto ultimo di un lavoro di ricerca, nell'ambito del musicabile, durato quasi vent'anni, analizzandola, si dovrà concludere che essa fu un insuccesso. Viceversa, se questo dramma verrà considerato, e quindi indagato, in primis, come tappa intermedia di quello che fu il lunghissimo cammino della sperimentazione letteraria andreiniana, ovvero, se lo si studierà indipendentemente da *A Benigni Lettori*, esso riacquisterà il suo originario valore, quello, cioè, d'esser stato, soprattutto, un importante, forse persino fondante, momento di riflessione poetica del grande capocomico. Momento, tra l'altro, che costui volle, per la prima ed ultima volta in maniera così esplicita, pubblicamente condividere con i suoi lettori. Accantonata dunque l'introduzione alla pièce, o per lo meno, ridimensionata la sua importanza, senza pregiudizi, sarà ora possibile accostarsi al testo al fine di dimostrare quanto sovraesposto.

Si parta con una considerazione generale sulla struttura stessa del dramma, che prevede, al posto dei soliti cinque atti, l'uso di soli tre. Alcuni studiosi<sup>215</sup> hanno intravisto, già in questa scelta, un tentativo d'imitazione delle forme proprie dei teatri musicali, dato che, i primi libretti d'opera, erano generalmente molto più asciutti ed essenziali di un testo teatrale. Sfortunatamente, Paolo Fabbri, ricorda, a proposito della suddivisione in atti, come, almeno inizialmente, gli autori di libretti d'opera, si comportassero ognuno secondo gusti del tutto personali<sup>216</sup>. Il Chiabrera, ad esempio, preferiva attenersi ai classici cinque, mentre Rinuccini scelse addirittura, inizialmente, di non includere alcuna interruzione<sup>217</sup>. Questa scelta, perciò, per quanto singolare, trova indubbiamente maggior giustificazione nell'introduzione alla *Centaura*, costituita anch'essa di soli tre atti, che non in una presunta vicinanza o affinità con la struttura del libretto operistico<sup>218</sup>:

<sup>214</sup> «[...] in tutta coerenza con la sua pratica professionale, sperimentava un innesto tra due opposti generi teatrali quali commedia e il teatro musicale di corte». *Canora Mente* in L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'estrema avventura del Teatro*, cit., pp. 127-175. Citazione p. 130.

<sup>215</sup> «La commedia in tre atti, per un totale complessivo di poco più di 900 versi, sta come misura fra l'*Euridice* di Ottavio Rinuccini, musicata dal Peri e dal Caccini (815 versi) e l'*Arianna* sempre di Rinuccini, musicata da Claudio Monteverdi (1115 versi). Si presenta come un vero e proprio libretto [...]». S. CARANDINI, *La Ferinda di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte* in A. LATTANZI, P. MAIONE (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, cit., pp. 113-132. Citazione, p. 119. «*La Ferinda*, l'opera composta come libretto per chi volesse musicarla». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 53.

<sup>216</sup> «Sulla questione della divisione in atti ciascuno dei primi autori si era comportato a suo modo». P. FABBRI, *Il Secolo Cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990. p. 19.

<sup>217</sup> «Chiabrera si appiglia ai classici cinque, mentre Rinuccini non prevede interruzione alcuna né per *La Dafne*, né per l'*Euridice*: specie in quest'ultima, preferisce richiamarsi alla forza coesiva delle tradizionali unità d'azione e di tempo [...] perciò scandendo le singole scene per lo più solo con conclusioni corali». *Ibidem*.

<sup>218</sup> Quando Paolo Fabbri avrà occasione di citare *La Ferinda* sarà solo in relazione alla particolare fungibilità comica delle ariette parlando di essa, sempre e comunque come di: «commedia in gran parte cantata» e rifugendo, in quanto musicologo, quindi il termine, improprio, di libretto. *Ivi.*, p. 51.

E se l'ordine io non seguitai della divisione antichissima de Cinque atti, vò dietro almeno a quella dei Tre, non men canuta della prima. Poiché tanto in un giro di Sole si può terminare un azione recitativa in tre, come in cinque separazioni; atteso che se l'una segregazione fu innovata per purgar i cinque sentimenti del corpo; e l'altra per sanar le tre potenze dell'animo<sup>219</sup>

Si tratta solamente di una piccola dimostrazione dell'infinità d'equivoci innescati dal filtro creato da *A Benigni Lettori* ma offre comunque la misura di quanto esso abbia diffusamente contribuito alla creazione del "mito" *Ferinda*. Entrando nel vivo della questione, l'opera è aperta da un Prologo, dove Talia entra in trionfo su una Conchiglia, si suppone cantando<sup>220</sup>, anche se, prima, interessante anomalia, non compaiono nella pièce indicazioni in tal senso, nemmeno nell'*Ordine per Recitar*. E, effettivamente, a ben vedere, ad oggi, della *Ferinda*, non sono pervenute musiche alcune: «Il paradosso sta nel fatto che *La Ferinda* non è mai stata musicata e malgrado gli sforzi dell'autore in tal senso tutto lascerebbe intendere il testo nella sola forma recitata [...]»<sup>221</sup>. Un prologo questo, quindi, solo presumibilmente musicato, ma di sicuro privo di particolari accompagnamenti o di una specifica partitura, esattamente, cioè, come il prologo della *Centaura*, anzi, almeno nel caso di quest'ultima v'è la certezza che Talia, Pan e Tragedia debbano entrare cantando<sup>222</sup>. Atto primo, scena prima: «*Qui uscirà un Balletto in Scena di gentiluomini à calze intere, e di gentildonne alla forestiera vestite*»<sup>223</sup>. Incipit decisamente musicale, benché, si precisi, non è esattamente la prima volta che Andreini comincia un suo lavoro "in musica", basti pensare alla *Turca*, dove le prime battute ruotano attorno ad una parodistica serenata all'incontrario, di una fanciulla ad un uomo<sup>224</sup>. Passi, ad ogni modo, che la scena di ballo della *Ferinda* sia più esplicita di una serenata. Sempre atto primo, scena seconda, poi, si assiste al richiamo, parodistico, legato ad esigenze scatologiche del vecchio Magnifico, di una serie di strumenti per suonare un altro balletto:

Su violini, / e rebechini, / su citaroni / e citarini / flauti e liuti / corneti muti / fè melodia / che segno sia / a stà mia gola / d'andar à tola<sup>225</sup>.

<sup>219</sup> G. B. ANDREINI, *La Centaura soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit., *Lettori Cortesissimi*.

<sup>220</sup> «Talia nel Mare sopra una Conchiglia». G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., *Prologo*.

<sup>221</sup> G. B. ANDREINI, (a cura di R. PALMIERI), *La Ferinda*, cit., p. 17.

<sup>222</sup> Sia il prologo, di per sé, riporta la dicitura: «Talia cantando, Pan cantando, Tragedia cantando ect..», sia ovviamente v'è il più volte citato *Ordiner per Recitar*, dove si danno descrizioni dettagliate in tal senso.

<sup>223</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., p. 1.

<sup>224</sup> Si veda l'analisi della *Turca* svolta nel presente capitolo.

<sup>225</sup> La filastrocca del Magnifico si chiuderà poi con: «sù che se senti / mile istrumenti». G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., p. 6. mentre, variante alquanto significativa, nel versione manoscritta, Pantalone concluderà con: «Su che aspetemo? / O via sonemo» a cui farà seguito la didascalia: «*Qui a suon di vari strumenti entrano passeggiando il Teatro*». G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione, All'Eminenza Vostra Reverendissima Dedicata. Autore Giovan Battista Andreini, fra Comici detto Lelio Fedele*, Bnf Richelieu, Manoscritti Occidentali, Italien 1088, folio 12.

In questo caso, si è praticamente certi dell'esecuzione della danza grazie alle stesse indicazioni dell'autore nell'*Ordine* finale: «SCENA SECONDA: Varij strumenti per suonar un aria»<sup>226</sup>. Espediente questo, della parodia strumentale, ampiamente frequentato dall'Andreini anche in opere precedenti, soprattutto nel contesto di serenate o simili, ma insomma, fin qui, sembra davvero che Lelio stia riuscendo nell'intento di realizzare una commedia in musica esattamente come preannunciato. Peccato però, che egli si smentisca quasi subito, l'atto primo, infatti, dopo un'apertura sì gloriosa, si avvia rapidamente a concludersi senza più nessun inserto musicale. Solo nella scena di chiusura d'atto<sup>227</sup> entreranno in scena dei gondolieri, a bordo delle loro imbarcazioni, cantando una «canzonetta di quinari in veneziano»<sup>228</sup>. Così, improvvisamente e repentinamente, a dispetto di tanto clamore, si esaurisce la verve musicale dell'atto iniziale, lasciando dietro di sé, inevitabilmente, dubbi ed interrogativi.

L'atto secondo non fa meglio sperare, essendo che, per più di un terzo, esso procede privo dell'ornamento di alcun brano musicale, almeno finché non compare all'orizzonte, nella scena quinta, un breve momento d'eco ad opera del Graziano<sup>229</sup>. Poca cosa, ma pare pur sempre trattarsi di una novità, la creazione di una sonorità altra che Andreini non aveva mai adoperato prima. Tuttavia, anche in questo caso, esiste una sorta di precedente. Il mito d'Echo, infatti, con tutte le sue implicazioni musicali, era già stato citato da Andreini nel *Lelio Bandito*<sup>230</sup>, quando Marinella paragona il proprio pianto a quello della povera ninfa innamorata, senza speranza, di Narciso. Ad ogni modo, nella seguente scena sesta, sembra che il quadro musicale si ravvivi, arricchendosi con la performance di Pedrolino, il quale, forse, canterà una serenata, o meglio, una parodia di serenata, alla serva Masanetta, benché si stanchi quasi subito, dopo alcuni brevi, triviali, versi: «Pedrolì / e finì / gnach per cantà s'affazza / stà cagna mastinazza / a la porta, al balcù [...]»<sup>231</sup>. Ciò nonostante, similmente a quanto accade nell'atto primo per l'invocazione agli strumenti del Magnifico, la sicurezza che si tratti di una serenata cantata non c'è. Solamente grazie a quanto segnalato nel consueto *Ordine*, che riporta l'indicazione: «una chitarra per Pedrolino»<sup>232</sup>, si può dedurre che la prime battute dello zanni bergamasco siano in musica, poiché, se si dovesse stare semplicemente a quanto si dicono Graziano e Pedrolino, la serenata potrebbe essere stata tranquillamente cantata prima del lamento d'amore del servo bergamasco, ossia fuori scena, e non corrispondere affatto al

---

<sup>226</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., *Ordine per Recitar*.

<sup>227</sup> Ivi., p. 13.

<sup>228</sup> G. B. ANDREINI, (a cura di R. PALMIERI), *La Ferinda*, cit., nota 75, p.58.

<sup>229</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., pp. 20-21. Si noti come, sempre nella versione manoscritta del 1647, suddetta scena d'eco venga allungata grazie anche alla presenza di un nuovo personaggio, il gondoliere Momolo. G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica composizione*, cit., fogli 26-27.

<sup>230</sup> Si veda suddetto capitolo.

<sup>231</sup> «Sia maledet sti canalet che tant'acqua no i adacqua quant' i hai fogh in sto log. Le patele, le granzele qui son cotte. Qui le grotte de Vulcà brustola. Mi, mi so quel, mi ol meschinel; ohidè ch'abrus, per un bel mus». G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., pp. 21-22.

<sup>232</sup> Ivi., *Ordine per Recitar*

lamento stesso, dato che, quando il Dottore accuserà il Pedrolino di corteggiare la sua amata<sup>233</sup>, questo risponderà che l'hanno male informato, lui stava solo giocando all'eco, riferendosi, per l'appunto, alla precedente scena d'eco:

PEDROLINO: [...] a chi per metter mal v'hà dit baiada; / chilò mi stavi in strada / a biscantà un pochet / zogolando anmi con l'Ech.

GRAZIANO: [...] và in berlina à cantar stà to canzon. / To pur el tò salari, / che mi t'ho ben de barca / senti che te cantavi a Masenetta [...]»<sup>234</sup>

Sebbene, cioè, Graziano dica di averlo sentito dalla sua gondola, avvicinandosi, non specifica quando esattamente l'ha sentito e Andreini, a sua volta, non specifica, ad inizio scena, se il Pedrolino stia o meno cantando, tutti dettagli che, invece, fornirà nella versione manoscritta del '47<sup>235</sup>. L'impressione generale che se ne ricava è quella di una sorta di limbo, dove molto è in potenza e poco in atto, dove svariati momenti del dramma potrebbero essere cantati ma non lo sono o, se lo sono, la cosa raramente è dichiarata in modo esplicito. Questo, in particolare, diviene palese nell'atto terzo, che presenta in sé diversi momenti ad alto impatto sonoro, privi però di didascalie interne od esterne che ne accertino loro intrinseca natura musicale. Esempio lampante di tale forma di "reticenza" è l'inizio della scena seconda, che vede l'ingresso in palcoscenico di quattro pescatori. Quello che segue, pronunciato probabilmente in coro dal gruppetto di uomini di mare, è un'invocazione, in quattro quartine, a Himeno<sup>236</sup>. Ora, è da credere cosa assai plausibile, a partire dalla struttura metrica del brano medesimo, in cui le quartine sono tutte in rima alternata e baciata, che quest'invocazione sia stata ideata per essere cantata, eppure, nell'edizione del '22, nessuna indicazione in questo senso comparirà, nemmeno nel famigerato *Ordine per Recitar*. Che si tratti di una svista è poco plausibile, non solo perché nella versione manoscritta di vent'anni dopo, Andreini specificherà, «*Quattro Pescatori, à quattro cantando [...]»*<sup>237</sup>, ma anche, soprattutto per quanto proclamato a gran voce dallo stesso autore ne *A Benigni Lettori*. Se, infatti, lo scopo principale di Lelio nel comporre quest'opera era proprio quello di scrivere una commedia musicale, perché mai rinunciare a sottolinearne ed evidenziarne i momenti salienti e caratterizzanti? E' un atto volontario, come volontario sarà, nella

---

<sup>233</sup> «[...] ti servidor gaiof te fa l'amor / con chi ogn'or me fa morir». G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., p. 22.

<sup>234</sup> Ivi., pp. 22-23.

<sup>235</sup> Vi sarà una didascalia con specificato: «*Momolo subito arrivato. Pedrolino nell'occasione del canto partirà posto il dottore in terra*», ed un'altra, ancora più importante, proprio ad inizio scena «*Pedrolino per terra, con chitarra e le sinfonie dovranno esse pure di chitarra, né volendo cantar tutte le seguenti strofe si potrà cantar le più significanti*». G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio 28.

<sup>236</sup> «Se cotante amare / sono imeneo le tue dolcezze / vadan pur le tue ricchezze / da noi tutte lunge in donno. Noi stranieri pescatori / dal tuo giogo andiam si lunge / che desio l'alma non punge / di mercar co'l pianto errore. Cara moglie e dolce figlia / e di pesci rete grave / né al consorte punto è grave / che gli accresca la famiglia. Rete cara forma eletta / tu pur cangi per diletto / or al fianco tu se'letto / or ai cibi tavoletta». G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., pp. 29-30.

<sup>237</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio. 35.

scena terza, non precisare in alcun modo se Luccio debba suonare o meno il chitarrone che, tuttavia, lo sappiamo dal Graziano, egli di sicuro regge in mano: «Or su via me retiri in sto canton / sonaiadi el chitarron»<sup>238</sup>, chiarimento questo che, nuovamente, si ritroverà nel testo del '47: «*Qui Luccio suonando il chitarrone s'udirà armonia d'altri chitarroni [...]*»<sup>239</sup>. Persino la scena conclusiva dell'atto, e di conseguenza dell'opera intera, manterrà questa dimensione sospesa ed incerta. Si tratta di una danza per celebrare l'unione di Ferinda ed Ardenio<sup>240</sup> annunciata dal Magnifico:

Sù tutti in casa mia / a romper stochi e lanze / in ste targhe d'amor, in ste quintane; / e conforme l'usanze/ sia la sola camisa el corsaletto / le trombe i basi e 'l campo franco / el leto<sup>241</sup>.

E' impossibile dedurre da questa sola battuta, sprovvista di didascalie, se la danza ivi preannunciata chiuderà la pièce, oppure se si tratti solo di un malizioso ammiccamento del vecchio Magnifico, agli spettatori, sulle danze che avverranno, in privato, tra i due sposi, sotto le coperte, ne "leto". Affinché, comunque, niente venga tralasciato, nell'atto terzo vi sarebbe ancora un momento che potrebbe, effettivamente, richiamare alla mente il teatro per musica, ossia il lamento di Ardenio, il quale, credendo perduta per sempre la sua amata Ferinda griderà: «Lasciatemi morire / ch'ì mantener in vita / a disperata vita / non è, non è pietate [...]»<sup>242</sup>. E' indubbio che tale invocazione ricordi molto da vicino il celebre lamento dell'*Arianna* di Rinuccini<sup>243</sup> e se la pièce fosse stata musicata, questa parodia di lamento, ad esser precisi, certamente sarebbe divenuta una delle sue arie principali. Il punto però è, per l'ennesima volta, proprio questo: *La Ferinda* non fu mai musicata, o per lo meno, sino ad oggi non sono state rinvenute prove che documentarie di tal genere, quali spariti o riferimenti all'esistenza di essi.

Se ci s'illudesse, poi, di aver miglior sorte con l'analisi dell'opera dal punto di vista della lingua sonora, si resterebbe col rimanere estremamente delusi. Benché il dramma sia scritto in versi, con tanto di rima, e via si possa riscontrare la presenza di svariati dialetti - uno su tutti il veneziano del Pantalone/Magnifico e della serva, spigliata e linguacciuta, Masanetta, che produce per altro, un piacevole effetto comico-sonoro contrapposto all'italiano aulico della protagonista Ferinda -, esaminando più scrupolosamente la forza musicale della versificazione nonché la diffusione della lingua vernacolare, si osserverà quanto poco, in verità, vi sia di significativo rispetto ai precedenti lavori andreiniani. L'*Adamo*, molti anni prima, era stato scritto interamente in versi con uso di modelli metrici articolati e complessi pari, se non addirittura superiore, a quelli della *Ferinda*. Per

---

<sup>238</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., p. 33.

<sup>239</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio 38.

<sup>240</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., p. 52.

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> Ivi., p. 32.

<sup>243</sup> Si consulti per ulteriori approfondimenti lo studio di P. BESUTTI, *Da «L'Arianna» a «La Ferinda»: Giovan Battista Andreini e la commedia musicale "all'improvviso"*, in "Musica Disciplina", XLIX (1995), pp. 227-276.

quanto, invece, riguarda la presenza dei dialetti, è evidente come questa pièce non possa nemmeno sperare di avvicinarsi alle esplosioni creative di parlate e linguaggi ibridi presenti in un *Lelio Bandito*, con il falso latino ridondante di un Sofistico e i vernacoli di tutt'Italia vorticosamente affastellati l'uno sull'altro<sup>244</sup>; né tanto meno ad uno *Schiavetto* che prevedeva persino l'uso dell'yddish e del gergo malavitoso<sup>245</sup> o a una *Venetiana*, interamente scritta in dialetto. Esclusi i due personaggi lagunari del Magnifico e di Masanetta, presenti nell'arco di tutta opera, gli altri interlocutori, com'è solito definirli Andreini, portatori di precipue sonorità, quali il Graziano bolognese o il Pedrolino bergamasco, non compariranno che a partire dall'atto secondo, all'altezza della scena quinta, cioè quasi a metà del dramma<sup>246</sup>, mentre i bravacci, anche loro latori di un vernacolo o idioma altro, si vedano il personaggio del Tartaglia e del Tedesco, agiscono solo nell'atto terzo, in un'apparizione sì breve che si potrebbe quasi definirla una comparsata, entrando nella scena prima ed uscendo nella seconda<sup>247</sup>. Insomma, un'enorme differenza rispetto alle pièce precedenti, dove la lingua sonora era qualcosa di costante, pervasivo, contaminante.

Una simile pacatezza di toni, un tal clima d'incertezza, davvero mal si accorderebbero al mito di *Ferinda* come la più musicale delle opere andreiniane. Di contro, questo senso di sospensione, sembra divenire assolutamente perfetto qualora lo si rimandi alla dimensione sperimentale dell'opera. Non tracciare contorni definiti, non imporre nulla, non ricercare tanto la novità per la novità, ma piuttosto raggruppare, ricomporre, mescolare, ciò che si era sperimentato in passato, solo per il gusto della scoperta d'inediti confini, costruire un nuovo mosaico con vecchie tessere, questo è, invero, il fascino indiscutibile della celebratissima pièce andreiniana. Come spiegare, altrimenti, che in appendice al testo, dopo l'*Ordine per Recitar*, si trovino alcune pagine «se giammai quest'operetta meritasse d'esser messa in musica, m'è paruto»<sup>248</sup>, dove l'Andreini specificherà che, solamente nell'eventualità di un adattamento musicale dalla *Ferinda*, le parti di Guerindo Capitano dovranno essere tutte in spagnolo «*perché possa nello stile recitativo Musicale fare buonissimo sentire*»<sup>249</sup>, quando, di contro, nel manoscritto del '47, le battute del soldato fanfarone saranno scritte direttamente in quella lingua<sup>250</sup>? Questa precisazione, in apparenza così poco coerente con gli intenti espressi da Giovan Battista ne *A Benigni Lettori* – in essa, infatti, emerge chiaramente l'insicurezza dell'autore su quale sarà il futuro dell'opera, «se giammai quest'operetta...», diversamente a quanto asserito nella lettera, dove egli sembrava non nutrire alcun dubbio che *La Ferinda* sarebbe stata una commedia musicale -

<sup>244</sup> Si rimanda, anche in questo caso, all'analisi di *Lelio bandito*, presente in questo capitolo.

<sup>245</sup> Allo stesso modo, considerazioni sullo *Schiavetto*, ivi contenute.

<sup>246</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., pp. 20-21.

<sup>247</sup> Non per nulla, nel manoscritto del '47, nelle pagine dedicate all'elenco degli interlocutori, Andreini specificherà: «*Tutti bravi, à più fogge armati, si veggono una sola volta; e ponno quelli del balletto primo, far gli stessi bravi*». G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio 5.

<sup>248</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit.

<sup>249</sup> Ibidem.

<sup>250</sup> Difatti, già negli Interlocutori egli figura da subito come *Guerindo Capitano spagnuolo*. G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio 4.



acquista pieno senso e significato se ricondotta ad una volontà sperimentale forte, che desiderava sì, creare qualcosa d'innovativo, ma che allo stesso tempo non aveva certezze alcune su quale fosse la strada giusta da percorrere. Detta altrimenti, è precisamente nell'ottica di questa seconda linea interpretativa, che l'appendice spagnolescente sembra aver piena ragione d'essere, poiché se *Ferinda* fosse stata realmente un prodotto conclusivo, una summa ultima delle teorie e delle pratiche sperimentali andreiniane nel settore del musicabile, relegare la parte spagnola di Guerindo in un semplice allegato, sarebbe stato per lo meno bizzarro. Viceversa, se la pièce venisse intesa, innanzitutto come una grande fucina per l'ingegno del vulcanico drammaturgo, essa diverrebbe l'ennesima riprova, non di una svista, ma bensì, della profonda fiducia che Lelio riponeva nell'uso delle lingue sonore da parte dei comici dell'arte, suggerendo che, solamente se l'opera si fosse mostrata autenticamente degna «d'esser messa in musica», avrebbe poi meritato, di conseguenza, l'uso di questa “comiccissima” lingua. Tanto più se si considera che, lo spagnolo, come lingua straniera sonora per eccellenza, rimanda, d'obbligo, al padre dell'Andreini, Francesco, leggendario *Capitan Spavento da Vall'Inferno*<sup>251</sup>, maschera del capitano spagnolo spavaldo e fanfarone per antonomasia<sup>252</sup>. Giovan Battista non sapeva se il suo esperimento alchemico avrebbe funzionato, se l'opera avrebbe finito per risultare idonea alla messa in musica. Il sapiente capocomico avrà certamente contemplato la possibilità di un insuccesso.

Per concludere, questa chiave di lettura del dramma, potrebbe inoltre risolvere un altro apparente paradosso presente nella pièce andreiniana, ossia come mai l'atto terzo presenti in sé un unico inserto fuor di dubbio musicale, i *saltetti alla pantalonica* del Magnifico<sup>253</sup>, eseguiti da questi quando scoprirà che sua figlia, l'omonima Ferinda del titolo, è viva e vegeta. Un momento così palesemente musicale, per quanto breve, riconducibile al mondo dei comici dell'Arte e non a quello dei teatri in

---

<sup>251</sup> Francesco Andreini passò alla storia come attore, interpretando principalmente il ruolo di Capitan Spavento da Vall'Inferno, al punto che, nel 1608, pubblicherà *Le Bravure del Capitan Spavento*, di cui Roberto Tessari, in tempi recenti, ha dato alle stampe una bellissima edizione critica. In questo testo, per la precisione nel corso del ragionamento decimo quarto, Andreini Senjor farà raccontare al personaggio di Trappola, il fedele servitore del Capitano, in un raffinatissimo e ironico gioco metateatrale, di ricordarsi di aver visto recitare in scena un tal Francesco Andreini, marito d'Isabella, molto bravo nell'interpretare il ruolo di un capitano superbo e fanfarone, che tra le molte doti possedeva quella di padroneggiare più lingue straniere: « Trap: Me ne ricordo ancor io, padrone, e giurarei d'averlo sentito in Milano a Porta Tosa, recitare insieme con tutti quei personaggi, che raccontati avete, nella Casa degl'Incarnatini; e di più, mi ricordo ch'egli recitava la parte d'un Dottor Siciliano, molto ridicolosa, faceva ancora la parte d'un negromante ( detto Falsirone ) molto stupenda per le molte lingue ch'egli possedeva, come la francese, la spagnuola, la schiava, la greca, e la turchesca». F. ANDREINI, (a cura di R. TESSARI), *Le Bravure del Capitan Spavento*, Pisa, Giardini Editori, 1987, p. 70.

<sup>252</sup> A proposito del tipo fisso che era il capitano spagnolo e di quale fosse la sua provenienza, scriverà il Rasi, parlando giustappunto di Francesco Andreini: « [questi capitani]. Essi sono figli legittimi, o piuttosto variazioni più o meno accentate di un tipo, figlio legittimo del suo tempo e del suo ambiente, dovute alla fantasia e alla perizia de varj attori che ne assunsero la maschera. Il più delle volte, a dir vero, la differenza non è nel nome o nella lingua; tutto sta a chi le spara più grosse. C'è la solita spaconata, la solita spavalderia a cui fa sempre contrapposto una paura birbona. Le caratteristiche del dominante spagnolo, arrogante, rapace, violento, fanfarone, ammazzasette e storpiaquattordici, s'impadronirono, per dir così, dell'ambiente napoletano, tanto da lasciarvene traccia luminosa più tardi » L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Vol. I, p 62

<sup>253</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda, commedia*, cit., p. 44. Anche in questo caso, sarà la versione del '47 ad esplicitare la natura musicale, di danza, di questi saltelli: «qui Pantalone farà saltarelli accompagnato dal suono; ma poco». G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio 46.

musica, se inquadrato nella cornice di una pièce nata sotto il segno di un intenso sperimentalismo, avvallava fortemente l'ipotesi che, più che tentare di emulare pedissequamente le forme della performance musicale, Andreini, desiderava più che altro saggiare le possibilità, per l'universo professionale cui apparteneva, d'impadronirsi di alcune modalità compositive tipiche del nascente genere, senza rinunciare ai propri punti di forza, al proprio spirito vitale, di cui i saltelli del Pantalone sono indiscutibilmente un emblema.

Quest'analisi voleva insomma, restituire la propria identità a *La Ferinda*, per troppo tempo valutata quasi soltanto in qualità di "frutto ultimo" di un lavoro durato invero decenni e di cui ella rappresentò una tappa, importantissima, ma non un approdo conclusivo. Esaminata come una semplice fase di quella che fu la vasta carriera di Lelio drammaturgo, interpretandola cioè, come un luogo di sperimentazione, dove Giovan Battista si divertì a combinare, dosando e calibrando, anche con qualche incertezza, gli infiniti elementi testati in vent'anni di febbrile attività, dall'uso di lingue sonore agli inserti di danze e canzonette, fino alla scrittura totalmente in versi, essa svelerà la reale portata e originalità dei sogni e dei desideri più intimi dello scrittore teatrale Giovan Battista Andreini. Resi del tutto dimentichi della straordinaria capacità di Lelio di manipolare il proprio uditorio ci si è troppo a lungo ostinati a valutare solo un aspetto di questa multifaccettata pièce, ovvero, quello che maggiormente l'autore si forzò di porre in rilievo. Andreini, probabilmente, quando stese la sua lettera introduttiva, sperava davvero di aver raggiunto la meta, di aver trovato la "formula magica" che avrebbe permesso al mondo dei comici di fare propri i benefici dei teatri in musica senza perdere nulla della loro identità, conservando i dialetti e le intricatissime vicende, comiche e amorose. Ma si sbagliava, e quasi certamente se ne rese conto lui stesso già in corso d'opera, o per lo meno, sicuramente a partire dalla pièce successiva. Tutti i drammi che seguiranno *Ferinda*, infatti, vedranno l'abbandono, da parte del capocomico, della scrittura in versi, dell'uso dei tre atti<sup>254</sup> nonché, dell'equilibrio compositivo della parti musicabili, per tornare a concentrarsi, di volta in volta, su questo o quest'altro elemento sonoro, dilatandone al massimo le potenzialità.

Se comunque, dovessero sussistere ancora dei dubbi sul fallimento del progetto «commedietta in musica», a favore di quello, al contrario riuscitissimo, della fucina sperimentale, la versione manoscritta della *Ferinda*, datata marzo 1647<sup>255</sup>, fugherà ogni perplessità. Modificata e allungata di quasi 300 versi rispetto alla precedente, questa seconda versione del testo, proprio perché riscritta in un momento di bisogno estremo - quando Andreini tenterà un ultimo, disperato approccio per

---

<sup>254</sup> Si tratterà, per l'uso dei tre atti, della *Maddalena lasciva e penitente*, scritta e rappresentata nel 1652, poco prima della morte di Andreini ed invece, per ciò che concerne l'uso dei versi, del famigerato *Il Risarcito Convitato di Pietra*, opera testamento di cui si tratterà ampiamente in seguito.

<sup>255</sup> «Parigi il dì 28 Marzo 1647». G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., folio 3.

entrare nelle grazie della corte francese e del Cardinal Mazzarino<sup>256</sup> - sembra confermare che, la *Ferinda* del'22, così com'era, persino agli occhi del suo creatore, non sarebbe bastata a suscitare del vivo interesse in un'élite culturale sempre più affamata di novità e, in particolar modo, in un uomo come il Mazzarino, profondamente dedito alla causa dei teatri in musica. Non per nulla, le variazioni di suddetta pièce manoscritta, riguarderanno, principalmente, alcuni aspetti concernenti la dimensione del sonoro<sup>257</sup> mentre le aggiunte più consistenti saranno, non di rado, momenti squisitamente musicali<sup>258</sup> quali, ad esempio, un intermedio a chiusura dell'opera, con tanto di Talia e Speranza che entrano in scena in "Trionfo" su una conchiglia, o una nube<sup>259</sup>. Se Giovan Battista avesse ciecamente creduto a quanto sostenuto in *A Benigni Lettori*, non si sarebbe mai azzardato a modificare *La Ferinda* nella delicata circostanza di doverla offrire ad un illustre melomane qual'era il Cardinal Mazzarino. Non v'è dubbio che Lelio bandito, se avesse trovato la chiave del successo, l'avrebbe tenuta stretta, con decisione. Invece, il drammaturgo Andreini, decise di cambiare ancora una volta rotta, evidentemente insoddisfatto dei risultati conseguiti.

*Amor nello Specchio*<sup>260</sup>, venne pubblicato solo undici giorni dopo *La Ferinda*, eppure tra le due, sembrano passati, in verità, undici anni. Lontane, nella forma, ma soprattutto nei contenuti, per sua stessa natura *Amor nello Specchio* sembra essere la riprova del piccolo smacco andreiniano e, insieme, il primo sintomo di un nuovo sentire, la pronta reazione del comico esperto e consumato innanzi ad un delusione. La ricerca continua, sembra proclamare Lelio con quest'opera, con rinnovato slancio e persino, con un po' d'imprudenza. Ritornato all'uso dei cinque atti e, in apparenza, ad una composizione di stampo tradizionale, con *Amor nello Specchio*, in realtà, Giovan Battista s'avventura in

---

<sup>256</sup> L'opera è dedicata proprio all'Eminentissimo e Reverendissimo Cardinal Mazzarino: «Questi miei scenici Professori compagni, Porporato Signore, e con esso meco humilissimi servitori dell'Eminenza Vostra Reverendissima per haverle loro Mogli per li Theatri di concetti faconde, e per le cure di Pargoletti feconde dalla lingua purgatissima e dalla mano liberalissima di V.C ne riportarono e lodi e guiderdoni. Io scarso nell'uno per l'inopia del sapere, et esausto nell'altro per la Consorte sterilità, sapendo che i componimenti sono Parti dell'intelletto, e concetti dell'anima, questa mia Figlia FERINDA, appellata, come nella nascita d'erudizione Pagana, così all'acque Battesimali de suffragi, e Patrocini suoi e l'affido e con ogni affetto viscerale, supplichevole io la consacro. Vedrà in leggendo, quasi dall'unghia s'argumj.ti il Leone, e dal dito del Gigante la smisurata altezza, quale ella si sia; e profondamente inchinandoleme, il lembo della purpurea Veste le bacio, e Dio sempre la felicità, e gli altissimi suoi pensieri adempia. / Giovan Battista Andreini detto Lelio Comico Fedele». G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit., foli 2-3

<sup>257</sup> Come, per esempio, la notevole dilatazione subita della scena d'eco, nell'atto secondo. Ivi., fogli 26-27.

<sup>258</sup> Ancora, poi, a conclusione della scena quinta, atto primo, si avrà l'aggiunta di una lotta tra gondolieri che volendo può trasformarsi in una danza che accompagni il canto della scena sesta: «*Qui cacciato mano all'armi, molte gondole con gondolieri co' remi, salteranno in difesa, e qui al suono al canto de seguenti versi tra spade e remi, si potrebbe formare una moresca e fine dell'atto*». Ivi., folio 16.

<sup>259</sup> «*Intermedio nel Mare. / Spettatori tutti li recitanti stando in terra. / Talia e Speranza insieme entro una Conglia, o dentro / una nube*». Dopo l'invocazione di Talia e Speranza seguirà: «*Qui dal mare sorgeranno due Sirene e / duo Tritoni, le Sirene stando / nel mezo loro / e quando la Speranza, e Talia sorgessero dal mare / anch'esse, dovranno dalle Sirene e da i Tritoni / esser tolte nel loro mezo*». Ivi., foli 51-53. Inoltre, è interessante sottolineare in che termini Andreini giustifichi la presenza di questo Intermedio, a termine dell'elenco degli Interlocutori, ossia come più che valido sostituto di una scena di danza, primato dell'oralità sulla vocalità: «*Finita l'Opera / Volendosi far questo fine per non far nuovi balli, non saria disdicevole; tanto più havendo conformità con la stessa opera. / Talia, Speranza, Due Sirene, Due Tritoni*». Ivi., folio 5. La trascrizione completa dell'*Intermedio* si trova in G. B. ANDREINI, (a cura di R. PALMIERI), *La Ferinda*, cit., pp. 96-98.

<sup>260</sup> G. B. ANDREINI, *L'Amor nello Specchio, commedia. All'Illustrissimo Signor di Basampiere Dedicata*, cit.

un terreno decisamente inedito, non tanto sul fronte dello stile quanto sul versante delle tematiche affrontate. Così come *Ferinda* basava la propria portata innovativa sulla strutturazione del tessuto drammaturgico e nell'applicazione di differenti elementi compositivi prossimi a quelli dei drammi in musica, similmente, *Amor nello Specchio* rifletterà la vena sperimentale del proprio creatore, manipolando in maniera assolutamente originale, temi caratteristici, oramai da tempo immemore, del mondo comico-zannesco. In un esperimento singolare e divertente, Andreini esce, cioè, ancora una volta dagli schemi precostituiti, non con una proiezione nel futuro possibile, ma con un fantasioso recupero delle antiche tradizioni. Pertanto, gli argomenti chiave della pièce, risulteranno essere due soggetti di stampo “classicissimo”: Amore, in tutte le sue forme ed espressioni, e Magia, ovviamente parodiata, per ottenere effetti comici<sup>261</sup>. Giovan Battista, difatti, attinse questi due concetti, fondanti per la trama di *Amor nello Specchio*, direttamente dal cuore profondo delle convenzioni del teatro dell'Arte, incarnando il primo, Cupido, lo spirito alto degli innamorati, ed il secondo, la Stregoneria, lo spirito basso degli zanni-ciarlatani, ossia le due complementari e contrapposte anime che stanno all'origine stessa dell'universo dei comici di professione<sup>262</sup>. Nondimeno, essendo irrinunciabile per il drammaturgo la ricerca e la sperimentazione perpetua, egli, anche in questo frangente, non potrà evitare di reinventare persino le sue stesse radici. Perché se è vero che, Amore e Magia, erano

---

<sup>261</sup> Se Amore, quello generalmente a lieto fine, come colonna portante della tradizione comica, è argomento notissimo, su cui fiumi d'inchiostro sono stati spesi, e che in questa sede si è deciso di riassumere nella formula di Apollonio quando tratterà, nell'omonimo capitolo del suo scritto, le *Origini della Commedia*: «la vicenda degli innamorati che arrivano al porto della gioia fra intrighi contrattempi e burle diventa un modo consueto di ricordare e di riassumere il reale». M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano. Nuova edizione integrata*, Vol. I, cit., p. 255; quello della Magia, o meglio, la farsa stregonesca, che della magia si prendeva gioco, è di contro, forse, meno conosciuto, anche se altrettanto importante. Sin dagli inizi, infatti, le prime commedie rinascimentali, mostreranno, spesso e volentieri, di possedere nello loro repertorio, scene di matrice esoterica - probabilmente un residuo dei legami dell'universo zannesco con quello dei ciarlatani ed erboristi ambulanti, già dettagliatamente illustrati nel primo capitolo del presente scritto - dove la stregoneria veniva ridicolizzata nonché sfruttata per la sua dimensione spettacolare, che permetteva di ottenere scoppiettanti effetti speciali attraverso l'uso di fiamme, vere o finte, maschere infere di derivazione carnevalesca, e sonorità terrifiche come urla, stridori, ect. Ancora Apollonio poi, sempre parlando delle origini del genere comico, rintraccerà ed evidenzierà la forte presenza dell'elemento magico addirittura in quella parte della tradizione dei mimografi quattrocenteschi destinata a confluire nella commedia cinquecentesca. Lo studioso individuò infatti tra i personaggi creati dalla penna di un certo Pietro Antoni Caracciolo, napoletano che visse negli ultimi anni della corte aragonese, una «Magara affatocchiera» ed un suo scritto, recitato probabilmente alla presenza di Ferdinando I, intitolato la *Farsa de lo Magico*. Ivi., pp. 264-271. Inoltre, quando, nel proseguo della sua indagine storiografica Apollonio affronterà la commedia cinquecentesca – Capitolo II, Parte Seconda, *I Commediografi del primo cinquecento*, pp.321-413 –, esaminerà testi di grandi autori, quali Ariosto, Machiavelli, Ruzzante ect., dove spesso apparirà il tema della stregoneria ciarlatana come, ad esempio, la commedia in versi dell'Ariosto, il *Negromante*, del 1520, il cui plot ruotava, per l'appunto, attorno agli inganni di un ebreo castigliano cacciato dal suo paese. Lo studioso noterà allora che la forza del *Negromante* protagonista dell'opera, risiedeva non tanto «nella qualità singolare della sua astuzia, ma nella credulità attonita degli altri», Ivi., p. 341, dando l'esatta misura del perché la magia fosse sovente portatrice di riso, in quanto il mago-ciarlatano si prendeva essenzialmente gioco della credulità altrui. Non si può, infine, dimenticare di citare la massiccia presenza dell'elemento stregonesco nel *Teatro delle Favole Rappresentative*, di Flaminio Scala, a partire dal *Flavio finto negromante*.

<sup>262</sup> Sulle due anime, alta e bassa, della Commedia dell'Arte si è già lungamente discusso nel corso di questo lavoro, in particolar modo nel capitolo secondo, per quel che concerne la donna attrice di professione, si rimanda perciò ad esso e al più volte citato scritto di Taviani-Schino: F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit.

elementi originari del mondo andreiniano, geneticamente incisi nel suo vissuto<sup>263</sup>, è altrettanto innegabile che la società che egli abitava, nel frattempo, si era rapidamente evoluta e, con essa, di conseguenza, la mentalità e i gusti, sia suoi, sia del pubblico che fruiva delle sue opere. Amore, quindi, la farà sì da padrone, come d'abitudine, ma avrà, a discapito del suo dolcissimo aspetto, un retrogusto amaro, e la Magia, benché pur sempre spettacolare e scoppiettante, ugualmente, insieme al riso, porterà la triste consapevolezza dell'illusione, fallendo miseramente nel momento del bisogno e funzionando quando non dovrebbe. Andreini si appropria di due tematiche cardine per la storia della propria professione, e dona loro uno spessore e una intensità tali, da renderle autentico specchio, alquanto impietoso, del mondo. Forse è per questo che *Amor nello Specchio* può, a buon diritto ritenersi, sotto svariati aspetti il più filosofico tra i lavori del celebre attore edito nei suoi anni d'oro francesi; non tanto per l'eccezionalità dei materiali in esso trattati, quanto per l'ardita, seppur raffinata, rielaborazione che costoro subiranno. Filosofico, si è detto, poiché, l'attento Giovan Battista, sempre prudente nell'esprimere ideali e convinzioni personali, che fossero esse politiche o religiose, nella stesura di questa pièce, sembra abbassare la guardia, offrendo uno scorcio del proprio pensiero, più ampio e articolato di quanto, fin da allora, avesse mai osato.

Una simile lettura del dramma, inteso cioè come riflesso dell'intima *Weltanschauung* andreiniana, sembra suggerirlo Lelio medesimo nella costruzione della sua dedicatoria e dal fatto, in apparenza curioso, se non addirittura bizzarro, che egli decise di rivolgerla allora ad un personaggio della corte parigina, a suo modo, assai lontano dai potenziali mecenati, o importanti soggetti politici, cui, all'estero in special modo, il drammaturgo era solito indirizzarsi, ovvero, nientemeno che l'illustre «*Signore Basampierre*»<sup>264</sup>, meglio noto ai francesi con il nome di François de Bassompierre<sup>265</sup>, il quale molte cose fu nella sua vita, fuorché uomo tranquillo e dalla solida reputazione. Pertanto, si procederà nella disanima di *Amor nello Specchio* studiandolo da due differenti prospettive, tra loro complementari, entrambe derivate dall'analisi della struttura e del contenuto della dedica suddetta. Da un lato, si investigherà tale dedicatoria come una sorta di *mise en abîme* della commedia tutta, costruita ad hoc dall'autore, per proporre, ad una ben precisa fascia di pubblico, attraverso una serie di piccoli quanto significativi indizi, una visione maggiormente articolata e complessa del proprio

---

<sup>263</sup> L'elemento stregonesco legato alla dimensione del riso sarà fortemente presente nelle *Bravure* di Francesco Andreini, alias Capitan Spavento da Vall'Inferno, tanto che le scene magiche in *Amor nello Specchio* sembrano quasi un omaggio del figlio all'anziano padre.

<sup>264</sup> G. B. ANDREINI, *L'Amor nello Specchio, commedia*, cit. in Frontespizio.

<sup>265</sup> M. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Première édition conforme au manuscrit original, publiée avec fragment inédits pour la société de l'Histoire de France*, Paris, Chez M.me V.e Jules Renouard, IV Tomes, 1873.

Première édition 1665, en deux volume in-12, titre : *Mémoires du Mareschal de Bassompierre, contenant l'histoire de sa vie et de ce qui s'est fait de plus remarquable à la cour de France pendant quelques années*.

François de Bassompierre (1579-1646), grazie al suo straordinario coraggio in battaglia, divenne caro sia ad Enrico IV che a suo figlio Luigi XIII, che l'avrebbe insignito tempo dopo di una delle più alte cariche dello stato. Scriverà le sue memorie che usciranno postume solo nel '65, e che comprendo gli anni che vanno dal 1600 al 1640, anno prima della sua scarcerazione. L'edizione critica ottocentesca a cui si fa qui riferimento oltre a pubblicare il diario completo, vi pubblica in appendice anche lettere e componimenti privati del Bassompierre, integrative alla sua autobiografia.

pensiero. Dall'altro, invece, insospettiti dalla singolare scelta di un soggetto referente tanto ambiguo, si ripercorrerà ed indagherà la travagliata esistenza del Maresciallo di Bassompierre, per comprendere sino a che punto ed in che modo, Giovan Battista, nel rivolgersi a lui, fu, realmente, audace e temerario.

Nato pochi anni dopo il Fedeli, nell'aprile del 1579, da un illustre famiglia originaria della Lorena, che discendeva dai conti di Ravenstein, François de Bassompierre fu introdotto a corte da sua madre nel 1598, dopo che ella era rimasta vedova. Divenne quasi subito amico intimo di Enrico IV<sup>266</sup>, che gli accordò grande fiducia e per il quale svolse numerose e delicate missioni. Valente condottiero, nel 1619 fu fatto cavaliere dell'ordine ma venne allontanato da Luynes – un nemico che, a quanto pare, accomunò il Bassompierre e Maria de Medici<sup>267</sup>, alla quale, per altro, egli restò fedele finché glielo permise il suo onore di gentiluomo al servizio dello Stato<sup>268</sup> -, che vedeva in lui un rivale nell'affetto di Luigi XIII<sup>269</sup>. Poco tempo dopo la morte di questi, il Bassompierre poté finalmente essere nominato Maresciallo di Francia<sup>270</sup>, curiosamente, proprio negli stessi mesi in cui, un giovane Richelieu, avrebbe ricevuto, a sua volta, l'ordinazione a cardinale. Il caso è insolito, se non ironico, dato che i due, ben presto, si troveranno, politicamente ed ideologicamente, schierati su fronti opposti, fino al giorno in cui il Cardinale, approfittando della malattia del re, non riuscirà a far imprigionare il suo rivale alla Bastiglia, per esattamente 12 anni, dal 1631 al 1643<sup>271</sup>.

Si noterà, dopo questo breve *excursus* nella vita del gentiluomo che, nel momento in cui Andreini pubblicò *Amor nello Specchio*, il nobile François non era ancora stato nominato Maresciallo e che, perso un nemico, costui stava già per farse un altro, ben più temibile e potente. Inoltre, sarà opportuno aggiungere come la sua fama, nonché il suo prestigio presso la corte parigina, fossero venati d'oscurità derivando non solamente dalla sue indiscusse doti guerresche, ma innanzitutto dal suo incondizionato amore per il gentil sesso. Leggenda vuole, che alla vigilia della sua incarcerazione, Bassompierre giunse a bruciare la bellezza di seimila lettere d'amore che avrebbero compromesso

---

<sup>266</sup> «Bientôt le roi se prit d'une vive amitié pour le jeune courtisan». M. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Première édition conforme au manuscrit original, publiée avec fragment inédits pour la société de l'Histoire de France*, cit., in *Notice Historique et bibliographique*, IV Tome, cit., p. x.

<sup>267</sup> Si tratta infatti dello stesso Luynes, intimo confidente del Re, che sempre osteggiò il rientro dall'esilio della regina.

<sup>268</sup> Ecco cosa disse Bassompierre a Maria Medici quando l'onore lo richiamò al suo dovere di servitore dello Stato: «Sy le roy s'en estoit un de ces jour allé à Saint-Germain et qu'il eut mandé à M. d'Espéron et à moy de l'y venir trouver, et qu'ens suite il nous eut dit que nous n'eussions plus à bous recocnestre, nous sommes très obligés serviteurs, mais nous ne pourrions faire autre chose que de venire prendre congé de vous et vous supplier très humblement de nous excuser sy nous ne vous avons aussy bien serive pendant votre administration de l'estat comme nous y estions obligés» M. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Première édition conforme au manuscrit original, publiée avec fragment inédits pour la société de l'Histoire de France*, cit., in *Notice Historique et bibliographique*, IV Tome, cit., p. xiv.

<sup>269</sup> «Mais déjà le duc de Luynes sentait que sa faveur pouvait courir quelque danger: il crut voir un rival dans Bassompierre et lui fit accepter l'exil honorable d'une ambassade en Espagne». Ivi., p. xij.

<sup>270</sup> «Le roi qui, au commencement de cette campagne, lui avait donné la charge de premier maréchal de camp, la fit maréchal de France, aux applaudissements de l'armée, le 12 octobre 1622». Ivi., p. xij.

<sup>271</sup> «Il fut arrêté le 25 février 1631, et commença cette longue captivité qui ne devait se terminer qu'après la mort du cardinal» «L'ordre d'élargissement fut donné seulement le 18 janvier 1643». Ivi., p. xiv-xv e p. xvij.

praticamente tutte le dame più importanti del paese<sup>272</sup>. In definitiva, il Maresciallo, in quel marzo del 1622 rappresentava, come beneficiario delle attenzioni andreiniane, decisamente una scelta impropria, se non incomprensibile, soprattutto se a praticarla era un capocomico altrimenti accorto e previdente quale sempre s'era dimostrato Lelio Fedeli. Essa, infatti, fatica parecchio a trovar collocazione nel quadro di quella che era stata, sino ad allora, un linea editoriale impeccabilmente machiavellica. Giovan Battista, negli anni, aveva costantemente perseguito un'attenta e mirata strategia per quel concerneva i destinatari delle sue dedicatorie, essenzialmente atta a tutelare i suoi interessi e, secondariamente, quelli della compagnia, prevenendo critiche e censure di ogni sorta, giustificando, pubblicizzando ed imbonendo con grande maestria - sommo esempio di ciò, resta la dedica del *Lelio Bandito* a Francesco Nerli, colui che, successivamente alla pubblicazione della pièce, avrebbe poi firmato la carcerazione del povero Cecchini, permettendo ai Fedeli di prendere il largo per la tournèe parigina<sup>273</sup>, eppure, in questo caso, egli sembra discostarsi quasi con noncuranza, essendo lampante, da quanto sovraespuesto, che l'individuo al quale affidò le sorti della propria brillante e licenziosa opera conducesse uno stile di vita che molti non avrebbero esitato a definire dissoluto. Tuttavia, con Lelio, nulla accade mai per caso. Lo studioso Jean Ornieux, nella riscrittura della biografia di Roger de Rabutin, conte di Bussy<sup>274</sup>, parlerà dell'uomo che, nel suo breve periodo di prigionia alla Bastiglia, può essere considerato il maestro e l'iniziatore di Rabutin al libertinismo come stile di vita:

[...]on lui donna un maître exceptionnel, une lumière de l'athéisme, de la gauloiserie, de la bravoure, de la verve, un homme qui allait d'une main vigoureuse pousser le jeune Rabutin sur sa pente: c'est le Maréchal de Bassompierre. Au sortir de sa détention, Bussy sera un maître du libertinage<sup>275</sup>.

Ornieux, riserverà un intero paragrafo del suo scritto al Maresciallo<sup>276</sup>, per descriverne a pieno carattere e personalità, raccontando di come la sua fosse una nobiltà di spada alla vecchia maniera, di come si arrivò addirittura a mormorare di una sua liaison con la vedova Maria de Medici<sup>277</sup>, e di come, tra i suoi affascinanti vizi vi rientrasse anche il gioco d'azzardo<sup>278</sup>. Anche se è altamente probabile che almeno una parte di quanto il ricercatore francese riporta furono, più che altro, quel genere di leggende e miti, molti dei quali, ce da credere, lo stesso Bassompierre contribuì a creare,

<sup>272</sup> «plus de six mille lettres d'amour». M. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Première édition conforme au manuscrit original, publiée avec fragment inédits pour la société de l'Histoire de France*, cit., in *Notice Historique et bibliographique*, IV Tome, cit., p. xiv.

<sup>273</sup> S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p.253.

<sup>274</sup> J. ORIEUX, *Bussy-Rabutin, le libertin galant homme (1618-1693)*, Paris, Flammarion Éditeur, 1958.

<sup>275</sup> Ivi., p. 83.

<sup>276</sup> Ivi., *Le Marechal exemplaire*, pp.83-86. E, per ulteriori approfondimenti sulla vita del Maresciallo, si segnala anche il più recente e dettagliato: M. LEMOINE, *La Faveur et la Gloire. Le maréchal de Bassompierre mémorialiste (1579-1646)*, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2012.

<sup>277</sup> «A la mort d'Henri IV on le vit si assidu auprès de la reine qu'il passa pour son amant». J. ORIEUX, *Bussy-Rabutin, le libertin galant homme (1618-1693)*, cit., p. 84.

<sup>278</sup> «Il brillait par sa bravoure à la guerre comme par sa veine au jeu». Ivi., p. 85.

che in linea di massima, inevitabilmente, circondano gli uomini dotati di grande carisma come fu il Maresciallo - nessuna prova, ad esempio, esiste del suo presunto ateismo del – sembra, in ogni caso che il nobiluomo non si limitasse ad esser un libertino di facciata, dove libertino era banalmente, sinonimo per abile seduttore, ma che fosse, a tutti gli effetti, un libertino inteso nell’accezione filosofica e propria del termine, ossia, un libero pensatore<sup>279</sup>. Non si cada perciò vittime del solito inganno da consumato mestierante, quando, nel giustificare tale, pericolosa predilezione, Lelio spiegherà come, essendo *Amor nello Specchio* commedia «amorosissima», essa debba, per forza di cose, esser assolutamente offerta a nessun altro che al Signore di Bassompierre, in virtù delle sue rinomate doti di servo d’Amore<sup>280</sup>. E nemmeno, quando, a chiusa della dedica medesima, ricorderà la generosità pecuniaria del Bassompierre nei suo confronti:

[...] celebrator instancabile e perpetuo di quelle molte grazie che dalla sua mano liberalissima mi sono state compartite in due volte che m’è occorso (scenico peregrino) venir alla Francia, per servigi Reali<sup>281</sup>.

Entrambe le motivazioni addotte dall’autore, per quanto plausibili, sono deboli chimere se raffrontate alla delicata situazione del gentiluomo a corte in quel periodo. Non va dimenticato che il Maresciallo, morto Enrico IV, da tempo non godeva più i favori esclusivi del sovrano e che, non molto diversamente da Maria de’ Medici, poteva ormai vantare diversi oppositori di rango illustre, con la differenza, sostanziale che, rispetto alla sua nobilissima compagna di sventure, nessun legame di parentela con la famiglia reale, seppur alla lontana, avrebbe potuto salvarlo in caso di disastro. È evidente che la gratitudine per alcuni prestati di somme di denaro, seppur generosi, non sono bastevoli a spiegare questa palese imprudenza, né lo può essere la corrispondenza tra il carattere dell’opera e quella del beneficiario della dedicatoria.

Sarà però, a questo punto, la stessa famigerata dedica, attraverso un composito e poliedrico gioco di rimandi e di specchi, a svelare l’arcano per chi potrà e saprà ascoltarla. Accade, cioè, così, all’improvviso, che l’autore, quasi per puro piacere di divagazione, nel pieno furor di quella girandola

---

<sup>279</sup> «Pour l’opinion commune, que le dictionnaire représente assez fidèlement, le libertinage est la contestation de l’autorité sous toutes ses formes, de l’ordre établi, de la vérité indiscutable ; la philosophie – plus précisément encore – des mauvais chrétiens». J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. XIX. E non fu, forse, allora una coincidenza se, durante la sua lunga prigionia, moltissimi furono gli intellettuali e i poeti che perpetrarono la causa di Bassompierre presso Richelieu, alcuni giungendo persino ad alienarsi, definitivamente, i favori della corte. «Le poète Maynard s’attira la défaveur du Cardinal de Richelieu par sa fidélité au maréchal de Bassompierre et au comte de Cramail» M. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Première édition conforme au manuscrit original, publiée avec fragment inédits pour la société de l’Histoire de France*, cit., in *Notice Historique et bibliographique*, IV Tome, cit., p. xvj.

<sup>280</sup> «Allo specchio di gentilezza cavalleresca, allo specchio d’intrepido valor guerriero, allo specchio di virtù pellegrina, oggi s’appresta questo AMOR NELLO SPECCHIO, commedia amorosissima. Né poteva io, né sapeva dedicarla a cavaliere che più se li convenisse che a Vostra Signoria Illustrissima, intendendomi che questo AMOR NELLO SPECCHIO sia quello nel quale ella stessa mirandosi, così n’ha invaghito Amore, che non solo si compiacque di star nel suo volto, ma di soggiornar lieto colà dentro, dove la bella immagine sua alcuna volta si trasfonde rimirandosi». G. B. ANDREINI, *L’Amor nello Specchio, commedia*, cit.

<sup>281</sup> Ivi., in *Dedica*.



retorica, tipicamente barocca, che costituiva il tessuto base della dedica atta ad esaltare il nobile mecenate, s'arresterà, ed incomincerà a discutere di un argomento che, nulla sembra avere a che fare con l'encomio delle virtù del Bassompierre:

Propriamente adunque questo Amor nello Specchio a Vostra Signoria Illustrissima si conveniva; e tale esser doveva per aver nome di commedia, la quale dai più savi ritrovata fu, quasi specchio nel quale ciascuno rimirando potesse le macchine de cattivi costumi levarsi.

Platone comandava che l'uomo adirato si guardasse nello specchio, onde veggendosi dall'esser suo fatto diverso s'astenesse dall'ira.

E qui forse giustamente dir si potrebbe che lo specchio che 'ntendeva questo gran filosofo altro non fosse che lo specchio della commedia, detta *speculum vitae humanae*.

E ben certamente più si converrebbe a Talia lo specchio della Prudenza che la maschera in mano; se non per altro per far noto almeno con quanta prudenza m'abbia questa commedia dello specchio a Vostra Signoria Illustrissima dedicata<sup>282</sup>.

Non sarebbe certo la prima volta che Andreini approfitta elegantemente di un componimento celebrativo per perorare la causa, al lui sempre cara e presente, degli attori di professione, eppure in questa particolare circostanza sarebbe rischioso intendere queste poche righe come una semplice parentesi, aperta da Lelio, per esigenze di carattere squisitamente personale. Esse, infatti, nell'anticipare quella che diverrà, di lì a breve, una delle tematiche principe dell'universo teorico andreiniano - la commedia intesa come specchio della vita umana<sup>283</sup> - legheranno a doppio filo *Amor nello Specchio* ad uno dei più importanti scritti teorici di Giovan Battista in favore dell'arte comica, intitolato, neanche a dirlo, *Lo Specchio*<sup>284</sup>. Si trattava, per la precisione, di un pamphlet, che il drammaturgo pubblicò al suo rientro a Parigi, nel 1625, con il quale egli intendeva difendere i comici dell'Arte dai soliti attacchi che una certa parte del clero controriformato continuava a muovere al suo lavoro. In esso, Andreini, partendo per l'appunto dall'idea che la commedia fosse *speculum vitae humanae*, sosteneva che in quanto tale, essa fosse da considerarsi un bene prezioso per la salute morale del cittadino, facendo riflettere le persone che assistevano alle rappresentazioni dei comici, su ciò che era giusto e probò e ciò che, al contrario, era sbagliato e riprovevole. Tale precetto platonico, a sua volta, però, non costituisce solo l'humus comune tra scritto teorico e pièce ma anche il collegamento con la spinosa questione del libertinismo filosofico. Perché, negli anni in cui Lelio

---

<sup>282</sup> G. B. ANDREINI, *L'Amor nello Specchio, commedia*, cit. in *Dedica*.

<sup>283</sup> Interessante evidenziare come nello *Specchio*, le fonti di Giovan Battista, per dare forza al proprio testo in difesa dell'arte teatrale, diverranno principalmente gli scritti di Tommaso D'Aquino e quelli altri stimati padri della Chiesa, mentre la massima *speculum vitae humanae*, sarà ripresa da Lelio senza più riferimento alcuno al grande pensatore greco: « [...] rappresento questa mia picciola Operetta intitolata Lo SPECCHIO, com' appunto altro la Commedia non sia, che *speculum vitae humanae* ». G. B. ANDREINI, *Lo Specchio. Composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vanga e deforme sia alhor che da Comici virtuosi, o viziosi rappresentata viene*, cit.

<sup>284</sup> G. B. ANDREINI, *Lo Specchio*, cit.

scrive ed edita le sue opere in terra francese, accanto ai comici dell'Arte, iniziarono ad esserci altre persone, oggetto di pesanti pregiudizi, che non era più disposte a tollerare oltre l'ignoranza popolare da un lato e lo strapotere dalla Chiesa dall'altro. Costoro erano nientemeno che i tanto sinora citati libertini quali il nostro François de Bassompierre. *Lo Specchio*, si troverà dunque, ad essere pubblicato lo stesso anno di un testo intitolato *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie*<sup>285</sup>, opera della penna del filosofo libertino Gabriel Naudé<sup>286</sup>. E le somiglianze tra i due lavori sono, invero, notevoli. Entrambi nascono come degli autentici pamphlet con l'unico scopo di tutelare le categorie professionali – intellettuali d'appartenenza dei loro rispettivi autori da una serie di vecchi preconcetti che, sia per il francese che per l'italiano, in era moderna, non avevano alcun senso d'esistere. Oltretutto, in entrambi i casi, gli attacchi, neanche a dirlo, provenivano essenzialmente da una comune fonte, il clero. Il libello di Naudé venne infatti alla luce in risposta ad un testo, pubblicato l'anno precedente, nel 1624, di un certo padre Garasse<sup>287</sup>, il quale sosteneva che molti grandi poeti, scrittori ed intellettuali dell'epoca passate, compresi Omero e Virgilio, non erano altro che degli stregoni incantatori. E se Andreini - il cui istinto di sopravvivenza, le circostanze della vita avevano portato ad essere maggiormente sviluppato rispetto a quello del Naudé che, a dispetto delle umili origini, era pur sempre un bibliotecario di corte, prima al servizio di Richelieu e poi alle dipendenze di Mazzarino - per la sua arringa tenterà, in ogni modo, di conciliare le diverse posizioni, distinguendo tra vari livelli di professionalità attoriale, invocando a suo favore gli stessi padri della Chiesa, quali Tommaso d'Aquino, giungendo ad aprire il suo pamphlet in latino, con alcune paginette esplicitamente rivolte all'ecclesia, *Additur pro veritas elucidatione ex diversis doctoribus ecclesiae sancte dei. / Et aliis gravissimis patribus*<sup>288</sup>; l'intellettuale francese, invece, favorito dalla propria condizione sociale, sarà decisamente più aspro ed articolato nella stesura del suo scritto. Nella sua lunga requisitoria, Naudé, punto su punto, autore per autore,

<sup>285</sup> G. NAUDÉ, *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie*, [Paris, François Targa, 1625,] in JACQUES PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, cit., Vol. I, pp. 147-380.

<sup>286</sup> Naît à Paris le 3 février 1600, dans une famille modeste, mais il a la chance de se voir donner pour parrain un personnage aisé, Gabriel de Guénégaud, conseiller du roi. Il obtient une maîtrise ès art en 1617. La médiocrité de ses finances l'amène à prendre en 1622 les fonctions de bibliothécaire d'Henri de Mesme, président du Parlement de Paris. Dès 1620 il s'adonne à la littérature pamphlétaire et polémique. C'est en 1625 qu'il publie l'Apologie pour tous les grands personnages faussement soupçonnés de magie. En 1628, entrée chez les Dupuy, la célèbre « Académie de putéane ». Associé à Diodatti, Gassendi, et La Mothe Le Vayer, il est le quatrième élément de la Tétrade. C'est là qu'il rencontre le nonce du pape en France connu sous le nom de Bagny, homme de grande culture, qui l'emmène à Rome en 1631 en qualité de secrétaire. En 1641, Bagny meurt. Naudé rentre en France. Richelieu le prend comme bibliothécaire, sur la recommandation de Mazarin qui, à la mort de Richelieu, en fait son propre bibliothécaire. On lui doit la première bibliothèque Mazarine à laquelle il consacre, malgré voyages et travaux, sept ans de sa vie, jusqu'à ce que les Frondeurs dispersent à tous les vents les livres qu'il avait collectionnés. En 1652, il obtient un congé de Mazarin pour se rendre en Suède, attiré comme beaucoup de savants par la personnalité de la reine Christine dont il assume la charge de la bibliothèque. Mais le séjour n'est pas désagréable pour lui, et il décide de rentrer en France. Fatigué, malade, il meurt sur la route de retour le 29 juillet 1653. J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, cit., Vol. I, pp. 1278-1288.

<sup>287</sup> «[...] l'Apologie traite bien une question d'actualité et a bien une dimension polémique. C'est en 1624, en effet, qu'est publié un ouvrage dans lequel Homère et Virgile sont accusés d'être des sorciers et des magiciens, le *Nouveau Jugement de ce qui a été dit et écrit pour et contre le livre de la Doctrine curieuse*, du père Garasse». Notice in J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, cit., Vol. I, pp. 1289-1300, Citazione p.1289.

<sup>288</sup> G. B. ANDREINI, *Lo Specchio*, cit., p. 5.

difenderà una buona fetta dell'universo culturale occidentale, dalle origini ai suoi giorni, con ferocia, insistendo su quanto fosse sciocco pretendere d'interpretare testi antichi alla luce della *ratio* contemporanea, poiché questi furono redatti in epoche in cui, molte scoperte scientifiche, erano in là da venire e dove, di conseguenza, molti fenomeni naturali non potevano che esser spiegati che con i mezzi a disposizione in quel frangente, spesso anzi, essendo così brillanti le intuizioni del filosofo da vedersi, questo, costretto ad usare termini impropri per esprimere il senso pieno delle proprie scoperte<sup>289</sup>. In altre parole, quella che ci si ostinava a chiamare, erroneamente, "magia", nei secoli aveva avuto nomi diversi, a seconda del grado di conoscenza ottenuto dalla civiltà che lo praticava<sup>290</sup>, ma si trattava in verità, sempre, di studio della natura<sup>291</sup>.

Nel dimostrare la validità della sue teorie il libertino francese non si potrà esimere dall'attaccare duramente discipline fasulle quali la negromanzia e l'ermetismo, principali sorgenti di molte moderne superstizioni. Naudé, in qualità di erede del pensiero di Isaac Casubon, colui che agli inizi del XVII secolo aveva post datato il codice ermetico dimostrandone il carattere fraudolento<sup>292</sup>, ridicolizzerà pertanto tutte le credenze di matrice ermetica ancora in voga allora, ricollocando in una giusta prospettiva i grandi pensatori del passato accusati di magia<sup>293</sup>. Ed è esattamente questo processo di demistificazione dell'ermetismo che crea un ulteriore interessante connessione con il lavoro di Andreini. Poiché, se i due autori, si trovarono ad editare due pamphlet nello stesso anno, nella medesima città, cosa che volendo, potrebbe essere una fortunata coincidenza, accadde anche però che, in *Amor nello Specchio*, l'inferna magia che venne usata per dar vita a scene d'intensa comicità fosse,

---

<sup>289</sup> «Naudé est l'héritier de Pomponazzi qu'il renouvelle, et le continuateur de Casaubon qu'il actualise. Si de « grande personnages » ont été « fausement soupçonnés de magie », c'est sans doute parce que l'on a pris pour magie le produit d'un savoir qui dépassait génialement son temps». *Notice* in J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, cit., Vol. I, pp. 1289-1300. Citazione, p. 1295.

<sup>290</sup> «[...] Ce que l'on peut faire par la moyen de cette magie, que les Perses nommaient anciennement sagesse, les Grecs philosophie, le Juifs Cable, les pythagoriciens science des nombres formels, et les platoniciens souverain remède qui donne à l'âme une parfaite tranquillité et au corps une bonne habitude [...]». G. NAUDÉ, *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été fausement soupçonnés de magie*, cit., p.162.

<sup>291</sup> «D'où nous pouvons facilement conjecturer que ces sciences si relevées, cette doctrine si rare, ces disciplines si émerveillables n'étaient rien autre chose qu' un pratique de cette quatrième et dernière espèce de magie surnommée naturelle ; pour laquelle envisager et reconnaître il se faut souvenir que l'homme étant un animal politique capable de discipline, et fourni des instruments propres à raisonner et s'instruire en la vérité de toutes choses [...]». Ivi., p.161.

<sup>292</sup> En 1610, Casaubon, reprenant les manuscrits grecs, il trouve des citations de Platon et l'allusion à des événements bien postérieurs à la date d'existence supposés d'Hermès ; il note que par leur écriture comme par leur terminologie ils ne remontent qu'à une antiquité tardive [...]. Non seulement il mettait fin à la légende égyptienne qui avait engendré tant d'émerveillement et tant d'espérance dans la possibilité pour l'homme de pénétrer et de dominer les arcanes du Cosmos et de la Nature, mais il disqualifiait le contenu du recueil en démontrant son caractère compilatoire et frauduleux. *Notice* in J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, cit., p.1294.

<sup>293</sup> «[...] c'est replacer le zoroastrisme, l'orphisme, et le pythagorisme dans la longue chaîne du savoir et de la raison, redonner une dimension humaine, et seulement humaine, à leur projet». Ivi., p.1296.

guarda caso, un tipo di stregoneria d'ispirazione ermetica<sup>294</sup>. Dirà di sé il Mago protagonista della vicenda:

“O – mi direte – Mago, in che consiste questa tua magia?”. Vi rispondo che non è in altro che in saper la virtù primieramente delle cose naturali. Non dico l'ordinarie, come da un'erba cavarne il succo e l'olio, calcinarne una pietra, cavar l'anima dai metalli e cose simili; ma il sapere a qual pianeta soggiacciano l'erbe, le pietre, i metalli; qual sieno l'ore dei pianeti, quali i loro caratteri e sufumigi, e quivi saper oprare con le materie a proposito, con le penne o d'upupa, o d'aquila, o di colomba, o d'uccelli notturno, o d'acquatici o 'n carta, o in embrioni, o 'n pelli non nate, o sul nero ippomane, o su le lamine, o 'n simili materie e basta<sup>295</sup>.

Detta altrimenti, il modo in cui Lelio si prende gioco delle magia è sì, senz'altro retaggio storico della propria professione – come non ricordare la definizione che darà di sé Capitan Spavento in apertura ai suoi ragionamenti quando si proclamerà: «Termegisto cioè grandissimo bravatore, grandissimo feritore, e grandissimo uccisore, domatore e dominator dell'universo»<sup>296</sup> - ma forse, è anche, qualcosa di più, qualcosa che, a partire dalla tradizione, la trascende e si fa portavoce dello spirito del tempo.

Naturalmente, lo sbilanciarsi di Giovan Battista a favore dal pensiero libertino, non si limitò alla citazione del pensiero platonico sulle virtù della commedia, o al manifestare pubblica gratitudine per la generosità del Maresciallo, indizi che, da soli, potrebbero destare dubbi consistenti sulla scelta di una simile linea investigativa che evidenzia il sottofondo filosofico di *Amor nello Specchio*. Con un pizzico d'ironia e provocazione Andreini, proseguendo nell'esaltazione delle virtù del gentiluomo, arriverà a sottolineare la “prudenza” nell'aver scelto proprio lui e, non un altro, come beneficiario della dedicatoria dell'opera. Un autentico paradosso, vista la fama di libertino e lo status sociale incerto di François de Bassompierre, a meno che, tanto decantata prudenza non risiedesse altrove, ovvero in una celata complicità tra autore e mecenate, un tacito patto tra coloro che condividevano una visione del mondo simile. Inoltre, sempre sulla figurazione e personificazione del concetto di prudenza, Andreini, con grande raffinatezza, costruirà una composita struttura metaforica dove Talia e Prudenza si scambieranno i ruoli:

---

<sup>294</sup> «À mesure qu'il s'installe dans la pensée occidentale, l'hermétisme voit sa mystique se grossir d'occultisme. Par son ascèse vers le divin, par son aspiration à être un dieu, la discipline d'Hermès s'introduit dans les secrets fonctionnement du Cosmos ; il apprend à connaître les influences des astres ; il pénètre les énergies des végétaux et des minéraux ; il sait quelles forces agissent, et sour quoi, et comment elles s'exercent. [...] Au nom d'Hermès se développent et se pratiquent les trois « arts royaux » de la magie, de l'astrologie et de l'alchimie, qui sont des variétés de la philosophie [...]. On y enseigne à capter l'*effluvium* des étoiles, la vertu des plantes, l'énergie des pierres ; à fabriquer des talismans en y insinuant des « esprits » ; à percer les mystères des signes du zodiaque et des décans astrologiques ; à perpétuer Zoroastre et Orphée ; à canaliser pour les utiliser toutes les vitalités et virtualités des éléments de l'univers». *Notice* in J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, cit., p.1291.

<sup>295</sup> G. B. ANDREINI (a cura di S. MAIRA, A. M. BORRACCI), *Amor nello Specchio*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 97-98.

<sup>296</sup> F. ANDREINI, (a cura di R. TESSARI), *Le Bravure del Capitano Spavento*, cit., *Primo ragionamento*, p.14.

E ben certamente più si converrebbe a Talia lo Specchio della Prudenza, che la Maschera in mano; se non per alto far noto almeno con quanta prudenza m'habbia questa Commedia dello Specchio à V.S. Illustrissima dedicata<sup>297</sup>.

Nell'iconografia tradizionale, la prudenza veniva rappresentata con uno specchio in mano, mentre la commedia, come è noto, con una maschera. Il cerchio si chiude, Giovan Battista farà pubblica mostra dei propri ideali nascondendoli in bella vista e attraverso il massimo della finzione rifletterà sulla realtà più aspra. Al di là della forma, squisita davvero nel caso di *Amor nello Specchio*, la sostanza potrebbe non essere così piacevole come si vorrebbe. È, insomma, un sentire comune quello che portò, in quelle precise circostanze storiche, due uomini che forse mai nemmeno s'incontrarono, come Giovan Battista e Gabriel Naudé, dai vissuti essenzialmente differenti, a scrivere e pubblicare negli stessi anni, opere tanto affini. Un sentire che confidava nelle potenzialità dell'intelletto umano contro l'oscurantismo della superstizione e che gettava sul mondo uno sguardo acuto e oggettivante. Andreini, costantemente al centro del proprio secolo e perennemente proiettato verso il futuro, sicuramente non poté non subirne l'influenza. Liquidare le interconnessioni profonde tra Bassompierre libertino, *Weltanschauung* andreiniana e *Amor nello Specchio*, con una banale somiglianza tra personalità del mecenate e carattere della pièce è una pericolosa chiusura degli orizzonti interpretativi nel *hic et nunc*, nonché il precludersi di una valida strada analitica per l'esame delle opere che seguiranno. Nel quadro di una poetica fondata sui contrasti, Andreini, per esprimere le proprie amare convinzioni, darà così vita a un'opera ammantata di grande bellezza e leggerezza, dal ritmo rapido e incalzante, ricca di tutto quel fascino, lo stesso che ammantava François de Bassompierre, che due soggetti quali Amore e Magia potevano conferirgli.

In questo composito e multi sfaccettato progetto culturale, la musica, ed in generale la componente sonora, acquisiranno una nuova ed inedita funzione, naturalmente sempre sperimentale, ossia, quella di valorizzare al massimo l'anima filosofica della pièce oltre che d'impreziosirla esteticamente. In altre parole, la dimensione sonora diviene, in questo dramma, importante mezzo tecnico-espressivo, rafforzando e dilatando il già complesso gioco allegorico e metaforico, fatto di sottesi e doppi sensi. L'analisi dell'opera dimostrerà con quale fine abilità Andreini seppe tessere ideali personali, recupero delle tradizioni e gusto sperimentale in un intreccio indissolubile, dove nessuno di questi elementi può prescindere dall'altro per trovare significato e compimento.

Le vicende di *Amor nello Specchio* si svolgono in Firenze – affinché Maria de' Medici non potesse scordare le comuni origini con l'autore - e hanno per protagoniste due fanciulle, Florinda e Lidia – uno dei fattori che fecero additare quest'opera come maliziosamente licenziosa e, pertanto, in linea con la personalità del Maresciallo, fu che le attrici in questione erano la moglie e l'amante di Lelio –

---

<sup>297</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio, commedia*, cit. in *Dedica*

entrambe estranee ad Amore, la prima, perché nemica giurata del genere maschile e per questo divenuta un Narciso al femminile, invaghita esclusivamente della propria immagine riflessa; la seconda, poiché perduto innamorate di un giovane, tale Silvio, il quale la fugge con spregio.

Viceversa, i protagonisti maschili sono schiavi dei lacci di Cupido, chi invaghito di una fanciulla, chi dell'altra, eccezione fatta, come s'è già detto, per il crudele Silvio, che disdegna Lidia, e per il Mago, che gioca il ruolo del burattinaio, offrendo agli spasimanti infelici miracolosi rimedi alle loro pene amorose. Anche alcuni servitori, come Cordarella, servo di Guerindo, corteggeranno la servetta di turno, ma l'esigenza che li spingerà sarà d'origine meno nobile. Lelio e Guerindo, soffrono per mano di Florinda, il vecchio Sufonio, padre di Silvio, e con lui Orimberto, per colpa di Lidia. E mentre le due fanciulle finiscono per innamorarsi tra loro, complice lo specchio delle brame di Florinda, i quattro pretendenti incontreranno un certo Arfasat, il quale, venuto a conoscenza della loro situazione, donerà ai tre giovani - Sufonio è un vecchio che troppo ha visto di questo mondo anche solo per pensare di muovere una richiesta d'aiuto a un supposto mago, perfettamente conscio che, «Amor si dipinge così giovine seguitato da pargoletti, per insegnar che non vuol compagnia di vecchi»<sup>298</sup> -, precise istruzioni per eseguire degli incantesimi che, promette, sistemeranno le cure segrete del loro cuore. Ovviamente ciò non accadrà e alla fine, tutti, si dovranno accontentare di veder tramutato il loro amore in ardor guerresco. Questa, in sintesi, l'amorosissima trama della pièce. In essa si noti quanto l'elemento stregonesco s'innesti alla prefazione dirigendo i destini dei vari protagonisti della vicenda conducendola alla sua apparente, lieta, risoluzione.

Tuttavia, sin dai primi atti, anzi, come ampiamente sopra dimostrato, sin dalla sua ingegnosa dedicatoria, *Amor nello Specchio* è disseminata d'indizi che suggeriscono allo spettatore sagace di non farsi sedurre da incanti e passioni, di mantenere lucido lo sguardo e la mente, perché questa è uno specchio del reale non dell'ideale. Tra di essi, quello per il presente di maggior rilievo è senza dubbio quello che segnala la nuova funzione ricoperta dal musicabile, resa manifesta ancora all'inizio dell'opera, da uno dei primi, superbi soliloqui di Florinda-Narciso, quando invocherà il mito, musicalissimo e complementare al suo, del triste e impossibile amore della bella Eco:

Anzi novella Eco amorosa, non in antro, ma in questo specchio sta nascosto colui ch'al moto solo delle mie labbra, senza pur udir picciolo suono di voce, alle mie voci risponde, e che 'l vero io discorra immagine bella, Eco gentile, ch'io seco favelli, ch'egli cortese mi risponda<sup>299</sup>.

La musica, al di là dei poetici accenti di Florinda, è qui evidentemente portatrice di un grande inganno e insieme di una grande verità, poiché nulla è più illusorio del prestar fede al suono della propria voce e fingere che sia quello di un'altra creatura, trattandosi di una menzogna consapevole, e

---

<sup>298</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio*, cit., p. 65.

<sup>299</sup> Ivi, p.80.

nulla, ugualmente, può meglio esprimere una speranza irrealizzabile, una solitudine incolmabile della vicenda dell'inconsolabile ninfa. Quando poi, poco più avanti, arriverà il momento d'incontro tra musica e magia, non deve quindi stupire che il musicale evidenzi la miseria della credulità umana esaltando la componente buffonesco-esoterica, che indossi, cioè, una maschera che funzionerà da crudo specchio rivelatore.

Testata l'irremovibilità delle due fanciulle, Lelio, Guerindo e Orimberto, abbattuti, accetteranno, senza fermarsi a riflettere un istante, l'aiuto offerto loro dal misterioso mago Arfasat, a dispetto dei leciti dubbi dei savi servitori, si veda Cordarella, che teme l'intervento del diavolo in faccende di tal sorta. Lo stregone svelerà, ad ognuno dei tre innamorati, una fattura che, se eseguita correttamente, farà apparire innanzi a loro la donna desiderata. Ad Orimberto, in precedenza, era stato persino donato un magico anello che aveva la «forza di farvi benevolo a qualunque persona vi parlerà»<sup>300</sup>, ma quando questi si recherà speranzoso da Lidia ella gli darà del folle ed il Mago, alle lamentele del poverino, risponderà: «Non è l'anello che sia privo di virtù, né la mia fronte di sapere, ma è solo perché nel vostro capo non è cervello»<sup>301</sup>. Il che sembra proprio, a sostegno di una visione disincantata e razionalista dell'opera, l'ennesimo monito a far buon uso del proprio discernimento. Magnanimo, comunque, il negromante, deciderà di concedere anche a questo sciocco una seconda possibilità, svelandogli i dettagli di un rito simile a quello di Guerindo e Lelio, sebbene con l'aggiunta di alcuni particolari che sembrano, decisamente, una burla di Arfasat ai danni del troppo ingenuo Orimberto – e forse un ulteriore indizio per il lettore distratto - poiché, nel recitare la formula magica costui dovrà indossare, a differenza di tutti gli altri, un turbante alla “turchesca”, una veste bianca a lune nere e dovrà distendersi supino<sup>302</sup>. I tre cerimoniali stregoneschi - i quali si collocano nel cuore della pièce, ossia sul finire dell'atto terzo, costituendo l'apice delle azioni comiche ed insieme lo snodo fondamentale dell'intero plot - , nondimeno, sembrano, dal principio, funzionare egregiamente, con la comparsa, di volta in volta, delle coppie di mostri inferi, Orco e Griffo o Menippo e Cruone, i quali, cantando e, in alcuni casi, persino danzano, un allegro motivetto, istruiranno il terrorizzato giovane di turno sul da farsi per ottenere colei che brama. Il primo a tentar la sorte sarà Lelio, con il supporto del fido Granello, annichilito dallo spavento<sup>303</sup>. Pronunciata la filastrocca incantata, Lelio si vedrà perciò sbucar innanzi Griffo e Orco vestiti da marinai, secondo il servo in verità diavoli acquatici, i quali, parlando in rima o probabilmente canticchiando direttamente, gli depositeranno ai piedi la cassa in cui dentro dovrebbe esservi la Ramponi, alias Florinda. A seguire, Menippo e Cruone lasceranno a Guerindo, scortato da Coradella, un sacco che dovrebbe contenere sempre lei, la Virginia. Infine, sarà il turno d'Orimberto, a chiusura d'atto, al

---

<sup>300</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio*, cit., p. 99.

<sup>301</sup> Ivi., p.101.

<sup>302</sup> «[...] pigliate questo tulpante alla turchesca, questa veste bianca a nere lune, questo libro, e questa verga, e questa candelletta; e alor che sentirete la prim'ora di notte, ponetevi la veste e'l tulpante, e disteso con la pancia in su per terra, leggerete alla prima carata segnata [...]». Ivi, p.102.

<sup>303</sup> Scena sesta e settima, atto terzo. Ivi., pp. 102-108.

quale, similmente a Lelio, spetteranno i servigi dei demoni marinari Orco e Griffio, che si divertiranno moltissimo a tormentare il meschino in una spassosa scena d'eco:

ORIMBERTO: Oh, non fussi in questo intrico! Tutto tremo, e la voce nelle fauci mi annodo.

ORCO: Odo

ORIMBERTO: Oh canchero, è l'eco e io aveva paura. Buon cuore, buon cuore. Or sì che sei il re

Molorco

ORCO: Orco

ORIMBERTO: L'orco è una cattiva bestia; e per liberarmi da lui ci vorrebbe Astolfo, e l'Ippogriffo.

GRIFFO: Griffio

ORIMBERTO: Sarà meglio, poiché l'eco e d'Orco e di Griffio mi parla scherzando, ch'io dia principio

all'incanto

ORCO: Canto.<sup>304</sup>

Questo momento, non è solo una ripresa della sperimentazione sonora legata al mito della sfortunata fanciulla innamorata di Narciso, già precedentemente adoperata in *Ferinda*, ma anche una parodia dei languidi accenti espressi da Florinda nel suo monologo allo specchio, sul sentirsi novella Eco e, di conseguenza il disvelarsi della burla dell'Andreini-Arfasat, allo spettatore-innamorato illuso. Nonché la pratica dimostrazione del duplice volto che il musicabile assume in questo dramma, elemento d'innovazione da un lato e mezzo per far risaltare l'intima poetica dell'autore, dall'altro. La storia di Eco, ricorda infatti questa scena, oltre il riso immeditato che produce, è una chimera tragica, al pari dell'amore, al pari della magia, giacché dopo inizi tanto promettenti, in tutti e i tre i casi, quando verrà il momento fatidico di aprire la cassa o il sacco, che dovrebbero racchiudere la fanciulla amata, puntualmente da esso sbucheranno invece demoni, spiritelli satanici o, persino, la Morte. Nessuno otterrà quel che voleva mentre tutti indistintamente, servi e padroni, verranno sopraffatti dalla paura. Eppure, a dispetto di ciò, il prodotto ultimo saranno scene leggerissime e briose, evidente merito, in buona parte, della componente musicale. Senza il supporto della musica, queste potrebbero risultare delle scene non così esilaranti, visto che Cupido ne uscirà, costantemente ed indiscutibilmente, sconfitto. Invece, sembra davvero difficile non lasciarsi trasportare e ridere di gusto, nel momento in cui Lelio, nell'esitare ad aprire la cassa, si vedrà comparire innanzi due canori e ballerini Orco e Griffio, pronti ad incitarlo, ai quali risponderà a tono un gorgheggiante, seppur terrificato, Granello<sup>305</sup> o quando, dalla famigerata cassa, verrà fuori, non la bella Florinda, ma uno spirito maligno con accompagnamento d'effetti speciali, audio e video; farà strepito con i piedi e ci

---

<sup>304</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio*, cit., p.112.

<sup>305</sup> «ORCO, GRIFFO [Salteranno fuori così cantando e danzando]: Che fata, che fate / pensosi, pensosi / pigliate, pigliate / i frutti amorosi. / Non siate ritrosi / s'avete l'amate, /nel farvi contenti / amanti dolenti / cavate, cavate. GRANELLO: O voce gentile, / o grate parole, / o suono sottile /qual raggio di sole; / quello che vuole / il Mago facciamo tra queste facelle / d'altissime stelle, /caviamo, caviamo». Ivi., p. 107.



saranno fiamme infere un po' ovunque<sup>306</sup>. Allo stesso modo, i sulfurei versetti canticchiati da Menippo e Cruone, - «MENIPPO: Su prendete prendete / dell'amata godetese. CRUONE: Qui Menippo e Cruone / vi lasciano all'inferno / dannati in sempiterno»<sup>307</sup> - impauriscono sì Coradella, tanto che vorrebbe fuggire all'istante, ma si sposano magnificamente con la successiva comparsa della Morte. Impensabile, poi, un conclusione più scoppiettante, letteralmente e metaforicamente, di quella offerta dal Orimberto e il duo Orco e Griffò, che in un frizzante botta e risposta canterino<sup>308</sup>, portano alla scoperchiatura dell'ultima funesta cassa dalla quale spunterà il pandemonio: « Qui fuor della cassa usciranno fiamme seguenti, salteranno fuori cinque morti, tre spiriti, dui facchini, li duo marinari, [...]»<sup>309</sup>. In questo binomio musica – dimensione infera, il richiamo alla sonorità del mondo demoniaco nell'*Adamo* è d'obbligo, a conferma del perpetuo moto sperimentale dei lavori andreiniani nell'ambito del musicabile.

Esaurita, o per meglio dire, fallita, la magia, il mondo, progressivamente e rapidamente, recupererà il suo bell'ordine. Florinda passerà dall'amore omosessuale a quello etero grazie alla provvida apparizione del gemello di Lidia, Eugenio, mentre Lidia si unirà in matrimonio ad un rassegnato Silvio. Gli altri, stregati da Arfasat, che questa volta, stranamente o forse opportunamente, non sbaglierà, vedranno trasformata la loro infelice passione in ardore guerresco. Dovrebbe essere un lieto fine, eppure mai, come in questo caso, appare evidente l'illusione. Eugenio, non è altro che Lidia travestita da uomo e Silvio non è innamorato della povera fanciulla, accetta di sposarla solamente per onor di convenzione. Amore è un'utopia esattamente al pari della Stregoneria, entrambi artifici vani, frutti di una mente irrazionale. La commedia che maggiormente dovrebbe decantarli è in verità pensata per svilirli e spogliarli delle loro maschere ingannatrici grazie anche, se non specialmente alla musica, che in questo articolato e proteiforme gioco di specchi, diverrà il cucchiaino di miele che nasconde il sapore di fiele dell'aspra medicina.

V'è davvero molto del pensiero libertino in *Amor nello Specchio* nello svolgimento dell'azione, nella modo di affrontare le tematiche cardine e nella scelta delle tecniche compositive da adottare, sebbene non esistano prove incontrovertibili dell'aderenza di Lelio alla celebre corrente di pensiero seicentesca. Sicuramente però, Giovan Battista gli fu comunque vicino nella misura in cui sempre tentò di andare oltre i limiti della propria epoca e in cui raccolse gli insegnamenti materni e paterni su come vivere il mondo, elevandosi al di sopra dei luoghi comuni. Forte infatti, in questa pièce, è

---

<sup>306</sup> «Qui salterà uno spirito fuor della cassa, dietro la scena facendosi co' piedi strepito di molti in foggia di terremoto finché tutti saran fuggiti dal palco, e le cantonate tutte getteran fuoco, sì che nell'entrar degli spaventati incontrino nelle fiamma, e così sarà piacevolissimo fine». G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio*, cit., p.108.

<sup>307</sup> Ivi., p. 110.

<sup>308</sup> «[Orco Griffò cantano cantando] Siam duo spiriti marinari / Orimberto mio gentile / che del Mago ha l'alto stile / t'apprestiam tesori cari / siam duo spiriti marinari. ORIMBERTO: [...] Sulfarat, Ruspicano e Tibertino, / Ignicolo, Gelonio e Serpicante, / tutti al magico stile anzi divino, / messaggero infernal giunga volante. / Or mentre a Pluto umil ginocchio inchino / perché d'amor ha sospirato amante, / datemi voi la mia sognante Lidia / che s'al cor l'ho dipinta Amor è Fidia. ORCO: Ecco pronti i marinari, / ecco i rari, / di fals'onda cittadini, / che i divini / portan doni, singulari / già se n'vanno i marinari». Ivi., pp. 112-113.

<sup>309</sup> Ivi., p. 113.

l'impronta paterna, l'omaggio reso a Capitan Spavento, colui che decise nell'utero materno di nascere femmina per dispetto a suo padre<sup>310</sup>, bizzosa creatura ermafrodita – le affinità tra la maschera di Francesco Andreini e il personaggio di Eugenio sono manifeste, basti qui citare brevemente la presentazione che il giovane farà di sé: « Io non so tanti discorsi d'armi e di lettere, so che spada punge e la penna tinge, l'una si bagna nel sangue, l'altra nell'inchiostro, questa nacque per gloriosi eroi, quella per miserabili letteratucci [...]»<sup>311</sup> - nonché colui che si proclamò stretto amico del Diavolo e della Morte<sup>312</sup>, fuggitivo dalla prigionia d'Amore<sup>313</sup>. Lo stesso Capitano, infine, che uccise Eco, poiché la risposta che ebbe dalla ninfa non era di suo gradimento: « [...] quella ninfa Eco, sappi che una volta ella mi rispose da quell'antro ove ella albergava; e perché la risposta non mi piacque, posi mano alla spada e con un roverso taglia per mezo la montagna ov'ella se ne stava, e credo che io la facessi in pezzi senz'altro»<sup>314</sup>.

Il discorso sulla complessità concettuale di questa commedia potrebbe durare assai, se si dovesse seguire ogni traiettoria tracciata in essa dal suo creatore, ma essendo già stato posto in luce ciò che era strettamente pertinente al discorso musicale ci si limiterà qui a concludere con le ambigue parole di Sufronio - che rinnovano il dubbio sulla reale profondità di legami esistenti tra la filosofia libertina e il pensiero andreiniano, e che si ripresenterà forte nell'analisi degli ultimi lavori del drammaturgo - quando questi, in apertura dell'atto quarto, vorrà smentire con vigore il detto per cui chi ha un solo figlio è come non ne avesse nessuno:

[...] e io argomento al contrario e dico ch'è meglio averne uno solo che molti; non perché i figli molti diano travagli molti, ma perché le cose più singolari furono create sole. La Fenice è sola; il mondo fu un solo, il sole è solo, la luna sola; né di molti figli si compiacque il Sommo Padre, ma d'uno solo; [...].<sup>315</sup>

È sola la Fenice, di una solitudine che deriva dalla genialità che è diversità, perché le cose eccezionali furono «create sole».

---

<sup>310</sup> «Io, sin dentro dell'utero materno, intesa la volontà di mio padre, deliberai d'ingannarlo, e venute le doglie a mia madre, in cambio di nascer maschio, vollì nascer femmina, per veder quello che sapeva far la mala sorte». F. ANDREINI, (a cura di R. TESSARI), *Le Bravure del Capitano Spavento*, cit., *Settimo ragionamento*, p. 339.

<sup>311</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio*, cit., p. 119.

<sup>312</sup> «Trappola: Staremo bene in vita, e doppo morte ancora, poiché avete per amici il Diavolo e la Morte». F. ANDREINI, (a cura di R. TESSARI), *Le Bravure del Capitano Spavento*, cit., *Settimo ragionamento*, p. 40.

<sup>313</sup> Nel ragionamento ottavo, prima parte delle Bravure, il Capitano racconterà di come Amore lo volesse far suo servo ma che egli riuscì a fuggirlo. Ivi., pp. 43-47.

<sup>314</sup> Ivi., *Ventottesimo ragionamento*, p. 415.

<sup>315</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello Specchio*, cit., p. 115

### 3. 3. Breve intermedio veneziano per un omaggio all'arte comica

Terminato questo scoppio d'estrema creatività drammaturgica, Giovan Battista Andreini trascorrerà un anno lavorando a periodi alterni tra Italia e Francia<sup>316</sup>, sino a quando, durante la Pasqua del 1623, non deciderà di fermarsi per un periodo più lungo del consueto in patria<sup>317</sup>, probabilmente per dedicarsi con calma alla riedizione della *Campanaccia*<sup>318</sup>, attraverso la cui prefazione svelerà finalmente di esserne lui l'autore, nonché alla stampa di una nuova commedia e di un inedito poema sacro<sup>319</sup>, tutte avvenute, per l'appunto, durante l'estate di quello anno, presso differenti editori veneziani. L'assenza del capocomico dall'amata Parigi, all'ombra benefica della città lagunare, per quanto breve e proficua - un evidente proseguo della fortunata stagione letteraria inaugurata dal ciclo di opere pubblicato presso De la Vigna -, gli risulterà nondimeno tragicamente fatale, poiché, quando Andreini farà ritorno nella capitale francese, molto nel frattempo sarà mutato nelle stanze del potere, e un'eminenza grigia avrà esteso la sua influenza sia sulla Regina Madre che sul Re.

Prima però, d'indagare ulteriormente i retroscena della spiacevole sorpresa che attenderà Lelio in terra straniera, sarà opportuno spendere due parole sulla commedia che egli avrebbe editato nel corso del suo soggiorno veneziano, trattandosi dell'ultima pièce che il drammaturgo scriverà con ancora in vita l'adorata moglie Virginia, musicale compagna di viaggio. Andreini aveva appena trascorso un periodo felice e prospero in quel di Parigi e forse, mai, come in quell'estate, ospite della Serenissima Repubblica di Venezia, una città a lui cara quasi quanto la capitale francese e sempre altrettanto favorevole ed ospitale nei confronti della sua arte, egli sentirà di aver finalmente raggiunto quella solidità economica, ma soprattutto sociale, per sé e la sua compagnia, che con costanza la sua famiglia, a partire dai suoi genitori, avevano tenacemente perseguito. Fattori questi che, nel dramma suddetto, intitolato *Le due commedie in commedia*<sup>320</sup>, traspariranno con forza, sia nella scelta della tematica chiave della pièce, sia nella tecnica compositiva applicata dall'autore. Il plot di *Le due commedie in commedia*, infatti, di tutte le trame andreiniane, è sicuramente la più intricata, forse persino, caotica, a causa del suo soggetto marcatamente metateatrale, dal momento che essa prevederà, al suo intero, la rappresentazione di ulteriori due commedie, una realizzata da un gruppo di dilettanti e l'altra da degli attori professionisti, in un vertiginoso triplicarsi di finzione scenica. Questa volta, insomma, lo sperimentalismo di Andreini si concentrerà sulla stessa dinamica teatrale, riprendendo il

---

<sup>316</sup> Si rammenta qui brevemente che, secondo Baschet e Deierkauf-Holsboer, Andreini, dopo quel marzo 1622, fece ritorno in Italia, a seguito della partenza del Re da corte, e che successivamente lavorò a periodi alterni tra i due paesi fino, per l'appunto, alla primavera del 23, quando si concesse un periodo più lungo, circa otto-nove mesi, da trascorrere in patria, probabilmente anche per motivi editoriali; mentre per Rasi e Bartoli, Lelio rimase continuativamente a Parigi dal 1621 al 1623.

<sup>317</sup> Nel novembre del 1623 Andreini comincerà a prendere accordi con la corte Sabauda probabilmente per attraversarne il territorio e da lì giungere in Francia, come da prassi. Giungerà a Parigi approssimativamente agli inizi dell'anno seguente.

<sup>318</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanaccia, comedia piacevole e ridicolosa*, cit.

<sup>319</sup> G. B. ANDREINI, *La Tecla, vergine e martire, poema sacro*, cit.

<sup>320</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit.

tema della commedia *speculum vitae* e dilatandolo all'inverosimile. La pièce potrebbe essere paragonata, in questo senso, ad un'autentica dimostrazione scientifica della validità del precetto platonico dove le vicende del commedia principale potranno risolversi solo ed esclusivamente grazie all'allestimento, in essa, di ulteriori due spettacoli, il primo, com'è s'è detto poc'anzi, ad opera di un gruppo di Accademici, coordinati dal signor Lelio, esperto di musiche, commedie e mattaccinate<sup>321</sup>, l'altro, invece, messo in scena da una compagnia di Comici dell'Arte, detti gli Appassionati, il cui capocomico sarà un certo Fabio. Riflesso logico di un soggetto tanto proteiforme sarà, inevitabilmente, una strutturazione del tessuto drammaturgico singolare, tanto che, la pièce, alla sola lettura, risulterà un testo di assai difficoltosa comprensione, palesemente pensato più per la messa in scena che non per una pubblicazione, fatto raro nei lavori di Lelio, generalmente concepiti per risultare gradevoli al lettore quanto allo spettatore. Questo sbilanciarsi per la rappresentazione a discapito della pagina stampata lo lascerà intuire lo stesso Andreini quando, nella commedia, dopo l'abituale dedica, estremamente coincisa, al Marchese Nicolò Estense Tassoni, uomo di fiducia del Duca di Mantova<sup>322</sup>, egli non redigerà alcuna lettera *Ai Benigni Lettori* o simili ma lascerà invece spazio ad un Prologo<sup>323</sup>, scritto da Gio. Paolo Fabbri<sup>324</sup>, dove quest'ultimo racconterà di come, sin dai tempi antichi, la commedia fu concepita come strumento per correggere i vizi dell'umana genia. Detta altrimenti, sarà la Commedia, in qualità di genere letterario atto a raffigurare il reale, a farla qui da padrona, nel suo capacità unica e irripetibile di porre l'uomo dinnanzi all'Uomo, costringendolo a riconoscersi in un riflesso piuttosto sgradevole, senza che questi possa mai, nemmeno per un istante, volgere lo sguardo altrove, ipnotizzato del ritmo incalzante di una vicenda brillante e poliedrica, che non consente distrazioni.

La vicenda principale, da cui germoglieranno le due successive messe in scena, avrà per protagonisti un anziano, molto ricco, detto Rovenio, di origine friulana; la sua unica figlia Lidia; il loro servo Calandra ed un giovane di nome Lelio che da circa due mesi costui ospita nella sua casa in quanto esperto in tutti i generi di allestimenti, i cui servigi gli sono indispensabili per corteggiare una

---

<sup>321</sup> «ROV: [...] quasi ogni giorno fo caccie di Tori, musiche, mattaccinate e commedie, poichè non ha duo mesi c'ho un giovane in casa detto Lelio, che'n così fatte cose si porta molto bene». Ivi., p. 23.

<sup>322</sup> «All'Illustriss. Sig. Marchese / NICOLÒ ESTENSE / Tassoni». G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., in *Frontespizio*.

Nicolò Estense Tassoni, era figlio di Ercole Estenese Tassoni, esponente della famiglia modenese che già nel Quattrocento cominciò ad accumulare feudi in varie provincie d'Italia come Ferrara, Reggio e Mantova. Nicolò era perciò legato alla famiglia Gonzaga tanto che il Duca, nel '21, gli diede l'investitura di un feudo nel Monferrato. Inoltre egli sarà nominato come uomo di fiducia del Gonzaga in una lettera che Francesco Gabrielli, *Scapino*, scrisse al segretario del Duca nell'inverno del 1627. S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, Vol. II, Milano, Mursia, 1986, p. 17.

<sup>323</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., pp.8-9.

<sup>324</sup> G. P. Fabbri, comico nato a Cividale del Friuli intorno al 1567 e morto verso il 1627, fu agli esordi innamorato con il nome di Flaminio, recitò prima con gli Uniti ed i Gelosi, e poi con i Fedeli tra il 1612 ed il 1614, e nel 1620. Egli aveva già scritto altri due prologhi per l'Andreini, quello della ristampa della *Turca* nel '20 e, nello stesso anno, per *Lelio Bandito*. Entrambi, similmente al prologo di *Le due comedie in comedia*, vennero concepiti per sottolineare la nobiltà della professione comica. Si veda, a tal proposito, le considerazioni di Rebaudengo in merito al Fabbri ad ai suoi prologhi in: M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 44. Inoltre: S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, Mursia, Milano, 1985-86, Volumi II. Vol. II, pp. 9-105.

fanciulla, nota come Solinga e scortata dal fedele amico Filino, la quale non sembra in alcun modo disposta a cedergli. A questi si aggiungo, l'unico amico del vecchio Rovenio, un certo Zelandro, il suo domestico Rondello ed Arminia, una suonatrice di chitarra alla spagnola, così brava che la compagnia dei comici di professione ne richiederà l'aiuto per l'allestimento dello proprio spettacolo, non avendo essa donne al proprio attivo. Questo primo livello di finizione, affinché le doti di Talia risaltino pienamente, sarà però doppiamente artificiale, del momento che, eccezion fatta per i servi Rondello e Calandra, nessuno di questi personaggi si scoprirà essere realmente chi dichiara d'esser e solo attraverso l'artificio delle due commedie rappresentate presso la casa di Rovenio, le vere identità di ciascuno potranno venire a galla. Ossia, spetterà alla finzione teatrale, specchio del mondo e dell'animo umano, disvelare altre finzioni.

La prima "commedia in commedia" ad essere portata in scena, sarà quella degli Accademici<sup>325</sup>, nella quale si racconta la storia di una ragazza, interpretata da Lidia, che il padre, il Magnifico, vuol dare in sposa al figlio dell'amico Graziano, alias Lelio, un timido giovane di nome Narciso, alias Filino che ella non vuole, poiché innamorata di un certo Medoro, alias Calandra. Medoro, tuttavia, le sarà infedele così, quando alla fanciulla sarà imposto di scegliere tra i due spasimanti, costei li rifiuterà entrambi. Giunto il momento di motivare le ragioni della propria scelta, Lidia creerà allora il primo innesto tra realtà e finizione - anche se sarebbe più opportuno dire, tra finizioni - che porterà allo scioglimento del primo, importante nodo narrativo, spiegando come il suo nome non sia Lidia ma bensì Aurinda, e di aver avuto nella vita un unico, autentico amore, un bimbo, suo vicino e coetaneo, tale Mirindo, che anni orsono il padre di lei uccise di botte, scopertolo a dormire, seppur innocentemente, al suo fianco. Questo episodio non è un'invenzione, ma corrisponde alla pura verità, da qui il repentino sfumare da una finzione all'altra: Rovenio, il quale aveva abbandonato il nome il suo vero nome, Durante Ginebri, perché certo di aver assassinato il fanciullo nel sopracitato eccesso d'ira, si sente smascherato pubblicamente e, dopo un iniziale mancamento, interromperà la messa in scena, furioso con la figlia la cui pensata rischia seriamente di condannarlo al carcere o peggio, alla forca. A quel punto, interverrà Lelio, rivelando di essere il piccolo Mirindo in persona, di non esser morto in quel giorno funesto, di amare ancora Lidia e di volerla sposare. Per chiudere in bellezza, il padre del ragazzo si scoprirà essere nientemeno che Zelandro, vero nome Alidoro Argenti, l'amico di Rovenio-Durante, talmente felice di aver ritrovato il figlio da perdonare il suo aggressore e riconciliarsi con lui.

Similmente, accadrà con la seconda meta-commedia allestita dalla compagnia di professionisti, detta degli Appassionati e diretta dal capocomico Fabio, il quale ricoprirà il ruolo dell'infido Alfesimoro. Durante, infatti, non ha ancora rinunciato a conquistare il cuore della bella Solinga, decidendo d'invitare a casa sua, per un nuovo spettacolo, il gruppo di comici da poco giunto in città. Essi non avendo donne presenti nella loro compagnia, decideranno d'ingaggiare la suonatrice Arminia, alla

---

<sup>325</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, Atto Terzo, Scena III, cit., pp.50-51.

quale assegneranno il ruolo di protagonista. La pièce degli Appassionati racconta di come la nobile fanciulla Arminia, figlia del gentiluomo Pedante, accetti a malincuore la proposta di matrimonio del ricco mercante Ceccobimbi, alias l'attore Orazio, allo scopo di soccorrere il padre, vittima di un grosso dissesto finanziario. Successivamente ella, però, verrà meno alla promessa fatta per via dell'inganno ordito da un giovane ed aitante studente di cui la giovane s'innamorerà perdutamente, il sopracitato Alfesimoro, il quale la convincerà a cedergli con un falsa proposta di matrimonio, per poi fuggire appena consumata una notte d'amore clandestino, lasciando la fanciulla preda delle ire paterne. Arminia si salverà dal linciaggio di Pedante solo grazie all'intervento del fedele servitore Tartaglia. In questo caso, l'intera vicenda che verrà portata in scena corrisponderà al reale, giacché essa non farà che narrare esattamente, punto per punto, quello che accadde veramente, anni orsono, alla povera Arminia, ovvero Florinda, la quale fu sedotta e abbandonata da un giovane e scapestrato Durante e per ciò ripudiata da suo padre, tale Oliviero. Terminata la rappresentazione, tra lo stupore generale, Fabio-Alfesimoro riconoscerà nel pubblico Solinga, la sua legittima moglie, che in realtà si chiama Dardenia, rivelando a sua volta d'essere un nobiluomo di nome Partenio mentre il fidato Filino, alias il Copista, confermerà il tutto, descrivendo la perfida madre della fanciulla li abbia divisi, ritenendo Partenio troppo povero per sposare sua figlia. Durante, intanto, sarà nuovamente assalito da un malessere generale e, passato lo scompiglio per quest'ennesima rivelazione, offrirà ben cinquecento scudi ad Arminia, confessandole che li considera una sorta di risarcimento per aver compiuto in gioventù un'azione disonorevole molto simile a quella di Alfesimoro, causando la rovina di una povera innocente. Ultimo e risolutivo *coup de théâtre*, a sentire queste parole, Orazio, l'attore che impersonava Ceccobimbi, sguaina la spada e si precipita su Durante, riconoscendosi in Oliviero, il padre della fanciulla che egli aveva disonorato. Solo l'intervento d'Arminia fermerà la furia dell'uomo, affermando d'essere lei Florinda, la sua sfortunata bambina, pronta a sposare all'istante Rovenio-Durante

Da quanto sin qui brevemente sintetizzato è lampante che, la trama di *Le due commedie in commedia* è molto più che intricata, trattandosi invero di un autentico gioco di scatole cinesi, variegato e composito, a discapito, tal volta, persino della coerenza logica del testo, a favore, di contro, dei suoi infiniti colpi di scena, si veda, ad esempio, il ricongiungimento finale di Fabio e Solinga, che sembra un innesto davvero poco risuscito nel tessuto complessivo della narrazione. Questo, probabilmente perché, per Andreini, la logicità, in questo caso specifico, non fu affatto una priorità. L'obbiettivo fondante di questa pièce era onorare, senza filtri e senza remore, l'universo dei Comici dell'Arte, essa era, cioè, il riconoscimento della nobiltà intrinseca di una professione che Giovan Battista, dopo anni di duro lavoro, sentiva di aver finalmente portato alla più alte vette, proseguendo nel solco della propria tradizione familiare.

Neanche a dirlo, nel quadro di questa nuova sperimentazione andreiniana, la dimensione del sonoro, immancabilmente, ricoprirà un ruolo di rilievo. Si parta dall'elemento musicale propriamente detto

che, coerentemente con la tematica cardine dell'opera, comparirà esclusivamente in momenti prettamente teatrali: quando l'attrice virtuosa di turno dovrà cantare un'aria alla spagnola, in questo caso la divina Ramponi nel ruolo di Arminia<sup>326</sup>, oppure, quando si dovrà dare il via ad una rappresentazione vera e propria – il Prologo della commedia allestita dagli Appassionati sarà preceduto da un canto polifonico, «ZEL: Oh, bella musica, questi cantano ad otto voci»<sup>327</sup>, con tanto d'accompagnamento di strumenti vari quali violini, violoni e cornetti<sup>328</sup>, mentre la caduta del sipario sarà associata a squilli di trombe<sup>329</sup> – informazione questa, per altro, che l'Andreini fornisce indirettamente, estremamente interessante sulle diverse e proteiformi applicazioni del musicale, strumentale e canoro, nell'ambito della tradizione comica, poiché lascia spazio all'ipotesi che non solo l'elemento musica venisse abitualmente utilizzato nel corso della messa in scena per arricchire il corpus della commedia, ma anche come sua prefazione, per attirare l'attenzione del pubblico ancor prima che il sipario s'aprisse<sup>330</sup>.

Inoltre, sempre restando nell'ottica del Teatro che narra il Teatro, lo stesso Lelio, nella sua parte di capocomico dei dilettanti accademici, scherzerà sul “cantar all'improvviso”, definendolo un canticchiare motivetti allegri privi di senso, non ragionati, e sarà subito ripreso da Calandra, che gli dirà che qui non c'è nulla d'improvvisato, poiché stanno arrivando i comici di professione per recitar a casa di Rovenio<sup>331</sup>, ennesima riprova del valore attribuito, dalle compagnie dell'Arte, all'esecuzione di brani musicali d'alto livello all'interno delle loro performance. Ovviamente, visto e considerato lo sconfinato amore di Giovan Battista per i sottili giochi di specchi, che in questa pièce si sprecano, le implicazioni del musicale non si fermeranno qui. Nella pièce, difatti, l'abilità canora e l'uso sapiente di strumenti musicali, non saranno semplicemente il tratto distintivo di una professione che negli

---

<sup>326</sup> «Qui si canterà un'aria o più a suo capriccio». G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., p. 42.

<sup>327</sup> Ivi., Atto V, scena prima, p. 86.

<sup>328</sup> «ROV: E' vero udite pure quei Violini, quei Violoni e quei Cornetti, o dolce melodia, vi piace cari Sposi?». Ibidem.

<sup>329</sup> «LEL: Ecco il Prologo, che al cader di quelle tappezzerie s'è scoperto al suon di trombe». Ibidem.

<sup>330</sup> Nel suo saggio dedicato al diario del Pavoni sulla *Pazzia d'Isabella*, Guccini, ad un certo punto, affronta la questione del *teatro del canto* e di come la madre di Lelio seppe fare sapiente uso delle potenzialità del canto nella sua celebre performance e, nel fare ciò, egli porrà in evidenza una composizione d'Isabella, la Canzonetta Morale IX, intitolata, *Che Maravigliosa è la forza della Poesia*, che la diva compose in onore della rappresentazione dell'*Euridice*, dedicandola allo stesso Rinuccini e presente nelle sue *Rime*. Tale Canzonetta, che naturalmente narrerà la discesa agli inferi d'Orfeo, cattura l'attenzione dello studioso poiché v'è un momento di totale invenzione dell'attrice, quello che precede la discesa agli inferi dell'infelice poeta, ove ella si dilunga nell'illustrare come, prima di principiare il suo canto, Orfeo voglia essere certo di aver catturato l'attenzione del proprio pubblico creando un momento di suspense, di attesa, tacendo e attendendo che i loro sguardi si concentrino esclusivamente sulla sua persona. La musica di per sé stessa, cioè, crea aspettative, strega ed incanta l'uditorio circostante, ancor prima di cominciare: «[...] e accresce piuttosto l'aspettativa compiendo con calma e precisione le operazioni che precedono il canto. “Tende le corde”, “indi alla poppa manca appoggia il legno”. A questo punto, la tensione del pubblico, protratta e indirizzata dalla misurata pantomima del cantore, sfocia nel climax della fonazione melodica accompagnata che “marita al suon la voce”». G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., p. 202.

<sup>331</sup> «LEL: O quest'è la cosa del cantar all'improvviso, poiché uno cantando altro non diceva, che fa la, la, la, lela; e domandato lui, che diceva, rispose, che cantava all'improvviso / CAL: E' cosa pensata e non improvvisa questa [...]». G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., p. 82.

anni era andata raffinandosi viepiù – i comici Appassionati sono tutti gentiluomini che non gradiscono affatto essere considerati dei buffoni, alla stregua di volgari saltimbanchi<sup>332</sup> - ma, per il personaggio di Arminia, alias Florinda, essi diverranno addirittura un mezzo di sopravvivenza e sostentamento, una volta che questa sarà scacciata dalla casa paterna, permettendole di conservare, comunque, una certa dignità, se non addirittura guadagnare un nuovo status sociale, quello della virtuosa di chitarra, da cui scaturirà la possibilità di accedere, senza macchiarsi di disonore, alla casa di un nobiluomo come Rovenio, nonché di accordarsi con Lelio capocomico per smascherare l'infido Durante<sup>333</sup>. L'abilità musicale, in sostanza, consentiva cioè, ad una donna, di farsi capocomico, e in buona misura drammaturgo, giacché il plot della seconda messa in scena altro non è che la sua triste storia di fanciulla tradita. La professione, ma sarebbe più corretto dire, a questo punto, l'arte, di Lelio, come egli la visse e celebrò, era per lui davvero qualcosa d'innovativo a trecentosessanta gradi, compreso il ruolo che, in esso, la donna vi aveva assunto. Non sembrerà allora una fatalità che egli, per quel concerne il sonoro, decida, ancora una volta, di declinarlo in quella forma particolarissima e quindi unica, che fallava al nuovissimo genere del "recitar cantando", e che era invece tipica del suo mondo, ossia, la lingua sonora, splendidamente rappresentata dal latino ridondante e maccheronico del Pedante e dalla balbuzie del servo Tartaglia – magistralmente deriso da un Rondello, spettatore invadente, il quale, facendogli il verso, darà vita ad un divertentissimo gioco di finto eco, magia nata dalla vertiginosa moltiplicazione del teatrale, dove un attore, che si finge servo-spettatore, fa il verso ad un altro attore che, a sua volta, si finge comico di professione che interpreta un balbuziente<sup>334</sup> -, entrambi protagonisti, guarda caso, della messa in scena dagli Appassionati.

Giovan Battista e Virginia, definitivamente posti allo stesso livello nella finzione scenica, chiudono questi anni fortunati in grande stile. E sebbene fossero ambedue, all'epoca, senza dubbio, ignari di ciò che li attendeva di lì a breve, resta il fatto che l'ultima opera che ebbe per protagonisti Lelio e Florinda Fedeli fu una pièce assolutamente tesa, in ogni sua più piccola fibra, a glorificare il teatro dei Comici dell'Arte. Una pièce che, tra i suoi innumerevoli personaggi, annovererà pure un certo Flavio, con il ruolo di un Pasticcere dal francese fantasioso - ancora un uso dell'idioma musicale - il quale, sul finire del dramma, candidamente, esclamerà:

---

<sup>332</sup> Giunti in città, l'Hoste li scambierà addirittura per briganti e li vorrà pertanto scacciare dalla sua rispettabile locanda: «Ah, furbo mozina; ti parli toscan? E se tutti travestij perché nò ve cognosca? No soio, che ti è el Capitano, e questi tutti i tò Zafi?» G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., p. 44. Scoperto però che sono commedianti li pregherà di restare.

<sup>333</sup> In seguito all'invito che Lelio rivolge ad Arminia, nel quale per altro si sottolinea la nobiltà di Florinda in qualità suonatrice, affinché ella si rechi ad assistere alla messa in scena da lui allestita - «Lel: Arminia mia, che armato il cuore d'onestà e la mano di virtù insegnando di chitarra, armoniosamente fate il vostro nome glorioso; sappiate che io veniva ad invitarvi, perché udiate prova di piacevolissima Commedia, bellissimo nodo» -, la fanciulla esprimerà il desiderio che egli possa mettere in scena la sua personale disgrazia: «[...] e se così vi piacesse di mettere in atto tragico le mie sfortune (benché Regina io non sia, se non di tormenti) m'apparechierai (tanto v'amo) di narrarle in pochissimo giro di parole». Racconterà così a Lelio la sua storia ed insieme essi s'ingegneranno per portarla in scena. G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., pp. 28-29.

<sup>334</sup> Ivi., pp. 92-93



PAST: Io che ho fatto stampar molte Comedie (non son più Pasticciere, son Flaminio Scala) con il titolo di Theatro delle favole rappresentative, prometto, per questo nobil caso, tesser intrico così raro, e pellegrino ch'a tutti gli altri torrà il vanto, e per tutto il mondo celebre splenderà come il sole<sup>335</sup>.

Sarà l'ultima apparizione, almeno su carta, di un grande dell'Arte, Flaminio Scala<sup>336</sup>, il quale sarebbe morto pochi mesi dopo la pubblicazione di *Le due commedie in commedia*, nell'anno del signore 1624, triste presagio d'un tramonto imminente. Per comprendere a pieno il peso di una simile perdita e allo stesso tempo il valore di questa presenza-citazione nella commedia andreiniana, basti dire che lo Scala, non solo fu colui che, nel 1611, diede alle stampe la prima raccolta di scenari e canovacci della Commedia dell'Arte intitolata *Il Teatro delle Favole Rappresentative*<sup>337</sup>, opera che avrebbe segnato un punto d'arrivo e di svolta per la professione comica tutta<sup>338</sup>, e la cui prefazione fu curata nientemeno che da Francesco Andreini in persona, ma vi sono anche buone possibilità che egli fu pure quel Flavio, che nel 1589, recitò al fianco della divina Isabella nella sua celebre *Pazzia*<sup>339</sup>.

#### 4. Il giglio sfiorisce repentinamente: il trionfo di Richelieu

In quello stesso 1624, dunque, privati di una figura del calibro dello Scala, gli Andreini faranno ritorno in Francia, ma ad attenderli non vi saranno più bianchi gigli ma il rosso cardinalizio degli abiti talari di Monsieur Richelieu, e non sarà un benvenuto. Durante l'assenza di Giovan Battista dalla corte parigina, infatti, un novello favorito s'era abilmente sostituito al defunto Concini. Costui, spese molte energie a favore dello sviluppo della cultura nazionale francese ma purtroppo, nel fare ciò, sfortunatamente per i Fedeli e non solo, finì per danneggiare, di riflesso, i comici stranieri che preferirono, visto le mutate condizioni di lavoro, non fare più ritorno nei territori d'oltralpe per più di vent'anni. Il Cardinale Richelieu si era guadagnato la fede incondizionata di Maria de' Medici

---

<sup>335</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit., p. 112.

<sup>336</sup> Flaminio Scala, noto sulla scena con il nome d'arte di *Flavio*, era stato capocomico dei Confidenti di Giovanni de Medici, si veda a tal proposito: *Don Giovanni impresario* in S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp.137-190. E, più in generale, per ulteriori approfondimenti sulla figura di Flaminio Scala si rimanda poi, a: F. SCALA (a cura di F. MAROTTI), *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Milano, Il Polifilo, 1976; *La produzione di teatro* in F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 215-276 e D. LANDOLFI, *Flaminio Scala. La dignità e la consapevolezza del mestiere di comico*, in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 439-444;

<sup>337</sup> F. SCALA (a cura di F. MAROTTI), *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, cit.

<sup>338</sup> «*Il Teatro delle Favole Rappresentative* è, a volerne sintetizzare i vari aspetti, espressione dell'artigianato drammaturgico dello Scala; documento delle tecniche di concertazione e composizione affinate dalle grandi compagnie (colte già nel pieno della loro evoluzione tecnica); veicolo della memoria mitica delle passate generazioni teatrali». G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., p 177.

<sup>339</sup> «Nel 1589 Scala sostiene probabilmente il ruolo di secondo innamorato nella *Pazzia d'Isabella*, “commedia dell'Isabella Andreini commediante”». Ivi., p. 176.

all'epoca della guerra tra madre e figlio<sup>340</sup>, e lo stesso Andreini ne aveva riconosciuto il ruolo fondamentale per il rientro a corte della Regina, nella stesura della sua *Centaura*. Forte di tanti meriti, il Richelieu, nel dicembre del 1622, aveva così ricevuto, a Lione, dalle mani dello stesso sovrano, la berretta cardinalizia, impiegando poi l'intero anno seguente a cercare di conquistare la fiducia di Luigi XIII<sup>341</sup> - il quale diffiderà, forse non a torto, ancora per molti anni del preferito della madre - nella speranza di poter, di lì a breve, entrare a far parte del Consiglio di Stato, dove si decidevano le sorti del Paese. Simili sogni di gloria non tarderanno a realizzarsi: il 29 aprile del 1624, solo pochi mesi dopo l'arrivo di Andreini e dei suoi a Parigi, l'ecclesiastico siederà trionfante tra i membri del Consiglio<sup>342</sup>. Ed anche se è inconfutabile che una scalata al successo sì rapida fu, in parte, frutto di strategie politiche ben più complesse, che riguardavo il silenzioso braccio di ferro tra il Sovrano e la regina Medici, il Cardinale seppe comunque sfruttare ampiamente la situazione a proprio vantaggio. Effettivamente, in quel periodo, Richelieu potrebbe, erroneamente, dare l'impressione di non essere stato altro che una pedina giocata sullo scacchiere del potere, nelle mani di una Maria de Medici fermamente intenzionata a riacquistare il proprio ruolo politico a corte, come poi fu - Héroard, medico personale di Luigi XIII, non mancherà di segnare nel suo diario come il giovane re avesse ripreso a fare visita, quotidianamente, alla madre, esattamente, come prima degli incresciosi eventi del 1617<sup>343</sup>. Nondimeno, mentre la Regina si godeva il ritrovato splendore, il Cardinale ne approfitterà per muovere i fili invisibili di macchinazioni che lo avrebbero presto trasformato nell'occulto dominatore dello scenario politico francese dei futuri vent'anni a venire. E sebbene sarebbe eccessivo e pretestuoso attribuire all'alto prelato il merito di aver reso, in poco tempo, la sovrana fiorentina totalmente dipendente, economicamente, da lui, in qualità di suo sovrintendente alle finanze e primo ministro, prevedendo l'insanabile rottura che sarebbe a breve sopraggiunta fra i due<sup>344</sup>- frattura di tale gravità che avrebbe costretto la Regina Madre a prendere, questa volta definitivamente, la via dell'esilio<sup>345</sup> - è innegabile che Richelieu rivelò in più frangenti di possedere un'innata capacità pianificatrice e strategica. Sullo sfondo di uno scontro tra poteri tanto forti, il destino dei Comici dell'Arte, e della compagnia dei Fedeli in particolare, non poteva che essere incerto. La Sovrana era impegnata nella gestione di delicate questioni di stato, come consolidare il proprio ritrovato prestigio, che richiedevano la sua massima attenzione, per poter dedicare alla lettera di un umile capocomico, inviata dal mantovano dopo che i Fedeli erano rientrati in patria., qualcosa di più che una semplice occhiata

---

<sup>340</sup> Per l'affaire Concini, si rimanda, per un approfondimento al capitolo quinto e a: *Les Concini* in J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., pp. 475-495.

<sup>341</sup> Ivi., p. 642-3.

<sup>342</sup> Ivi., p. 643.

<sup>343</sup> Ivi., p. 680.

<sup>344</sup> Ivi., p. 683-684.

<sup>345</sup> *La rupture, (1628-1630) et La Défait (1630-1642)* in Ivi., pp. 744-766 ; pp. 767-864.

Si tratta di una missiva, rinvenuta nel corso della presente ricerca – trovata in una raccolta all'interno di una miscellanea di opere manoscritte custodite presso la sede Richelieu della Bnf di Parigi<sup>346</sup> che l'Andreini scrisse a Maria de Medici in persona per avvisarla che, non tutti, le erano amici come ella credeva. Della suddetta lettera s'era già fatto cenno nel primo capitolo di questo scritto poiché, grazie ad essa, è stato possibile datare con certezza il rientro di Lelio in patria, dal momento che essa risultata essere stata scritta il 23 Agosto 1625, in quel di Mantova. L'importanza del suo ritrovamento è tale che si rimanda all'ultimo capitolo di questo elaborato un'approfondita e minuziosa disamina mentre, in questa sede, ci si limiterà a riportare l'intrigante quanto profetico ammonimento andreiniano relativo alla situazione della "Maestà Cristianissima" a corte:

[...] e come tale non ho potuto, non ho potuto [*senò*] in simil congiuntura di veder così fatto Giglio da spine acute di nemici attorniato, di non andare (alla meglio ch'io ho saputo) cercando alle punture di quelle sottrarlo, quasi con la falce della Poesia gli spineti che 'l circondano, et infestano recidendo [...]<sup>347</sup>

A dispetto delle scientifiche e più che lecite conclusioni dello storico Dubost, che esclude, sino a prova contraria, una progettualità machiavellica in Richelieu che sfiorerebbe, a suo dire, la preveggenza, Giovan Battista Andreini, fedele alla sua natura di uomo di teatro, e quindi, forse per questo, anche un po' uomo di magia, finì comunque per predire l'impensabile.

Ciò nonostante, lungimiranza di Lelio non bastò ad impedire l'inevitabile crollo. Perduto il porto sicuro che Parigi costituiva per la sua bistratta professione, il capocomico diverrà irrimediabilmente preda degli eventi. Avvenimenti tanto tumultuosi che, in meno di un lustro, lo portarono a essere defraudato del sostegno dei propri mecenati, dei propri, miseri possedimenti nel mantovano e, ultimo colpo inferto alla sua precaria esistenza, della propria, adorata compagna di vita, Florinda. Impossibilitato a tornare in Francia, Andreini dovette assistere impotente, dall'estero, alla morte dell'ultimo dei Gonzaga nonché alla guerra dinastica che tale dipartita generò, guerra che, a sua volta, condusse al Sacco di Mantova, durante il quale i Gonzaga-Nevers, ramo cadetto della famiglia, finirono con il succedere al potere mentre le terre della regione vennero depredate, comprese quello dello sfortunato capocomico, e terribili pestilenze, insieme a fame e carestia, si abbattono con violenza sulla popolazione, mietendo innumerevoli vittime tra cui, molto probabilmente, anche Virginia Ramponi. Fu così, che colui il quale, nel 1625, aveva osato scrivere una lettera dai toni personali e confidenziali nientemeno che alla Regina Madre, Maria Medici, si ritrovò, appena cinque anni dopo, ad essere padrone soltanto della sua fragile, eppur magnifica, arte.

---

<sup>346</sup> La collocazione dell'originale è: *Recueil de poésies greques, latines, françaises et italiennes*, Bnf, Manoscritti Occidentali, Ita Moreau (850 LXII, 1-66), *Poésies italiennes de Mario Colonna, Benedetto Varchi, Girolamo Tanini, G-B. Andreini, ect*, fogli dal 100 al 152; mentre il microfilm, sempre presente e consultabile nella sede Richelieu della Bnf, è il numero 14414.

<sup>347</sup> Microfilm 14414, Posy. LXII. N° - 21. Foglio 100.

## 5. La vecchiaia. Un cupo crepuscolo venato di rimpianti e ricordi

Giovan Battista, all'età di 54 anni, era un uomo sull'orlo del fallimento. Vedovo e in miseria, patrocinato da una casata assolutamente disinteressata al suo lavoro, per l'Andreini, le opportunità di ripresa, appaiono assai scarse. Oltretutto, dopo la pubblicazione di *Le due commedie in commedia*, la vena drammaturgica di Lelio sembra progressivamente prosciugarsi e, per quasi dieci anni, egli non darà alle stampe un solo testo teatrale.

### 5. 1. Un malinconico bouquet: *La Rosella*, *Li duo baci*, *La Rosa*

La sua natura d'artista e l'abitudine alla fatica e alla lotta, tuttavia, alla fine, ebbero il sopravvento, così, nel 1632, Andreini pubblicò una nuova tragicommedia boschereccia, intitolata *La Rosella*<sup>348</sup>. L'opera, originariamente, fu dedicata a Francesco d'Este Duca di Modena, nondimeno, le copie attualmente a disposizione degli studiosi, invece di recare tale dedica, firmata da Giovan Battista, presentano, in sostituzione della dedicatoria primigenia, una lettera firmata da un certo Paolo Storli ed indirizzata all'Illustre Sig. Filippo Ballantini. Sebbene, in linea generale, le lettere dedicatorie fossero firmate dell'autore della pièce o al massimo dallo stampatore, tuttavia, non era poi così raro che, a volte, intervenisse una terza figura, le cui finalità erano principalmente di tipo mercenario, ossia di smerciare il libro, la quale s'inseriva abilmente nel quadro dei rapporti fra autore e tipografo, simile ad una sorta di promoter<sup>349</sup> o addirittura di proto-editore, visto che, in quegli anni, questa figura professionale era ancora d'incerta e nebulosa definizione, non sempre identificabile con il ruolo dello stampatore propriamente detto<sup>350</sup>.

Non deve perciò stupire se lo Storli nella lettera al suo patrono, oltre a narrare di come egli si fosse riservato l'onore di procurarsi una copia della commedia per fargliene un gradito omaggio, dato il grande successo che essa aveva riscosso<sup>351</sup>, specificherà anche come, inizialmente, *La Rosella*, fosse stata dedicata al Duca di Modena in persona, probabilmente per accrescerne, agli occhi del

---

<sup>348</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia. Al molto illustre Sig. e Padron Osservandissimo il Sig. Filippo Ballantini*, cit.

<sup>349</sup> «In un certo senso, il firmatario era una sorta d'impresario dell'edizione, della quale connetteva le varie componenti (letterarie, economiche e produttive) e curava sia gli apparati che l'organizzazione dei contenuti». G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., p. 182.

<sup>350</sup> «Nel XVI e XVII secolo [...], le iniziative editoriali presentavano un'economia mista pienamente corrispondente ad una società divisa fra espansione commerciale e privilegio aristocratico: in parte cioè, si reggevano sulle vendite, in parte sugli apporti mecenateschi d'illustri personaggi che occorreva saper coinvolgere e stimolare alla generosità con lodi e apologie. [...]. Gli studiosi si riferiscono all'autore della dedica come all'editore dell'opera. La definizione è pertinente, ma al fine di non creare confusione, va applicata considerando che, in questi casi, il termine "editore" non implica l'affermazione di un ruolo professionale giustapposto o sovrapposto a quello dello stampatore e corrisponde piuttosto al temporaneo esercizio d'una funzione editoriale volatile e trasferibile ad altri». Ivi., pp. 181-182.

<sup>351</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia*, cit.

Ballantini, il valore commerciale<sup>352</sup>. Sfortunatamente, nonostante le lusinghiere parole dello Storli sull'apparente, brillante, rientro in attività dell'Andreini, *La Rosella*, nel concreto, giovò ben poco alla carriera dell'infelice drammaturgo. I Gonzaga-Nevers non cambiarono affatto il loro atteggiamento d'indifferenza nei confronti del capocomico e nemmeno il successivo ricorso ad una strategia editoriale, sino ad allora mai provata, fu in grado, in quel frangente, di risollevarne le sorti di Giovan Battista, cosa che forse, può in parte essere attribuita al fatto stesso che, Andreini, nello scrivere questa pièce si concentrò primariamente nell'ottenere, da essa, un ritorno economico. Leggendo *La Rosella*, infatti, è arduo credere allo Storli quando narra del suo trionfo – rafforzando l'idea che tale dedicatoria non fu che il tentativo di sopravvivenza di un uomo in gravi difficoltà finanziarie – poiché essa, oggettivamente, presenta una trama a dir poco farraginosa, priva di quella sagacia e di quel mordente, caratteristiche del vulcanico scrittore, che sapevano suscitare riso e riflessione insieme. Simile ad un bellissimo, splendente, involucro, decisamente vuoto, la commedia che segnò il ritorno di Lelio sulle scene non recava traccia alcuna dello sperimentalismo andreiniano eppure, era stata, evidentemente, costruita ricorrendo a tutte le tecniche che, in tanti anni d'esperienza, Giovan Battista aveva fatto proprie e che aveva imparato a maneggiare con destrezza. Il cast era consistente e variegato, circa una decina di personaggi principali, più innumerevoli comparse in veste d'alabardieri, paggetti, soldati, ballerini e suonatori, ai quali s'andavano ad aggiungere svariati cori, di ninfe, pastori e musicisti. Il linguaggio era a dir poco opulento e articolato, i colpi di scena, gli equivoci e le agnizioni si sprecavano. L'ambientazione boschereccia, da vera tragicommedia, permetteva certamente l'uso di diverse tipologie di cori nonché di numerosi costumi dalle foggie differenti e singolari. Infine, molte erano le scene comiche, nate dai reciproci tentativi di tradimento di una litigiosa coppia d'anziani coniugi e dalle prodezze di una servetta, estremamente sciocca, corteggiata da un astrologo un po' bislacco. Dalla lingua, passando per i costumi – *l'Ordine per Recitare*<sup>353</sup> della pièce contiene quasi esclusivamente indicazioni in tal senso – fino alla costruzione e allo svolgimento dell'intreccio, che fa del dramma uno dei lavori più lunghi di Lelio, quasi duecentocinquanta pagine, *La Rosella* può dunque essere, tranquillamente considerata la prima opera “barocca” dell'Andreini, nell'accezione negativa che talvolta connota questo termine, teoricamente adatta a soddisfare i gusti di spettatori cortigiani, grazie al suo fasto linguistico e visivo, ma assolutamente discorde rispetto all'intima poetica andreiniana, dove sempre, stile, lingua, e plot erano state generate da precise motivazioni d'ordine artistico-filosofico.

Una simile scarsità d'intenti, a favore di un'affascinante apparenza, si potrebbe forse, almeno in parte, giustificare supponendo che il dramma fosse stato, all'epoca, concepito, redatto ed allestito, proprio in un contesto cortigiano. Ad avvalorare tale ipotesi v'è, innanzitutto, la presenza

---

<sup>352</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicommedia boschereccia*, cit., *Dedicatoria*. La copia con la dedica al Ballantini qui citata è quella conservata presso la Biblioteca Nazionale di Roma, collocazione: 34.1. B. 31.2.

<sup>353</sup> Ivi., pp. 237-243.

d'innomerevoli comparse, tra cui musicisti e danzatori esperti, tutte figure professionali le quali, generalmente, erano solite lavorare in pianta stabile presso le corti italiane di un certo livello, per intrattenere e dilettere il Signore locale e i suoi ospiti. Inoltre, la stessa scelta di una pastorale, si potrebbe imputare al desiderio dell'autore di fare cosa gradita a dei nobiluomini, essendo la figlia di Pan divenuta viepiù popolare in certi ambienti culturali<sup>354</sup>. Ciò detto, però, la decisione di Lelio di limitarsi a scrivere qualcosa d'esteticamente e formalmente squisito, senza mettervi nulla della propria vena innovativa, presenta ancora parecchi punti oscuri che solamente l'analisi dell'elemento sonoro, e dell'applicazione che, di esso, l'autore farà nella pièce, potrà chiarire

*La Rosella* era, innegabilmente, un testo sontuoso, sia strutturalmente che linguisticamente, per prima cosa, quindi, sarà opportuno indagare con che modalità il musicabile finì per sposarsi con una sì lussuosa composizione. L'apertura della pièce, in questo senso, è altamente significativa, giacché la scena prima dell'atto primo, prevederà l'ingresso in pompa magna del protagonista maschile, il Principe Lisandro il quale, in compagnia del suo entourage, composto da nobili cacciatori, i paggetti Fiorillo e Herbenio, l'astrologo di corte Stilcelio e il maestro di cappella Canoro - «*quattro musicisti, Canoro capo di Musicisti, tutti da cacciatori [vestiti], con cani grossi e piccioli à mano*»<sup>355</sup> - si ritroverà improvvisamente presso il tempio d'Apollo e insisterà affinché gli venga predetto il futuro:

LISANDRO: Hor poi ch'al tempio d'Apollo pervenuti siamo improvvisi. Voi musicisti canori questi accenti c'hor hora scrivendo compongo, su quell'aria flebile e soave, che tanto mi diletta risuonar farete. E'n così fatto metro canori pregando, alle vostre preci cantanti, le nostre tacite aggiungendo oranti, forse avverrà che Apollo m'ascolti pietoso, e ne risponda benigno<sup>356</sup>

Lisandro, dopo aver composto egli stesso un carne per il dio delle arti, ordinerà a Canoro ed ai suoi musicisti d'intonare la supplica ad Apollo<sup>357</sup>, alla quale, l'Oracolo, a sua volta, risponderà cantando<sup>358</sup> una profezia che nessuno comprenderà. Appare pertanto evidente che il ruolo che Andreini affidò qui alla musica fu, sostanzialmente, quello d'esaltare ed aumentare la vivacità dell'opera, dilatandone l'estetica arabeggiante. Esempio, a tal proposito, la chiusura della pièce che, analogamente al suo esordio, sarà caratterizzata da una danza di Ninfe e Pastori canterini: «CANORO: Hor qui piazza spaziosa si faccia e que Pastori lascivi, e Ninfe amorose, al canto il piè movete [...]»<sup>359</sup>. In alternativa, il musicale potrà, talvolta, abbellire un momento comico, ma sempre e solamente in qualità d'ulteriore infiorescenza del già rigoglioso tessuto drammaturgico. Si veda la scena nona dell'atto terzo, dove l'astrologo Stilcelio invoca una serie di “trombetti”, per fare una

---

<sup>354</sup> Si rimanda alle considerazioni sul genere inventato dal Guarini presenti in questo studio.

<sup>355</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia*, cit., p. 7.

<sup>356</sup> Ivi., p. 16.

<sup>357</sup> «Hor tutti le ginocchia pregando, supplicate sonori, intercedete canori. *Canoro e musicisti cantano*». Ivi., p. 18.

<sup>358</sup> «*Oracolo canta*». Ibidem.

<sup>359</sup> Ivi., p. 236.

serenata alla serva di nome Fioretta, sicuramente uno spasso gioco sonoro, sia strumentale che linguistico, considerati i nomi di suddetti trombettisti, eppure troppo breve e frivolo per lasciare spazio alcuno a della sperimentazione : «STILCELIO: O Califanorio, O Strepitizante, O Tubiticinio, O Filistichimauro, O Fralicante, come à tempo veniste con trombe e con tamburi»<sup>360</sup>.

In altre parole, in ambo i casi, il sonoro si limiterà ad arricchire e decorare la già gargantuesca commedia, e null'altro, il che, non solo rafforza l'idea che Andreini, nella *Rosella* si focalizzò, quasi esclusivamente sull'aspetto formale della composizione, ma anche che la genesi della pièce, fu, quasi certamente, legata all'universo delle corti italiane. Emblematico di come, questi due fattori, siano imprescindibili l'uno dall'altro, è la scena conclusiva dell'atto terzo, dove farà la sua comparsa il personaggio di Sardellino «che per fare un ballo di snodamenti di vita alla napoletana, non mai cosa più bella si vide»<sup>361</sup>. Costui, si produrrà in una danza alla mattaccina, - «Ecco Eccellentissimo Signore, i Suonatori in spoglie carnevalesche vestiti, cinti di ghirlande d'Alloro, ed ecco Sardellino mattaccino risuonante, per rallegrar danzando la mestizia stessa»<sup>362</sup> - e, trattandosi di uno dei personaggi secondari della tragicommedia, poco più di una comparsa, è altamente credibile che Lelio, quando scrisse questo ruolo, pensasse a uno dei tanti buffoni che avrebbe potuto facilmente reperire presso il Duca di Mantova. Più un vezzo, perciò, che una reale esigenza scenica, quella d'introdurre Sardellino e la sua performance a chiusura d'atto, ossia il gusto dell'intrattenimento per l'intrattenimento: «FIORETTA: [...] o come si storge, per fatto a vitel»<sup>363</sup>. Oltretutto, se ancora persistessero dei dubbi su questa "superficialità" andreiniana, basti dire che all'infuori dei brevi momenti musicali ivi citati, non si registra la presenza di alcun dialetto o idioma inventato, ne, tantomeno, di complesse scene d'eco, o canzoni improvvisate. I musicisti, guidati dal maestro di cappella di nome Canoro e i cori di ninfe e pastori, si esibiranno, in tutto, un paio di volte, e la serenata bizzarra dell'astrologo alla serva, non sarà che un fuggevole episodio musicale, quasi completamente isolato, se non fosse per la danza di Sardellino. Tuttavia, sarà per l'appunto il musicabile, inteso ed usato esclusivamente come mondano strumento di *divertissement* che, associato alla tematica dell'opera, l'esaltazione del sacro vincolo del matrimonio, fornirà la risposta al perché di questa scelta drammaturgica, così inconsueta per Giovan Battista, uomo di teatro innovatore e sperimentatore. Nel corso del presente studio, sovente, si è dimostrato come lo scrittore e il comico non fossero che due aspetti della personalità andreiniana, assolutamente imprescindibili l'una dall'altra e di come, sempre, essi s'influenzassero reciprocamente. Si è appurato che, nel caso della tragicommedia *Rosella*, il desiderio di compiacere una precisa tipologia di spettatore fu l'esigenza primaria dell'Andreini capocomico, date le gravi ristrettezze economiche in cui egli versava, nondimeno, però, resta, ancora da chiedersi perché, nel perseguimento di tale obiettivo, egli non

---

<sup>360</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia*, cit., p. 115.

<sup>361</sup> Ivi., p. 139

<sup>362</sup> Ivi., p. 140.

<sup>363</sup> Ivi., p. 142.

andò, comunque, com'era sua abitudine, oltre l'applicazione, meramente tecnica, delle proprie conoscenze professionali. Se si ragiona nell'ottica delle esigenze sonore, la risposta sarà semplice, persino banale: perché il commediografo, l'uomo di lettere, nel Sacco di Mantova, non aveva perso soltanto i propri beni materiali, ma anche una compagna di vita e di lavoro, che aveva ispirato le sue prime creazioni e per la quale egli aveva scritto i ruoli più intriganti, ed insieme musicali, dal personaggio dello Schiavetto, che darà il nome all'omonima commedia, e dove Florinda si esibì nel cantare il componimento intitolato *Tu c'hai le penne Amore*, musicato da Caccini in persona, passando per la centaura Rosibea e la finta folle Filenia, sino all'Arminia, suonatrice di chitarra alla spagnola di *Le due commedie in commedia*. Se a ciò, si somma poi che, ancora all'altezza del 1624, erano passasti a miglior vita, oltre a Flaminio Scala, anche Girolamo Garavini, il celebre *Capitan Rinoceronte*, deceduto in Francia, dove si trova con la compagnia dei Fedeli<sup>364</sup>, e Francesco Andreini, che non aveva mai smesso di consigliare e guidare suo figlio fino al giorno della sua dipartita, il 20 Agosto di quello sfortunato anno<sup>365</sup>, il quadro è completo. Giovan Battista, in quel 1632, era un uomo desolatamente solo, defraudato di beni materiali ma soprattutto spirituali ed intellettuali. Rosella, semplicemente, banalmente, non era Virginia, così come, c'è da credere, molti dei protagonisti dell'opera non furono interpretati dai suoi antichi compagni di viaggio. Impossibile scrivere un testo musicale se manca il cigno, se manca la musa, se viene meno il supporto morale di Capitan Spavento, se mancano attori in grado di sostenere ruoli linguisticamente e fisicamente complessi. In questa prospettiva, le commoventi parole di Durildo nell'esaltare le virtù del matrimonio sono risolutive:

[...] Il matrimonio è caro al giorno, dolce alla notte, è procurato da gli huomini, è desiderato dalle donne, è buono, e giusto, è necessario e lodevole, dunque ti marita o Signore<sup>366</sup>.

Nella non-sperimentazione musicale, nel limitarsi a riprendere stilemi a lui sin troppo noti, Andreini racconterà la sua disperazione, la sua stanchezza. Simbolo di quanto fin qui esposto è il dialogo tra Filmenia, moglie infedele, almeno nel pensiero, e il maestro di cappella Canoro, che ella tenta di sedurre, dove Lelio, senza perdere ironia ed humour, svelerà, sottilmente, che davvero, del sonoro, come di tutto il resto, in quest'opera egli avrebbe trattato esclusivamente l'aspetto formale e non la sostanza, non esistendo alcuno, accanto a lui, degno d'omaggiare Euterpe e l'arte teatrale:

CANORO: [...] Signora son Canoro, e vorrei armoniose un poco più le operazioni del suo vecchio rimbambito consorte.

---

<sup>364</sup> L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Vol. II, pp. 984-987.

<sup>365</sup> Ivi., Vol. I, p.53.

<sup>366</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia*, cit., p. 13.



[...] FILMENIA: Signor Canoro, sempre il mio consorte è nella chiave d'efaut<sup>367</sup> canta in basso con esso meco; ma con quella Rosella canta in gesolreuer, chiave di soprano; però è tutto giovinetto, tutto gentile. [...] Ma hora canterà in falsobordone, le lamentazioni deplorabili della perdita del suo cuore<sup>368</sup>.

La musica, nella *Rosella*, è mera tecnica del suono senza armonia, senza sapore. Non è dato sapere che ruolo riservò per sé Andreini in questa pièce, ma se si fosse trattato del marito di Filmenia, il vecchio consigliere Birmonio, la battuta di Canoro, qui riportata, direbbe, in poche parole, tutto quello che c'era da dire sullo stato d'animo dell'autore, sul suo modo d'agire e sulle sue profonde motivazioni.

Due anni dopo la stampa de *La Rosella*, la situazione del capocomico, se possibile, peggiorò ulteriormente. All'altezza del 1634 si avranno infatti le ultime notizie sicure di una qualche attività riconducibile alla compagnia dei Fedeli, della quale, da allora, si perderanno progressivamente le tracce per quasi un ventennio<sup>369</sup>, inoltre, nel corso del Carnevale di quello stesso anno, si paleserà la totale disaffezione, forse persino, disistima, dei Gonzaga-Nevers, nei confronti della professionalità di Lelio, quando costoro arriveranno ad ingaggiare i Fedeli, che in teoria avrebbero dovuto essere la loro personale compagnia, solamente perché nessun'altro gruppo d'attori professionisti da loro richiesto si rivelò disponibile per quella festività<sup>370</sup>. Eppure, per paradosso, fu proprio d'innanzi a tanta desolazione che Giovan Battista sembrò finalmente aver ritrovato se stesso. Non v'era più un patrono illustre da soddisfare, questa era oramai divenuto chiaro all'Andreini, di conseguenza, se voleva trovarne uno in tempi brevi, avrebbe dovuto far ricorso a tutto il suo talento, che fosse d'attore o di scrittore. Così, proprio in quel nefasto 1634, il tenace drammaturgo deciderà di pubblicare una commedia boschereccia intitolata *Li duo baci*<sup>371</sup>, nella cui dedicatoria, benché nel frontespizio di dichiararsi, non senza una certa malizia, «Gio. Battista Andreini, fra' Comici del Sereniss. Duca di Mantova detto Lelio»<sup>372</sup>, s'applicherà nel lusingare a dovere il conte Odoardo Pepoli e sua moglie, Maria. I Pepoli erano una famiglia nobile bolognese di grande prestigio – Odoardo, quando nel 1653 verrà insignito del titolo senatorio, darà il via ai lavori di costruzione del celebre Palazzo Pepoli di Bologna – dettaglio affatto irrilevante se si considera che l'Andreini, ai quei tempi, stava pubblicando, sistematicamente, le sue opere, solo presso editori di quella città. E' altamente probabile che Giovan Battista, con una simile operazione editoriale cercasse, finché durava, per lo

<sup>367</sup> Si tratta della chiave di Fa la cui grafia corretta è : Ffaut. Filmenia sta evidentemente costruendo un gioco di doppi sensi con i termini musicali tecnici.

<sup>368</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosella, tragicomedia boschereccia*, cit., p. 123

<sup>369</sup> F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 107.

<sup>370</sup> Per quel che concerne l'atteggiamento di Carlo Nevers nei confronti di Lelio e dei Fedeli, si rimanda al capitolo quinto del presente elaborato e al saggio: R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, in E. MOSELE (a cura di), *La Commedia dell'Arte tra Cinquecento e Seicento in Francia e in Europa*, Fasano, Schena editore, 1998.

<sup>371</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo baci, comedia boschereccia. Agl' Illustrissimi Sig. Consorti Padroni miei Colendiss. Il Sig. Co. Odoardo & La Signora, Donna Maria Pepoli*, cit.

<sup>372</sup> Ivi.

meno formalmente, la protezione dei signori mantovani, di attirare l'attenzione di una casata che fosse maggiormente attratta dall'idea di avere alle proprie dipendenze una compagnia di Comici dell'Arte, per non ritrovarsi, in un secondo momento, preda delle avversità<sup>373</sup>. A tale scopo, perciò, ne *Li duo baci*, tutta la vena sperimentale andreiniana, il suo brio e la sua trascinante vitalità, faranno bella mostra di sé.

Abbandonata la lingua cortigiana e la fastosità scenica, anche se non i boschi bucolici, de *La Rosella*, questa commedia è un'opera che, per come fu scritta, potrebbe quasi definirsi una sorta di viaggio nel tempo. Il cast è essenziale, e tremendamente familiare, le protagoniste femminili sono Lidia e Florinda, due sorelle, affiancate dalla fida domestica veneziana, Aringuccia, quelli maschili, Lelio, corredato del tipico servo, detto Folletto, e il soldato fanfarone Armidaspe. Come personaggi secondari si avranno una coppia d'attempati gemelli, di cui uno sarà il padre di Lidia e Florinda; un carceriere, di nome Grillo e uno scorbutico allevatore di volatili, Custibuono. Niente comparse, solo la fuggevole apparizione di un pastorello, Selvino e di una ninfa, Armilla, i quali, nell'eventualità di poter reperire altre danzatrici-ninfe e danzatori-pastori in loco, li avrebbero guidati in palcoscenico per chiudere la pièce in bellezza: «[...] *Pastori e Ninfe nel fine dell'Opera volendo fare un balletto, fare il potranno*»<sup>374</sup>. Già dall'elenco degli interlocutori, la commedia potrebbe serenamente passare per un dramma scritto da Giovan Battista dieci anni prima, con la presenza di diverse figure tipiche della Commedia dell'Arte quali il *miles gloriosus* e la domestica spigliata che parla dialetto, «*ARINGUCCIA, Fantesca veneziana alquanto metaforica e burlevole*»<sup>375</sup> ed un numero limitato e scelto di personaggi. L'atto primo non sarà aperto da un fastoso canto corale ma da una spiritosissima scena d'eco tra Lelio, Folletto ed Echo in persona, o meglio, in voce. Servo e padrone si erano difatti recati in una radura, con tanto di chitarrone al seguito, al preciso scopo di fare la conoscenza della celebre ninfa:

FOLLETTO: Hor lasciamo questo e à compiacenza mia, poiché qui veniste, e portaste il chitarrone per favellar con l'Echo, facciamolo accioche della sua risposta, trar se ne possa alcun bene; dicendosi, che questa voce che ne sassi alberga, sovente insegna a spetrare un cuor di sasso<sup>376</sup>.

Per la precisione, ad Echo, i due chiederanno consiglio amorosi, prima attaccherà lo sfacciato Folletto, poi seguirà il più timido Lelio. Ad entrambi, la ninfa risponderà con garbo, dicendosi personificazione d'Amore, anche se, il povero Lelio, sprofonderà nel dubbio su quando o piuttosto, “se”, riuscirà a conquistare la sua amata, poiché, sebbene l'eco risponda “mai”, è la domanda ad esser stata mal formulata. Nella scena successiva, lo spirito del musicale continuerà ad imperversare,

---

<sup>373</sup> Ulteriore riprova di questa teoria, è il fatto che, alcune copie de *Li duo baci*, mostrano l'adozione della strategia editoriale già applicata de Lelio nella *Rosella*, con la presenza di un dedicatoria scritta da terzi, in questo caso tale Carlo Zenero, ad altri possibili mecenati, quali Francesco Querini e Chiara Viari.

<sup>374</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo baci, comedia boschereccia*, cit., *Interlocutori*.

<sup>375</sup> Ibidem.

<sup>376</sup> Ivi., p. 4.

con l'incontro, da parte dei due innamorati – Folletto è innamorato della serva Aringuccia – di un pastorello di nome Foresto, al quale il servitore chiederà di ballare per dar prova d'esser realmente un gentiluomo ed egli, prontamente, si esibirà. Al quel punto, il pastore chiederà loro se sono innamorati e, di sua sponte, gli narrerà della sua triste storia, di come una faida tra la sua famiglia, per la precisione tra sua fratello gemello Tacenzio - egli è in verità un nobiluomo veneziano di nome Silbonio - ed un altro gentiluomo, degenerò nella violenza, costringendolo a fuggire dalla sua amata città, dopo aver perduto traccia del fratello, delle sue adorate figlie e di sua moglie. Rivela a costoro, inoltre, di essere stato, in gioventù, un'abile mago e di poterli aiutare con le loro pene d'amore. Se Lelio sospira per Florinda, l'altro protagonista maschile, Armidaspe, si struggerà per Lidia. Peccato che, ambo le sorelle, si dichiarino seguaci di Diana e non della lasciva Venere. Le due fanciulle e la loro fantesca, Aringuccia, vivono sotto la protezione dell'allevatore d'uccelli Custibueno, cosicché, Armidaspe tenterà di sottrarre con la forza, al pastore Selvino, il suo uccellino più canterino, Fanello, per infilare sotto la sua ala un madrigaletto da mandare alla sua amata, operazione che fallirà miseramente dato che le fanciulle, letto il componimento, pur lodando l'ingegno dello stratagemma del soldato, quando questi si farà avanti, pensando di averle favorevolmente colpite, verrà fatto avvicinare e riempito di botte. Anche a lui, allora, non resterà che rivolgersi alla magia di Foresto. Per il compiere il suo incantesimo lo stregone avrà bisogno delle misure della mano di Florinda, del collo di Lidia e del piede d'Aringuccia. Incaricato di reperire questi dati sarà Folletto il quale, raggirando Custibueno, gli dirà che ha bisogno di un guanto, di una calza e di un collarino, rispettivamente di ognuna delle tre, per fare dei doni alla sua innamorata immaginaria Selminuccia. Peccato che Custibueno riterrà che le sue mani ed il suo piede, non differiscano poi così tanto da quelli delle sue padrone, mentre per il collo si arrangerà con quello della guardia del carcere di Villachiara, tale Grillo, che ce l'ha molto sottile. Il risultato, naturalmente sarà una serie d'esilaranti scene dove Lelio ed Armidaspe saranno rincorsi da un infoiato Custibueno e Folletto da un infiammato Grillo. La catena degli equivoci proseguirà con uno scambio di persona tra Tacenzio, che non è morto e suo fratello gemello Foresto, che vedrà il primo finire in carcere al posto del secondo, con l'accusa di stregoneria e poi le crudeli sorelle, che crederanno morti i loro rispettivi spasimanti e per questo si pentiranno e, trovati invece vivi e vegeti, finalmente cederanno alle lusinghe d'Amore. Non manca davvero nulla, c'è il dialetto veneziano di Aringuccia, c'è la favola di Eco, straordinaria protagonista, c'è il personaggio di Custibueno, con il suo singolare lavoro d'ammaestratore d'uccelli, animali canterini per eccellenza, ci sono le danze e cori di ninfe e pastori a chiusura d'opera - «*Qui nell'uscire s'anderà facendo un villan di Spagna*»<sup>377</sup>, «TACENZIO: Horsù pastori, poiché per vostre usanze carnevalesche, usate far alcuna bella pastoral moresca [...] Già che miro tra quelle frondi, che l'Choro delle Ninfe altro non attende che della disfida il suono»<sup>378</sup> - ci sono le

---

<sup>377</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo baci, comedia boschereccia*, cit., p. 147.

<sup>378</sup> Ivi., p. 150.

danze - «SELVINO: Selvino intanto qual son'io capo di queste mattaccinate e trisifere moresche, dalle selve chiamando à quelli verdi prati le Ninfe vezzose sforezeromi di far maggiormente questo giorno felice»<sup>379</sup> - c'è la musica parodica – Folletto travestito da pastorello, nell'atto quarto, scena sesta, suonando uno flauto in modo discutibile, «[...] ma qual suono di flauto non troppo armonioso ascoltiamo?»<sup>380</sup>, narrerà di come Lelio si sia tolto il cuore per amore di Florinda – c'è, insomma, a farla breve, il vero Andreini. Con lui, nello spirito dell'innovazione sonora, anche l'anima di Virginia potrà ricomparire in questo mondo : «FLORINDA: canto, suono, ballo, e dell'altre cose ancora fò»<sup>381</sup>. Nel momento in cui per Giovan Battista, la situazione diverrà realmente critica, la sua risorsa principale si scoprirà essere la dimensione dell'innovazione, poiché per lui, sperimentare era divenuto, oramai, un modo d'essere connaturato, un atto involontario, parte integrante dell'atto creativo. E malgrado il Pepoli restasse allora indifferente a *Li duo baci*, ciò non toglie che questa commedia segnò il definitivo ritorno dell'Andreini a se stesso, al punto che, le altre opere che seguiranno, non si allontaneranno più da questo poetica sperimentale nel segno della commistione tra vecchio e nuovo, passato e futuro, musica e teatro. Il vecchio mago, benché abbia perso, moglie, fratello e figlie non ha dimenticato gli incantesimi della sua gioventù.

Anno del signore 1637, Giovan Battista, che due anni prima si era visto costretto a vendere persino i propri costumi di scena per far fronte alla costante mancanza di denaro, inizia ufficialmente a prendere le distanze dai suoi troppo assenti mecenati, per mai più firmarsi comico al servizio del casato mantovano. Nondimeno, egli sembra fermamente intenzionato a non capitolare, e nell'Ottobre del '38, presso un editore di Pavia, dà alle stampe un'inedita commedia boschereccia, *La Rosa*<sup>382</sup>. E' la terza pastorale che Andreini scrive e molte possono essere le motivazioni per questa scelta, tra cui sicuramente, forte, fu quella delle legame, molteplici volte segnalato nell'arco del presente studio, tra il genere fondato dal Guarini e dei teatri in musica, il cui potere di fascinazione sulle corti aumentava di giorno in giorno. Lelio però, questa volta non accetterà di limitarsi a riprodurre, pedissequamente, gli stilemi di un genere solo per soddisfare una determinata fascia di spettatori, di piegare la testa sotto il peso d'esigenze economiche, rinunciando a se stesso, c'aveva provato, spinto dal bisogno, con *La Rosella*, e il risultato era stato oltremodo deludente. Similmente a quanto accadde per *Li duo baci*, Giovan Battista vorrà scrivere una tragicommedia a modo suo, dove le atmosfere bucoliche, si arricchiscono della sapienza derivata da anni di professione comica e drammaturgica, all'insegna della sperimentazione. Questa bipolarità andreiniana tra ciò che era la sua tradizione e il suo perpetuo desiderio d'innovarsi, tra il rimpianto di una gloria passata e l'ostinazione a non cedere ad un presente che non gli corrispondeva, si esprime a pieno nella dedicatoria de *La Rosa*, dove egli si

<sup>379</sup> G. B. ANDREINI, *Li duo baci, comedia boschereccia*, cit., p. 150.

<sup>380</sup> Ivi., p. 122

<sup>381</sup> Ivi., p. 85.

<sup>382</sup> «Pavia il dì 26 Ottobre 1638». G. B. ANDREINI, *La Rosa, comedia boschereccia. Dedicata All'Illustriss. Et Excellentiss. Signore, il Sig. D. Diego Felipez de Guzman, Marchese de Leganes, Governatore dello Stato di Milano*, cit.

rivolgerà nientemeno che al Marchese Diego Felipez de Guzman, Governatore dello Stato di Milano, citando il Fuentes:

Ne gli anni miei più floridi, alla memoria immortale dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo Signore Conte di Fuentes (che sia in Cielo) dedicai la Florinda, mia Tragedia; Fiore di drammatica imitazione et hoggi (siam lecito il presumer tanto) dedico e sacro all'E.V la Rosa, scenico e boschereccio avvenimento. L'una fu gradita; né l'altra punto mi dubito, che benigna non sia raccolta. Quella, significò le obbligazioni infinite che ad Augusto Paladino io doveva, per haver al Sacro fonte tenuto un mio unico figlio; [...]<sup>383</sup>

*La Rosa* sarà una pièce leggera, veloce ed arguta, dominata dalla coppia Lelio e Florinda, mai così innamorati, dove i servi, Coniglio, Tordello e Cavalletta, saranno particolarmente ingegnosi e brillanti, e benché non parlino alcun dialetto, la loro maestria d'oratori, soprattutto Tordello, li renderà personaggi indiscutibilmente sonori. Non vi sono momenti musicali propriamente detti, anzi, mancano del tutto i classici cori di ninfe e pastori, ma i dialoghi tra Lelio e Florinda e scene come quella in cui Cavalletta s'improvviserà venditore ambulante di rose, rose infiappite e che puzzano<sup>384</sup>, o in cui Tordello tratterà la spinosa questione dell'amore per una donna cortigiana, possiedono una loro intrinseca musicabilità che fa scorrere il testo con una deliziosa rapidità. La parola viene omaggiata con garbo in quella, che se certamente non fu la più musicale della commedie andreiniane di sicuro fu però quella dove l'amore trionfò con maggior evidenza, ben quattro matrimoni, e dove l'ambientazione boschereccia provò a divenire qualcos'altro, eliminando la presenza delle ninfe e rendendo pure un pastorello un personaggio di fine intelligenza: «*Cicalino, Pastorello ingegnoso*», e non un'icona stilizzata del ruolo. Andreini, nel comporre questa pièce, s'interroga se la musica possa sopravvivere senza cori e senza serenate, senza danze, senza strumenti – non ve ne sarà nominato alcuno nemmeno nell'*Apparato* finale – e perché no, senza dialetti o idiomi inventati. La possibilità, concreta per la lingua italiana di creare suono, che si espliciterà in un gioco d'equivoci, molto somigliante ad un gioco d'eco, tra il servo Coniglio, la sua padroncina Lidia, e il di lei padre, Lisarte. La giovane è innamorata di Vicislao, un gentiluomo che, contro ogni buon senso spasima per la bella cortigiana Perlina, il padre non potrebbe mai accettarlo e per questo Coniglio vuole obbligare la ragazza a raccontare tutto a Lisarte, affinché la riconduca a più ponderate scelte, invece, la giovane, si farà beffe del servo come segue:

LID: Il Signor

CON: Vi

LID: Vi

---

<sup>383</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosa, commedia boschereccia*, cit., *Dedica*.

<sup>384</sup> Ivi., *Scena Terza, Atto Primo*

CON: Giusta  
LID: Vi  
CON: Vici  
LID: Vici  
CON: Giusta, Vici, Vici  
LID: Vici  
CON: Viscislà  
LID: Vicigue  
CON: O qui si disgiusta in trè lettere  
LIS: Adagio  
LID: Viciguerra  
CON: Che Viciguerra? Non è giusta!<sup>385</sup>

Un omaggio al plasticità e all'infinita risorse di una lingua che per l'esistenza di Lelio è radice ed origine primitiva. Nella dedica al Guzman, Andreini cita la sua prima tragedia, *Florinda*, in un moto di nostalgia estremo e *La Rosa*, forse, proprio questo, è una specie di grado zero di Giovan Battista scrittore, che prova a comporre, spogliando la propria creazione del superfluo, secondo una tradizione, forse, persino più antica di quella dei comici dell'Arte, quali la tragedia e la commedia latine. La presenza della meretrice onesta, che non si limita ad essere nominata, ma che è un personaggio agente a tutti gli effetti – la quale dimostrerà persino di avere buon cuore, come nelle migliori opere plautine, nel cedere, infine, Vicislao a Lidia - nonché la costruzione di una macabra testa mozza<sup>386</sup>, ad opera del geloso Doriseo, che voleva far credere alla povera Florinda che il suo Lelio fosse stato assassinato - testa che, per altro le verrà fatta trovare da Cavalletta in un cesto, nascosto da mazzolini di fiori, come nella più truculenta tragedia seneciana - sono degli elementi di chiara matrice latineggiante. Si tratta dell'ennesima sperimentazione, attuata con il recupero di materiale ancestrale per l'universo comico, in una cornice contemporanea come quella della pastorale, denudata però di ciò che non era indispensabile. Solamente un coro d'amoretti farà la sua timida comparsa a chiusura d'opera, portando in mano cesti di rose<sup>387</sup>. Un'invenzione originale, per non dire bizzarra e un po' folle, in un momento in cui il fasto e la ricchezza degli apparati in musica riscuotevano viepiù consensi, ed in cui le corti restavano incantate d'innanzi a musiche e danze, il capocomico ricerca il musicale in altri luoghi. Dai lirici dialoghi tra Lelio e Florinda, si può supporre che, parte di quest'inconsueta direzione sperimentale, nasca da un senso di desolazione, frutto di un'incolmabile perdita, la quale con il passare degli anni, invece d'attenuarsi, sembra proprio che andasse intensificandosi.

---

<sup>385</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosa, commedia boschereccia*, cit., pp. 71-72.

<sup>386</sup> Nelle indicazioni dell'*Apparato* de *La Rosa*, Andreini spigherà nel dettaglio come collocare la testa dentro il cesto per ottenere il miglior effetto d'orrore possibile. Ivi., pp. 173-180.

<sup>387</sup> Ivi., p. 173.

LEL: Signora Florinda faconda nelle labbra e fiorita nella mente quand'io le dissi che quelle rose mi farebbero una eterna primavera al crine, io non intesi l'eternità del tempo infinito; ma l'eternità di tutto lo spazio della vita [...]»<sup>388</sup>

Un amore che è per la vita anche dopo la morte, un'ossessione che permane nonostante la precarietà e l'abbandono, una perpetua ricerca che saggia ogni sentiero percorribile e mai s'arresta.

## 5. 2. Della favola amara di una regina in esilio: l'*Ismenia*

Il Governatore dello Stato di Milano, similmente al Pepoli, nonostante la toccante dedicatoria de *La Rosa*, e l'opera stessa, non sembrò interessato a prendere sotto la sua ala protettrice l'Andreini e a Giovan Battista, rientrato nel frattempo in quel di Bologna, non rimase altro da fare che pubblicare l'ennesima pastorale, anche se, ad esser precisi, si trattò di un dramma regio e pastorale, intitolata, *Ismenia*<sup>389</sup>. La pièce, probabilmente, fu edita, in un primo momento, senza dedica alcuna, nel 1638, appena Lelio ebbe fatto ritorno nella città dei suoi studi giovanili e poi, inseguito, una volta identificato un soggetto idoneo cui rivolgere le proprie attenzioni, ristampata, sempre presso il medesimo editore, tale Nicolò Tebaldini, con l'opportuna dedicatoria, in data 15 Marzo 1639.

Esistono, infatti, due versioni di suddetto dramma, attualmente in possesso degli studiosi, pubblicate in anni diversi – invero, a pochi mesi di distanza, visto che la dedica che Andreini scrisse per il Guzman riporta la data del 26 Ottobre 1638<sup>390</sup>, quindi, egli non poté essere a Bologna prima del Novembre di quello stesso anno - entrambe, comunque, rigorosamente corredate dalla dedica rivolta «All'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gio. Battista Gori Panelini, vicelegato di Bologna»<sup>391</sup>. Le due, differiscono l'una dall'altra, solamente perché la versione catalogata come B, ossia quella del '39<sup>392</sup>, è priva di una canto, accompagnato da una danza, fatta da Venti bambini, a terminare il Prologo: «*Alcuni Venti fanciulli cantando i seguenti versi faranno un balletto all'aria del canto loro, mentre Flora semina i fiori*»<sup>393</sup>. Se non fosse per queste due facciate ed il foglio, a chiusura del volumetto classificato come A, recante la data 1638<sup>394</sup>, in contrasto con l'anno indicato nella dedicatoria, le due edizioni

<sup>388</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosa, commedia boschereccia*, cit., p. 54.

<sup>389</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gio. Battista Gori Panelini, vicelegato di Bologna*, cit.

<sup>390</sup> G. B. ANDREINI, *La Rosa, commedia boschereccia*, cit., *Dedicatoria*.

<sup>391</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., *Frontespizio*.

<sup>392</sup> Di suddetta seconda versione, edita nel '39, esiste un'unica copia, conservata presso la Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, a Bologna. La versione A, recante, a fondo volume la data 1638, si trova invece presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, la Filodrammatici di Milano – benché leggermente danneggiata – e la BAV.

<sup>393</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit. p. [31].

<sup>394</sup> Si tratta di una facciata, recante la stampa di una giovane donna alata, alla greca vestita, che sostiene con la destra una corona d'alloro e con la sinistra una lunga penna d'oca, entro una cornice recante una scritta latina: «Qui Letitime Chriaverit Nisi». Sotto tale effigie, la medesima scritta del frontespizio, eccetto per la data: «In Bologna, Per Nicolò Tebaldini, 1638. Con licenza de' Superiori».

risulterebbero perfettamente identiche. E' parso opportuno precisare ciò, - al di là delle supposizioni, più o meno lecite, sul perché, dell'opera suddetta, esistano due versioni tanto simili, pubblicate a pochi mesi di distanza - poiché, l'unica discrepanza che risiede tra queste due stampe è proprio una parte in musica. Nel corso dell'analisi del testo che qui seguirà, pertanto, si tenterà di rintracciare le cause di questo curioso episodio e di vedere se esso possa, in qualche modo, essere d'arricchimento per la presente ricerca.

Si parta dalla premessa che, l'*Ismenia*, può tranquillamente essere catalogata come un unicum nella produzione teatrale andreiniana, a cominciare dalla definizione che di essa darà il suo autore, come «Opera Reale e Pastorale»<sup>395</sup>, dove quel “reale” si riferisce al fatto che, protagonisti dell'opera siano, al fianco di ninfe e pastori, re e regine. Sebbene, già in altre occasioni, si sia registrata, nei testi di Lelio, la presenza di personaggi d'alto rango, in questo caso la stessa protagonista, colei che darà in nome all'opera, sarà nientemeno che la decaduta regina d'Inghilterra. Una definizione piuttosto accurata del genere ascrivibile al termine *opera regia* la fornisce Nino Pirrotta nel suo celebre saggio sui rapporti tra Commedia dell'Arte e la nascente opera lirica. Descrizione che qui sarà citata testualmente e che si dimostrerà estremamente significativa per lo studio della pièce:

Vi era infine una terza categoria di scenari i cui protagonisti, come nella tragedia, non erano di condizione umile o maschere tradizionali, ed avevano anzi obbligo di essere di rango reale o principesco. L'azione si svolgeva attraverso peripezie complicate e romanzesche, ma evitava tuttavia gli episodi orribili e funesti che caratterizzavano le tragedie; e giungeva di solito a un lieto fine, [...]. Non commedie, e non tragedie, il nome che si dava a questo tipo di scenari era quello di opera regia – più brevemente opera<sup>396</sup>.

Chiarito ciò, altro elemento d'originalità del lavoro andreiniano sarà che esso, non s'apre con il Prologo, come d'abitudine quando questi è presente, ma bensì con quello che Giovan Battista chiamerà «Argomento dell'opera»<sup>397</sup>, dove il drammaturgo illustra allo spettatore l'antefatto degli eventi che, di lì a poco, egli vedrà rappresentati in scena. Ossia, la commedia avrà inizio in *medias res*. Tale Argomento, narra di come, mille anni orsono, il fantomatico Re di Scozia, Aidano, detto il Grande, volle sottrarre il regno al Sovrano d'Inghilterra, Cazimiro, il Felice. Aidano, riuscì nel suo intento poiché la Scozia non aveva mai cessato di allenarsi nell'arte guerresca, mentre il popolo inglese, per troppo tempo, s'era beato della propria quieta e sonnacchiosa, pace. Fu così, dunque, che la regina Ismenia, potente maga e moglie di Cazimiro, venne costretta all'esilio insieme alla figlia Ermilinda. Durante la fuga dalla patria natia, le due finiranno sospinte dai venti nella bella e prospera isola d'Irlanda, che i suoi abitanti chiamano Arcadia, poiché in essa, costoro vivono come gli antichi

---

<sup>395</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., *Frontespizio*.

<sup>396</sup> N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, cit., p. 163.

<sup>397</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p. [6].



popoli, un'esistenza semplice e contadina. Gli Arcadi accoglieranno le due sventurate e daranno loro rifugio, ma la sete di vendetta d'Ismenia è destinata a non trovare pace. Con le sue arti oscure ella erigerà una fortezza d'acciaio nel cuore dell'isola, sui cui cancelli sverterà questa scritta: «*Questa prigion di morte / Sia del Sangue di Scozia ultima sorte*»<sup>398</sup>. Non paga poi, scatenerà le Erinni affinché incitino il Re di Francia ad attaccare l'Inghilterra e a distruggere l'odiato nemico. Il Re francese muoverà perciò le sue truppe oltre Manica e sconfiggerà rapidamente Aidano, il quale, terrorizzato di perdere anche il suo regno, la Scozia, invierà allora una nave in terra di Francia, per implorare una tregua e, come pegno di buona volontà, prometterà di lasciare in ostaggio, il suo unico figlio, Filandro. Ad accompagnare il giovane principe, vestito in abiti civili per non farsi riconoscere, saranno un Dottore Italiano, di patria bolognese, e un Cavaliere Scozzese di grande valore, Capitano Generale del regno. Il caso vuole però, che la armata navale che dovrebbe scortare il reale fanciullo in terra straniera, cada vittima di una tempesta e che, di tutta la flotta, solo il suo vascello si salvi, naufragando sulla medesima isola ove si trovano già Ismenia e sua figlia Ermilinda. Neanche a dirlo, Filandro s'innamorerà giustappunto della bella principessa inglese, di cui ignora i natali, e deciderà d'abbandonare la sua missione diplomatica - sostenuto in ciò dal Guerriero Learco, innamoratosi a sua volta di una Ninfa, Nisa, intima amica d'Emilinda - e prendere la cittadinanza arcadica, dal momento che, per legge, agli abitanti d'Irlanda è proibito sposarsi con dei forestieri. La scena prima dell'atto primo, pertanto, mostrerà Filandro, Learco ed il Dottore nell'atto di rinunciare al proprio paese d'origine per divenire cittadini d'Arcadia.

Prima, però, di procedere oltre nell'analisi, si faccia un piccolo passo indietro, allo scopo d'esaminare il Prologo per quel che concerne la curiosa questione delle due distinte versioni esistenti dell'opera. Scritto in versi, esso comincia con l'arrivo di un'infuriata Giunone sull'isola d'Irlanda, dimora prediletta di Venere, ove ella porterà con sé l'Inverno e gelidi venti. La Dea dell'Amore, prontamente avvisata, comparirà all'istante per chiedere spiegazioni sul perché di tanto livore nei confronti del suo amato rifugio, a cui lei, aveva fatto il dono di una sempiterna primavera. Giunone spiegherà quindi alla bella divinità come, il suo celeste sposo, dall'alto del suo trono, avesse visto casualmente passeggiare proprio su quell'isola la bella Flora, e di come, invaghitosi di costei, fosse lì prontamente disceso per rincorrerla. La regina degli dei pregherà, dunque, Venere di sottrarre arco e frecce al figlio Amore, cosicché suo marito non s'infatui più d'altre donne, in cambio lei, leverà subito il manto di neve invernale che ora ricopre la sua adorata terra d'Irlanda. Venere acconsente di buon grado alle richieste di Giunone, in questo modo, prima i venti Austro e Borea, poi Verno, lasceranno libero il campo: «*Partito il Verno fra strepito di venti, e tuoni sparirà l'apparato nevoso, mutandosi in verde, e fiorito à suon di Cuchi e Rosignuoli, e si farà volar per l'aria molti uccelletti*»<sup>399</sup>. Congedatasi poi, anche l'iraconda moglie tradita, potranno fare il loro ingresso, Eolo, Zefiro e Flora, i quali, a loro volta,

---

<sup>398</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p. [10].

<sup>399</sup> Ivi., p. [26].

condurranno per mano Amore, con la benda sollevata introno al crine, cioè, non più cieco, ed ornato d'una collana di fiori. Il fanciullo, offrirà alla madre il suo arco e le sue frecce, dicendole che mentre lui, ben volentieri, in quegli ameni luoghi riposerà, spetterà a lei amministrare le faccende del figlio, come più riterrà opportuno: «Tu mentre io mi riposo sostenterai mia vece»<sup>400</sup>. Venere, lieta, si accingerà quindi a governare gli Amanti al posto d'Amore. Flora, intanto, partitasi la gelosa Dea che l'aveva scacciata, è pronta a ricoprire nuovamente di fiori le spiagge d'Arcadia.

A questo, nell'edizione primigenie, datata 1638, seguirà la sovra citata danza dei Venti fanciulli e di Flora, il quale, pare evidente, era, essenzialmente, un elemento puramente tecnico-decorativo, che sarebbe sussistito unicamente nel caso in cui, giunto il momento dall'allestirlo, fossero stati disponibili dei fanciulli esperti per cantare il pezzo ed una Flora sufficientemente brava nel danzare. Si trattava di una vera e propria appendice, assolutamente non integrata nel testo, tanto che, anche da un punto di vista meramente tipografico, esso non prosegue sulla pagina a conclusione del Prologo ma nella pagina successiva. Se si associa questo allo fatto che le indicazioni sceniche dell'intera pièce sembrano, più che altro, pensate per stimolare la fantasia del lettore – si veda, per esempio, nel Prologo, quando si parla di “numerosi uccelletti nell'aria” o dell'arrivo in scena del dorato tempio d'Amore «*Qui compariscono molti amorini, portando un Tempio dorato, ponendolo à banda destra della Scena, poi cantato il seguente madrigale si partiranno*»<sup>401</sup>, e si consideri come non sia presente un *Ordine per Recitare* con indicazioni pratiche per rendere tal meraviglie – , vi si aggiunge quanto egli scrisse nella dedica al Monsignore, - «[...] e spetta la presente Pastorale, che quanto appartiene al mio talento, spero sia riuscita, e di nodo e di scioglimento non ordinario, desiderando sacrarla all'eternità [...]»<sup>402</sup> - e l'insolita introduzione che racconta gli antefatti della vicenda al pubblico, nonché la presenza, tra la dedicatoria e *l'Argomento dell'Opera*, di un'errata corrige, *Avvertimenti ai lettori*<sup>403</sup>; e diviene decisamente lecito presumere che la risoluzione finale di Andreini, riguardo questa pièce, fu quella di farne, innanzitutto, un testo di piacevole lettura, un oggetto raffinato da collocare in una libreria, ovvero, qualcosa che gli sopravvivesse. Un'opera, insomma, che sarebbe sfuggita alle sabbie del tempo, meno vincola alla dimensione performativa – non compare, se detto, nessun *Ordine per recitare* come invece nelle tre pastorali precedenti ed innumerevoli altri drammi andreiniani, tutto è lasciato alle didascalie – e maggiormente a quella narrativa, essendo la natura della prima troppo effimera per un uomo che era oramai giunto al crepuscolo della sua vita. In questa dimensione sospesa tra l'inchiostro e la scena, dove tutto è in potenza, come in fondo era stato per la *Ferinda* del '22, anche se qui, le speranze di un messa in scena si erano drasticamente ridotte, si può credere che le due paginette riservate alla danza di Flora, sia risultata all'autore superflua. Questa, ovviamente, sino a prova contraria, non rimarrà che un'ipotesi come un'altra per quanto concerne la progettualità

---

<sup>400</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p. [28].

<sup>401</sup> Ivi., p. 109.

<sup>402</sup> Ivi., p. [2].

<sup>403</sup> Ivi., p. [4].

andreiniana relativa all'*Ismenia*. Tuttavia, segnalarla, è sembrato comunque doveroso, data la situazione d'estrema precarietà di Giovan Battista in quegli anni, il quale, se innegabilmente non poteva più fare affidamento sul sostegno di una corte, che di certo gli avrebbe facilmente fornito fanciulli canterini ed abili scenografi per i fastosi apparati del caso, avrebbe però ancora potuto confidare nel gusto di un colto uditorio, che, in un secondo momento, se soddisfatto della varietà dell'intreccio letto, avrebbe persino potuto decidere di veder portata in scena una simile pièce.

Tornando all'analisi del testo, si è detto, che l'atto primo s'apre con la cerimonia nella quale il principe Filandro, e i suoi due ambasciatori, il prode Learco e il Dottore, Carchiofalo Balestroni, s'apprestano a divenire cittadini d'Arcadia. Un Coro di Ninfe e Pastori, quindi, insieme ad un Sacerdote, invitano, cantando, i tre, ad abbandonare i riti e i costumi della patria natia per unirsi alla loro comunità<sup>404</sup>. Ad essi, per primo, non si sa se cantando o meno, risponderà il principe, il quale racconterà la sua triste storia che l'ha condotto a spregiare il potere degli uomini e desiderare invece di vivere in pace con Madre Natura, «di Prencipe, e Signor più non agogno / il grado altiero e vano / che di Pastor lo stato / conoscendo Felice, anzi beato»<sup>405</sup>, e di sposare una ninfa del luogo – Ermilinda si fa passare per ninfa con il nome di Lilla – per il cui amore si farà cittadino dei Boschi. Poi sarà il turno di Learco, anch'egli spinto a cambiare vita grazie alla passione per una ninfa fuggitiva, Nisa<sup>406</sup>, ed infine, del Dottore. Quest'ultimo si lancerà in un vorticoso ed interminabile sproloquio, rigorosamente in dialetto bolognese, sui suoi studi, sulle università frequentate, praticamente tutte quelle conosciute in Europa, di come i bolognesi non volessero lasciarlo partire per andare ad insegnare in altri paesi, giacché egli si recò prima a Parigi e da lì salpò alla volta dell'Inghilterra, spinto dalla curiosità, e di come fosse in ultimo finito alle dipendenze del Re di Scozia<sup>407</sup>. Il Sacerdote, dopo queste confessioni, spargerà gli incensi sui loro ultimi, solenni, giuramenti ma, mentre Filandro e Learco se la caveranno, con poche, incisive parole, nuovamente, il Dottore, farà bella, anzi, pomposa, mostra di sé, cantando il suo giuramento e conducendo in scena, per le corna, un montone castrato<sup>408</sup>. Su di una preghiera benaugurale, intonata dal Choro, tutti usciranno di scena. La scena seconda, che qui segue, sarà un soliloquio del personaggio di Pantalone<sup>409</sup>, approdato anche lui sull'isola in seguito alla solita, malefica tempesta, che, ad un certo punto, si tramuterà, potere d'Eco, in uno spassoso dialogo, poi degenerato in litigio, tra il vecchio veneziano e la sua stessa voce:

O là Ninfe, o Pastor, chi xè in sti pascoli? Ascoli

Che diavolo, qui Ascoli

---

<sup>404</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p. 1.

<sup>405</sup> Ivi., p. 5.

<sup>406</sup> «Fervido amante anch'io / Di Ninfa fuggitiva / Godo habitar questa selvaggia riva [...]». Ivi., p. 7.

<sup>407</sup> Ivi., pp. 7-14.

<sup>408</sup> «Dottore cantando e conducendo un Castrato per le corna». Ivi., p. 16.

<sup>409</sup> Ivi., Atto primo, scena seconda, pp. 17-22.

Se trova, donca son zonto in Italia?  
 [...]
   
Madonna Bianca e madonna Felicita? Felicita.
   
Mo capperi, mo cogomeri!
   
M'allegro in tutti i numeri
   
Perché son segurissimo,
   
Che la me scorterà tanta vezilia. Zilia
   
Ghe xe anca la Zilia?
   
[...]
   
Dove la stava così ben con Todoro? Con Todoro
   
Todoro mio Cusin donca retrovasi
   
In Ascoli anca lù?[...] <sup>410</sup>

La scena terza, invece, cambia radicalmente, è il monologo lirico di Lilla, in versi rimati<sup>411</sup>, che si presenta al pubblico come fiera ed indomita cacciatrice, novella Diana. Interrogata dall'amica Nisa, su quando abbandonerà arco e frecce per dedicarsi a più femminili passioni, la figlia d'Ismenia si dichiarerà spregiatrice d'Amore, che procura solo guai e dispiaceri. Con le sue sprezzanti parole, ella finirà così per attirare Venere, assolutamente decisa a piegare la volontà dell'arrogante fanciulla: «Così sovente soglio / Di chi mi sprezza rintuzzar l'orgoglio»<sup>412</sup>. E di nuovo, dopo l'intervento divino in scena, vi sarà l'apparizione del Dottore, ribattezzatosi nel frattempo Montano, e Pedrolino, che prenderà in giro il primo per le pelli pastorali che indossa, cantando un burla composta sul momento: «*Pedrolino cantando*»<sup>413</sup>.

Ma è nella scena settima<sup>414</sup>, che principia a intravedersi la vera poetica sottesa a questa ricca e multiforme tessitura drammaturgica: le auliche Nisa e Lilla, incontrano Pedrolino ed il Dottore, ed essendo le fanciulle in vena di scherzare, fingendo di trovare affascinanti i due venuti e di voler con loro giocare a mosca cieca, li benderanno per bene e poi cominceranno a pizzicarli, infine, non paghe della loro burla, decideranno di andare a chiamare due mostri infernali al palazzo della madre di Lilla. I due livelli dell'opera, l'alto e fantastico, il basso e triviale, in altre parole, interagiscono non solo in contrapposizione, ma anche in compenetrazione. Prima vi sono cioè una serie di scene dove i due livelli s'intrecciano, restando però separati, poi ad un certo punto essi entrano in contatto e danno vita a qualcosa d'inedito, anzi, assolutamente unico.

Nello spiegare in che modo quest'incontro / scontro sia in verità cosa così innovativa, risiede il primo grande scoglio di quest'analisi, dato che, in apparenza, esso al contrario, sembra rientrare in

---

<sup>410</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p. 19

<sup>411</sup> Ivi., pp. 22-23.

<sup>412</sup> Ivi., p. 28.

<sup>413</sup> Ivi., p. 33.

<sup>414</sup> Ivi., pp. 34-38.

uno schema alquanto tradizionale, il connubio storico tra comici di professione e pastorale. Ferdinando Neri, ai primi del '900, aveva rieditato, con il nome *Scenari delle Maschere in Arcadia*<sup>415</sup>, cinque scenari della Commedia dell'Arte<sup>416</sup>, a loro volta raccolti e riordinati ancora agli inizi del secolo XVII, dal comico Basilio Locatelli, che avevano come comune denominatore il fatto d'essere tutti ambientati in un contesto bucolico, nella mitica Arcadia dell'età dell'oro – da qui, il titolo dello scritto – come era stato, per altro, nota il Neri, anche per svariati canovacci presenti ne *Il Teatro delle Favole Rappresentative*<sup>417</sup> dello Scala. Nell'Introduzione critica alla raccolta lo studioso concluderà che:

La commedia dell'arte si giovò largamente della pastorale, come di tutta la drammatica letteraria: e d'altra parte, prima ed a lato della fioritura classica che va dall'Egle e dal Sacrificio al Pastor fido, toccando il sommo come l'Aminta, l'Egloga e la commedia rusticale aevan familiari i negromanti – quasi sempre romiti, come quel dell'Ariosto – , le metamorfosi, le acque fatate, e l'intreccio delle persone comiche – i villani – con i pastori nobili e innamorati<sup>418</sup>.

Ossia, il Neri, identificherà nella commistione tra maschere tipiche della commedia e la pastorale, un intimo legame che, all'epoca in cui Andreini scrive, era divenuto oramai convenzione, similmente a quanto accaduto con la componente magica, di cui tanto s'è parlato nel corso dell'analisi di *Amor nello Specchio*. Eppure, proprio ciò che dovrebbe essere sintomo di tradizione, la presenza di Pantalone, del Dottore e di Pedrolino al fianco di personaggi non-comici, costituisce il reale elemento sperimentale dell'*Ismenia*. In questo caso, il richiamo ad *Amor nello Specchio* – che prevedeva sì un omaggio ed una ripresa delle proprie radici culturali, rilette però in chiave moderna – potrebbe rivelarsi estremamente utile, infatti, l'operazione effettuata del Lelio nella sua opera, reale e pastorale, non è dissimile da quella che, anni orsono, egli aveva attuato con la stesura della pièce francese. Poiché, come si evince dall'opera nerliana e dagli scenari dello Scala, se l'arrivo di maschere comiche su di un'isola arcadica, in seguito ad un rocambolesco naufragio, era diventato oramai un autentico *topos* della letteratura teatrale dell'epoca, allo stesso modo dello stregonesco e dell'esoterico, tanto che, spesso, i due elementi finivano per combinarsi insieme – come nel caso dello scenario riportato del Neri, intitolato *Li Tre Satiri*<sup>419</sup>, inoltre, più in generale, il mago rivestirà sovente il ruolo di *deus ex*

---

<sup>415</sup> F. NERI, *Scenari delle Maschere in Arcadia*, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1913.

<sup>416</sup> *La Pazzia di Filandro, commedia pastorale; Il Gran Mago, comedia pastorale; La Nave, comedia pastorale; Li Tre Satiri, favola pastorale e Arcadia Incantata.*

<sup>417</sup> *Quali L'Arbore incantato e l'Orseida.*

<sup>418</sup> F. NERI, *Scenari delle Maschere in Arcadia*, cit., p.17.

<sup>419</sup> «[...] i naufraghi dispersi si ritrovano l'uno dopo l'altro, e, sostituendosi agl'idoli, accolgono le offerte dei pastori. La terra è dominata da un mago, che dirige, per mezzo de'suoi spiriti, questi naufraghi, insieme con i pastori indigeni, rinvolti fra gli amori delle ninfe; e la favola si chiude con l'agnizione, fra pastori e forestieri, e le nozze». Ivi., p.16.

*machina*<sup>420</sup>, risultando frequentemente causa della tempesta fatale che condurrà le maschere in Arcadia -, nondimeno, nell'*Ismenia*, entrerà in gioco, con discrezione naturalmente, in puro stile andreiniano, uno terzo fattore che trascenderà, e a suo modo reinventerà, totalmente, il passato.

Benché, infatti, nella pièce sia registrata la presenza di uno stregone, Ruspicano, che appare nell'Atto quarto a bordo di un Ippogrifo<sup>421</sup>, la vera burattinaia, la potente maga che tira i fili dell'azione scenica, è innegabilmente Ismenia, esiliata sovrana d'Inghilterra, con i suoi mostri infernali e l'oscuro palazzo. E questo è il tassello mancante, elegantemente nascosto da incantesimi e maledizioni: ella è Regina. Basterà richiamare le parole del Pirrotta sulle caratteristiche precipue di un'opera regia perché ciò acquisisca immediatamente senso: « [...] i cui protagonisti, come nella tragedia, non erano di condizione umile o maschere tradizionali, ed avevano anzi obbligo di essere di rango reale o principesco». Se lo spozalizio tra stregoneria, pastorale e commedia dell'Arte, era dato assodato nel 1639, di contro, non lo era per nulla quello tra opera regia e i vari Pantaloni e Dottori, anzi, stando all'esimio musicologo, costoro avrebbero dovuto essere banditi da suddetto genere, similmente a quanto accadeva con la tragedia. Tuttavia, saranno soprattutto le successive osservazioni di costui sulla fortuna, nel panorama della nascente opera in musica, della "formula" costituita dal plot standard di un'opera regia - personaggi di sangue blu associati ad un lieto fine - ad essere risolutive:

Limitata, ma non insignificante, è in questa ricetta la parte attribuita all'elemento comico. Dei tentativi che dovettero esser fatti per trasferire addirittura nell'opera in misura le maschere della commedia non resta forse più che un solo esempio, che appartiene all'opera aristocratica romana, e al quale non dovette essere estraneo il suggerimento di un artista versatilissimo ed amante del recitar improvviso, il cavalier Bernini. Si tratta di *Chi soffre speri*, [...] <sup>422</sup>.

L'opera romana citata dall'esimio studioso, il cui libretto fu scritto da Giulio Rospigliosi<sup>423</sup>, futuro papa Clemente IX nel 1667, che nel farlo s'era ispirato ai lavori del Boccaccio<sup>424</sup>, era stata allestita per

---

<sup>420</sup> «La figura del mago è frequente nelle pastorali e *Mago* appunto s'intitola un' "egloga pastorale di M. Flaminio Guarniero da Osimo", quivi pubblicata per Astolfo di Grandi Veronese, nel 1569 [...]. Ma fra i testi numerosi che si potrebbero addurre, vuol essere considerata la *Fiammella*, Pastorale di Bartolomeo Rossi [...]: per me essa dimostra – ed è quanto importa – che lo scenario del *Gran Mago*, della *Nave* e dei *Tre Satiri*...correva già nei teatri, anche stranieri nel 1584». F. NERI, *Scenari delle Maschere in Arcadia*, cit., pp.18-20.

<sup>421</sup> «*Ruspicano Mago, con un Ippogrifo à lato*. Da più gelati Monti / Posti all'estrema parte / De la terra Scozzese in verso il Polo / Ruspicano, il Sapiente / Che ne l'Arte Sublime di Zoroastro al mondo oggi è Fenice, / Partisi e per sentiero / Ch' à piede human segnarvi orma non lice / Sopra l'alato dorso / Del volante destrier del Duce Astolfo / Per i campi dell'aria il mar varcando / Su questo lido è pervenuto al volo». G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p. 107.

<sup>422</sup> N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, cit., p. 164.

<sup>423</sup> «Ai tempi di Urbano VIII Rospigliosi, pur ricoprendo numerose ed importanti cariche amministrative, era noto soprattutto per le sue poesie e i drammi in versi che scriveva per il teatro di palazzo Barberini, dapprima d'argomento esclusivamente religioso, e in seguito profano, e ciò a partire dal 1639, con l'opera *Chi soffre, Speri* (alla quale assistette Milton)». F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, U. Allemandi, 2000, (ristampa teso 1963), p. 65.

la prima volta, a Palazzo Barberini, il 12 Febbraio del 1637 – di questa versione è andata perduta ogni traccia - per poi essere rimessa in scena, stavolta presso il Teatro Barberini<sup>425</sup>, il 27 febbraio del '39<sup>426</sup> – sembra, a quanto dicono le cronache, con significative differenze rispetto alla messa in scena di due anni prima sia nel Prologo che negli intermezzi<sup>427</sup> - ed effettivamente, può considerarsi come la prima opera comica, con tanto di uso d'alcuni dialetti,<sup>428</sup> di cui, ai giorni nostri, sia pervenuto il libretto completo.

Forse è solo una mera coincidenza che, a nemmeno venti giorni di distanza dal riallestimento del *Chi soffre spera*, Andreini pubblicò la versione B dell'*Ismenia* - e ripubblicò la versione A, dedicatoria inclusa - rivolgendosi ad un Monsignore, ossia ad un uomo di Chiesa, proprio quando nella cerchia di Maffei Barberini, papa Urbano VIII, l'opera in musica era nata, ed esprimendovi, in essa, il desiderio d'essere ricordato nei secoli a venire. Di certo fu una fatalità, ironica, che ad essa, vi assistette nientemeno che il poeta Milton in persona, colui che circa un secolo più tardi sarebbe stato il fautore della fortuna dell'*Adamo* andreiniano<sup>429</sup>. Eppure, è davvero arduo, non sospettare che, almeno in minima parte, qualcosa passò tra Lelio e la corte Barberini. Specialmente se si tiene conto della costante attenzione che Giovan Battista, da sempre, prestava al mondo a lui circostante. Impossibile credere che non gli fosse giunta notizia alcuna della creazione del Teatro Barberini in quegli anni, che egli non avesse manifestato per esso curiosità ed interesse. Non è dato sapere se mai vi mise piede, se mai vide una rappresentazione in esso allestita, ma come dubitare che egli non tentasse di reperire informazioni a riguardo. Un eco di quello sfarzosa *mise en scène*, durata la bellezza

---

<sup>424</sup> «[...] il *Chi soffre spera* riprende una novella di Boccaccio, la *Fiammetta*». S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 106.

<sup>425</sup> «Ma ciò che più destava meraviglia del palazzo Barberini era il teatro. Fin dal febbraio 1632, in un salone del palazzo non ancora terminato, erano state allestite delle rappresentazioni operistiche, ma il teatro appositamente costruito da Pietro da Cortona, e capace di tremila posti fu inaugurato soltanto sei anni dopo. [...] L'opera rappresentata era il Sant'Alessio, la storia di un ricco giovane che vuole fuggire il mondo. [...] Il libretto su questa storia curiosa e patetica era stato scritto da Giulio Rospigliosi, il più amabile tra i tanti poeti e amatori d'arte che brulicavano alla corte di Urbano VIII». F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, cit., p. 65.

<sup>426</sup> P. GELLI (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008, p. 224.

<sup>427</sup> «Le fonti riportano differenze significative rispetto alla prima messa in scena dell'opera (1637) nel Prologo e negli intermezzi, di cui il secondo, la *Fiera di Farfa* è completamente nuovo». ELENA TAMBURINI, *Per uno studio documentario delle forme sceniche: i teatri Barberini e gli interventi berniniani*, in M. CHIABÒ, F. DOGLIO, (a cura di), *Tragedie dell'Onore nell'Europa Barocca*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003, p. 265.

<sup>428</sup> «Essi [personaggi comici] penetrano ancor più massicciamente perfino la pastorale *Chi soffre spera* (1639), che Rospigliosi realizzò ampliando una precedente versione (1637). Vi agiscono infatti i ragazzi Moaschino e Dorillo, Coviello e suo figlio Colino, Zanni e Frittellino, dimostrando un più marcato interesse per le maschere della commedia dell'arte e per i loro diversi linguaggi (in precedenza accennato già nel *Capitano spagnolo*): se la prima coppia s'esprime infatti in toscano, la seconda usa il napoletano e la terza un dialetto genericamente padano». P. FABBRI, *Il Secolo Cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, cit., p.51.

<sup>429</sup> Sulla querelle del presunto plagio del poeta inglese Milton ai danni dell'*Adamo* di Lelio, si rimanda all'apposito paragrafo del presente scritto.

di cinque ore, che prevedeva intermezzi cantati, con personaggi della commedia dell'arte<sup>430</sup>, doveva per forza essere giunta alle sue orecchie. La capacità, straordinaria, del drammaturgo fiorentino, anche negli anni del declino, della povertà incombente, di recepire stimoli creativi dal mondo in cui viveva, in una proiezione perpetua verso il futuro che verrà, è indiscutibile. Ultra sessantenne, Lelio, gioca ancora con il suo mestiere, deciso a non invecchiare mai, a sopravvivere ai cambiamenti, anzi, ad essere lui stesso la fonte del mutamento.

In un movimento, fluido e sonoro, come era accaduto per l'atto primo, nell'atto secondo, dopo avere presentato l'iraconda Ismenia ed i suoi demoni<sup>431</sup>, pian piano, Andreini spingerà le sue maschere, alle quali non può mancare Arlecchino, apparso nella scena seconda al seguito di una «truppa di Giovanetti Pescatori, Cacciatori & Uccellatori»<sup>432</sup>, cantando ed esaltando le bellezze della vita domestica e dei piaceri semplici, come le pesca<sup>433</sup>, in un ingresso opposto a quello della Regina Maga, furiosa perché sua figlia ha ceduto alla lusinghe d'amore<sup>434</sup>, ad intrecciare le proprie sorti con quelle del personaggio tragico della vicenda. Un incontro surreale e incantato, divertente ed unico, dove tutta la sapienza andreiniana si dispiegherà con garbo e maestria.

Nella scena ottava, i satiri Ulsone, Rampaccio, Albone, e Grignacco, cattureranno il gruppo composto da Pantalone, Arlecchino, il Dottore, Pedrolino e Bernetta, fresco di ricongiungimento, per mangiarseli in un solo boccone<sup>435</sup>. Solo il provvido intervento d'Ismenia li salverà da morte certa:

## ATTO QUARTO

### SCENA NONA

*Ismenia Maga, Dottore, Pantalone, Bernetta, Arlecchino e Pedrolino.*

ISMENIA: Rompinsi le ritorte / De giunchi, e de vincastri, / Siasi vita la morte, / E ruotino per voi felici gli altri.

DOTTORE: O quest'è un gran stupor ! / Quand a credea d'andar in cent piezz / A trov chi mi sliga, e in allegrezza / Muda la gran passion, ch'haveva al cor!

PANTALON: Semo tutti slegai / Mercè de sta gran Donna, / Se pur le tal, che la fà attion de Dea / Che Circe? Che Medea? / La ghe dareve bello / A dir ch'a un cegno sol la n'ha slegai, / E da morte scampai!

---

<sup>430</sup> «Quest'opera della durata di cinque ore prevedeva un intermezzo, anch'esso cantato, ma ricco di personaggi della commedia dell'arte, intessuto di arie popolari ed ambientato in un mercato che riproduceva quello che si teneva presso l'abbazia benedettina di Farfa, della quale il Barberini era abate commendatario». T. MONTANARI, *Theatralia*, di Giovan Battista Doni: una nuova fonte per il teatro di Bernini, in S. SCHUTZE (a cura di), *Estetica Barocca*, Roma, Campisano, 2004, pp. 301-320. Citazione p. 314.

<sup>431</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p.40.

<sup>432</sup> Ivi., p. 44.

<sup>433</sup> «Che ve paro mo fradei, n'hoio cantada / Una canzon lezadra / In lode de la Cazza e de la Pesca / E ixi de l'Osellar? / Questa compositiù / L'è tutta me farina / Fatta in dol me casù l'altra mattina [...]». Ibidem.

<sup>434</sup> «Sovra l'ali de' venti / sul dorso del furore / Fra densissime nubi sublimata / Cinta di nemi e tuoni / Qui mi trasporto irata / Ministra d'acerbissimo rigore. / Perfida figlia ingrata / De le viscere mie parto infelice [...]». Ivi., p.40

<sup>435</sup> Ivi., p.60.



BERNETTA: Veneranda Signora / il cui sereno viso / Scintillando splendori / Fuori di quel nero e  
maestoso manto / Emula il Sol, che fra l'oscure nubi / Più rilucente i rai manda sovente /  
Ond'io qui riverente / Mille inchini vi faccio / E mille, e mille volte vi ringrazio.

ARLECCHINO: Fradei nu havem havut la gran ventura / Che sta zentil madonna / Sia vegnuda chialò  
iusti a drettura / In tant mi la ringrazi dol servis / E se son bu a covell / La me comanda  
com a un so fradell.

PEDROLINO: A me tast se son mi / E me dò un picegon, / E sentand ol brusur, e dig: a son. / Le me  
quadra ste prov, e ghe do fè, / Pur me remagn un scrupolett ancora / E per uscirne fora /  
Me mancava uno specch, azzò ch'a ghe vedess / Se l'effizen, ch'a ghea, la gh'abbia adess.

ISMENIA: Hor poi, ch'a gli affamati / Satiri vi levai / Che troppo delicato / Cibo sareste a lor voraci  
brame / Per iscacciar la fame / Che per longo digiun v'affligge il petto; / Ecco v'appresto  
frutti saporiti, / Da la fertil Italia, hor qui condotti / Di cui vi cibarete / E sto bariletto  
pieno / Di vin di Somma, ben maturo e buono, / V'appresento e vi dono / Bevete  
allegramente, / Ne de selvaggi più temete niente.[...]<sup>436</sup>

Giovan Battista tesse la sua tela affinché nulla del suo patrimonio artistico personale resti escluso, non per imitare una forma teatrale nuova, ma per tentare di ricondurre quest'ultima alla propria sfera di competenza. Se a Roma, la sua tradizione culturale era stata usata per arricchire un apparato spettacolare già di per se stesso straordinariamente fastoso, nulla vietava al drammaturgo di tentare l'operazione inversa e d'appropriarsi di quei lussi, continuando, ovviamente, a restare fedele alle proprie radici. Emblema, di questo desiderio inconfessato, potrebbe essere la scena nona dell'atto terzo, dove Pedrolino, Pantalone ed il Dottore, decideranno di esibirsi, al cospetto di Lilla e Nisi – non trascurando come Lilla sia nientemeno che Ermilinda, ossia figlia di Re – sfidandosi nell'interpretare canzoni improvvisate ed accompagnandosi con gli strumenti che solitamente si sposavano con le performance musicali zannesche. In tal frangente, il Dottore, dopo essersi vantato d'essere Maestro di Cappella, rivela d'aver purtroppo perso la voce lì, tra i monti, dovrà quindi limitarsi a fare il giudice tra Pantalone e Pedrolino, dimostrando di possedere una qual certa conoscenza tecnica del musicale, nonostante sia egli stonatissimo, si deduce dalla scusa adotta :

PEDROLINO: Care Sgnife galant / Sa volem sta chialò in ricreati, / Sentem in st'herba fresca, / E  
cantem qui fra nù qualche canzù.

PANTALONE: Sì Sì, tutti sentemo, / E al son del grignolino / Canterà ogn'un el so maregalin.

DOTTORE: Su ben, ch' s'canta, e ch la dirà più bella / Harà il Titil hunurad / D' Mestr d'Capella. / Mi  
al n'occor, ch'a i prettenda / Perché s'ben, ch à so d'cuntrapunt. / A pers la vos in t'al  
passar i munt. / Pantalon lu ch'è vecch / Harà gran dscazuda in far al bass, / La part dal  
sovràn / Pidurlin srà figur in tal cantar / in maniera, ch'i l'insgnò so Par. / E mi (s'è v

---

<sup>436</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., pp. 66-68.

cuntintà) / Farò al Iudicator / E se darò la siententia ben fundà, / Perché (cmod a savì) a  
iera Duttur [...]»<sup>437</sup>

Dopo il suggerimento di Pantalone di lasciare decidere alla sorte chi sarà il primo ad esibirsi, in seguito ad opportuna estrazione del nome, principia la gara tra Pedrolino, colui a cui il padre ha insegnato a cantare, e la voce di basso della vecchia maschera veneziana. Sarà una competizione canora in piena regola<sup>438</sup>, dove i due, a turno, improvviseranno il testo delle rispettive canzoni omaggiando le ninfe d'Arcadia, neanche a dirlo, secondo i loro vernacoli, cioè, in definitiva, secondo la loro tradizione "familiare", dove la famiglia, simboleggiata dal padre di Pedrolino, è l'universo comico nel suo complesso. Le due fanciulle, rispondendo alle lodi ricevute con altre leggere ariette, speculari a quelle delle maschere, le faranno addormentare, e malgrado si tratti di magia in piena regola - degli spiriti a fine scena usciranno per uscir di scena i dormienti<sup>439</sup> - sale comunque un sorriso alle labbra a pensare che, alla soave voce delle ninfe, questo sia l'effetto generale: « PANTALONE :El me vien sonno. / PEDROLINO: E mi sbadacchi. / DOTTORE: E mi m'dstend»<sup>440</sup>. Andreini non perde mai la sua sagacia, il suo acume, la sua eleganza. Grazie ad queste, egli aggiungerà, senza difficoltà, mantenendo la scorrevolezza e il ritmo del testo, al già variegato panorama di satiri, ninfe, pastori, innamorati e maschere, dei demoni, d'adamitica memoria, stregoni, seguaci di Zoroastro affatto buffi, ippogrifi e, infine, una terribile e maestosa regina. Riflesso di questo *ensemble* pantagruelico d'interlocutori non potrà che essere un dispiego di musica e sonorità magniloquente, una tale varietà di linguaggi, sotto l'egida di un unico genere – *La Centaura*, si rammenta, faceva corrispondere ad ogni genere teatrale un preciso atto – come mai prima d'ora Lelio aveva osato, una summa massima di tutti gli idiomi sin qui sperimentati, fossero stridori di mostri infernali, dialetti, parlate inventate, scene d'eco, serenate<sup>441</sup>, l'elegante italiano degli innamorati o i canti in versi dei cori pastorali, ad apertura e chiusura d'opera<sup>442</sup>, tutti esaltati ed arricchiti dal contrasto con gli accenni aulici e concretamente tragici, della protagonista dell'opera, Ismenia. La regina d'Inghilterra, in uno scontro titanico, soccomberà infine al potere di Ruspicano, e dovrà piegarsi al volere di Venere ed Amore, che con Giove, interverranno a chiudere in letizia la vicenda, quantunque, ad esser precisi, saranno le maschere ad avere l'ultima parola, dopo che Venere avrà ricongiunto le varie coppie del caso, anzi, per l'esattezza, sarà la più prolissa tra di esse, Carchiofalo Balestroni<sup>443</sup>. Trionfo massimo del comico sul tragico.

<sup>437</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale*, cit., p.100.

<sup>438</sup> Ivi., pp. 102-103.

<sup>439</sup> «*Qui giungono molti Spiriti e senza dir parole li portano dentro*». Ivi., p. 106.

<sup>440</sup> Ivi., p. 105.

<sup>441</sup> Un improbabile Arlecchino, nell'atto terzo, intona una canzone in lode d'Amore, ispirato dalla passione che nutre per la serva Bernetta. Ivi., p.94.

<sup>442</sup> Oltre al Choro di Ninfe e Pastori iniziale, ve ne sarà un altro, «*di Fanciulli Pastorelli, con rami d'Alloro e d'Olivo in mano cantando*». Ivi., p.171.

<sup>443</sup> Ibidem.

La grandezza di Giovan Battista Andreini ha raggiunto il suo apice, oltre, non gli sarà possibile andare. Molti credono che sia *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra* il suo addio al mondo, eppure, a suo modo, se è possibile morire e rinascere più volte, lo fu anche *l'Ismenia*. Questa, infatti, a differenza del *Risarcito*, conservava speranza d'essere rappresentata, sebbene priva di un *Ordine per Recitare*, in essa sopravvive, intenso, il desiderio di venire, un giorno, portata in scena, possiede una lunghezza ed una struttura tali da rendere fattibile un suo allestimento, persiste, tra le sue righe, la volontà sperimentale di Andreini e la convinzione di poter competere con i fasti e gli splendori di un teatro che, mano a mano che egli invecchiava, cresceva in popolarità e fama. Nell'*Ismenia* è racchiuso il sapere di una vita, i personaggi creati nell'arco di un'intera esistenza, le ombre degli amici e dei compagni di viaggio di un tempo. Dà misura della profondità del sogno andreiniano il fatto che, a nemmeno un anno dalla pubblicazione d'*Ismenia*, Lelio finirà in carcere per debiti in quel di Lucca<sup>444</sup>, tanto povero, quanto ricca era stata la sua prima e sola opera «Reale e Pastorale».

#### 6. L'ultimo viaggio al fianco di Dom Juan: *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*

All'epoca, l'intervento della famiglia Medici salvò il comico fiorentino da una ben triste conclusione ma egli, nel frattempo, era stato così amareggiato da tali accadimenti, da progettare di ritirarsi nei propri possedimenti mantovani, o quel che ne restava, a seguito del Sacco, e dedicarsi all'agricoltura<sup>445</sup>. Le cronache di quegli anni raccontano, però, un'altra storia, di come il destino, beffardo, impedirà ad Andreini di godersi la sperata, bucolica, pace, attraverso l'intersecarsi, funesto, di una serie di circostanze che lo costringeranno a rimettersi in viaggio, malgrado l'età e gli affanni, direzione: Parigi. Del periodo trascorso nella capitale, tra il 1643 e il 1647, denso d'avvenimenti, si discuterà in maniera dettagliata nel capitolo finale del presente elaborato, giacché in quei quattro anni Lelio avrà modo d'assistere all'avvento dell'opera in musica italiana in Francia. Accadimento decisamente troppo importante per questo studio perché esso possa rischiare di passare in secondo piano. Qui di seguito pertanto, si analizzeranno le attività andreiniane dopo che questi sarà rientrato definitivamente in Italia, rimandando l'investigazione dell'ultima tournée parigina del capocomico fiorentino al capitolo sovra indicato.

Dopo una serie di sporadiche notizie che collocano Giovan Battista, prima nel nord, poi nel centr'Italia, tra l'inverno del 1648 e la primavera del 1650, finalmente, nel febbraio del 1651 egli ricomparirà nelle cronache ufficiali, in quel di Roma, con indosso gli abiti del Pantalone per la

---

<sup>444</sup> «La vertenza giudiziaria, originata dalla mancata riscossione di un credito da parte di Andreini a Lucca, trascinò addirittura Lelio in carcere e si poté risolvere solo grazie all'intervento in suo favore di Ferdinando II, granduca di Toscana, e soprattutto del fratello Mattias». M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 22.

<sup>445</sup> «La delusione e l'amarrezza accumulate nell'esperienza lucchese avevano indotto Andreini – “Stanco alfin qui di liti, e di teatri, / Per quella oscenità che vi si vede” – a concepire il proposito di ritirarsi a vita privata nei suoi possedimenti mantovani, ove “di comico fatto agricoltore” pensa che potrà condurre “vita felice, hora migliore” ( Il Litigio, III, 58) [...]». Ibidem.

compagnia di Giovan Battista Fiorilli, detto *Trappolino*<sup>446</sup>. E sarà sempre lì, nella città eterna, il 20 settembre di quello stesso anno, che Lelio offrirà un suo inedito manoscritto, intitolato, *Il Convitato di Pietra*<sup>447</sup>, all'Illustre e «Reverendissimo Signor Colendissimo / Monsignor Pio di Savoia, Chierico di Camera»<sup>448</sup>, il cui padre era stato un grande intenditore ed amatore dell'arte teatrale, giungendo lui stesso a comporre alcuni drammi<sup>449</sup>. Si può supporre che, sfortunatamente per Andreini, il figlio ereditò ben poco della passione paterna, dal momento che, a meno di quattro mesi di distanza da quest'omaggio d'ambito romano, il 17 di dicembre, stavolta nella città di Firenze, il medesimo manoscritto, rimaneggiato in alcune sue parti, e con il titolo cambiato in *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, verrà dedicato, «Al serenissimo Signor, Principe Leopoldo»<sup>450</sup>, rappresentante della famiglia Medici, fratello minore del Granduca Ferdinando II e del Principe Mattias, proprio coloro che, una decina d'anni prima, avevano molto aiutato Lelio nel corso della spinosa querelle per debiti<sup>451</sup>. Furono, evidentemente, tentativi di sopravvivenza, quando con questo termine non si vuole semplicemente intendere, uno sforzo alla ricerca di un ricco patrono, ma il disperato bisogno d'immortalità che era congenito della famiglia Andreini, a partire dalla divina Isabella. Attraverso queste due opere gemelle, che per altro, ricorda Mariti, sono forse, tra i lavori andreiniani, quelli dove, con maggior evidenza, si paleserà l'idea dell'autore di un testo creato e pensato a doppio uso, di rappresentazione e di lettura<sup>452</sup>, Giovan Battista cerca ed individua nel personaggio dell'ateo e seduttore, Don Giovanni – a riguardo, si sottolinei che, eccezion fatta per il testo di Tirso da Molina, sebbene la storia del famigerato casanova contasse già allora, al suo attivo, numerosi spettacoli e canovacci ad esso ispirati, Andreini fu il primo a tradurla in forma di libro<sup>453</sup> - e nella forma del volume-manoscritto, finemente rilegato, i mezzi ideali per consegnare ai posteri, la sua vita, la sua arte, la sua anima eterna. Opera-testamento è la definizione più frequente utilizzata dagli studiosi nel trattare *Il Convitato*, sicuramente calzante, anche se ad essa, forse, dopo il percorso sin qui compiuto, si

<sup>446</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 49.

<sup>447</sup> «I due manoscritti portano titoli diversi: *Il Convitato di Pietra*, il primo, datato "Roma il 20 settembre 1651" e *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, il secondo, segnato "Firenze il dì 17 Dicembre 1651"». Ivi., p. 229.

<sup>448</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p.395.

<sup>449</sup> «Il dedicatario romano è Carlo Pio Carpi, di Savoia, figlio di Ascanio e Beatrice Bentivoglio. La famiglia è ferrarese e il padre era nel 1643 ambasciatore di quella città a Roma, noto per il suo interesse in campo teatrale, autore di opere drammatiche rappresentate con successo e date alle stampe [...]. Nel 1641 il giovane Carlo viaggia per l'Europa, partecipa alla guerra di Castro in favore dei Farnese. Nel 1650 si laurea a Ferrara e si trasferisce a Roma dove viene eletto Chierico di Camera, nel 1652 comprerà il posto di Tesoriere generale e il 2 marzo 1654 sarà fatto cardinale da Innocenzo X, diverrà vescovo di Ferrara, morirà a Roma nel 1689 [...]». L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., nota n. 1, p.229.

<sup>450</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p.395.

<sup>451</sup> «Ben più conosciuto e potente il dedicatario fiorentino, il principe Leopoldo de' Medici (1617-1675), figlio di Cosimo II ultimo fratello del granduca Ferdinando II, di Giovan Carlo, di Mattias e di Francesco; per lunghi periodi governatore di Siena, sarà creato cardinale nel 1667 da Clemente IX». L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., nota n. 1, p.230.

<sup>452</sup> «[...] più che proto testi sono, per usare una definizione dello stesso Andreini, «libri-manoscritti», come se il manoscritto, che per l'uomo di teatro ha un valore d'uso superiore al libro ed è destinato alla scena, fosse anche libro, destinato, per sua natura, alla lettura». Ivi., p. 73.

<sup>453</sup> «Prima che Don Giovanni inizi la sua nuova carriera nell'editoria teatrale (in Francia nel 1659 con l'opera di Dorimond) e poi nella narrativa (nel 1813 con Hoffmann) è proprio un comico dell'Arte che, abbandonando la provvisorietà del canovaccio, ridisegna il dramma secondo le architetture di un libro». Ivi., p. 72.

potrebbe aggiungere la definizione di, cantiere al cielo aperto, il più grande e maestoso mai realizzato dallo sperimentatore Lelio Fedeli.

Così, se una disamina minuziosa di questa pantagruelica pièce, dopo l'eccezionale lavoro compiuto da Silvia Carandini e Luciano Mariti, rischierebbe di divenire solo una vana ripetizione, di contro, il focalizzarsi su quella parte del lascito andreiniano che concerne i rapporti di costui con l'universo dei teatri in musica, nonché il modo in cui il drammaturgo fiorentino, in un perpetuo processo di sperimentazione ed innovazione, tentò di combinarli con la propria tradizione culturale, chiave di volta di questo scritto, diverrà essenziale per sciogliere gli ultimi nodi – benché molti ancora, comunque, resteranno insoluti, in attesa di nuovi documenti, nuove scoperte, nuovi percorsi – ed illuminare i punti oscuri, del lungo viaggio qui intrapreso, al fianco di Giovan Battista Andreini, tra i Comici detto, Lelio Fedeli. Naturalmente, vada da sé, che il saggio di Mariti, *Canora Mentè*<sup>454</sup>, già innumerevoli volte ivi citato, e quello di Carandini, *Dalla Tragicommedia al grande spettacolo per musica: la commistione dei linguaggi*<sup>455</sup>, ambedue centrati, per l'appunto, sulla vena musicale del *Convitato*, saranno fondanti per l'analisi che qui seguirà. Ciò detto, dal canto suo, l'investigazione del sonoro di suddetta pièce non potrà altresì prescindere dal ricostruire ogni singolo, possibile ed eventuale, collegamento, con le precedenti opere dell'Andreini, affinché lo sperimentalismo musicale del grande commediografo trovi pienamente senso e sostanza.

#### 6. 1. Titani in rivolta contro il Cielo o della Fenice che non voleva morire

S'inizi dal Prologo, dove sempre le storie hanno il loro principio. Esso è ambientato in un'isola, o meglio, l'isola per eccellenza, la Sicilia. Le isole erano care a Lelio, prima ancora che come luoghi d'ideale raccoglimento, ispirati alla perduta Arcadia, come nel caso dell'Irlanda antica nell'*Ismenia*, in qualità di luoghi reali del possibile, eppure magici, come l'adorata Venezia, scenario di ben quattro opere andreiniane, tra cui *La Venetiana*, vero e proprio omaggio alla città lagunare, e la celeberrima *Ferinda*, di cui lungamente s'è ivi discusso. Lì, ove «Enna fonda le sue radici»<sup>456</sup>, i Titani, Encelado e Tifeo, fatti di sasso e condannati a vivere nei tormenti del fuoco e del ghiaccio, si ribellano al loro destino d'esiliati del Cielo, e tramano vendetta. Risponderà alle loro invocazioni, in primis, Furore, colui che secoli orsono li aveva spinti a tentare la scalata all'Olimpo e che è pronto ad infiammare ancora i loro cuori: «Oh Furor furibondo, / Discatenaci omai / Facci di morti redivivi al mondo»<sup>457</sup>. Costui, desidera procurare, in tempi brevi, le armi necessarie ai due giganti e perciò si recherà, immantinente, alla fucina di Vulcano, dove troverà il dio del fuoco intento a bere con i suoi

---

<sup>454</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., pp.127-175.

<sup>455</sup> Ivi., pp. 307-337.

<sup>456</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 399.

<sup>457</sup> Ivi., p. 402, vv. 99-101.

Ciclopi<sup>458</sup>. Sulla scia dell'ebbrezza prodotta dal vino, il fabbro divino e i suoi cominceranno presto a cantare, sostituendo il suono della cetra a quello dell'incudine: «Su, su, tutti accoridamoci, / Sia risonante cetera / Il suon di questa incudine, / E'l tempo di martellar giusto discopraci. / Re, re, fa, fa, la, la, la [...]»<sup>459</sup>. Terminata la performance, a Furore sarà finalmente concesso d'avanzar la sua richiesta e questi, inviterà Vulcano a fabbricare le armi per i Titani, cercando di insinuare in lui lo spirito di vendetta per l'indegno trattamento ricevuto, che dopo esser stato precipitato dal Cielo, divenne zoppo, e fu lasciato nell'Averno, benché figlio di Giove e Giunone. Ma Vulcano, adirato, rifiuterà la proposta del malvagio spirito, tacciandolo d'esser lui un ubriaco e un folle, egli non si trasformerà mai in parricida e deicida. Giungerà allora, «a suon di tromba e di timpani, cinta il crin d'oliva, volteggiando un vessillo rosso, tutto a fiamme d'oro», Ranusia, dea del Disdegno, nota anche come Nemisi. L'arma che ella donerà ai giganti si chiama Don Giovanni Tenorio, il quale appena nato, ebbe subito la bocca di bestemmie ripiena<sup>460</sup>. Uscisti di scena la dea e Furore, apparirà, però, la Punizione «al suono di una sinfonia grave»<sup>461</sup>, presagio della sconfitta che attende l'ateo seduttore. Le indicazioni sonore fornite da Lelio, rimandano inevitabilmente alle scene infere dell'*Adamo*, - che può tranquillamente intendersi, nella sua disobbedienza a Dio, una sorta di doppio di Don Giovanni<sup>462</sup> - , in special modo, l'arrivo di Ranusia, associabile a quello della Vanagloria, e la musica di martelli della fucina di Vulcano, che creerà una discordante melodia simile allo stridor di catene infere. Inoltre, la sinfonia grave, legata all'arrivo di Punizione, è associabile all'ingresso in scena di *Tragedia* nel Prologo della *Centaura*, sul sfondo del consueto contrasto tra la musicalità multipla e vivace del comico, seppur di stampo stregonesco o infernale, rappresentato dall'allegria brigata del dio del fuoco e dei suoi ciclopi ubriaconi, e la monotonia del serio e solenne, incarnato, per l'appunto da Punizione. A tal proposito, si segnala la didascalia che segna il passaggio dal Prologo all'Atto primo: «Finito il Prologo, sparirà, l'apparato montuoso, boschereccio, apparendo un nobilissimo apparato reale, con isfoggio assai maestoso [...]»<sup>463</sup>, che da piena conferma alla teoria di Silvia Carandini, la quale sostiene che il *Convitato* non sia affatto una tragedia, «bensì, piuttosto di una tragicommedia, e soprattutto di una favola morale»<sup>464</sup>. Quale morale, questa sarà cosa tutta da discutere. Infine, se è innegabile che già in altre opere - si vedano, per esempio, *Ismenia* e *La Centaura* - si sia registrata la presenza di un prologo che ha per protagonisti esseri mitologici, questo prologo, nella fattispecie, fa un ulteriore passo in avanti nel panorama compositivo andreiniano, racchiudendo in sé quello che, Lelio, nella sua opera “regia e pastorale”, aveva definito *Argomento*, ossia, suddetto

<sup>458</sup> «Lasciaci intanto bere / Di sudor molli, e carichi di ferruggine». G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 405, vv. 200-201.

<sup>459</sup> Ivi., p. 406, vv. 214-218. Dal verso 219 al verso 230 compreso avrà inizio il canto vero e proprio.

<sup>460</sup> Ivi., p. 411.

<sup>461</sup> Ivi., p. 412.

<sup>462</sup> «Anche nell'*Adamo* il tema centrale è la ribellione a Dio di Lucifero e dell'uomo». L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 113.

<sup>463</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 415

<sup>464</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 256.

prologo narrerà, con dovizia di particolari, l'antefatto della vicenda, con la differenza sostanziale che, rispetto all'Argomento dell'*Ismenia*, in quanto pezzo da recitare, esso fornirà le medesime informazioni sia al lettore che allo spettatore. Si tratta, dunque, non solo di una nuova sperimentazione da parte dell'instancabile scrittore fiorentino, ma anche, probabilmente, del segnale di come egli, nello redigere e nel concepire il suo libro-manoscritto, fosse ancora alla ricerca di un perfetto equilibrio tra testo e scena, affinché né lettore, – esemplare il caso del labirintico plot di *Le due commedia in commedia* – né spettatore, venissero in alcun modo penalizzati.

Nel suo proseguito, l'opera, immensa e fastosa oltre ogni dire, è ricchissima di momenti altamente musicali, nondimeno, alcuni risulteranno più interessanti di altri, in quanto rivelatori dell'intima poetica andreiniana. Sintomi della ferrea volontà dell'autore che nulla, di quei cinquant'anni di carriera, andasse perduto. Nell'Atto primo, scena terza, nell'incontro con lo zio, don Pietro, Don Giovanni si vorrà fingere un altro e perciò «mentirà la voce col parlar assai grosso»<sup>465</sup>. Don Giovanni, cioè, si dimostra essere, sin dall'inizio, non solo un maestro di travestimenti fisici, ma anche un maestro di travestimenti vocali, un'abilità, prima che di un bravo cantante, fondamentale per un grande attore, tanto che, attraverso le parole di Don Pietro, il drammaturgo non mancherà di rimarcare questo precipuo talento dongiovannesco: «Il mi dissi per dio; / Quindi ha che 'n parte al suono, / (Benché assai trasmutato) / Di tua voce, e del core a l'ardimento [...]»<sup>466</sup>. Di una certa rilevanza, sono anche i nomi dei due servi, rispettivamente di Don Giovanni e Don Ottavio, Grillo e Cicala, manifestamente di derivazione comico-zannesca ed, al contempo, di chiara matrice andreiniana. Lelio aveva cominciato a dare nomi d'animali canterini ai servi-buffoni a partire dalla *Turca*, con il domestico Fringuello, passando per *La Sultana*, con il suo Merluccio, e la *Campanazza*, con il suo Rondello, il quale, al fianco del servo Calandra, ne *Le due commedie in commedia*, andrà a formare la prima coppia di servi-comici dall'appellativo canterino, per giungere infine, al Grillo di *Li duo baci* e al Tordello di *La Rosa*. Il fatto che Giovan Battista tramuti di frequente nomi di bestie, come gli uccelli o simili, in nomi propri di persona per i personaggi di derivazione zannesca quali i servitori, è il riflesso di come la facondia di questi ultimi, fosse, per il commediografo, fuor di dubbio, un elemento sonoro, al pari dei dialetti o di una lingua inventata. Così, sebbene nel *Convitato* non vi sia traccia di alcun vernacolo, in ogni caso, il parlato dei servi Grillo e Cicala, ricco d'espressioni triviali e con numerosi riferimenti alla dimensione escatologica dell'esistere, viene a costituirsi come una sorta di lingua altra, agli occhi dell'Andreini.

Altra peculiarità del *Risarcito*, sarà che, in talune circostanze, le belle melodie acquisiranno la funzione di riempitivo, ovvero, di accompagnamento di scene agite ma non parlate, come nel caso della scena ottava, atto primo, dove un vanesio Don Ottavio «*facendosi pettinare, a suon di musicali istrumenti co'due*

---

<sup>465</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 421.

<sup>466</sup> Ivi., p. 423, vv. 169-171.

*Paggi co' bellissimi ventagli facendogli ventos*<sup>467</sup>. Essa, viene cioè, utilizzata dal poeta come oggetto decorativo<sup>468</sup>, la qual cosa, se associata al fatto che, tutte le scene di ambiente cortigiano, assumono, nella pièce, un significativo rilievo, con una dilatazione di momenti di per sé stessi irrilevanti ai fini della narrazione – si veda, nell'atto secondo, scena ottava, l'arrivo del Commendatore Uglioia a corte, accolto da un cerimoniale frivolo e vacuo, durante il quale, costui si dilungherà a raccontare al Re, minuziosamente, la magnifica accoglienza ricevuta presso la corte lusitana dov'era ambasciatore, che includeva, oltre alla presenza di belle dame, elegantissimi arazzi e giardini fantastici, «Di danze gravi e di sublimi feste»<sup>469</sup> e «Le drammatiche poscia, e musicali / Teatrali apparenze»<sup>470</sup> - rimanda inevitabilmente al complesso rapporto che, negli anni, s'era andato instaurando tra Lelio e le corti, italiane ed europee. Relazione questa, che prevedeva che il capocomico soddisfacesse i gusti di un pubblico terribilmente esigente, dovendo, però, fare costante affidamento sui mezzi che, di volta in volta, quei medesimi spettatori erano disposti a fornirgli, che si trattasse di un elevato numero di comparse canterine, per cori di pastori e ninfe, o di apparati scenotecnici d'estrema opulenza. Non a caso, forse, la prima occasione in cui compare una musica di puro ornamento, è la scena in cui il vuoto e superficiale Don Ottavio, si dedica alla sua personale toletta, in «una gran mastra sala alla grande guernita con apparecchio di tavola, e con argenteria, vasi d'argento con fiori, [...] con molti servi intorno dorato seggio con sotto qualche tappeto ricco»<sup>471</sup>, in quella che ha tutta l'aria d'esser una parodia di una ben precisa tipologia di gentiluomo e di uno specifico ambiente sociale. Una scomoda sudditanza, che mai poteva abbandonare il mestiere del comico di professione, quella che legava da tempo immemore Giovan Battista all'universo cortigiano, e che egli non dimenticherà, beffardamente, di ricordare al suo lettore/spettatore attraverso le parole del corriere Scarpellino, il quale, dopo aver preannunciato, con il suo corno, l'arrivo, e perciò il prolisso racconto, di Uglioia, chiederà al Re, come ricompensa per aver portato tale buona novella : «E di fuso or, cotanto sian l'anella / Che di grossa catena, e medagliaccia / Vostro schiavo mi cinga / Petto, collo, culatte, e cosce, e braccia»<sup>472</sup>.

Musicali come non mai, ricche di danze e canzoni, accompagnate da strumenti vari, saranno poi tutte le scene di carattere marinaresco, a partire dalla scena decima, atto primo, dove si annunciano le nozze di Cefaluccio e Tortorella. La scena, infatti, sarà aperta da un canto di pescatori in lode d'Imeneo, Amore e Giunone, «Cantiam, cantiamo / Ritrosette / Pescatrici tutto ardore / Qui v'è Amore, / Imeneo fre noi guidiamo / Qui di star Giunone ha sete / La vedete »<sup>473</sup>, e si chiuderà altresì con « qui sonatosi, suonato una sola volta quello che cantar e danzare si dovrà, danzerassi e

<sup>467</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 447, nota 142.

<sup>468</sup> «Veduta quest'apparizione vuota di parole, e piena di melodia [...]». Ibidem.

<sup>469</sup> Ivi., p. 501, v. 1059.

<sup>470</sup> Ivi., p. 503, vv.1136-1137.

<sup>471</sup> Ivi., p. 447.

<sup>472</sup> Ivi., p. 496, vv. 920-923.

<sup>473</sup> Ivi., p. 459, vv. 1201-1207.



canterassi, al metro de'seguenti versi»<sup>474</sup>. Le prime sperimentazioni delle proprietà musicali dell'ambiente piscatorio si erano avute con la *Ferinda*, in maniera esplicita soprattutto nella versione manoscritta del '47, - anche se, non va dimenticato che, *La Turca*, prima commedia andreiniana, recava la dicitura di “commedia boschereccia e marittima”<sup>475</sup> - nell'*Ismenia*, con la scena d'Arlecchino in compagnia di pescatori e, pur se in maniera appena abbozzata, nella *Centaura*, dove è per nave che i personaggi transiteranno da un genere all'altro, grazie all'aiuto di alcuni marinai<sup>476</sup>. Ma sarà unicamente nel *Convitato* che essa troverà pieno compimento, al punto che, Andreini, giungerà a citare, nel personaggio di Cefaluccio, nientemeno che il *Rapimento di Cefalo*<sup>477</sup>, spettacolo musicato da Caccini e allestito durante i festeggiamenti in onore delle nozze tra Enrico IV e Maria de Medici, solo a pochi giorni di distanza dalla messa in scena della famigerata *Euridice*. Ogni volta, perciò, che ci si ritroverà tra pescatori, vi sarà anche la presenza di musicisti e, sovente, la presenza di un pifaro<sup>478</sup>, a segnare l'intimo legame fra la tragicommedia ed il mondo marinaresco, come se quest'ultimo fosse una specie di derivazione del genere tanto caro al dio Pan. Inoltre, novità assoluta, a quest'ambiente marittimo, verrà vincolata la comparsa in scena delle divinità Nettuno e Dori che, in entrambe le loro apparizioni, - la prima nell'atto secondo, scena quarta, quando le due divinità si feliciteranno con i novelli sposi, il padre di Tortorella, Rubicone e tutta la comunità dei pescatori<sup>479</sup>, la seconda, scena dodicesima, atto terzo, quando salveranno Filinda dal tentativo di suicidio<sup>480</sup> - «nello stile recitativo musicale reciteranno», «dovranno recitare cantando»<sup>481</sup>. E' la prima volta che Andreini usa il termine recitar cantando in una didascalia di una sua pièce, svelando finalmente al mondo il suo desiderio, non d'imitare, bensì d'inglobare, nella propria arte, il neonato genere spettacolare dell'opera in musica.

Non v'è dunque da stupirsi, se sarà sullo sfondo dei lidi marittimi, dove si sta celebrando lo sposalizio tra Cefaluccio e Tortorella, nonché il solstizio d'estate, che Don Giovanni farà la sua prima esibizione canora e si lancerà nelle danze. Difatti, nell'arco di tali festeggiamenti, atto terzo, scene nona e decima, il seduttore, coglierà l'occasione di dedicare un licenzioso madrigaletto alla

<sup>474</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 462.

<sup>475</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia e marittima*, cit.

<sup>476</sup> Nella ristampa veneziana, della *Centaura*, casa editrice Sonzonio, anno, 1633, quella, per intendersi, usata da Ronconi nell'edizione contemporanea del Melangolo, Andreini aggiungerà una scena a chiusura dell'atto primo dove: «Usciran fuori sei Marinari cantando e danzando almeno de seguenti versetti». G. B. ANDREINI, *La Centaura*, cit., p. 87.

<sup>477</sup> Per ulteriori approfondimenti su quest'allestimento si segnala: *Il Rapimento di Cefalo* in S. MAMONE, *Parigi e Firenze: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988, pp.81-98.

<sup>478</sup> «Qui a suon di pifari apparirà entro una conchiglia in mare Nettuno e Dori». G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 478

<sup>479</sup> Ivi., pp. 478-479, vv. 374-405.

<sup>480</sup> Ivi., pp.568-570, vv. 1275-1351.

<sup>481</sup> Ivi. Citazioni rispettivamente di p. 478 e p. 568.

futura sposa<sup>482</sup> e poi, dopo esser stato ripreso da Rubicone, che gli risponderà a sua volta intonando un madrigale, fingerà di scusarsi e lancerà l'idea di una danza tra gli scogli<sup>483</sup>. Nel corso del balletto, accompagnato dal carne dei Pescatori «Già cantammo / Già sonammo / Festeggiosi pescatori, / E donammo / Frutti e fiori / A Nettuno ed a sua Dori, / Or danziamo tra balli insoliti, / In valore perle, e grisoliti»<sup>484</sup>, Don Giovanni ne approfitterà per rapire Tortorella<sup>485</sup>.

Nel moto perpetuo della commistione tra tradizione comica e forme del teatro musicale, s'inseriscono un classica serenata<sup>486</sup> e l'intervento, ovviamente, rigorosamente in stile recitativo, di Notte, Sonno, Silenzio ed Aurora<sup>487</sup>. Tuttavia, dove maggiormente si percepirà forte il tentativo andreiniano di far compenetrare fra loro questi due fattori, allo scopo d'ottenere un prodotto artistico, a suo modo irripetibile, saranno le scene infere, giacché queste, non solo rammenteranno sotto molti aspetti, le tartaree scene dell'*Adamo*, ma verranno ulteriormente arricchite da Lelio con svariati elementi, in parte ereditati dalla propria professione, in parte ad imitazione del nuovo genere. Mutuati dal mondo comico saranno i drappi neri, gli effetti d'illuminotecnica come le fiamme, i suoni prodotti dai mostri, «A destra di questa pompa funerea star dovrà un Cerbero Smisurato ed altresì alla sinistra un'Idra prolissa al par di Cerbero, che a tempo a tempo fischi e Cerbero latrì»<sup>488</sup>, i lazzi di terrore del povero Grillo e, già incontrate ne *La Rosa*, vera specialità della casa, delle macabre teste mozze in funzione di candelabri<sup>489</sup>. Mentre, dall'universo delle performance in musica egli deriverà la spettacolarità estremizzata ed arabeggiante, esemplare, in tal senso, il cambio scena, tra seconda e terza, nell'atto quarto, quando comparirà il cimitero, definito non a caso, bellissimo, ove

---

<sup>482</sup> «DON GIOVANNI: Poiché d'amore cantate / Per sposale diletto / Udite questo mio madrigaletto/ GRILLO: Sì, Sì; fatelo udir, che'n breve punto / Canto fermo la sposa / Far dovrà, Don Giovanni il contrapunto / DON GIOVANNI: «Non sa, cha sia piacere / Chi non sa bella vergine godere; / Questa ogni duol cancella / Qualor teco sa 'n sta petto con petto. / Abuso maledetto / D'onor, vatten lotano, / Troppo insana è tua legge. / Godimento carnale / Con flagello di rose si corregge; / Anzi si de' lodare / D'omin la terra, il Ciel d'alme a colmare»». G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., pp. 560-561. vv.1044-1060.

<sup>483</sup> «Non così tosto, in grazia / (Scusa il carne lascivo) / Al partir volgi il piede; / Altro a e non si chiede, / Se non che qui di novo / Al canto il piè moviate, / E'n danza m'accettiate». Ivi., pp. 561-562, vv.1083-1089.

<sup>484</sup> Ivi., p. 562, vv. 1104-1112.

<sup>485</sup> «Ora è d'avvertire, che se nella danza entrasse che 'l danzator pigliasse in braccio la donna al costume francese, ben sarebbe, onde Don Giovanni in quel tempo portasse via, però no ci essendo la incastrature si porterà via in braccio». Ivi., p. 563, nota 180.

<sup>486</sup> Si tratta della serenata organizzata da Don Ottavio per la bella Donna Anna, il quale ignora, che Don Giovanni approfitterà proprio del diversivo creato dai suoi musicisti per insidiare la fanciulla. Si registra la presenza di un carne, composto da Don Ottavio stesso, che egli farà suonare ai suoi musicisti, un componimento, cioè non improvvisato, che segna la distanza tra Don Giovanni, maestro d'espediti, di burle, d'improvvisazione e di facondia, e il povero Don Ottavio, vanesio e sciocco: «Citaristi che tanto / Sovra musicisti legni / Adattate le dita / Quanto al suono di lor lepido il canto / A quel melodioso / di quadernari, ad uopo tal formati / Onde sfoghi mia penna alor mie pene, / Che per notturno ciel talor m'è tolto / Il non mirar dal mio bel sole il volto / Principio date, e sia / Bordon l'angoscia mia». Ivi., pp. 518-521, vv. 1635-1645.

<sup>487</sup> Ivi., p.573.

<sup>488</sup> Ivi., p. 578.

<sup>489</sup> «[...] teste di morti per candelieri li quali per porvi dentro lumini accesi, servir dovranno per luce [...], pur ci saranno due gran credenze di nero addobbate, quella a destra d'ossi di morti, tra quelli intramezzi di fiaschi neri, bicchieri neri, e panni neri con teste pur di morti con que' lucernini per entrovi, onde per gli occhi e per le bocche servono ad illuminare l'opacità del Teatro. La credenza a sinistra guarnita sarà di bacini e bronzini pur neri tra quali altre teste da morti esser dovranno». Ivi., p.644.

Don Giovanni e Grillo risveglieranno l'anima del Commendatore e lo inviteranno a cena<sup>490</sup>; la presenza di un drago smisurato che mesce il vino durante il ricevimento del Commendatore<sup>491</sup>, «presenza originale quanto superflua»<sup>492</sup>, noterà giustamente Mariti, ma, soprattutto, il far apparire contemporaneamente in scena, l'Inferno ed un bellissimo cielo, tutto aperto, dove, in «duo lucidissimi seggi assisi staranno la Giustizia e l'Commendatore»<sup>493</sup>.

Questi momenti, inferi e cimiteriali, risulteranno essere la combinazione alchemica delle sovra citate due dimensioni, sia da un punto di vista scenotecnico, sia sul versante del sonoro e del musicale. Da un lato, vi saranno i suoni, i rumori, prodotti dai mostri satanici, quali Cerbero ed Idra, gli strepiti, gli urli e le grida delle anime dannate<sup>494</sup>, dall'altro, il «recitar cantando» di Giustizia e Commendatore, e l'armonia soave che accompagnerà la comparsa finale dei Campi Elisi, che a sua volta precederà il canto, solenne e conclusivo, di Punizione<sup>495</sup>.

Vero sintomo di questa perpetua sperimentazione andreiniana, di questo incessante tentativo di fusione, tra due mondi così vicini eppure così distanti, saranno però due momenti fra loro perfettamente speculari. Si tratta del canto di Grillo, obbligato dal suo irriverente padrone ad esibirsi, con il suo chitarrino, al fin di dilettere il loro gradito ospite, la statua del Commendatore, «Cavallier, vuoi tu forse / Grillo qui solfeggiante / Ti canti e suoni avante?»<sup>496</sup>, il quale, terrificato, tenterà invano di sottrarsi ad un simile compito, «Mutate pur pensiero / Oh Cavallier di sasso; / Sono irrochito e lo strumento è'n fascio»<sup>497</sup>; la cui performance sembra assomigliare ad una sorta di caleidoscopico collage delle tante esibizioni canore buffonesche incontrate nelle diverse opere scritte dal Fedeli:

GRILLO: Re, re; fa, fa; la, la; la;

Il chitarrino è'n tuono.

Solo io scordato sono.

Canto; ma con spavento,

Per l'uom, ch'è tutto sasso;

E pur di spirito casso

Ha moto, lingua accento.

---

<sup>490</sup> «Il mezo tutto del Teatro serbandosi per l'ampia vista di Don Gonzalo, situato sopra un bizzarro corsiere in forma di General di Campo; il quale destriero, dovrà un moretto schiavo tenerlo per le redini inginocchiato con un solo ginocchio, stando sovra un bellissimo guanciale, con atto di riguardare il suo Signore e parimente un altro alla groppa star dovrà armato di murione, scudo e mazza ferrata». G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 581.

<sup>491</sup> «[...] un drago che getti vino per la bocca, quello cadendo in un gran catino nero». Ivi., p. 644.

<sup>492</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 98.

<sup>493</sup> Didascalia del cambio scena sesta, scena settima, atto quinto. G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 666.

<sup>494</sup> «In così fatto punto, tra strepiti, urli, fuochi, tremori, quest'ombre tutte in un tempo, come apparvero, così spariranno [...]». Ivi., p. 581

<sup>495</sup> Ivi., p. 681.

<sup>496</sup> Ivi., p. 627, vv. 1475-1477.

<sup>497</sup> Ibidem., vv. 1479-1481.

Veggio in marmo cangiarmi  
 Qualora prendesi Uglia a rimirarmi;  
 E mentre corde io suono,  
 Note desio; ma sospir tutto io sono.  
 Qui canto a tutto coro;  
 Ma il sen privo ho di core  
 Bordon fammi a tutto  
 Tenorio, in questo foro;  
 Già mi vuol scorticare  
 S'indugio a sordo marmo in biscantare  
 Però di trilli pieno  
 Canto piangendo, a' morti io vivo in seno  
 Il mastro di capella  
 In me fatto è 'l polmone;  
 [...]

E 'n morir, fine ha il canto  
 Vo' cantar di cupidine,  
 Che a marmo tal pur piacque la libidine.  
 Piace a lascive, e querule  
 Tortore, ed a voraci, e nere merule.  
 Or cangiata ho sentenza  
 In questo stile armonico  
 Canterò pastor clonico  
 Di donne a l'eccellenza  
 Corran qui l'Isabelle  
 Con dame illustri, ed umil pastorelle;  
 Venga Alvira, e Susanna  
 Marchitta, Florasia, Anilda ed Anna<sup>498</sup>

E del canto di condanna dell'ateo Don Giovanni. Il Commendatore, per ricambiare la cortesia mostratagli dal suo ospite nell'arco della precedente cena, «Canto se m'arrecasti, e canto io rendo»<sup>499</sup>, farà suonare una strana melodia fuori scena, di cui il seduttore dirà, «Melodiose corde, / Atte tutte ad aprire / Quante sonosi al mondo orecchie sorde»<sup>500</sup>, alla quale farà seguito il carne di un cantore,

<sup>498</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., pp. 628-629, vv. 1507-1527 e vv.1537-1549.

<sup>499</sup> Ivi., p. 654, v. 525.

<sup>500</sup> Ibidem., vv. 535-537.

anch'esso, invisibile, che suggellerà la condanna agli inferi del Tenorio<sup>501</sup>. Storicamente, vi fu solamente un'unica serie di corde, che tutto potevano aprire, comprese le porte degli inferi, quelle della cetra d'Orfeo. Onirico e profetico, Giovan Battista Andreini farà sì che, a precipitare nei tormenti dell'Ade Don Giovanni sia, non la dura stretta di mano del Commendatore, ma la musica di un oscuro cantore.

Quasi che Lelio se lo sentisse che, un domani, il suo mondo sarebbe stato inghiottito da quello dei teatri per musica e che, ancora, ben prima di ciò, lui stesso di lì a poco sarebbe uscito di scena per sempre. Perché è innegabile che Don Giovanni fu il doppio del grande capocomico, colui che poteva osare fare e dire tutto quello che, in un'intera vita di glorie e sacrifici, ad Andreini non fu mai concesso. Per questo sembra doveroso chiudere la disamina del *Convitato* chiedendosi in che modo, e sino a che punto, esso fu una favola morale, come l'ha definito la Carandini. La stessa studiosa che solleva il quesito, è la prima a suggerire una soluzione intrigante allo spinoso quesito, quando rintraccerà i numerosi punti in comune tra il seduttore impenitente e la maschera più cara al vissuto andreiniano: «Come il Capitano, infatti, il Don Giovanni di Andreini è, soprattutto all'inizio, spaccone, vanaglorioso, insolente»<sup>502</sup>. Dove quel Capitano è riferito a lui, a quel Capitano Spavento da Vall'Inferno, alias Francesco Andreini. Se, realmente, fu il padre di Giovan Battista ad ispirare il carattere e i tratti distintivi di questo inarrestabile gaudente, la sicurezza che quella dell'autore nei confronti del proprio personaggio fu una condanna morale senz'appello, potrebbe allora vacillare. Le affinità tra la maschera paterna e Don Giovanni sono notevoli, il fatto che costui si creda immortale, che non abbia paura di nulla e che vanti imprese impossibili e persino lo stesso linguaggio, sono elementi di straordinaria rassomiglianza fra i due. Battute come, «Olà? Chiellà? Favella; / Stocco di Marte e forbice di Parca / Ne la man sempre io porto, / E pria ch'io sfodri l'armi, / Cade il nemico morto»<sup>503</sup> o «Atlante esser vorrei, / Sotto un mondo di femmine, / A portarlemi tutte in sovra il dosso»<sup>504</sup>, paiono uscire fresche, fresche dalle labbra del Capitano, nondimeno, la prova, inconfutabile di tale legame di parentela, rimane, indubbiamente la scena ottava dell'atto terzo, in cui Don Giovanni, si paragonerà ai Titani, facendo un interminabile elenco delle mostruose bestie che egli è in grado di richiamare a sé per creare un esercito, tra cui, gli Antropofagi, Gerione, Argo, gli Ippocentauri, le Baccanti, la Gorgone e così via<sup>505</sup>.

Anche volendo non trovare rilevante il nesso esistente tra la maschera del Capitano e il personaggio di Don Giovanni, per determinare l'autentica natura del messaggio morale insito nel *Convitato*, resta ancora da stabilire il peccato che segna la caduta di Tenorio al Tartaro, nonché riflettere sulla sua

---

<sup>501</sup> «Confusin maggiore / Il cantor non veduto ed ascoltato / Ha in me insinuato / Se d'eroe che s'aspetta / Che'l suol vivo il trangugi e lo divori / Quinci tacquesi il nome; / Fors a'nghiottirlo non ha il suol più fori?». « Qui nel ferir di pugnale Uglia, tra fiumi, fiamme, stridi, ululati, sprofonderà la tavola, il Drago, Don Giovanni colà dentro il tutto vacante rendendosi». G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 655, vv. 546-552.

<sup>502</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 256.

<sup>503</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 440, vv. 717-721.

<sup>504</sup> Ivi., p. 540, vv. 490-492.

<sup>505</sup> Ivi., p. 552, vv. 793-859.

pena, quello di bruciare vivo tra le fiamme inferi. Il peccato di Don Giovanni è la Superbia, il peccato di Lucifero e di Adamo ma, soprattutto, nota Mariti: «Peccato dei re, dei capi spirituali, dei giovani aristocratici, degli attori nella vita e nel mestiere: tutti inebriati da un applauso vuoto che il Tempo edace alla fine svela»<sup>506</sup>. Eppure, sebbene Andreini fosse perfettamente conscio del suo peccato d'attore, egli non manifestò mai, comunque, l'intenzione di smettere di ricercare quell'immortalità che dovrebbe essere solo prerogativa degli dei. Giovan Battista voleva essere ricordato ad ogni costo, persino in quest'opera che sembra giudicare così aspramente quest'ateo libertino, come lui, schiavo d'Hybris. Forse perché, il peccato, per Andreini era altrove, era nell' restare prigionieri della mediocrità, delle superstizioni – potente è il richiamo ad *Amor nello Specchio*, dedicata ad un altro illustre seduttore –, inconsapevoli della propria grandezza in quanto essere umani dotati d'intelletto: «L'uomo, ch'è immortal, l'uomo di celesti forme / Non more in tomba, ei dorme / Muoiono quelli ingloriosi e vili / Verminosi fetenti, / Ch'omini fur di nazzion servili»<sup>507</sup>.

Lelio non servì nessuna patria, nessuna nazione, eccetto la sua arte. Da questo il dubbio, che in quel fuoco, Don Giovanni, come la Fenice, non ci muoia per davvero, ma vi rinasca in eterno, «Di me, in parto diabolica Fenice; / S'entro rogo d'Inferno / Morto m'avvivo, e moro in sempiterno»<sup>508</sup>, esattamente come il Capitano Spavento era destinato a non morire mai, perché amico della Morte. Don Giovanni non si pente, ma ammonisce semplicemente il lettore, unica vera morale per lui, che ognuno di noi è fabbro «di sua medesima sorte»<sup>509</sup>, analogamente al suo creatore, che, non solo non si pente, ma continuò a credere, ostinatamente, d'essere l'unico artefice della propria fortuna, pubblicando, a pochi mesi di distanza dalla composizione de *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, un'altra opera, l'ultima prima di morire, nella ferma speranza di sconfiggere il Tempo edace.

---

<sup>506</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 111.

<sup>507</sup> G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, cit., p. 582, vv. 277-281.

<sup>508</sup> Ivi., p. 680, vv. 1192-1194.

<sup>509</sup> Ibidem., v. 1211.

## Capitolo IV: Le *Maddalene*, storia di un'ossessione

### 1. Il mito di una santa prostituta e il clan Andreini

Nel corso del precedente capitolo, dove si è proceduto ad una più che minuziosa disamina di tutte le opere teatrali scritte da Giovan Battista Andreini, s'è volontariamente escluso da tale processo d'analisi, quella di due drammi, per l'esattezza, due sacre rappresentazioni, aventi ambedue per tema la vita di Maria Maddalena, redatte a più di trent'anni di distanza l'una dall'altra, una nel 1617, l'altra nel 1652, e precedute, nel 1610, dall'edizione di un poemetto dall'analogo titolo e soggetto. Il lungo perdurare di questo precipuo nodo narrativo nella carriera drammaturgica andreiniana, costituirebbe già di per sé un più che valido motivo d'interesse, ma se poi, a ciò si volesse anche aggiungere il fatto che si avranno, sia del poemetto, sia della pièce del '17, svariate ristampe e che, per entrambi i drammi, gli storici del teatro sono praticamente certi della loro messa in scena – sebbene manchino delle cronache di tali spettacoli che fuggano ogni dubbio, rimane comunque un evento raro per le commedie di Lelio avere tanti dati e dettagli, come invece accadrà in questo caso, che indirizzino ad uno specifico allestimento – diventa evidente come questi testi meritassero di godere della presente, privilegiata sessione d'analisi.

Svariate furono, probabilmente, le ragioni che spinsero Lelio a lavorare, così di frequente, su questa particolare figura di santa, alcune, può darsi, ma non vi sono certezze, di carattere devozionale, altre, invece, sicuramente più facili da indagare, di tipo professionale nonché storico-familiare. La figura di Maria Maddalena, una donna che sebbene avesse praticato il mercimonio del proprio corpo per buona parte della sua esistenza<sup>1</sup>, s'era infine redenta, giungendo addirittura ad elevarsi al grado di santa, era l'emblema di una parabola ascendente che non poteva lasciare indifferente il figlio d'Isabella Andreini, la prima donna attrice capace d'emanciparsi dai alcuni pregiudizi legati alla figura della comica di professione che, non di rado, veniva accostata a quella della cortigiana. Equivoco, questo, nato dal fatto che entrambe, erano ritenute, dalla società d'allora, "colpevoli" di fare un lavoro in cui la fisicità era, spesso, eccessivamente centrale<sup>2</sup>. Isabella, invece, grazie alle sue doti d'intellettuale e scrittrice, aveva definitivamente tracciato una netta linea di demarcazione tra comiche virtuose e donne di facili costumi. Il suo contributo, in questo senso, era stato fondamentale, non solo per la figura femminile nel teatro, ma per tutta l'arte attorica in generale. È lecito, pertanto, supporre che con Maria Maddalena, l'Andreini, potesse percepire una sorta, si potrebbe dire di "familiare", connessione. Fu quindi, verosimilmente, sulla scia di questo sentimento

---

<sup>1</sup> Almeno secondo la tarda tradizione cattolica dal VI secolo in avanti. Successivamente si vedrà come la Maddalena nel Seicento, sia in realtà il confluire di una serie di figure bibliche inizialmente tra loro distinte.

<sup>2</sup> Sull'annosa questione dei legami tra professione attoriale e prostituzione, si rimanda a quanto sin'ora illustrato nel primo e soprattutto nel secondo capitolo del presente elaborato nonché a *Maddalena come tipo dell'attrice redenta* in F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibile agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., pp. 111-114.

d'affinità che, il 24 agosto del 1610<sup>3</sup>, Giovan Battista, insieme alla ristampa della *Divina Visione* – composizione in onore del Cardinale Carlo Borromeo, edita per la prima volta nel 1604 –, decise di pubblicare, presso l'editore veneziano Somasco, il poemetto in ottave intitolato *La Maddalena*<sup>4</sup>.

Questo componimento, riservato alla narrazione delle vicende maddaleniane, era tal punto specchio fedele del legame avvertito dall'autore tra la propria storia personale e quella della celebre meretrice biblica, che Fabrizio Fiaschini non esiterà a definirlo «una biografia idealizzata della famiglia Andreini»<sup>5</sup>. Effettivamente, stando a ciò che scrisse lo sconosciuto Don Gio. Maria Pietro Belli – che lo studioso ipotizzerà poter essere un possibile prestanome dello stesso Andreini<sup>6</sup> – nella dedicatori dell'opera, nel rivolgersi al suo signore, un certo Bartolomeo del Calice, la teoria biografica di Fiaschini pare avere più di un fondamento:

[...] Poiché abbiamo il detto Evangelico che dice *non potest arbor bona malos fructus facere*, quindi anch'egli non poteva degenerare da quelle piante felici, e feconde, una delle quali fu la morta immortale Signora Isabella Comica Gelosa, et Accademica Intenta, detta l'Accesa; et l'altra il Sig. Francesco suo consorte Comico Geloso; celebri in vero per virtù, et per nascita. Per virtù, come chiaro al mondo è nato, essendo ambedue stati Fenici delle Scene, et famosi per l'opere date alle stampe. Per nascita, poiché l'uno è de Cerracchi da Pistoia, hora detti del Gallo; nella qual casata vive il molto Illustre Signor Cavaliere Gallo et l'Eccellentissimo Signor Dottore sue fratello; et l'altra è de Canali da Venetia, già figlia del Signor Paolo Canali; si come l'Auttoe in conformità del vero, un giorno à pieno farà intendere, la ragione perché fin adhora si sieno chiamati de gli Andreini<sup>7</sup>

E' significativo che, nel contesto di un elogio tributato alla prostituta innalzata alle beatitudini celesti, trovi ampio spazio un ritratto della stirpe andreiniana, specialmente se si considera che colui che scrive non è Giovan Battista ma un ignoto uomo di chiesa, almeno così lascia supporre il prefisso "Don.". Della funzione di tipo editoriale ricoperta dal dedicatario qual'ora questi non fosse l'autore dell'opera s'era già in precedenza discusso: coloro che si assumevano l'incarico di scrivere la dedica di un testo che non fosse il loro, generalmente, si ponevano come intermediari tra il poeta e il mecenate, promuovendo il lavoro del primo affinché ricevesse finanziamenti dal secondo, rivestendo, per tanto, un ruolo decisamente simile a quello dell'editore moderno<sup>8</sup>. Questo potrebbe, in parte, spiegare come mai il Belli si dilunghi assai sull'esaltazione delle virtù della genia degli

<sup>3</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit., p. 4.

<sup>4</sup> Ivi. Di questa edizione del 1610 esiste, in Italia, un'unica copia, attualmente conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

<sup>5</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 93.

<sup>6</sup> «[...] prestanome forse dello stesso autore». Ibidem.

<sup>7</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit., pp. 3-4.

<sup>8</sup> Si rimanda al capitolo terzo e al lavoro di Guccini: *Giuseppe Pavoni e il suo racconto* in G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., pp. 181-195.



Andreini, ossia, con l'intento di porre nella luce migliore l'artista che stava favorendo. Ciò nonostante, e da qui potrebbe derivare le speculazioni di Fiaschini sia sul Belli come prestanome del comico, sia sulla natura biografica del poemetto, colpisce con quale dovizia costui ricostruisca la carriera d'entrambi i genitori dell'autore, insinuando persino una futura rivelazione sul perché essi scelsero il cognome "Andreini". Detta altrimenti, che dietro l'identità di Don Maria Pietro Belli si celasse o meno Lelio Fedeli, la volontà di creare un parallelo tra percorso maddaleniano e cammino familiare del drammaturgo fiorentino, rimane uno degli obbiettivi fondanti di questo poemetto. Fu, insomma, il desiderio di nobilitazione personale, innanzitutto, che mosse la poetica di Giovan Battista verso questa singolare tematica liturgica, ispirato sicuramente in questo da sua madre Isabella, la quale, pur non nominando mai la figura della santa nei suoi scritti in favore dei comici dell'Arte, evidentemente, pose alcune importanti basi concettuali nell'immaginario del figlio che ebbero come conseguenza finale l'individuazione del raffronto Maddalena – Clan Andreini<sup>9</sup>.

Sì grande pretesa di "parentela" con l'edificante vicenda maddaleniana sembra, inoltre, denunciarlo pure lo stesso apparato iconografico del volumetto, nella raffinata illustrazione, collocata nell'antiporta del libello, incisa da Gaspare Grispoldi su disegno di Domenico Fetti<sup>10</sup> (fig. 47) e raffigurante una Maddalena estatica che assomiglia, indicibilmente, all'Arianna dipinta dal pittore romano negli stessi anni e per la realizzazione della quale sembra che costui volle ispirarsi nientemeno che alla moglie di Giovan Battista, Virginia Ramponi<sup>11</sup> (fig. 8 e 48), divenuta, dopo il fatidico 1608, Arianna per antonomasia<sup>12</sup>.

Tuttavia, il commediografo, negli anni aveva sempre dimostrato di aspirare, in verità, ad un genere bene diverso di salvezza, pensando soprattutto agli insegnamenti dei di lui genitori dove il processo di comica redenzione propugnato da Capitan Spavento e dalla sua astuta consorte, era stato nel concreto, molto prosaicamente, un'elevazione avvenuta per mezzo dell'esercizio della proprio mestiere - il quale a sua volta veniva, in un circolo virtuoso, epurato da maldicenze e sospetti - all'opposto di quanto fece Maria Maddalena la quale, viceversa, rinunciò per sempre al suo passato. E' giunto il momento di abbandonare per sempre l'idea che lo scrittore fiorentino pensasse, o avesse mai pensato, anche solo per un istante, al suo lavoro come a qualcosa di deprecabile, poiché, a differenza della sua eroina-feticcio, Giovan Battista, la sua professione non tentò, in nessuna

---

9 «Fu infatti l'Andreini, benché d'umili origini, a sradicare la propria figura d'attrice dal quadro di riferimenti sociali e culturali forniti dalla *meretices honestae*, per fondare, agli occhi degli spettatori e degli attori stessi, l'immagine di un'attrice nobildonna, madre, moglie e poetessa». F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità* in "Paragone e Letteratura", 1984, Febbraio-Aprile, Anno, XXXV, pp. 3-76. Citazione, p. 5.

<sup>10</sup> Al pittore Andreini, dedicherà una versione della sua *Venetiana: La Venetiana comedia de Sier Cocalin De I Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Sig. Domenego Feti depentor celebrimo. Nouamente data in luce con licentia de' Superiori, & Priuilegio*, cit.

<sup>11</sup> «La presenza in effigie della moglie attrice in testa al poema sancisce dunque un'esplicita identificazione della penitente con la redenzione del teatro ». F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione».* *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 114.

<sup>12</sup> Ferrone, nello studio delle fonti iconografiche andreiniane, si soffermerà anche sull'effigie della Virginia – Maddalena - Malincolia, e sul lavoro del Fetti, pertanto, si veda: S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 243-247.

occasione, di rinnegarla né, tantomeno, di svilirla, ma anzi, si batté ininterrottamente e tenacemente per elevarla al suo massimo grado di perfezione. Vi furono molteplici analogie tra il cammino della meretrice e quello degli Andreini, eppure, continuò a sussistere, fra loro, anche una profonda discrepanza. La fanciulla lasciva dovette ripudiare completamente il suo vecchio mondo per avvicinarsi al cielo, quest'ultimi, in un procedimento diametralmente contrario, trasformarono la loro tradizione artistica in una scala verso l'immortalità. Nuovamente, avvalorano suddette supposizione sulle autentiche intenzioni andreiniane le immagini prima ancor della parola, quando, nella riedizione del 1612 della *Maddalena*<sup>13</sup>, Lelio vi farà stampare un'effigie che riproducesse una fenice nell'atto di spiccare il volo da un vaso infuocato, in direzione del sole, il tutto, all'interno di una cornice con la scritta, «in me rinasco»<sup>14</sup>. Il Belli, nella dedicatoria del '10, aveva definito Isabella e Francesco «Fenici delle Scene», e sovente poi, negli scritti del figlio egli ricorrerà al riferimento a quest'animale mitologico in quanto simbolo della purificazione attuata dal teatro, dove il palcoscenico, la vera arte della recitazione, diveniva l'equivalente del fuoco in cui lo splendido volatile ogni volta si rigenera. Infine, nel suo celeberrimo saggio, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*<sup>15</sup>, Ferdinando Taviani, trattando del nome d'arte che Isabella volle come accademica noterà:

Si era scelto, come nome accademico l'Accesa: non accesa da dentro, per fuoco sacro, ma da fuori, per necessità o artificio, come un fuoco "artificiale", appunto, che non per questo è meno bello. E' ciò che rivela di sapere e di non voler nascondere quando al nome accademico accompagnava l'emblema di un razzo in volo verso il cielo<sup>16</sup>.

Era null'altro che un trucco, una magia, un artificio, per l'appunto, quello loro, sceniche fenici, di volersi accostare alla beata Maddalena, un modo come un altro per risorgere dalle proprie ceneri senza mai abiurare. In tal senso, l'unica analogia che all'epoca realmente sussistette, fu quella fra Bartolomeo del Calice<sup>17</sup>, pseudonimo dietro il quale il Fiaschini rintraccerà il ricco mercante veneziano Bartolomeo Bontempelli<sup>18</sup>, e la stirpe Andreini, piuttosto che quella tra quest'ultimi, tanto millantata da Giovan Battista, e la santa meretrice. Suddetto Bontempelli, infatti, da artigiano di modeste origini, era divenuto, col tempo, un pilastro della comunità lagunare, investendo, specialmente in vecchiaia, parte della sua immensa fortuna in opere di carità e di promozione della sua immagine pubblica, quali, per esempio, finanziamenti a favore delle truppe della Serenissima

---

<sup>13</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena*, Firenze, Eredi di Cristofano Marescotti, 1612.

<sup>14</sup> Copia di suddetta ristampa è conservata presso la Biblioteca nazionale di Firenze.

<sup>15</sup> F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, cit.

<sup>16</sup> Ivi., p. 5.

<sup>17</sup> «Noto come del Calice dall'insegna del famoso negozio di panni e tessuti che possedeva a Venezia presso San Salvador». F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 95

<sup>18</sup> Lo studioso, dedica un intero paragrafo del suo scritto al Bontempelli, intitolato, per l'appunto: *Bartolomeo Bontempelli*, in Ivi., pp. 95-100.

d'istanza all'estero. La vita del commerciante, dunque, chiaramente, presentava numerosi punti in comune con quello della casata di Lelio, trattandosi di persone dagli umili natali i quali, solamente in qualità d'integerrimi professionisti, erano riusciti a diventare, con fatica e, ovviamente, "devozione", degli esempi di virtù agli occhi di tutti, soprattutto, innanzitutto, agli occhi delle categorie sociali alle quali appartenevano<sup>19</sup>. Il moto ascensionale era il medesimo per il mercante ed il comico mentre nel caso di Maddalena esso non era altro che un effetto speciale, un fuoco fatuo, opportunamente costruito e progettato del grande mago Lelio.

## 2. Il poemetto del 1610 o del teatrale desiderio celato

Queste sovra esposte, però, furono semplicemente le interconnessioni di carattere strettamente personale presenti tra la famosa peccatrice e Lelio. Oltre ad esse sussistettero anche delle più che valide ragioni tecniche-professionali che portarono il capocomico toscano a fare del vissuto di Maria Maddalena un tema ricorrente della sua scrittura. Motivazioni, queste, che cominciarono a trapelare, benché fosse un elaborato poetico e non teatrale, proprio dal poemetto del 1610. Studiando questo componimento, si evidenzierà come, la vicenda anfibia di questa beata meretrice, possedesse tutta una serie d'elementi che la rendevano invero, da molti punti di vista, il soggetto ideale per una rappresentazione drammatica ricca di mutazioni, *coup de théâtre*, ingegni spettacolari, scene ad alto impatto emotivo, e ovviamente, assolutamente musicabili. Andreini volle all'epoca, dar ad intendere che fu nientemeno che sua Maestà Cristianissima Maria de' Medici ad suggerirgli di tramutare la sua poetica composizione in una commedia sacra<sup>20</sup>, quando, di contro, è altamente più plausibile che fu egli, sin dalla pubblicazione di quel lirico libello, che non fece altro che attendere il frangente propizio per poter agire in tal senso. In sintesi, se nell'arco dell'analisi della sacra rappresentazione intitolata *L'Adamo* sono già stati posti in evidenza i diversi vantaggi di questo precipuo genere performativo<sup>21</sup>, in questo caso specifico si dimostrerà come, la storia della biblica prostituta contasse al suo attivo, a prescindere dalla sua appartenenza all'universo delle pièce di tematica religiosa, innumerevoli componenti decisamente all'uopo per realizzare una messa in scena d'altissimo livello. Allo scopo, quindi, d'individuare con precisione quali momenti di questo mito moderno stimolarono maggiormente l'inventiva teatrale andreiniana, sarà opportuno tracciare un sunto di quali furono le

---

<sup>19</sup> Il Fiaschini, specifica come la figura del Bontempelli fosse praticamente un modello ideale di borghese imprenditore, similmente agli Andreini, eccelsi exempla per l'intera categoria dei comici virtuosi. F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 99.

<sup>20</sup> «Questa stessa operetta già tre anni sono andando in Francia cola trovai & che vepiù era venuta alle mani della devotissima, e Christianissima Regina di Francia; e perché diletto particolare d'una tanta Signora, stato sarebbe di udirla nello stile rappresentativo recitare, presi la penna, & alla divina Maestà raccomandatomì, scrissi questa lagrimosa pena» *A chi legge* in G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit.

<sup>21</sup> La presenza di creature ultraterrene offriva ampio margine all'inventiva andreiniana, inoltre per i temi trattati era ben protetta da eventuali intrusioni della censura controriformata.

origini della leggenda, quando nacque, il suo sviluppo e che peso essa venne, ad un certo punto, ad assumere nell'ambito della cultura post Concilio tridentino. L'epopea salvifica di Maria Maddalena – prodotto ultimo della fusione, nei secoli, di tre figure evangeliche femminili inizialmente distinte: Maria di Magdala, la Maria sorella di Marta e Lazzaro, nonché l'anonima prostituta salvata dalla lapidazione che lava i piedi di Cristo con le sue lacrime ed i suoi capelli<sup>22</sup> – aveva cominciato a riscontrare un enorme successo di pubblico ancora nel teatro tardo medioevale, essendo divenuta, per gli esegeti dell'epoca, un autentico modello di penitente<sup>23</sup>, cosicché, anche nel teatro medievale latino e volgare, spesso capitava che ella divenisse, sia sul piano simbolico-religioso, che su quello drammaturgico, il più importante dei personaggi terreni, in qualità di rappresentate dell'intera umanità peccatrice e penitente<sup>24</sup>. Vale a dire che, il racconto di questa avvenente seduttrice, sin dal principio, aveva riscosso favori, soprattutto nell'ambito spettacolare, per il suo essere umana, troppo umana, piuttosto che santa, per il suo essersi smarrita che per l'essersi ritrovata. La quasi totalità dei drammi liturgici medioevali del centro Europa facevano cominciare il racconto – a differenza, invece, di quelli inglesi, che si riferivano esclusivamente, verbalmente, al passato della donna<sup>25</sup> – giustappunto da lì, dalla sua vita dissoluta e godereccia. Maria, già in questi testi, viene descritta come una fanciulla giovane, bella, dagli abiti sfarzosi e dai superbi gioielli, che ama divertirsi, giocare, ballare e cantare canzoni profane<sup>26</sup>. Un siffatto quadro narrativo non poteva che ammalare uno come Andreini.

Oltretutto, successivamente, la fortuna del tema della cortigiana redenta era cresciuto così tanto da tradursi, sul versante letterario<sup>27</sup>, nella progressiva riscoperta delle innumerabili agiografie dedicate alla santa, le quali, avevano condotto ad una considerevole estensione delle vicende maddaleniane, giunte, negli anni in cui Lelio scrisse il suo poemetto, a formare un corpus talmente sviluppato da essere suddivisibile all'incirca in sette macro sezioni: prima, l'esistenza viziosa, da ricca prostituta; seconda, la conversione della peccatrice, concentrata sulla scena della lavanda dei piedi; terza, la vita di Maria al seguito di Cristo, resurrezione di Lazzaro inclusa; quarta, l'apostolato di Maddalena in

<sup>22</sup> «Maria di Magdala, da cui Gesù aveva fatto uscire i sette demoni, Maria di Betania, sorella di Marta e Lazzaro, e l'anonima peccatrice che lava con le lacrime i piedi a Cristo, le cui colpe furono attribuite, con una certa forzatura, alla sfera sessuale dell'adulterio e della prostituzione». F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., pp. 101-102.

<sup>23</sup> «Pour les exégètes médiévaux, cette sainte est avant tout une pénitente modèle. Selon Pierre de Celle, par exemple, "Marie-Madeleine est pour tous les pécheurs l'image la plus parfaite et la plus aisée de la salutaire conversion de la pénitence"». J. F. VELTRUSKY, *La mondanité de Marie-Madeleine: beauté, joie, péché* in M. CHIABÒ, F. D'OGGIO, *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, cit., pp.269-281. Citazione p. 270.

<sup>24</sup> «Dans le théâtre vernaculaire et bilingue (Latin et vernaculaire) Marie-Madeleine est souvent le plus important des personnages humains, non seulement sur le plan dramatique mais aussi sur le plan symbolique, en tant que représentante ou modèle de l'humanité tout entière, convertie de l'état de péché à la sainteté. En même temps, elle est la première parmi les personnages humains qui assume un rôle individuel». Ibidem.

<sup>25</sup> «En Angleterre et par fois en France, l'état de péché dont elle se repentit n'est évoqué que par des paroles se référant à son passé». Ibidem.

<sup>26</sup> «[...] chante des chansons pofanes et danse». Ivi., p. 272.

<sup>27</sup> E' giusto ricordare che, anche sul fronte della produzione pittorica, il mito di Maria Maddalena, tra Cinque e Seicento, conobbe una grandissima fortuna dal Tiziano, a Rubens sino al Caravaggio.

Palestina e il suo viaggio in Provenza; quinta, l'esistenza ascetica della donna in una grotta a Sainte Baume, nei pressi di Aix en Provence, e sua morte; sesta, i miracoli da lei compiuti *post mortem*; settima, il tema della traslazione delle reliquie<sup>28</sup>. Di queste sette tappe il drammaturgo fiorentino, nel redigere il suo componimento poetico, ne utilizzerà solamente alcune mentre altre, addirittura, arriverà a scartarle o a ridurle notevolmente. E, quasi a voler imitare le antiche rappresentazioni medioevali, fatalità, la sua predilezione ricadrà proprio sulle prime sequenze, quelle squisitamente teatrali, dove vi sarebbe stato sufficiente spazio per i giochi, le danze e le canzoni della fanciulla seduttrice.

Il testo del poemetto venne dunque ripartito dall'autore in tre argomenti o canti, ognuno composto da un numero variabile di stanze in ottave – 123 il primo, 128 il secondo e 109 il terzo –, separati l'un l'altro da una raffinata illustrazione che preannunziasse quello che sarebbe poi stato esposto nella sessione a venire. Ognuna di queste sessioni, infatti, verrà preposta a narrare una specifica parte del racconto maddaleniano. Il primo argomento, preceduto dall'immagine di Maria che incontra Gesù, si aprirà, dopo una breve presentazione del soggetto del racconto, con una minuziosa descrizione fisica della bellezza di Maddalena, delle sue splendide vesti, e da lì, della sua lussuosa dimora con bucolico giardino, sino alla stanza 29 dove Marta irromperà rimproverando aspramente la sorella per la vita che conduce, prospettandole il giorno in cui la vecchiaia la priverà della sua avvenenza e tutti la dispregeranno<sup>29</sup>. La diatriba fra le due donne durerà su questi toni sino alla stanza 62 e vedrà contrapposta una fiera e superba cortigiana ad una casta fanciulla ardente di fede, seppur afflitta. Soltanto la venuta di Cristo, nella stanza 63, circondato da una folla di persone, potrà operare la conversione della prostituta che, riappacificata con la sorella, dopo essersi da lei congedata tra accese manifestazioni d'affetto, si spoglierà dei suoi ricchi ornamenti, raccoglierà gli unguenti e si metterà alla ricerca di Gesù. Terminato il primo canto, comparirà l'immagine di Maddalena nell'atto di lavare i piedi di Cristo con i suoi capelli. Il secondo argomento, pertanto, descriverà, in primis, come la santa, giunta al banchetto di Simon il Fariseo, s'inginocchierà al cospetto di Gesù per compiere l'abluzione di lacrime e chiedere perdono dei suoi peccati, ricevendo l'assoluzione. La conseguenza di ciò sarà che una schiera di angeli, dalla stanza 59 alla 113, discenderanno dal cielo per ingaggiare una battaglia con le turbe infernali capitanate da Pluto, che convocherà in suo aiuto anche i demoni Asmodeo e Mammon, sotto spoglie di due pipistrelli per tentare la fanciulla nel suo processo di catarsi, caratterizzato da pianti disperati e dal bruciare i ritratti dei vecchi amanti. Lei però, naturalmente, resisterà<sup>30</sup>. La comunità degli ebrei, a questo punto, vorrà ucciderla, temendo le ondate di conversioni che seguiranno alla sua. A soccorrerla arriveranno Lazzaro, Marta, la sua

---

<sup>28</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., pp. 105-106, nota n. 12.

<sup>29</sup> «Sì che imago sarai con fera sorte / Del Peccato, del Tempo e de la Morte». G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit., p. 15.

<sup>30</sup> «Ella da raptò scossa alto e profondo / In brevi detti fe' ammutir l'Inferno». *Ivi.*, p. 49

ancella Massimilla e l'amico Massimino, con i quali fuggirà via mare. Terzo argomento, effigie di Maddalena in ginocchio con i capelli così lunghi da fungerle da veste, in una radura rocciosa che prega in direzione di una nube luminosa. La santa, con i suoi amici, è sulla nave quando dei demoni, tra cui il gran Pluton, scatenano sulla loro imbarcazione una tempesta furiosa. Ma ecco, in suo aiuto, dal Cielo, nuovamente, gli angeli di Dio che pongono fine alla contesa. Dei delfini escono dai flutti a festeggiare l'evento. Principierà allora la peregrinazione predicatoria di Maddalena: Cipro, Rodi, Creta, Sparta, Atene, Tebe, Corinto, Atte, Melite, la Sicilia, la Campania sino alla Provenza e Marsiglia, ove lascerà un buon pastore<sup>31</sup> affinché governi saggiamente quella città, cioè suo fratello, Lazzaro. Separatesi poi, pure da Marta e Massimilla, lei e Massimino si dirigeranno nell'entroterra, alla città detta "de l'Acque"<sup>32</sup>, di cui Massimino diverrà vescovo. Definitivamente sola, Maria abbandona, scalza, il mondo civile e vaga, errabonda per il deserto, facendo penitenza, finché, nella stanza 81 non scenderà l'ennesimo coro d'angeli ad annunciarle che è salva e beata, trascinandola in Paradiso per mostrarle quello che l'attende dopo il trapasso. Ella uscirà quindi dall'alpestre orrore per continuare la sua missione evangelica e morire felice tra le braccia di Massimino. Le ultime due stanze saranno riservate a celebrare il trionfo di Maddalena tra le schiere celesti.

Dal sovraespuesto, breve, riassunto del poemetto s'evince, immediatamente, che Lelio decise allora di tagliare completamente le vicende *post mortem* della santa, e di ridurre di molto le parti riguardanti l'evangelizzazione – Andreini si limiterà a fare un elenco delle città da lei toccate per concentrarsi solamente sulla parte della purificazione nel deserto – a favore della descrizione dettagliata dell'esistenza lussuosa della donna e dei momenti a più alto contenuto patetico-spettacolare, come la lavanda dei piedi e la lacrimevolissima conversione. In queste scelte, come inizialmente supposto, è impossibile non individuare un sentire di stampo apertamente teatrale prim'ancora che teologico o religioso, che dir si voglia. La presenza ricorrente delle schiere angeliche, contrapposte a quelle demoniache ed inferi, per non parlare della scena della tempesta marittima, sono componenti che si ritroveranno non solo nell'*Adamo*, ma anche in pièce quali la *Ferinda* e l'*Ismenia*. Sulla scena della burrasca, in particolare, sarà il caso di aprire una breve parentesi considerando quanto essa sia esemplare del potenziale teatrale che il comico fiorentino intravide in questo moderno mito cristiano. Le scene di tipo marittimo-piscatorio, è noto oramai<sup>33</sup>, fecero da sfondo a diverse commedie andreiniane, essendo esse location idonea alla creazione di momenti musicali e sonori – *La Ferinda*, vede nella scena del naufragio il fulcro dell'intero suo plot<sup>34</sup> – considerando che numerose performance barocche, in primis musicali, prevedevano l'uso di giochi d'acqua. Si rammenta poi che,

---

<sup>31</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit., p. 58.

<sup>32</sup> Rebaudengo la identificherà come la località di Aix-les-Bains. M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 90.

<sup>33</sup> Si veda il capitolo del terzo del presente elaborato, in particolare il paragrafo quinto, nell'analisi del *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, dove le scene di carattere piscatorio saranno piuttosto frequenti.

<sup>34</sup> La protagonista della pièce, *Ferinda*, è creduta morta dal suo innamorato Ardenio, e dal padre, il Magnifico, in seguito ad una tempesta che si è abbattuta sulla sua imbarcazione.

sempre l'ambientazione marittima, vantava origini comuni con il genere pastorale-boschereccio, da potersi quasi definire una sua derivazione, - *La Turca*, scritta appena un anno dopo questo poemetto<sup>35</sup>, recherà nel titolo la duplice dicitura di «*commedia boschereccia e marittima*»<sup>36</sup> - al punto che, negli anni ottanta dell'cinquecento, il letterato Antonio Ongaro redigerà l'*Alceo*, versione piscatoria dell'*Aminta* tassiana<sup>37</sup>, doppio richiamo alla tradizione familiare e artistica di Lelio, visto che Ongaro, uno dei fortunati intellettuali che frequentavano la casa del Cardinal Aldobrandini<sup>38</sup>, proprio in tale contesto ebbe modo d'assistere alla famigerata sfida poetica tra Isabella e il Tasso<sup>39</sup>.

È possibile, perciò, che quando l'autore, nel raccontare la fuga della fanciulla via mare, aggiunse il particolare dei delfini che festeggiano la vittoria delle forze benefiche, egli si fosse ispirato non tanto a delle fonti agiografiche relative all'episodio, quanto a delle rappresentazioni di carattere acquatico. In occasione delle nozze fra Enrico IV e Maria de' Medici, fu allestito lo spettacolo musicale intitolato il *Rapimento di Cefalo*, citato a più riprese nell'arco di questo studio per gli splendidi ingegni realizzati dal Buontalenti<sup>40</sup>, tuttavia, parlando di scontro tra forze inferie ed angeliche, può darsi che il pensiero d'Andreini corresse ad un preciso evento, leggermente più recente, quale la naumachia avvenuta il 31 maggio del 1608, nel corso dei festeggiamenti per lo sposalizio di Francesco Gonzaga e l'Infante Margherita di Savoia<sup>41</sup>, a cui egli sicuramente assistette e che, guarda caso, fu preceduta dalla sfilata di «un carro-delfino di smisurata grandezza, tutto a squame d'argento»<sup>42</sup>. Rebaudengo, descrivendo il combattimento marittimo-divino del poemetto parlerà dell'incerto «altalenarsi tra oscurità e chiarore celeste che la caratterizza è seguito da una gioiosa luminosità»<sup>43</sup> e, le cronache che raccontano della finta battaglia che si svolse quella sera sul Lago di Sopra, sono tutte concordi

---

<sup>35</sup> *La Turca* fu pubblicata nella primavera del 1611.

<sup>36</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia e marittima*, cit.

<sup>37</sup> «Antonio Ongaro [...] che nel 1581 aveva pubblicato la favola piscatoria *Alceo*, ambientata “nei lidi dove già fu Anzio, dove ora è Nettuno”, e rappresentata per la prima volta ed unica volta nel castello dei Colonna a Nettuno. L'*Alceo* è un'abile e sensibile trascrizione marina della boschereccia favola d'*Aminta*: per secoli, quando nelle compilazioni letterarie verrà ricordata, lo sarà assieme alla scherzosa definizione di “Aminta bagnato”: Amynta madidus, come aveva detto Giano Nicio Eritreo». F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, cit., p.30.

<sup>38</sup> Della cerchia e delle attività del Cardinale Aldobrandini tratterà accuratamente Taviani in Ivi.

<sup>39</sup> «Ma se della felice memoria della mia studiosa madre non io, ma altri parlar volesse, non direbbe che 'n Roma fu non solo dipinta, ma coronata d'alloro in simulacro colorato fra 'l Tasso e 'l Petrarco, alor che doppo una mensa fattale dall'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Cinzio Aldobrandini, dov'erano per commensali sei Cardinali saputissimi, il Tasso, il Cavalier de' Pazzi, l'Ongaro ed altri poeti preclari, sonettando e scrivendo improvvisi, la stessa, doppo il Tasso, ne portò il primo vanto?» G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 489-534. Citazione p. 521.

<sup>40</sup> Si veda il terzo capitolo per quel che concerne lo studio dell'*Adamo* e de *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*.

<sup>41</sup> «La sera si sabato 31 maggio fu offerto agli ospiti e all'intera popolazione il grandioso spettacolo di una battaglia navale tra armate turche e cristiane nelle acque del Lago di Sotto». C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 49.

<sup>42</sup> R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, cit., pp. 53-83. Citazione p. 76.

<sup>43</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 90.

nell'affermare che ciò che vi fu di più magnifico in essa era l'apparato illuminotecnico<sup>44</sup>. Che teatralità, soprattutto del genere caro a Pan, e universo maddaleniano si richiamino l'un l'altro lo palesa lo stesso Fiaschini analizzando le stanze riservate a tratteggiare il giardino delle delizie, indispensabile accessorio d'ogni amoroso palazzo che si rispetti, nel momento in cui sottolinea come questo, sebbene dovesse, in teoria, rappresentare l'Eden pagano, «la sua descrizione ricorda piuttosto le ambientazioni della pastorale»<sup>45</sup>. Se si leggono attentamente i passi in cui Lelio parla del giardino, in verità, non sussiste incertezza alcuna sul fatto che esso sia un paesaggio da tragicommedia e, ben al di là della raffigurazione del classico apparato boschereccio con fiori, erbe e capretti, lo sarà soprattutto nella delineazione dell'impianto sonoro: «mille selvaggie [...] canzonette da bei musici alati» che «tra vaghi e folti / boschetti hor godono di cantar celati, / hor di scherzar palesi»<sup>46</sup>. Pure la predilezione dell'autore per la scena della grotta desertica può serenamente rientrare nel novero dei panorami “pastorali” tracciati nella *Maddalena* del 1610.

Inoltre, quando Giovan Battista indugerà nell'illustrare l'universo peccaminoso della prostituta, il riferimento principe sarà, senza se e senza ma, quello di una spettacolarità, splendidamente straripante, che soddisfi, innanzitutto, i gusti del mondo cortigiano suo coevo. Ne è prova, inconfutabile, il palazzo d'amore dove Maria Maddalena vive, immaginifica creazione che riproduce tutte le ricche corti italiane ed europee dei primi del Seicento e nessuna in particolare, sorta di corte ideale. Andreini, si può così concludere, individuò nell'esistenza maddaleniana, accresciutasi a dismisura negli anni, quegli eventi che egli reputava teatralizzabili e se ne appropriò, secondo i dettami della sua inconfondibile poetica, epurandola del superfluo e dilatando il necessario, concedendo ampio spazio, non soltanto ai momenti cortigiani della biografia della prostituta redenta, ma anche alle varie fasi della conversione della santa ad alto impatto patetico. Fiaschini sostiene che tale processo di redenzione sembra ricalcasse, in tutto e per tutto, il modello della confessione auricolare, all'epoca di gran moda, strutturato in: *contritio*, *confessio* e *satisfactio*<sup>47</sup>. Teoria questa che, in apparenza, potrebbe contraddire l'ipotesi sin qui esposta degli interessi performativi andreiniani per il mito maddaleniano, e supportare, di contro, quella di un forte sentimento religioso sviluppato dal

---

<sup>44</sup> « [...] le ruote del carro della Fortezza, con “molto artificio fatte, che ardevano sotto acqua come sopra”: le “diverse bizzarie di fuochi da aria e da acqua” che accompagnarono l'uscita del carro dopo il monologo della Fortezza, la coppia delle “fiamme, i fiumi, folgori e baleni e vari effetti loro” che abbagliò il pubblico lungo tutto lo svolgersi del combattimento, la “varietà de' fuochi e di mille specie e fantasie di ruote e molinelli che ardevano sotto e sopra acqua”. [...] Venne rimarcata anche l'originalità della soluzione adottata per mantenere “il lago luminoso e chiaro”, cioè la dislocazione di quattro zattere di bitumi ardenti ai lati del castello» C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 50.

<sup>45</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 108.

<sup>46</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit., p. 25.

<sup>47</sup> «[...] i progressivi sviluppi della conversione risultano chiaramente articolati nei tre momenti della *contritio*, *confessio* e *satisfactio*, intimamente legati al modello della confessione auricolare, recentemente ribadita del Concilio come fondamento del cattolicesimo e strumento imprescindibile per il perdono dei peccati». F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., p. 109.



commediografo, ma che, invece, non fa che confermarla su tutta la linea. Lelio era uomo del suo tempo, e non v'è motivo alcuno di dubitare che egli fece esattamente quel che lo studioso sostiene nel redigere il suo componimento, ovvero, prendere spunto da un modello devozionale piuttosto in voga allora, per narrare della conversione della celebre peccatrice. La questione, tuttavia, è un'altra, e cioè, che suddetta confessione auricolare, così strutturata, era esattamente quello che sarebbe servito ad una brava attrice per poter esprimere al meglio in scena le sue doti oratorie ed interpretative. Nella *contritio*, che prevedeva l'esame di coscienza e la rassegna mentale dei peccati, e nella *confessio*, corrispondente alla lavanda dei piedi di Cristo, il patetismo estremo, gli accenti melodrammatici, il delirio fisico e psichico molto, insomma, di quello che si trovava generalmente nelle più note scene di pazzia, avrebbe avuto modo di risaltare mirabilmente, mentre, nella *satisfactio*, atti di penitenza e umiltà finali, l'interpretazione della comica avrebbe ulteriormente beneficiato di alcuni effetti speciali collaterali, come cambi d'abito – si passa dalle ricche vesti ai sacchi e cilici – o il fuoco, in cui Maddalena getterà i suoi beni terreni, fra cui il quadro di Amore.

Ultima stranezza, determinante per includere in un'ottica performativa il componimento andreiniano il fatto che, nell'arco della descrizione fisica di Maddalena, ovviamente, bellissima, l'autore si dilungherà, inaspettatamente, sull'elemento del piede / gamba e, per riflesso, sull'incedere della seducente fanciulla, tanto che, la parte anatomica che d'abitudine, in quanto estremità del corpo, termina la narrazione concernente il corpo della donna, qui invece, oltre che a chiuderla, l'aprirà. Una particolarità che cessa d'essere tale nel momento in cui si parla dei gesti e delle movenze di un'attrice in palcoscenico. Del corpo femminile, Lelio sceglierà d'esaltare quell'arto che è signore del movimento, della camminata e della danza, forse già immaginando nel ruolo di Maddalena la sua adorata moglie Virginia, considerando come quest'insistenza feticista richiami alla mente una di lei descrizione presente nel componimento di Luca Pastrovicchi intitolato *Alla Signora Florinda*: « S'avvien ch'in atto grave e vezzosetto/ Del vago piede il moto al suon alterni»<sup>48</sup>. La Regina Medici, nel suggerire a Giovan Battista la trasposizione teatrale del testo, non aveva fatto altro che assecondare gli stessi desideri dell'astuto letterato suo compatriota.

### 3. In un giardino circondato da melaranci e gelsomini<sup>49</sup>, una cortigiana seduce il suo pubblico: *La Maddalena, sacra rappresentazione*.

Trascorrono all'incirca sette anni prima che Andreini possa tradurre in realtà il progetto della beata Maria Maddalena protagonista di una sua pièce. In questo lungo lasso di tempo egli, avrà modo di sperimentare innumerevoli tipologie di scrittura scenica, tra cui, naturalmente, anche quella della

---

<sup>48</sup> *Poesie di diversi* in L. FRATI, *I codici Morbio della Regia. Biblioteca di Brera*, cit., foglio numero 32.

<sup>49</sup> «[...] uno di que giardini, che usano i Grandi in aria, con vasi finti di bronzo à torno, à torno, con melaranci, cedri, mortelle, gelsomini, & simili». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 229.

sacra rappresentazione. L'*Adamo*, questo il titolo dell'opera a tematica religiosa che Lelio fece stampare nel 1613, si rammenta, nella sua veste di debutto del commediografo nell'ambito del sacro teatrale fu un esperimento pienamente riuscito, nel quale, la dimensione del sonoro, venne assai esaltata dalla scrittura in versi, dai cori angelici e dal rumorosissimo mondo infero, con i suoi stridori di catene e le sue danze folli e sfrenate. Pertanto, è legittimo ipotizzare che, quando, quattro anni dopo, Giovan Battista editò *La Maddalena, sacra rappresentazione*<sup>50</sup> (fig. 49), nutrisse grandi speranze di bissare il successo allora ottenuto, specialmente sul fronte del musicale, contando sul fatto che, il mito della prostituta redenta, presentava già di per sé, diverse componenti che lo rendevano più che idoneo a divenire soggetto di una pièce e, in particolare, di una pièce sonora, grazie alle famose scene preposte a narrare dell'esistenza cortigiana di Maddalena, che s'è visto, ancora nella tradizione medioevale, includevano le descrizioni dei di lei *divertissement* quali canti e balli. Eppure, nonostante simili premesse, il dramma che Andreini pubblicò nel 1617, dedicandolo a Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola, fu una prova solo parzialmente superata, e guarda caso, proprio per quel che riguardò l'aspetto sonoro. L'affermazione che ci si trovi d'innanzi ad una vittoria dimidiata, potrebbe sembrare, ad un primo, fuggevole, sguardo, un azzardo, giacché l'opera parrebbe, al contrario, possedere tutte le caratteristiche necessarie per esser stata un autentico capolavoro, senza contare che è l'unico dramma andreiniano di cui, ad oggi, siano sopravvissute le musiche. Ricca di un fastoso apparato scenotecnico – più tecnico che scenico, in effetti, considerando che, a conclusione della stampa, vi saranno ben due sessioni riservate alle indicazioni dall'allestimento: *Ordine del Prologo* e *L'Ordine per sapere in un momento tutte le robbe, che vanno nell'opera, dalle vesti particolari in poi*<sup>51</sup>, ma che, diversamente, vi sarà un unico cambio scena, il passaggio dal palazzo cortigiano all'ambiente rupestre, dove avverrà il romitaggio della penitente, spiegato brevemente nell'unica facciata che costituisce l'*Ordine dell'Apparato*<sup>52</sup> – sovrabbondante di personaggi, altrettanti riflessi di differenti varietà drammaturgiche – le vecchie serve lascive di Maddalena appartengono al registro basso delle domestiche da commedia, Marta è un personaggio tragico nel suo patetismo accorato, mentre i nani, Aron e Leon, sono mutuati direttamente dall'ambiente buffonesco cortigiano - , e un corpo testuale redatto interamente in versi, ornato di una serie di composizioni musicali firmate dagli artisti più in voga del momento - per la precisione: il ritornello per strumenti che precede *Se le penne de venti*, prologo per tenore, di Claudio Monteverdi; *Fra le rugiade eterne*, madrigale a due soprani e basso continuo, di Muzio Effrem; *Da la fonte del core*, madrigale a tre voci con basso continuo, di Alessandro Ghivizzani; *Anime fortunate*, madrigale a quattro voci, sempre di Muzio Effrem e, a

<sup>50</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit.

<sup>51</sup> Ivi., pp. 230-238.

<sup>52</sup> «Nel mezo dovrà fingersi un palazzo superbissimo con archi e poggiosi [...]. Ma il tutto sia composto in modo, che in un momento solo, tutto anche volgendosi, converta in deserto aprissimo e spaventoso, il grande e dilettabile del Theatro, nel mezo del quale si vedrà una gran caverna non da altro illuminata che da un Crocifisso spargitor di raggi. Circa questa illuminazione, e mutazione d'apparato l'Ingegnero, s'ingegnerà». Ivi., p. 229.

chiudere, *Spazziam pront'o vecchierelle*, balletto cantato e sonato con tre viole da braccio, di Salomone Rossi<sup>53</sup> - *La Maddalena* presenta degli elementi che, indubbiamente, se presi singolarmente, non potevano che offrire l'illusione di una pièce quasi perfetta.

Quando, però, si andrà ad investigare, nel dettaglio, come questi si amalgamarono e compenetrarono fra loro, sarà lì che emergeranno delle consistenti falle nella struttura complessiva del dramma. Della sua piccola sconfitta, quasi sicuramente, ne fu conscio anche Lelio, dal momento che, *La Maddalena*, fu l'unica sua pièce - *La Ferinda* ed *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, non costituiscono un precedente dato che, la prima, venne, è vero, rimaneggiata, ma mantenne una struttura pressoché identica all'originale, oltre al medesimo titolo, e che, per la seconda, si trattò di cambiamenti minimi, non sostanziali - che egli rielaborerà radicalmente apportandovi delle pesanti modifiche passando dai 5.646 versi di quest'edizione a soli 3.576 nella successiva riscrittura. Il primo a supporre che vi fu una qual certa consapevolezza dell'autore degli errori commessi alla base della stesura di una nuova *Maddalena*, datata anno del signore 1652<sup>54</sup>, sarà Maurizio Rebaudengo, il quale, nel raffrontare tra loro i due drammi<sup>55</sup> noterà come, nella versione degli anni Cinquanta, «Andreini scarnifica la ricerca ed insistita letterarietà del '17 - di esiti innegabilmente stucchevoli, a volte [...]»<sup>56</sup>. Oltretutto, lo studioso, sempre nel corso della sua puntuale analisi comparata tra i due testi, registrerà una linearità nella costruzione degli atti nella pièce del '17, che si perderà completamente nell'opera scritta trent'anni dopo<sup>57</sup>. Un'osservazione di grande rilevanza, visto che si è appena accennato al fatto che il problema della prima *Maddalena* risiedette, principalmente, nella sua disomogeneità, nell'incapacità del poeta fiorentino di renderlo fluido e scorrevole. Rebaudengo, con questa riflessione sembra contraddire una simile teoria, ma in verità l'avvalora pienamente perché la linearità di cui egli parla si riferisce ai dei blocchi scenici nei quali la pièce del '17 viene suddivisa, che mostrano sì, una propria coerenza interna - nell'atto primo, per esempio, il gruppo costituito da scena seconda, terza e quarta, sarà trivialmente connotato dalle tre serve, il paggetto Baruch e i due nani Aron e Leon, mentre quelle conclusivo formato delle scene cinque, sei e sette sarà tutto incentrato sulla tematica della gelosia - ma nessun profondo legame, poetico od estetico che dir si voglia, che sussiste fra loro. L'atto quarto, composto da sole quattro scene, dove si racconta di come la conversione della protagonista agisca sui personaggi alti dell'opera, i suoi fratelli, Massimino, Angelo e Davide, assomiglia addirittura ad un innesto, scollegato dal resto del corpus drammatico<sup>58</sup>, a causa dei suoi toni esasperatamente aulici, trionfanti nel lunghissimo monologo di Maria che si disfa dei suoi beni

---

<sup>53</sup> *Musiche da alcuni eccellentissimi musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino*, Venezia, Stampa del Gardano presso Bartolomeo Magni, 1617.

<sup>54</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*, cit.

<sup>55</sup> *La vocazione musicale della varietà: il caso delle tre Maddalene*, in M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., pp. 88-103.

<sup>56</sup> Ivi., p. 93.

<sup>57</sup> «Questo andamento alquanto lineare è reso irto del suo rimescolamento nell'edizione del '52». Ivi., p. 95.

<sup>58</sup> Anche Rebaudengo dovrà riconoscere che «l'atto quarto ne compone una [micro sequenza] a sé stante». Ivi., p. 100.

materiali. L'impressione generale per chi leggerà suddetta opera sarà così che essa fu scritta a quattro mani: alcune parti da un commediografo dell'Arte, altre, da un colto gesuita.

Nella ricercare le cause di questo "fallimento" andreiniano si parta interrogandosi su quali furono le differenze fra la prima, brillante, sacra rappresentazione creata da Lelio e la suddetta *Maddalena*, giacché, almeno in teoria, esse, appartenendo alla medesima varietà teatrale avrebbe dovuto godere d'analoga sorte. Si scoprirà così che, sebbene quest'ultima venga classificata dallo stesso autore come dramma sacro, cioè è inesatto, poiché essa, per Giovan Battista, rappresentò il primo tentativo serio di commistione dei generi. Contrariamente all'*Adamo*, il cui plot ed i cui personaggi erano totalmente frutto dell'immaginazione dell'autore, nel raccontare il mito maddaleniano, ancorché di stampo religioso, Lelio fu obbligato a trattare di situazioni reali, quali le abitudini ricreative di una viziata prostituta e del suo seguito di servi, cantinieri, cuochi e profumieri, nonché dei suoi pii fratelli e sorelle, individui altrettanto umani. Il che, in altre parole, voleva dire, per il commediografo, la possibilità di usare personaggi, e con essi registri scenico-linguistici, propri d'altri generi teatrali, quali la commedia, per gli interlocutori d'umili origini, e la tragedia per quelli d'alto rango. I problemi, dunque, hanno inizio qui, nella scelta dell'audace scrittore d'innovare nell'ambito di una tipologia scenica che, all'interno dell'universo letterario a lui contemporaneo, costituiva una specie di blocco monolitico. Per intendersi, la sacra rappresentazione era una tipologia di scrittura scenica che aveva dei limiti precisi, delle regole inviolabili, che implicavano che, chi la leggesse o vedesse rappresentata, dovesse, sempre e comunque, trarvi un insegnamento religioso, e non, semplicemente, morale. Le prime sacre rappresentazioni di cui si ha notizia risalivano alla metà del XV secolo ed erano profondamente affini, per contenuti e messaggio, ai compendi e trattati di dottrina cristiana detti *confessionali*, destinati ad istruire, in primis, i sacerdoti incaricati della cura delle anime<sup>59</sup>. La norma, perciò, richiedeva che l'argomento fosse tratto dalla Bibbia o dalle letture agiografiche, e che, nel trattarli si mantenesse una certa dignità e stile; i drammi devozionali dovevano essere scritti rigorosamente in ottava endecasillaba<sup>60</sup>. Doveva essere un testo che vedeva il trionfo dei precetti cattolici, altrimenti all'autore non sarebbe mai concesso definirla in quel modo. La finalità religiosa educativa, insomma, era intrinseca e connaturata a questo genere teatrale, mentre, dal canto suo, Lelio, vorrà ricondurre l'intera vicenda ad una dimensione maggiormente terrena, profana, analogamente a quanto accaduto nella selezione degli episodi della vita di Maria Maddalena per la stesura del poemetto del 1610. A riguardo, Fiaschini, noterà come, nel ritrarre il carattere della sua eroina, il comico toscano finirà con il delineare:

---

<sup>59</sup> *La sacra rappresentazione: genesi e finalità*, in P. VENTRONE, *La Sacra Rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, cit., pp. 75-80.

<sup>60</sup> Per le caratteristiche della sacra rappresentazione si rimanda allo scritto di Paola Ventrone, già citato in questo studio in relazione all'*Adamo*: Ivi., pp. 67-99, ed in particolare p. 68.

[...] la fisionomia di una donna pensosa e profondamente tormentata, colta nel bel mezzo di un processo di maturazione interiore. Una condizione di sospensione, di *teadium mentis* che, [...] si avvicina al sentimento della malinconia<sup>61</sup>.

Giovan Battista mirava ad ottenere un prodotto che, per quanto si attenesse ai fondamenti della performance a tematica religiosa, fosse, al contempo, inscrivibile nella propria tradizione culturale, quella della spettacolarità, carnale ed umanissima, dei comici di professione. Tuttavia, se si fosse trattato solo di questo tipo di sperimentazione, nulla avrebbe potuto ostacolare il progetto dell'Andreini, giacché, ancora alla fine del Quattrocento, era comparsa: «una produzione [di drammi sacri] di carattere diverso, orientata soprattutto verso la scelta di soggetti agiografici [...] nella quale si insinuano delle componenti di matrice laica e spesso comica»<sup>62</sup>. Inoltre, più in generale, la tragicità, intima parente della religiosità, se opportunamente associata ad una proba comicità, era all'epoca ritenuta fonte di un piacevole contrasto – da questo connubio, in fondo, era nata anche la pastorale, definita, per l'appunto, tragicommedia – e non cosa disdicevole.

Eppure, fu proprio nel corso del processo di compenetrazione delle due anime, sacra e comica, che qual cosa andò storto, che Lelio mancò il suo obiettivo, dando vita ad un'opera dal carattere frammentario e disomogeneo. L'analisi dettagliata del testo de *La Maddalena* potrà forse cominciare a rendere conto degli “errori” dell'autore in questo senso, anche se, questa volta, si precisa, essa, da sola, potrebbe non essere sufficiente. Il prologo, recitato dalla personificazione del Favor Divino, e musicato da Monteverdi, è il primo segnale di questa schizofrenia sacro-profano che contraddistinse, nel bene e nel male, l'intero dramma. Il Favor Divino entra in scena presentandosi come un fanciullo alato e con faretra – «Su le penne de' Venti il Ciel varcando / Faretrato fanciullo à voi ne vegno»<sup>63</sup> - il che lascerà, inevitabilmente, adito al fraintendimento che si tratti di Cupido, il dio fanciullo ed arciere per antonomasia. Equivoco sicuramente auspicato, visto che, nella quartina successiva, il Favor Divino si affretterà a negare d'essere il lascivo figlio di Venere<sup>64</sup>. Andreini desidera, perciò, fermamente che, il suo pubblico, per un lasso di tempo neanche troppo breve, creda di trovarsi davanti Amore, dato che, non si dimentichi, l'ingresso del Favor Divino - al fianco del quale compariranno, ulteriore manifestazione di sfarzo, due Angeli a cantare un madrigale a conclusione della performance, «Questo madrigale seguente sarà cantato da que duo Angeli accompagnanti il Prologo, lodando la ghirlanda da N.S destinata à Maddalena»<sup>65</sup> - era preceduto da un componimento strumentale, anch'esso firmato Monteverdi, sulle cui dolci note egli avrebbe fatto la sua trionfale

---

<sup>61</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione, cit., p. 120.

<sup>62</sup> P. VENTRONE, *La Sacra Rappresentazione fiorentina: aspetti e problemi*, cit., pp. 87-88.

<sup>63</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 1.

<sup>64</sup> «Ben à l'ali dipinte, à l'arco aurato / Già il volgo sciocco mi dichiara Amore / Son Amor; ma non cieco: un'alma, un core / Saetto si : ma colpo io fò beato». Ibidem.

<sup>65</sup> Ivi., p. 3.

entrata, come si desume pure dall'*Ordine del Prologo*<sup>66</sup>. Passano, quindi, parecchi minuti tra l'apparizione dell'avvenente ragazzino su carro aereo, e la presa di coscienza, da parte dello spettatore, di chi egli sia in realtà. Procedendo secondo cronologia, Maddalena sin dalla sua prima apparizione in scena, è ossessionata da una visione per lei inspiegabile. Questo, provoca nella fanciulla un tale turbamento mentale da tradursi, quasi simultaneamente, in deliquio fisico: è pallida, smunta, fatica a riconoscere il proprio riflesso nello specchio: «Oh che languidi lumi / oh che pallida gota / oh che livido labro (ohimé!) qui veggio»<sup>67</sup>. Una bella prova d'attrice, non c'è che dire – il ruolo della santa fu all'epoca presumibilmente affidato a Florinda<sup>68</sup> – nonché, l'opportunità per esibire gioielli d'ogni sorta, essendo che le ancelle, per rincuorare la loro padrona, si metteranno ad acconciarle i capelli con gemme e pietre preziose<sup>69</sup>, le quali, non si può escludere, Virginia avrebbe, magari, potuto farsi prestare da qualche facoltosa dama, emulando la divina suocera che tanti anni orsono, per la sua *Pazzia*, fece sfoggio dell'abito della nobile Camilla Ruccellai<sup>70</sup>. Le tre anziane serve della superba cortigiana, Rosa, Stella ed Aurora, sono creature estremamente triviali ed impudiche, vere domestiche da commedia, dalla battuta pronta e dal linguaggio carico di riferimenti alla sfera sessuale. A loro, il compito di portare in scena le danze d'origine buffonesca come *Spazziam pronte ò vecchierelle*<sup>71</sup>, che Salomone Rossi si diventerà a musicare<sup>72</sup>, dove tutta la verve zannesca delle attrici – ma forse, sarebbe meglio dire, attori, visto che non è affatto da escludere che, per dei ruoli simili, più che a delle attempate comiche, che difficilmente avrebbero avuto l'energia per ballare e cantare un pezzo del genere, si facesse ricorso a dei comici maschi debitamente mascherati<sup>73</sup> – esplose con gioia irriverente. Il personaggio dello scaltro paggetto Baruch, misogino dalla lingua lunga, che bisticcia

<sup>66</sup> «[...] carro, nell'aria, tutto risplendente di stelle». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 231

<sup>67</sup> Ivi., p.22.

<sup>68</sup> « Il ruolo di Maddalena, splendida cortigiana, non più giovanissima, colta da crisi esistenziale e offuscata da malinconia, poi pentita e redenta, [...] sembra tagliato su misura per lei, donna bella, nella piena maturità della vita e dell'arte». S. CARANDINI, *Prefazione*, in G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 15.

<sup>69</sup> Ne *l'Ordine per sapere in un momento tutte le robbe, che vanno nell'opera, dalle vesti particolari in poi*, pp. 233-234, Andreini segnala, tra le altre cose: *Ricca Borsa di velluto con gioie e un bellissimo Specchio; Sei Vesti superbissime; Collane e gioie*. Inoltre, a conclusione dell'elenco, scrive: «[...] quali in un momento colui che haverà il carico di farle recitare, vedrà, se tutte le cose vi sono». Si può pertanto supporre che fossero oggetti non sempre presenti nel bagaglio di un comico itinerante, ma comunque reperibili, talvolta, su un determinato tipo di piazza.

<sup>70</sup> Del famoso prestito ampiamente s'è discusso e parlato nel secondo capitolo di questo scritto. Ad ogni modo, si veda: G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., p. 196.

<sup>71</sup> GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., Atto primo, scena terza, pp. 17-20.

<sup>72</sup> «Di Salomon Rossi Hebreo Mantovano, Balletto vò cantato & Sonato / con 3 viole da Braccio». *Musiche da alcuni excellentissimi musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino*, cit., foglio 5.

<sup>73</sup> Nel riassunto atto per atto, che segue *l'Ordine per sapere in un momento tutte le robbe, che vanno nell'opera, dalle vesti particolari in poi*, non compaiono indicazioni in tal senso, tuttavia, è evidente lo sforzo fisico richiesto agli attori che avrebbero dovuto interpretare la scena: «*Qui anderà fatto un balletto in sei, cioè frà le tre Vecchie, e tre Schiavi; le tre Vecchie spazzeranno, e li tre Schiavi annaffieranno, e così cantando, e danzando al suono d'istrumenti nascosi, faranno un ballo artificioso*». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 235.

salacemente con le tre vecchierelle<sup>74</sup>, il cantiniere Mordaccai, grottesco ed esilarante nella perpetua esaltazione dell'ebbrezza di Bacco<sup>75</sup> – si pensa che in questo ruolo possa esserci stato nientemeno che Tristano Martinelli<sup>76</sup> - e il suo corrispettivo mangereccio, il cuoco Emanuele<sup>77</sup>, infine, completano egregiamente il quadro d'interlocutori dichiaratamente di matrice comica. Ad essi, inoltre, si possono pacificamente aggiungeranno anche i tre spasimanti di Maddalena, poiché in Davide ed Angelo – il favorito della cortigiana, e per questo, forse, interpretato da Giovan Battista<sup>78</sup> - posso intravedersi i tratti distintivi dell'Innamorato e, in Sansone, quelli del Capitano spavaldo e fanfarone<sup>79</sup>. Costui, più di tutti gli altri, può arrogarsi il diritto di rientrare nel novero delle radici culturali andreiniane, al livello intimo e personale, poiché la figura di Sansone non rappresentava solo un omaggio ad una maschera che suo padre aveva fatto divenire leggendaria, ma richiamava anche l'epica pazzia materna e con essa l'Ariosto, tra i poeti il prediletto della di lui moglie Florinda. Nell'atto quinto, Mordaccai, utilizzando costantemente metafore e similitudini degne di un servo di Dioniso, racconterà della follia che ha colpito Sansone, novello Orlando, quando viene a sapere della conversione della propria amata:

MORD: Sanson amante? Hor tu li v'è d'intorno; / Tira calci da mulo / Morde come un can corso / E  
bave getta come fosse un porco

STELLA: Forse qualche velen così l'hà concio?

MORD: Altro velen non l'ange / Che'l veleno d'Amore<sup>80</sup>

[...]

MORD: [...] Mentre Sanson insuperbito andava / [...] / Ecco suono improvviso / Giunge a lui e li narra: / Che Maddalena del peccar pentita / Disprezzò gonna d'oro / Seminò gemme e maledi tesori / Vaga d'eccelesi amori / Voi sapete s'era pur vermiglio / Questo lieto amatore / Come

<sup>74</sup> Baruch dileggia le loro pulsioni erotiche non consone a donne della loro età, cosicché tutti gli incontri del paggetto con le tre megere, sin dal principio, si basano su di un incessante motteggiare, come nell'Atto primo, scena seconda, dove Baruch riceve da Stella la lettera da consegnare al profumiere di Maddalena, dove la serva tenta di estorcere informazioni, o meglio, pettegolezzi, allo scaltro fanciullo, offrendogli delle paste zuccherate e ricevendo in cambio una risposta salace. G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., pp. 13-14.

<sup>75</sup> Eccezionale, nella scena settima dell'atto quinto, l'elogio funebre che Mordaccai tributa ai suoi poveri fiaschi, distrutti dalla tenzone tra Angelo e Sansone, «Fiaschi miei quivi vi lascio, habbate pace / Se lacerati da ferite siete», e via su questo tono. Ivi., p. 49.

<sup>76</sup> «[...] e quella del grande zanni-buffone Tristano Martinelli, per il personaggio, direi, di Mordaccai». S. CARANDINI, *Prefazione*, in G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 15.

<sup>77</sup> Emanuel decanterà le proprie abilità culinarie, decisamente gargantuesche, nel corso dell'atto terzo, scena quarta, quando verrà il momento di allestire una cena a casa di Simon il Fariseo. G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., pp. 110-114.

<sup>78</sup> S. CARANDINI, *Prefazione*, in G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 15.

<sup>79</sup> La Carandini ipotizza che in questo ruolo vi fosse Capitano Rinoceronte, ovvero il celebre Girolamo Garavini, in quegli anni uno dei capisaldi della compagnia dei Fedeli, come già accennato nel corso del primo capitolo di questo elaborato. Ibidem.

<sup>80</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 163.

purpureo vino in vetro esposto / A' vivi rai del Sole / E se havea gli occhi allegri / Com'
 infermo aver soglia / Talhor, ch'n in lunga dieta / Porger si vegga di cristallo piena / Bella tazza
 di vino / Hor qui lasso il vedesti in un momento solo / In un batter di ciglio / In un sol
 trangugiar coppa di vino / Cosa in me più veloce che la saetta del moto / Pallido far il volto /
 Oscurar ambi gli occhi / Il naso lungo far, far nero il labbro / Anzi il viso bislungo /
 Com'aviene à chi fa specchi di spada. / Tutt'al fin qui vuol dirla / Sospirò com' un toro / No
 sol se scure il fiede / Ma ben quando giovenca invita à bere / Bestemmiò Maddalena / Il
 pulpito ed il tempio / [...] / Basta, che fu ben tanto / Ch'assai man quegli ciancia / Che dopo
 un lungo bere / Comincia à favellare, né mai si stanca / Hor qui fatto nel sen il cor ardente /
 De lo sdegno à le faci / Grida: Amor io son foco / E credendo suoi manti / Tutte salde di
 fiamma / Panni e pelle si squarcia / E qual mont, che ne la fronte il verme / Senta, e rodersi
 ogn'hor cervella, ed ossa / Corse più volte à capo chin ne' marmi / De' palagi superbi.

STELLA: O d'amor fin dolente.

MORD: Qui si frange la testa / Per tutto spiccia il sangue / Ne val ch'alcuno il tenga / Poiché pugni si
 grandi / Ei lanciava ò sorelle / Che ben gli huomini sovente / Fea sonar come botte / Qualhor
 che ne l'Agosto / Vi si martell' intorno / Di vino, per accor licor novello / Ventura fu che gli
 rubarono l'armi / Ma vi so dir, ch'egli dal muro i sassi / Più rapidi spiccava / Ch'Orsa non fa
 quando per sete arrabbia / [...] / Alhor credendo, / Che sue spoglie infelici / Fosser le gonne
 d'or lasciate in bando / Da Maddalena sua / E le piglia e le bacia e disse cose / Da intenerir un
 sasso<sup>81</sup>.

Il racconto prosegue con Sansone che, rendendosi conto che, ovunque volga lo sguardo, la sua
 amata non c'è, fa a pezzi le vesti di Maddalena con i denti e le unghie<sup>82</sup>, aggredisce un giovane
 pastore che passava di lì per caso, e che a fatica si sottrae alla sua furia<sup>83</sup>, predica a delle papere
 proclamandosi lui il vero Messia<sup>84</sup>, libera delle oche dai legacci e poi, vedendole fuggire le chiama
 ingrato<sup>85</sup>, infine, completamente folle, s'aggira per le campagne invocando il nome di colei che l'ha
 ridotto in questi stati<sup>86</sup>.

La presente analisi, oltre ad aver evidenziato le modalità con cui la penna andreiniana tentò di
 destreggiarsi in quest'universo fatto di contrasti fra sacro e profano, concentrandosi sugli aspetti
 maggiormente teatralizzabili, più vicini alla propria tradizione professionale, della storia
 maddaleniana, conduce anche alla formulazione di altre due riflessioni decisamente importanti per la
 comprensione del lavoro del nostro. Primo, Lelio, evidentemente, nel redigere questa pièce ragionò,
 innanzitutto, in termini di resa scenica all'interno di un preciso contesto sociale, quello della corte

<sup>81</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., pp.164-167.

<sup>82</sup> «Con la man, con il dente / Si minuzzò quei drappi». Ivi., p. 168

<sup>83</sup> «Pur di spirito hebbe tanto / Il povero pastor, che brancolando / Da pazz'ira si tolse». Ivi., p. 169.

<sup>84</sup> «A le papere alhor Sanson rivolto». Ibidem.

<sup>85</sup> Ivi., p. 170.

<sup>86</sup> «Scorre, grida e danneggia / E forte ogn'hor sua Maddalena ei chiama». Ivi., p. 171.



italiana barocca. La magnificenza del Prologo – che, oltre alle musiche dell'illustre compositore, s'avvale di un apparato scenotecnico che richiama quello dei trionfi e gli ingressi delle divinità negli intermedi – le scene di languore cortigiano in cui si muove Maddalena, i colti riferimenti letterari, la comicità carnacesca di certi personaggi che indulgono sull'esaltazione di profani piaceri – le descrizioni dei pasti preparato da Emanuele per la mensa di Simon Fariseo -, sono manifestamente ideati per stupire e dilettere un pubblico esigente, amante delle novità e del lusso, che per il suo intrattenimento ambisce al meglio, ovvero un pubblico cortigiano. Secondo, la componente musicale, risentì indubbiamente moltissimo della mancanza di coerenza interna della pièce, giacché essa si troverà a dover essere inserita nella trama testuale al pari di un corpo estraneo, nella totale assenza di dialetti, d'immaginifiche lingue sonore, ritmati dialoghi serrati, e affini, sorta di bolla squillante in un mare di verbosità aritmica, benché l'opera, in quanto sacra rappresentazione, venga interamente redatta in versi. In altri termini, le musiche di scena risulteranno essere, ne *La Maddalena* del '17, un grazioso quanto vano orpello. Un paradosso, a ben vedere, per l'unica pièce andreiniana di cui si possiedano, ad oggi, gli spartiti delle musiche per essa composte ma forse, pure la ragione per cui questi sopravvissero. Infatti, i cinque componimenti, frutto del talento di alcuni dei musicisti più celebri di quegli anni, potrebbero dovere la loro buona sorte proprio al loro carattere accessorio. La dimensione sonora del testo, inoltre, comportandosi come una sorta di cartina tornasole, dimostra come la sperimentazione andreiniana fallì. Ripercorrendo i momenti musicali evidenziati nell'analisi della pièce, dal prologo monteverdiano, al ballo delle vecchierelle di Rossi, sino al conclusivo coro d'Angeli<sup>87</sup>, essi si configurano come performance canore liete o tristi d'indubbia grazia, ma mai come elementi indispensabili alla narrazione, fra loro privi di qualunque affinità non tanto perché scritti d'autori diversi, quanto perché concepiti da ogni compositore esclusivamente per decorare quell'unica scena, quell'unico istante, a sua volta indipendenti dal restante tessuto narrativo. Eppure Lelio, da quanto sin qui rilevato, aveva palesemente centrato l'obiettivo della *captatio benevolentiae* cortigiana, tratteggiando, al contempo, con consumata bravura, i protagonisti afferenti ad ambo le sfere performative, zannesca e tragico-religiosa. La soluzione all'inspiegabile enigma, a questo punto, non la potrà fornire da sola la nuda analisi testuale, essa dovrà, indispensabilmente, essere sostenuta dell'indagine storica delle precipue condizioni sociali nel quali Giovan Battista compose *La Maddalena*, e i cinque maestri i loro brani musicali. La situazione in cui Lelio versava, all'altezza del 1617, non può definirsi propizia, considerato che egli, malgrado gli anni di duro lavoro, dopo il relativo benessere economico raggiunto nella tournée parigina, al suo rientro in patria, si erano ben presto ritrovato in cattive acque tanto che, per quasi due anni, aveva finito per non passare al torchio nessuna pièce, inedita o successo passato che fosse. Oltretutto, neanche in qualità di capocomico il fato sembrava arridergli in quel periodo, dal momento che, sempre nel

---

<sup>87</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 227.

biennio 14-16, scarsissime sono pure le notizie concernenti le attività dei Fedeli o dei coniugi Andreini<sup>88</sup>. L'essere stato inviato da Ferdinando Gonzaga presso la corte del Principe della Mirandola, era stata, quindi, probabilmente, un'occasione come una altra per tentare di risollevarsi dalla propria instabilità finanziaria, così come lo fu, di certo, l'iniziativa del commediografo di dedicare a costui una sua fatica letteraria che afferisse al genere devozionale, dato che, il nobiluomo, a quanto scrive Lelio nella dedicatoria all'opera, pare avesse particolarmente gradito l'*Adamo*<sup>89</sup>. In breve, questo dramma dovette la sua nascita, più che ad un suggerimento altolocato – Maria de' Medici, francamente, viene ascoltata piuttosto in ritardo – o da un intenso desiderio creativo – che indubbiamente esisteva, pensando al poemetto del '10, ma che, di certo, poteva aspettare, se il lavoro lo richiedeva, ulteriori sette anni - ad un'impellente necessità materiale: quella d'ottenere favori monetari. E, a proposito di materici bisogni, benché l'opera in questione fosse stata offerta al Principe della Mirandola, vi sono altissime probabilità che essa fu messa in scena, non per il piacere del sopracitato aristocratico, bensì in occasione di un evento mondano che avrebbe potuto davvero influenzare pesantemente le scelte poetiche di Andreini. Sempre in quel fatidico 1617, il 7 di febbraio, Ferdinando Gonzaga prendeva in sposa Caterina de' Medici e Lelio, per celebrare il lieto accadimento, elaborava un componimento ad hoc<sup>90</sup>. Ciò non poté lasciare indifferenti gli storici andreiniani che, nel ricostruire le mosse del capocomico in quegli anni finirono con l'ipotizzare, per Silvia Carandini è praticamente certezza<sup>91</sup>, che Giovan Battista potesse verosimilmente venir ingaggiato dal novello sposo per festeggiare degnamente la sua unione con Caterina, con l'allestimento di uno spettacolo dei Fedeli, e che codesto, se mai avvenne, fosse stato proprio *La Maddalena, sacra rappresentazione*<sup>92</sup>.

<sup>88</sup> Di Andreini vi è solo una lettera, risalente al luglio del 1615, in cui il drammaturgo si scusa con Enzo Bentivoglio di non poter accettare il suo invito di venire a lavorare a Ferrara, poiché ha degli obblighi nei confronti dei suoi patroni, i Gonzaga. «[...] io sarei a Ferrara comparso per servire a chi tanto desidero; ma il ritrovarmi obbligato a Sua Altezza serenissima di Mantova lo vieta». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 107.

<sup>89</sup> «d'haver sommamente celebrata una mia devota fatica, intitolata: L'Adamo, sacra rappresentazione». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. [2].

<sup>90</sup> Per la precisione, il testo in questione era la *Fama consolatrice nelle Reali Nozze de'Serenissimi Sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici, nell'andata di S.A.S a Fiorenza*, cit., pubblicata presso il medesimo stampatore mantovano della *Maddalena*, probabilmente nello stesso periodo.

<sup>91</sup> « ( fu rappresentata per le nozze di Ferdinando Gonzaga e Caterina de' Medici) ». S. CARANDINI, *Prefazione*, in G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 14.

<sup>92</sup> Si consideri che il matrimonio fu in Febbraio e che la dedica a Pico della Mirandola porta la data 9 Agosto 1617. Un tempo più che ragionevole perché il testo, dopo essere stato portato in scena, venisse debitamente rimaneggiato prima di passare al torchio. Inoltre, nel *A chi legge* dell'opera, Andreini, narrando di quanto a Maria de' Medici piacque il suo poemetto del 1610, tanto da desiderare di vederlo trasposto in scena, informerà i suoi lettori anche del fatto che : «Duo solo Atti in quella prima abbozza tura da sua Maestà Christianissima furono letti, e tanto più m'avvalorai, nel seguitare l'impresa intendendo che l'erano nel giusto.[...]Mia sinistra fortuna vuole che disturbo di guerra levi S.M da quei confini e la trasporti nelle parti della Bretagna [...] Venuto al fine in Italia, a mio bell'agio poi la lessi , rilessi, scrissi, & rescrissi [...] certo rendendomi conto che se tolto fu un gusto particolare alla M.S di vederla da Reale Orchestra in bellissimo Theatro recitata [...]». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit.

Il pubblico cortigiano del comico fiorentino sembra in questo modo acquistare un volto preciso, ed è nientemeno che, quello dei Gonzaga, suoi patroni, e dei Medici, suoi conterranei nonché, casata della Cristianissima Regina di Francia. Se questa circostanza si rivelasse indubitabilmente autentica, darebbe senso a molte decisioni stilistiche prese dal drammaturgo, a cominciare dal fatto stesso che, l'opera rappresentata, fu un testo a tematica religiosa, scelta alquanto insolita, a ben pensarci, per una messa in scena nuziale, se non fosse che il futuro sposo era stato, un tempo, cardinale della chiesa di Roma, costretto ad abbandonare quel ruolo per adempiere ai propri doveri di duca<sup>93</sup>. Questa prospettiva festiva, poi, chiarirebbe perché Andreini volle aggiungere, all'intero del già proteiforme tessuto narrativo della sacra rappresentazione, due soggetti nati in seno ad universo professionale altro rispetto al suo, ossia, i nani Aron<sup>94</sup> e Leon. I nani, nei secoli, erano divenuti, pian piano, un elemento indispensabile alla vita ludica di corte (fig. 50-52). La loro funzione era la medesima che, comunemente, ricoprivano i buffoni, cioè, quella di divertire con i loro lazzi i propri signori, quantunque, i nani, bizzarro ma vero, fossero reputati di maggior pregio:

Particolarmente prezioso era considerato il possesso dei nani – forse perché la loro peculiarità fisica era così immediatamente visibile – tanto che alla corte d'Isabella d'Este si tentò di assicurarsi una permanente abbondanza del genere facendo nascere da Nanino e da Nanina, che vivevano nel palazzo, un'intera stirpe di nani. A lungo, poi era rimasto nei discorsi dei cortigiani il ricordo di uno straordinario banchetto, tenuto a Roma nel 1566, e servito da trentaquattro minuscoli nani, quasi tutti deformati<sup>95</sup>.

Essi, quindi, non facevano di norma parte delle comiche compagnie, eppure, in corti di un certo livello, stando alle parole della Schino, sembra che fossero facili da procurarsi. La realtà era, però, che, i mecenati di Lelio, stavano, in quegli anni, attraversando una grave crisi, finanziaria e socio-politica che, nel giro di un decennio, avrebbe portato alla scomparsa della stirpe gonzaghesca, soppiantata dal ramo cadetto francese, e al terribile Sacco di Mantova. Claudia Buratelli, a tal proposito, evidenzierà come, in un simile contesto, le briosità della Commedia dell'Arte servissero

---

Il dramma, in altre parole, stando a quanto sopra riportato, era già bello che pronto nel febbraio del '17, scritto e riscritto, ma non solo, l'accento finale all' "Orchestra Reale" e al bel Teatro rimanda, con buone possibilità, ad una reale messa in scena. Forse Andreini non avrà potuto o voluto citare esplicitamente il matrimonio di Ferdinando per ragioni ad ora ignote, magari di comodo o politiche, ma sembra difficile spiegare altrimenti il rimpianto espresso dell'autore del fatto che la sua amata Regina non possa vedere *La Maddalena* portata in scena se non concludendo che lui ebbe in precedenza modo d'allestirlo con il beneficio d'un Orchestra e d'un teatro d'eccellenza.

<sup>93</sup> «Deposta la porpora, ceduta al fratello Vincenzo, nel 1615, Ferdinando portava dunque a conclusione il negoziato con il granduca di Toscana, e il 7 febbraio 1617, sposava finalmente la principessa Caterina». C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 21.

<sup>94</sup> Che l'opera possa essere nata in seno alla corte mantovana lo rafforzerebbe anche il nome di questo nano che altro non è che un "gentile prestito" dal reale. Aron Forlano era un ebreo mantovano che negli anni, spesso curerà le proprietà di Giovan Battista in quei terreni, come risulta da alcuni atti di compravendita. C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., nota n. 3., p. 80-81.

<sup>95</sup> F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., p. 153.

allora, ai decaduti signori, per occultare la povertà crescente della corte mantovana<sup>96</sup>. Forse, fu per questo che Giovan Battista tentò l'azzardo dei nani, nella speranza di contribuire a sostenere una politica delle apparenze, chissà, magari perfino di comune accordo con il Duca in persona<sup>97</sup>. Analogamente, l'aver affidato la creazione delle musiche di scena della Maddalena a compositori che intrattenevano d'abitudine rapporti lavorativi, anche molto stretti con il ducato gonzaghese<sup>98</sup>, potrebbe attribuirsi, più che a un volere di Andreini, il quale certamente, se avesse potuto, sarebbe costantemente ricorso a simili collaborazioni, ad un'imposizione dall'alto, nell'impossibilità, oggettiva, per Ferdinando, di poter commissionare a costoro, lavori più costosi. Ancora nel 1616, il principe mantovano aveva contatto Claudio Monteverdi affinché musicasse, in vista del suo imminente matrimonio, il libretto *Le nozze di Tetide*, favola marittima del conte Scipione Agnelli, senonché, dopo appena pochi mesi, al compositore fu revocato l'ordine per il progetto, mentre la corte ripiegava sull'allestimento di un'opera già rappresentata anni prima<sup>99</sup>.

Peccato per Giovan Battista che, nonostante le sue buone intenzioni, la dimensione più bassa dell'arte recitativa, quella incarnata dai buffoni, i quali, da sempre per altro, egli, nei suoi scritti aveva combattuto con ardore, fosse naturalmente destinata a non raggiungere mai la beata salvezza di Maddalena. Siro Ferrone, nei suoi due volumi *Commedia dell'Arte I e II*<sup>100</sup>, un'antologia di testi teatrali pubblicati tra la seconda metà del XVI e la prima metà del XVII secolo, ristamperà, tra le altre, una commedia in tre atti, editata il 10 gennaio 1641, *Li Buffoni*<sup>101</sup>, scritta da una certa Margherita Costa, di professione, curiosa coincidenza, cortigiana-cantrice<sup>102</sup>. I protagonisti di questa pièce saranno, come s'evince dal titolo, degli autentici buffoni, anzi, l'autrice, nel prologo che vedrà contrapporsi la

<sup>96</sup> «Commedie dell'Arte, favole in musica e balletti erano gli spettacoli che maggiormente soddisfacevano le esigenze della ridotta mondanità gonzaghese, mentre la briosità delle prime e la ricercatezza sonora e coreografica degli altri occultavano la relativa povertà dei mezzi con cui venivano allestiti.» C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., p. 24.

<sup>97</sup> Sempre la Burattelli sottolineerà il tono generalmente dimesso delle feste che accolsero, tra fine 1616 e inizi dell'anno seguente, l'arrivo di Caterina de' Medici in città, parlando di essi addirittura come exempla di: «uno stallo organizzativo ed economico esemplare della situazione dell'intero stato». Ibidem. Non è perciò così impossibile immaginare che, Ferdinando, tentasse di arginare come meglio poteva la disastrosa situazione finanziaria, ricorrendo, se necessario, persino ad un espediente come quello dei nani, ritenuti generalmente, soggetti d'intrattenimento "preziosi".

<sup>98</sup> Salomone Rossi, ad esempio, in quanto esponente della comunità ebraica mantovana lavorava a stretto contatto con i Gonzaga, sebbene Ferdinando fu il primo Duca ad applicare con rigore le disposizioni antiebraiche della Santa Sede. Inoltre sembra che Andreini intrattenesse rapporti cordiali con la comunità giudaica della città di Mantova, esattamente com'era amico dei fratelli Monteverdi, a rafforzare l'idea che questa rappresentazione metteva in campo forze amiche nel momento del bisogno. Si veda a tal proposito il capitolo *Gli ebrei di Mantova e il teatro di corte*, in C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 141-180.

<sup>99</sup> L'episodio è raccontato in S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 97.

<sup>100</sup> S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, Volumi II, cit.

<sup>101</sup> M. COSTA, *Li Buffoni*, Firenze, Nella Stamp. Nuova d'Amador Massi, e Lor. Landi, 1641, in S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, cit., Vol. II, pp. 239-359.

<sup>102</sup> Fanciulla romana, dalle oscure origini, il padre l'avviò ancora giovane all'ambigua professione della cantante da camera, a metà fra la prostituta e la poetessa. Per le sue virtù canore – potrebbe essere stata sorella della celebre Checca Costa –, ella ottenne numerosi privilegi nella Roma papale d'allora, rimanendo sempre sospesa tra i due mondi, quello letterario e quello cortigiano. Per ulteriori approfondimenti si veda: M. T. MEGARA (a cura di), *Nota Biografica* in S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, cit., Vol. II, pp. 235-238.

Commedia Antica e la Buffoneria<sup>103</sup>, con questo suo dramma, volle patrocinare la causa di questi suoi colleghi reietti, denigrando la figlia prediletta di Talia, in un'operazione diametralmente opposta a quella dei libelli e pamphlet andreiniani a difesa della sua arte. Nella breve lettera *A' Lettori*, la Costa, persistendo nel suo proposito, preciserà che, i suoi personaggi, sono tutti, indistintamente «pazzi, buffoni, e nani»<sup>104</sup>, dove, nella fattispecie, i nani saranno ben tre: Pedina, Catorchia e Scatapochio, «nanetto piccolissimo»<sup>105</sup>. In altre parole, sin dal suo prologo il tratto distintivo di questa pièce sarà una natura parodica, e non una farsa qualunque, bensì quella di una commedia morale, un testo, cioè, estremamente affine alla sacra rappresentazione. Chiaramente non v'era posto per queste creature deformi in luoghi dai nobili precetti, il nano Leon, se lo desidera, può facilmente indurre una malinconica meretrice a ridere di cuore, raccontando di come uno sciame infuriato di api lo perseguiti<sup>106</sup>, ma non gli sarà giammai concesso d'incrociare il cammino di una fanciulla benedetta e redenta, dato che, ammonisce Ferrone esaminando *Li Buffoni*:

I nani, i gobbi, gli storpi e i pazzi di questa strana, eccentrica commedia-farsa, furono la metafora di una condizione sociale e professionale valida per la maggioranza dei comici. Relitti malriusciti, handicappati protagonisti di una storia che li vedrà in eterno soccombere<sup>107</sup>.

*La Maddalena*, si connota come una delle prime grandi fucine sperimentali andreiniane non tanto nel momento in cui il suo autore introduce l'elemento comico-zannesco ma nell'istante in cui, probabilmente all'epoca costretto da esigenze mercenarie, cercherà di conciliare il dramma sacro con l'universo nanesco-cortigiano, ovvero, il voler in esso includere tutte le esistenti modalità spettacolari barocche quando, di contro, le pièce religiose non lo permettevano. Nonostante Andreini faccia ricorso al suo vasto bagaglio professionale, regalando una vivace parlantina ai suoi nanetti, nel tentativo di travestirli da buffoni d'alto livello, la loro condizione è inaccettabile persino ai suoi stessi occhi. Una situazione, quella dei nani cortigiani, che il comico conosceva bene, e che vorrà raccontare attraverso la viva voce degli stessi Aron e Leon, probabilmente sempre nel tentativo d'umanizzare i due soggetti fuori casta, quando questi risponderanno a tono alle lamentele del giovane Baruch sul proprio servil stato:

---

<sup>103</sup> «Prologo. La Commedia antica e la Buffoneria». M. COSTA, *Li Buffoni*, cit., pp.239-250.

<sup>104</sup> Ivi., p.240.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Nell'atto secondo, scena sesta, Leon, finalmente, riuscirà a divertire la turbata Maddalena narrandole di come, mentre stava passeggiando per un roseto fosse stato inseguito da uno sciame d'api inferocite. G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., pp. 78-82.

<sup>107</sup> S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, cit., Vol. I, p. 44.

ARON: [...]

Credi Baruch ch'anch'io  
Cotal giogo servil duro non senta?  
Tarda la mensa ogn'hora,  
Vedi apparir la sera, e là i mangianti  
Mordono à pena il pane,  
Toccano à pena i cibi,  
E i bocconi pesando  
Mangiano da lumache:  
Ma quel ch'è peggio, ahi lasso,  
Questi aquiloni, o civettoni amanti  
In mirar Maddalena,  
E lor Sole, e lor Luna  
Non san d'esser più à mensa;  
Quindi avien, che sovente  
Scossi talhor, per sete  
Chiama paggi se sai, nani, od ancelle:  
Io talhor dormo in piedi, e talhor anco  
Fò di scagno guanciaie al suol sedendo.  
Qui l'appetito passa  
A la fame del sonno,  
Che mi fa sbadigliar gli occhi gettando  
Quasi fuor dalla fronte,  
Per mia tavola un letto al fin bramando:  
Ma nel mattino poi à pena il Galllo  
Horiol di pollaio  
Canta, che tosto con lo straccio in mano  
Mille deggio lustrar seggiole, e scanni;  
Dar la lattuca à i Grill,  
Il miglio a i Carderugi.  
Le tarme a i Rosignoli,  
Il sabbione a le Quaglie,  
Le carni peste a i Merli  
E di canape il seme ai Pappagalli.

LEON: Ahi, che quest'è nulla; di Leon pur dite

Le maledette cure anzi mordaci;  
Io pettino le Scimmie.  
Stropiccio i Babbuini,  
Profumo i Can gentil

Ed à cento Schirattoli  
Mi convien noci rompere;  
Quindi hà, che'l can mi morsica,  
O ver la Scimmia graffiami,  
O co'l romper di noci un dente rompomi,  
O ver co'l martellar le dita frangomi<sup>108</sup>

Il destino di Leon e Aron è quello di accudire le bestie utili al *divertissement* cortigiano maddaleniano ed essere trattati alla loro stregua, ne più ne meno. Nemmeno Lelio, il grande erede della casata Andreini, avrebbe potuto unire due microcosmi tra loro così radicalmente inconciliabili, ontologicamente antitetici, il sacro ed il profano assoluto, incarnato da codesti meschini esiliati del genere umano, mostri grotteschi che, lo stesso autore, in cuor suo, aspramente disprezzava e che mai era riuscito a redimere o a domare. Arlecchino, per tutta la vita, non aveva fatto altro che sfuggirgli fra le dita, assecondando unicamente i propri capricci, facendolo dannare come capocomico e come drammaturgo, fedele, sempre e soltanto, a quell'indomito universo d'emarginati e dimentichi, di quei, *comici, mercenari, bagatellieri, saltatori che vanno sulla corda, che mostrano mostri et edifici e simili cose, et zarlattani che mettono banchi per le piazze per vendere ogli unguenti, pomate, lituarj, contro veleni, bolle, moscardini, acque muschiate, zibetto, muschio, istorie ed altre cose stampate, ongia della gran bestia, et che mettano castelli per medicare, et simile sorta di gente*<sup>109</sup>, di cui egli era stato proclamato l'indiscusso signore e padrone.

#### 4. La ristampe praguesi e viennesi, o degli incanti di Hellburnn

Nonostante Andreini avesse incontrato delle difficoltà nella gestione dei piccoli Leon e Aron, il progetto sulla vita di Maria Maddalena era un'occasione troppo ghiotta per muoversi in difesa della propria professione perché egli lo potesse abbandonare. Da vero sperimentatore qual'era Giovan Battista, perciò, non si arrese al primo intoppo e attese pazientemente che le circostanze si facessero nuovamente propizie per manipolare la sua sacra rappresentazione. Passano dieci anni, nei quali, le vicende della prostituta redenta rimangono confinate all'edizione mantovana, finché, una serie d'imprevisti, non conduce Lelio in una tournée, la prima all'estero che non avesse per meta la Francia, alla volta dell'Impero. Molte cose erano accadute in quel lasso di tempo in cui la santa aveva pacificamente sonnecchiato: Andreini aveva conosciuto i trionfi ed i fasti della corte parigina, poi, qualcosa si era rotto, Richelieu aveva preso il potere, e lui e i suoi Fedeli, nel 1625, erano stati costretti a rientrare in Italia; infine, ad appena un anno dal suo ritorno in patria, la situazione politica del ducato gonzachesco era drasticamente precipitata con la morte di Ferdinando. A quel punto, a

---

<sup>108</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., pp. 84-85.

<sup>109</sup> A. D'ANCONA, *Origini del Teatro Italiano*, cit., p. 474.

Vincenzo II, ultimo erede della casata, malato ed infermo, e senza figli maschi, non era rimasto altro da fare che inviare i suoi comici migliori, alla sorella Eleonora, che stava per essere incoronata imperatrice di Boemia, nella speranza d'ottenere da lei una qualche sorta d'aiuto, che fosse politico o finanziario. Così i Fedeli, sul finire del 1627 sono in viaggio, diretti a Praga, via Austria<sup>110</sup>, per festeggiare l'incoronazione dell'Imperatrice Eleonora, ove vi giungeranno nel novembre di quello stesso anno. Sarebbero riamasti nei territori imperiali sino alla conclusione del Carnevale del 1629, giusto in tempo per assistere, tornati a casa, al terribile sacco della città di Mantova<sup>111</sup>. Tuttavia, a dispetto della crisi imminente, quell'anno e mezzo trascorso fra Praga e Vienna, non fu del tutto infruttuoso per Andreini, anzi, fu, forse, l'ultimo, vero sprazzo di gloria che il destino gli concesse. Dal 21 novembre di quel 1627, giorno dell'incoronazione, sino al maggio dell'anno seguente, le esibizioni dei Fedeli sono frequenti alla corte praghese e, grazie al carteggio privato tra le Arciduchesse Cecilia Renata e Maria Anna, e il fratello minore, Leopoldo Guglielmo, che risiedeva in quel di Vienna<sup>112</sup>, si sa che esse furono anche, molto apprezzate. Le gentildonne erano, invero, delle ammiratrici entusiaste degli spettacoli dei comici dell'Arte, i quali, messi a confronto con allestimenti d'altra natura, risultavano, puntualmente, essere i prediletti d'ambidue. La cronaca fornita dalle lettere delle due fanciulle, in questo modo, nell'elogiare Lelio e i suoi, finisce col farsi testimonianza, di riflesso, tutta una serie di rappresentazioni che ebbero luogo alla corte cesarea in quel periodo, consegnando alla memoria storica l'immagine di un universo teatrale composito d'estremo interesse per questo studio. Scrive infatti Cristina Grazioli:

Ma un altro aspetto ci colpisce: a Praga, sul finire del 1627 e fino al Carnevale del 1628, sembra sfilare una rassegna di generi spettacolari esistenti in Europa all'epoca: vengono menzionati gli Englische Komödianten (con Pickelhring), i Gesuiti, i Comici dell'Arte, il melodramma, le armeggerei nella nuova declinazione rinascimentale, i buffoni di corte, gli acrobati, persino i marionettisti<sup>113</sup>.

Della concreta possibilità che Andreini e i Fedeli presero allora parte alla messa in scena della pastorale in musica, intitolata *La trasformazione di Calisto e Arcade*, s'è già approfonditamente discusso

---

<sup>110</sup> Si veda la lettera di Ottavio Onorati, in arte, *Mezzetino*, che da Innsbruck, il 1 novembre 1627 scrive a Vienna, all'Arciduca Leopoldo d'Asburgo, informandolo che ben presto egli potrà assistere alle performance di *Mezzetino*, giacché egli sta giungendo nella sua città al seguito della più buona compagnia di comici che egli possa immaginare. C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, ( 1627-1629 )*, cit., p. 454.

<sup>111</sup> Ivi., p. 451

<sup>112</sup> «Al seguito della coppia imperiale e del successore al trono, Ferdinando III, si trovavano anche le due sorelle di quest'ultimo, la diciassettenne Maria Anna, futura sposa del Principe Elettore di Baviera Massimiliano, e la sedicenne Cecilia Renata, successivamente Regina di Polonia. A Vienna, invece, era rimasto il quattordicenne Arciduca Leopoldo Guglielmo». O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 130.

<sup>113</sup> C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, ( 1627-1629 )*, cit., p. 453.



nel capitolo primo del presente elaborato<sup>114</sup>, viceversa, quello che di quest'elenco ora cattura maggiormente l'attenzione è, senza dubbio, la presenza di buffoni, acrobati e marionettisti. Era, cioè, una corte, quella nella quale Giovan Battista stava lavorando, dotata di mezzi e possibilità economiche notevoli, una corte, che se egli avesse voluto, avrebbe potuto facilmente procurargli, ricche vesti e gioielli, per ornare la bella Florinda-Maddalena ma, soprattutto, due nani salaci ed esperti per i ruoli di Leon ed Aron. Ecco quindi, l'opportunità che, per più di un decennio, il commediografo aveva saputo pazientemente attendere per riesumare dalle nebbie del passato *La Maddalena*. Nondimeno, queste non erano le uniche meraviglie a disposizione della corte imperiale. A Salisburgo, il parco della villa di Hellbrunn, presentava un paesaggio boschereccio straordinario, ed una grotta, nella quale una macchina dotata di tubi ad acqua ed aria, e di una ruota idraulica, riproduce il canto di vari uccellini. Inoltre, in esso, v'è un anfiteatro naturale, scavato in un monte che si erge nel cuore stesso del parco<sup>115</sup>. A ciò si aggiunga poi che, le duchessine, Cecilia Renata e Maria Anna, nelle loro missive, non mancheranno di lamentarsi del tedio provato nell'assistere agli spettacoli dei padri Gesuiti<sup>116</sup>. L'Arciduca Leopoldo sospetta che le sorelle avessero principiato ad annoiarsi più del solito con i drammi sacri, da quando i comici italiani avevano introdotto argomenti ben più gioiosi nel repertorio teatrale praghese, come, il favorito da tutte le giovinette, l'Amore<sup>117</sup>. Chiaramente, ad ogni modo, è palese che le dame non erano esattamente delle patite di messe in scena dalle squisite finalità educative, che tralasciassero i begli ingegni spettacolari, le danze, la musica e il riso – e stando alla descrizione del parco austriaco sovra tracciata, non doveva esserlo, molto probabilmente, neanche il nobile pubblico boemo – la qual cosa, non dovette sfuggire nemmeno a Lelio, che s'era stupito assai, anche con una certa preoccupazione, di come, a Praga: «I giseuiti sono i comici della Germania, or consideri come ne tratteranno: o qui ci vuol ben San Tomaso e tutti i santi delle eletanie a far conoscere ch'essi comici sieno di Paradiso, e noi di casa al diavolo»<sup>118</sup>. Da un lato, i gusti del suo pubblico, evidentemente stanco d'allestimenti di matrice devozionale – senza contare le perplessità che indubbiamente avrà nutrito lo stesso Andreini, lo si deduce dalla lettera, sulla convenienza di portare in scena una pièce come *La Maddalena*, in un

---

<sup>114</sup> La pièce, su testo di Cesare Gonzaga di Guastalla, con scenografie di Giovanni Pieroni, andò in scena sabato 27 novembre, 1627. Si veda: G. CARRAI, *Giovanni Pieroni: uno scenografo fiorentino per l'incoronazione praghese di Eleonora Gonzaga*, cit.

<sup>115</sup> C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, in U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, cit., pp. 493-507. Citazione pp. 496-498.

<sup>116</sup> «Esse rivelano l'appassionata preferenza delle arciduchesse per gli spettacoli dell'Arte, esplicitamente messi a confronto con le commedie degli Englische Komödianten e le noiose rappresentazioni dei Gesuiti». C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praghese del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, (1627-1629)*, cit., p. 453.

<sup>117</sup> «Anche il "pretino" (Pfaffel), come l'Arciduca Leopoldo Guglielmo viene scherzosamente definito dalle sorelle, aveva espresso a Maria Anna il sospetto che gli spettacoli dei comici italiani piacessero alle giovani Arciduchesse così tanto solamente perché li "si trattava sempre e solo dell'amore"» O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 134.

<sup>118</sup> Lettera indirizzata ad Ercole Marliani da Praga, il 4 dicembre 1627 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 142.

ambiente che pullulava di padri gesuiti - , dall'altro, la voglia di poter rimaneggiare un testo per lui così importante, ora che finalmente gli si presentavano delle condizioni benevoli. Il capocomico ed il letterato, innanzi al consueto bivio, insomma, le necessità mercenarie del primo e i desideri sperimentali del secondo. Ardua scelta, innegabilmente. E, benché non esistano certezze su come Andreini decise di muoversi in un simile frangente, vi sono comunque dei dati inconfutabili dai quali si potranno, forse, dedurre delle teorie plausibili. Finché fu a Praga, Giovan Battista, oltre alla sua ordinaria attività d'attore con i Fedeli, si limitò a rieditare, nel 1628, un unico testo, il famigerato poemetto in ottave, in versione leggermente modificata, del 1610, *La Maddalena, Composizione Sacra*<sup>119</sup>, dedicata all'Arcivescovo cardinale di Praga Ernst Albrecht von Harrach<sup>120</sup>. Terminata la Pentecoste di quell'anno, la corte cesarea aveva fatto ritorno a Vienna ed il capocomico, con la sua compagnia, l'avevano seguita, rimanendo al servizio degli Asburgo fino al 20 marzo del 1629<sup>121</sup>. Fu così che, nel febbraio del '29, poco prima di tornare in patria, Lelio ne approfittò per impegnarsi in un'ultima ristampa imperiale, nel solco della sua ossessione maddaleniana, facendo ripubblicare la sacra composizione del '17, questa volta con il titolo, *La Maddalena, Composizione Rappresentativa*<sup>122</sup>, offerta a Giovanni Battista Pallotto, nunzio viennese ed Arcivescovo di Tessalonica<sup>123</sup>. Nella consueta lettera ai lettori, il comico narrerà di come una certa Signora Lucia, «già Sirena del Minicio, hor Angioletta di questo Germanico Cielo», cioè una cantante professionista, identificata da Schindler e Grazioli come Lucia Rubini<sup>124</sup>, fosse talmente desiderosa di dare voce al pianto della convertita da suggerirgli questa ristampa<sup>125</sup>. In realtà, le motivazioni che sfociarono nella realizzazione di questo progetto editoriale furono d'origine ben più difforme e complessa, equamente ripartite fra quelle di stampo artistico e quelle, al contrario, dettate dalle circostanze. Da un punto di vista strettamente tecnico-formale, questa edizione viennese, presentava delle differenze minime rispetto all'antecedente mantovana, quali, sostanzialmente: la dedicatoria, normale risultato d'un cambio di committenza, e

<sup>119</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Composizione sacra. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino*, cit.

<sup>120</sup> O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 140.

<sup>121</sup> In realtà la compagnia cessa la sua attività, come da prassi, una volta concluso il Carnevale, tuttavia gli Andreini decisero, con altri attori, di fermarsi a Vienna sino alla terza settimana di Quaresima. Si veda *Commiato mantovano* in O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., pp. 141-142.

<sup>122</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Composizione Rappresentativa. Di Giovan Battista Andreini, Fiorentino, Della Serenissima Casa Gonzaga Divotissimo Servitore*, cit. La dedicatoria dell'opera e la lettera ai benigni lettori sono stati pubblicati da Cristina Grazioli in C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit., pp. 500-507.

<sup>123</sup> «All'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Monsignor Giovan Battista Pallotto, Arcivescovo di Tessalonica, Nunzio di Nostra Santità alla Maestà dell'Imperatore». G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Composizione Rappresentativa. Di Giovan Battista Andreini, Fiorentino, Della Serenissima Casa Gonzaga Divotissimo Servitore*, cit. p. 500.

<sup>124</sup> «Si tratta di Lucia Rubini, una delle cantanti native di Mantova all'epoca attive alla Corte dell'Imperatore». C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 496

<sup>125</sup> «Fatica cominciata per un certo particolar diletto, che la Signora Lucia (se già Sirena del Mincio, hor Angioletta di questo Germanico Cielo) havrebbe havuto di rappresentar col Canto, il pianto di così gran Convertita». Ivi., p. 502.

con essa, ovviamente, la lettera ai benigni lettori, causa invece del mutamento di pubblico e, infine, alcune didascalie in più. Cristina Grazioli, su quest'ultimo punto intravede un avvicinamento alla versione del 1652, alquanto ricca d'indicazioni drammaturgiche<sup>126</sup>. Viene spontaneo pertanto chiedersi se i due lavori furono, in sostanza, quasi identici, perché il commediografo volle concentrare i propri sforzi editoriali in quest'opera. Non esistono prove che il dramma, magari durante le festività carnavalesche, venne effettivamente messo in scena come auspicato da Lucia Rubini<sup>127</sup> e attualmente, non vi sono notizie alcune a testimonianza di un'intensa attività di mecenate a favore dei comici italiani da parte di Monsignor Pallotto, beneficiario della dedica. Inoltre, perché, avuta la possibilità di rimaneggiare l'opera – stando a quanto scrive Giovan Battista ai suoi lettori, egli, comunque, curò con amore suddetta ristampa, « E tanto più nell'hore libere di non servir Sua Maestà Cesarea intrapresi questo divoto carico»<sup>128</sup> – egli v'aggiunga soltanto delle didascalie. Prima di giungere a conclusioni affrettate ci si soffermi un istante su un avvenimento singolare che ebbe luogo tra la pubblicazione praghese del 1628 e questa, esso infatti, potrebbe dimostrarsi in questo senso, illuminante. E' l'8 giugno del 1628, a Salisburgo, quando, nella cornice del magnifico giardino di Hellbrunn, sopra descritto, dopo un sontuoso banchetto, gli illustri ospiti dell'Arcivescovo della città, Paride Lodron<sup>129</sup>, l'Imperatore e il Granduca di Toscana Ferdinando de' Medici, giunto lì in visita da Firenze, vengono invitati ad assistere, a sorpresa, ad uno spettacolo che lì si terrà<sup>130</sup>. Fatti accomodare nell'anfiteatro naturale scavato nel monte che domina il bucolico paesaggio, costoro potranno godersi una rappresentazione che, una scrupolosa cronista dell'epoca, al seguito della corte medicea, provvederà a descrivere nel suo *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana*<sup>131</sup>:

[...]; cioè la Maddalena peccatrice, che comparse in scena tutta ornata con amoretto intorno, godeva delle sue bellezze, mentre da una parte il Diavolo cercava di metterli le mani addosso, e portarla all'Inferno; ma ne era di continuo impedito dall'Angelo suo Custode; ed intanto uscendo fuori un romito la convertì, ed Ella spogliandosi gl'ornamenti, e scapigliata, cacciò via gl'amoretto, e l'Angelo messoseli più d'appresso, fece del tutto allontanare il Diavolo; che rimasto solo in scena, e raccogliendo le spoglie, fu da Plotone, che uscì fuori attorniato da gran quantità d'altri Diavoli

<sup>126</sup> C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit., p. 494.

<sup>127</sup> «Per quel che riguarda il 1629, l'indicazione su Lucia Rubini è ambigua: in primo luogo non è chiara se vi sia stata una rappresentazione nel 1629, quindi se la Rubini abbia in effetti interpretato la parte». Ivi., p. 498.

<sup>128</sup> Ivi., p. 502.

<sup>129</sup> Succeduto in questa carica, nel 1619, allo zio, Markus Sittikus von Hohenemes, ideatore ed creatore del Castello di Hellbrunn e dei suoi magnifici giardini.

<sup>130</sup> «Doppo desinare si andò a vedere l'altra parte del monte, che non s'era veduta la mattina, e vi si trovò una cosa inaspettata, cioè vicino alla sommità del monte un anfiteatro fatto dalla natura dentro al sasso, e ridotto poi dall'arte in forma di scena capace, che vi potrebbero strare quattromila persone» C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 499.

<sup>131</sup> M. COSTA, *Istoria del viaggio del Serenissimo Gran Duca di Toscana, dedicata all'Illustrissimo & Eccellentissimo Signor Don Giovanni De Erasso Ambasciatore della Maestà Cattolica in Toscana*, Venezia, [s.e.], 1628. Biblioteca Nazionale Marciana.

condannato a più gravi supplizii per l'error commesso in havere lasciata convertire Maddalena, e quivi fu incatenato, e condotto nell'Inferno a esser castigato, non li valendo ragioni, che adduceva in sua scusa, ed una schiera d'Angeli, che comparse rosonando, e cantando per l'[a]llegrezza di tal conversione dette fine alla rappresentazione<sup>132</sup>.

Ora, la vivace penna che scrisse questo mirabile resoconto della messa in scena avvenuta a «Albrun», era quella di Margherita Costa autrice della commedia grottesca *Li Buffoni*, incontrata, giustappunto, nell'analisi de *La Maddalena. Sacra rappresentazione*. Davvero piccolo il mondo, e davvero stravagante il destino, a volte. La performance qui narrata è decisamente rassomigliante, per svolgimento e contenuti, al poemetto andreiniano dedicato alla celebre santa-prosituta. Attenzione, al poemetto, non al dramma sacro. Grazioli, nel suo saggio, non potrà perciò evitare di porsi la spinosa domanda: vi fu la mano sapiente di Giovan Battista Andreini dietro tutto ciò?<sup>133</sup>. L'autore di questa messa in scena, infatti, resta, ad oggi, sconosciuto. Nondimeno, il dubbio della studiosa è doveroso, e la supposizione più che lecita. Ella, inoltre, nota acutamente che, se così fu, «l'impressione è che il materiale offerto non venga solo dalla Sacra Rappresentazione, ma anche dal poema ripubblicato a Praga nel 1628»<sup>134</sup>. E ha, incontrovertibilmente, ragione. Se questo allestimento fu realmente opera di Lelio, egli volle assolutamente porre in scena, non il suo dramma sacro, ma il suo poemetto. Anzi, quelle che potrebbero, eventualmente, essere delle scene derivate da una pièce a tematica religiosa dell'Andreini, attenendosi al resoconto della Costa, sembrano più di matrice adamitica che non maddaleniana, con le scene infere cariche di diaboliche e chiassose presenze, e schiere d'angeli discendere dal cielo. Le supposizioni sulle motivazioni che spinsero il comico fiorentino in questa direzione sono tante, e tutte, sfortunatamente, destinate a restare tali, giacché non è dato sapere nemmeno se fu lui il drammaturgo-apparatore designato per quest'incarico. Ciò nonostante alcune, forse, potrebbero, in ogni caso, rivelarsi più valide di altre. Si supponga, per un attimo, che la teoria di un intervento andreiniano nello spettacolo di Hellburnn si scopra essere, improvvisamente, – una carta, un documento, perduti fra le polveri d'immensi archivi e infine ritrovati – corrispondente a realtà. Le arciduchesse Cecilia Renata e Maria Anna, si sa, prediligevano sommamente i lavori dei comici italiani e trovavano strazianti quelli dei gesuiti e appena passabili quelli degli Englische Komödianten, rispecchiando, in questo, il sentire di molti loro nobili connazionali. Da questo, ne consegue che, se l'Arcivescovo di Salisburgo avesse richiesto i servigi dei Fedeli – questi partono da Praga dopo il 31 di maggio e il 19 di giugno sono a Innsbruck, è possibile, quindi, che possano

---

<sup>132</sup> C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 500.

<sup>133</sup> Ivi., p. 497

<sup>134</sup> Ibidem.

trovarsi nella cittadina austriaca l'8 di giugno<sup>135</sup> - costoro avrebbero dovuto cercare di soddisfare i gusti, sì di un uomo di chiesa, ma anche quelli di un signore straniero che di devoti, tradizionali, allestimenti era saturo. Si consideri, poi, che rimaneva ancora aperta l'annosa questione dei nani, che avrebbero, senza dubbio, allietato un pubblico smanioso di lazzi e mattaccinate, quale quello imperiale – emblema della diffusa passione per questo genere di *divertissement*, lo scontro scenico avvenuto nel corso del soggiorno boemo dei Fedeli fra il Dottor Graziano e Thomas, il buffone personale di Ferdinando III, da lui raccontato in una sua missiva al fratello Leopoldo Guglielmo<sup>136</sup> – ma che, al contempo, avrebbero potuto dispiacere, sia alla locale comunità gesuita<sup>137</sup>, noiosa quanto si vuole, tuttavia influentissima su suolo cesareo, sia infiacchire l'efficacia della propaganda andreiniana a favore dei comici virtuosi, rivolta innanzitutto ad ammansire la severa chiesa controriformata. Basti, a riguardo, riportare un breve estratto di *A chi legge* de *La Maddalena* viennese:

Com'eziano, per differenziarmi (la gloria de buoni salvando) da una certa setta di Comici vili, che 'nfelici al natale, miserabili ne'costumi, insoffribili ne' Theatri, più per fame, che per Fama le infelici Arti, e l'infelice Case abbandonano, Sardanapali di Bettole, et Orfei di Tavole<sup>138</sup>

L'uomo che scrive questo, non può permettersi di rappresentare una composizione che preveda la comicità buffonesca di Aron e Leon. Anche se, qui si potrebbe opportunamente obiettare che sarebbe stato molto più semplicemente, per l'autore, eliminare i personaggi scomodi dalla ristampa del '29, se erano loro il problema, invece che faticare con la riscrittura scenica di un poemetto. Forse perché essi, potevano ancora giustificare il loro esistere agli occhi del proprio creatore, forse potevano servire ad un'ultima grande impresa. Lelio, con ogni probabilità, inizialmente, fu costretto a realizzare i ruoli per due nani cortigiani secondo urgenze meramente monetarie, eppure, ciò non toglie che egli, ad un certo punto, abbia comunque potuto comprendere - complici ulteriori sperimentazioni letterarie, soprattutto in terra francese - come questi due bizzarri soggetti, modificato il contesto base, sarebbero potuto tornargli utilissimi. Piccoli, sottili, dettagli,

---

<sup>135</sup> «Il 31 maggio Cecilia Renata scrive di due divertentissime commedie (non possono che essere degli italiani, viste le sue preferenze); e sappiamo che il 19 giugno i comici sono a Innsbruck. Quindi è verosimile la loro presenza a Salisburgo l'8 giugno». C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 497.

<sup>136</sup> «Due giorni fa abbiamo avuto una commedia in cui il mio buffone Thomas ha sostenuto un bellissimo duello con il Dottor Graziano». C. GRAZIOLI, *Le incoronazioni praguesi del 1627 e la tournée imperiale dei fedeli, (1627-1629)*, cit., p. 460.

<sup>137</sup> Preoccupazione concreta per l'Andreini, che nella dedicatoria della Maddalena viennese al Pallotto, parla di tre maddalene da lui composte, omettendo completamente quella del 1610, e riferendosi, come prima, direttamente a quella del '17, a proposito della quale vorrà puntualizzare su quanto essa fu apprezzata e applaudita, pure dai Padri Gesuiti di Piacenza: «La Maddalena prima, e più attempata adunque, stampossi in Italia, e sovente venne con applauso recitata, non che di continuo con diletto letta; com'ahlor fu ch 'n virtù della gentilezza de'Reverendi di San Domenico in Bologna e de' Padri Gesuiti in Piacenza fu di Theatri resa meritevole» C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 501.

<sup>138</sup> Ivi., p. 502.

terribilmente significativi: il dramma edito nella capitale austriaca non recherà più la dicitura “sacra rappresentazione”, ma quella generica di *composizione rappresentativa*, inoltre, nel corso della feroce arringa contro i comici di bassa lega, sovra citata, Giovan Battista, questa volta, deciderà di bacchettare anche i cattivi cantanti, schierandosi con i colleghi musicisti: «[...] si faccian lecito di errar per le contrade, non dirò come Cantori cantando: ma come Cicale stridule assordando, onde avvien che s’ascolti tutti uniformi, et unisoni cantando, passaggi da farne far passaggio alla disperazione»<sup>139</sup>. In un’opera che, sebbene resti di soggetto sacro, smetta di proclamarsi tale e dove, soprattutto, l’elemento musicale si faccia predominante, un nano, quantunque non possa certo tramutarsi per magia in divino attore, potrebbe, a suo modo, nobilitarsi e distinguersi, bastevole sarà che egli sia in possesso di una buona voce, giungendo così persino a costituire un piacevole fattore di vaghezza e varietà, sempre caro al teatro barocco.

Non sbaglia Cristina Grazioli, quando intuisce che l’aumentare delle didascalie ne *La Maddalena. Composizione rappresentativa*, sono un sintomo, seppur lieve, di uno spostamento di baricentro in direzione della *Maddalena, lasciva e penitente*, del 1652. Dovrà pazientare ancora, e sperimentare, vedere, fare ancora molto, Andreini, prima d’approdare a quel lido, e questa deviazione tra gl’incantevoli giardini di Hellburnn sarà una tappa indispensabile del suo viaggio, che il mirabile lavoro della studiosa patavina ha il merito di restituirci in tutto il suo splendore, senza che nulla venga tralasciato.

##### 5. Prodigi di un vecchio alchimista: *La Maddalena, lasciva e penitente. Azzione drammatica e divota*

Sono passati gli anni, si sono succedute le stagioni, i carnevali e le tournèe andreiniane, a dispetto delle guerre, delle crisi, delle malattie. Giovan Battista, nonostante l’incanutirsi e l’indebolirsi delle sue membra era riuscito a tornare a Parigi prima della fine. In Francia, la sua ricerca sul mito maddaleniano era proseguita con la curiosità e l’acume che gli erano connaturati, individuando nel vissuto della cortigiana redenta un ulteriore motivo d’interesse, poiché ella era stata eletta santa patrona della terra da lui tanto amata. Dopo la conversione, infatti, stando alle varie agiografie rinascimentali, sembra che Maria Maddalena avesse peregrinato e predicato in numerose città provenzali. Il comico, nell’intraprendere il suo cammino in direzione della capitale francese, l’aveva quindi leggermente deviato, attraversando quelle famigerate regioni, cosicché, una volta giunto a destinazione, gli fosse possibile dedicare, a sua maestà Luigi XIII, una raccolta di nove madrigali frutto di quel viaggio devozionale, aventi per fulcro tematico proprio la vita della santa patrona del suo regno: *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran*

---

<sup>139</sup> C. GRAZIOLI, *L’edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 505.

*Protettrice della Francia Maria Maddalena*<sup>140</sup>. Disgraziatamente per Lelio, il sovrano sarebbe morto pochi mesi dopo aver ricevuto il di lui poetico omaggio.

Tornato in patria nel '47, per lo sfortunato artista certo le cose non migliorarono, dell'infruttuosa, almeno economicamente, parentesi dongiovannesca, s'è già discusso. E' noto oramai, purtroppo, come quell'opera manoscritta non solo non venne mai edita, ma mai procurò al drammaturgo il benché minimo favore di un qualsiasi nobile patrono. Tuttavia, a dispetto di tanta mala sorte, inaspettatamente, l'anno seguente all'*affaire* Don Giovanni, presumibilmente nel tardo inverno o in primavera, un signore milanese, tale Paolo Bolognini, ingaggerà Andreini e la sua vecchia compagnia, che a quanto pare non s'era ancora completamente sfasciata, per allestire uno spettacolo nella sua città. In seguito a questa fortuita messa in scena, di cui nulla si conosce se non che ci fu a quanto riportato dall'autore nel frontespizio dell'opera: «*In Milano rappresentata*», Giovan Battista, il 17 agosto 1652, vorrà dare alle stampe, anche il testo oggetto della rappresentazione: *La Maddalena, lasciva e penitente. Azione drammatica e divota*<sup>141</sup> (fig. 54). Quali fossero le condizioni in cui il capocomico si trovò ad operare sarà opportuno riassumerle brevemente, per una migliore analisi del testo. Egli aveva 76 anni ed era privo, da tempo, di un ricco patrono che lo facesse lavorare con regolarità, la sua seconda moglie era sfiorita, perdendo quell'avvenenza che forse fu l'unica dote che mai possedette – l'arciduchessina Maria Anna, in una delle sue consuete lettere a *Pfaffel*, a proposito delle attrici italiane, noterà che: «Tra le donne Florinda, la migliore comica di tutta Italia e molto ammirata, l'altra è Lifia, bastante, ma non delle migliori»<sup>142</sup> - ed i Fedeli, benché nuovamente riuniti per portare in scena suddetta opera, non erano più una vera compagnia, terminato quest'ultimo spettacolo si scioglieranno definitivamente. Non stupisce, dunque, che il prodotto che Lelio pubblicò venga tacciato «di una sciatteria ancora maggiore del solito»<sup>143</sup>, citando Carandini, e abbia come destinatario della dedicatoria un individuo alquanto modesto rispetto ai precedenti andreiniani<sup>144</sup>. Oggettivamente, sarebbe stato più saggio e semplice, per il vetusto attore, limitarsi a gioire della provvida occasione di rimettere in scena il suo amato lavoro, invece che incaponirsi nel volerlo pure ristampare, dato che il risultato fu un prodotto editoriale scadente e nulla più. Nessun beneficio egli ricavò da quest'operazione letteraria, né materiale né morale, giacché il suo oscuro committente non si curò di procurargli altri contratti dopo questo, né altri si fecero vivi a reclamare i

---

<sup>140</sup> G. B. ANDREINI, *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena, al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia, e di Navarra*.[...] cit.

<sup>141</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente. Azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*, Milano, Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta, 1652, e la moderna ristampa, G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit.

<sup>142</sup> O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 136.

<sup>143</sup> S. CARANDINI, *Prefazione*, in G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 13.

<sup>144</sup> Un certo Paolo Bolognini, probabilmente un nobiluomo milanese per cui l'opera fu anche messa in scena, ma di cui si sa poco o nulla.

suoi servigi o lodarono, in qual si voglia documento, la sua ennesima fatica drammaturgica. Certo, avrebbe potuto, ma è proprio questo il punto, in verità Giovan Battista non voleva e, soprattutto, non poteva. Aveva speso la sua intera vita terrena per il Teatro sino a divenire, egli stesso, teatro del mondo, nella sua professione, nella sua quotidianità d'uomo. Quella *Maddalena* redatta in gioventù, se lo sentiva, poteva migliorare, poteva cambiare, aveva ancora qualcosa da raccontare, qualcosa d'inespresso, era il suo lavoro incompiuto, il tarlo che l'aveva tormentato per quarant'anni, non avrebbe lasciato conti in sospeso. Per questo, nelle poche, misere, righe che egli rivolgerà allo sconosciuto Bolognini egli scriverà: «è d'uopo il distinguere; ch'altri al dedicare si riduce per fame, altri per Fama»<sup>145</sup>. Non per tornaconto personale, non per denaro, il poeta fiorentino pone mano alla sua sacra rappresentazione del 1617. Se le circostanze – il fatto di doverla nuovamente mettere in scena – lo obbligarono in quel tempo a rimaneggiarla pesantemente, il come la modificherà fu prodotto esclusivo del suo genio creativo.

Rebaudengo, e con lui, sulla medesima scia, anche Carandini ed altri studiosi, individuano in quest'attività di riscrittura testuale la forte influenza dei teatri in musica, avendo Andreini assistito – e forse partecipato – agli allestimenti francesi della *Finta Pazzia* e dell'*Orfeo*, e tenendo conto del crescente peso che questa nuova forma performativa aveva assunto nella società spettacolare dell'epoca, arrivando persino a sostenere che *La Maddalena lasciva e penitente* sembra quasi tendere alla «misura di un libretto»<sup>146</sup>. Tale influsso è innegabile, tuttavia, prima di procedere nell'indagine della dimensione sonora del testo sarà auspicabile fare chiarezza sull'uso del termine “libretto”, questione assai delicata, per non dire spinosa, in rapporto ai prodotti drammaturgici andreiniani. Già nel corso dell'analisi di *La Ferinda*, era capitato d'imbattersi in studi che accostavano la sua struttura in tre atti, propria anche di questa pièce, a quella del libretto operistico<sup>147</sup>, e di aver dovuto, di contro, dimostrare, come tale affermazione fosse per lo meno impropria, considerando che la stesura di un libretto operistico, specialmente ad inizio secolo, aveva caratteristiche particolari ed estremamente variabili<sup>148</sup>, che poco avevano a che fare con la più che collaudata scrittura teatrale di Lelio. E

---

<sup>145</sup> G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p.53.

<sup>146</sup> S. CARANDINI, *Prefazione*, in Ivi., p. 16.

<sup>147</sup> Carandini, nel suo saggio sulla *Ferinda* giunge ad affermare che: «Si presenta quindi come un vero e proprio libretto, con indicazioni musicali nel testo, con un balletto, canzonette alla pindarica, ottonari e quadernari cantabili, “recitativi musicali” in endecasillabi e settenari». S. CARANDINI, *La Ferinda di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte*, p. 119.

<sup>148</sup> In linea generale si consigliava, per la poesia teatrale per musica, ancora ad inizio seicento, per esempio nella prefazione di *Anima e Corpo*, «sveltezza di taglio e sorvegliata estensione – dall'intonazione la parola esce infatti comunque già dilatata e protratta oltre il normale – nonché stile aggraziato ottenuto con abbondanza di versi piccoli (settenari) e addirittura minuti (quinari) o saltellanti (ottonari), con terminazioni metriche particolari (sdruciole) e con frequenza di rime». P. FABBRI, *Il Secolo Cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, cit., pp. 18-19. Da questo punto di vista, come esperta di letteratura italiana, Rossella Palmieri non parla mai di “forma di libretto” ne per *Ferinda*, ne per la *Maddalena lasciva e penitente*, poiché, sebbene queste due opere siano, come numero di versi e metrica, più simili a quelli del libretto, le due strutture tuttavia continuano a presentare differenze sostanziali. Lo stesso Fabbri, al quale capiterà di parlare di *Ferinda* nella sua storia del libretto d'opera – P. FABBRI, *Il Secolo Cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, cit., p.51 – si guarderà bene dal fare mai un simile accostamento.



sebbene i ricercatori teatrali che hanno utilizzato la parola libretto, l'hanno fatto, nella maggior parte dei casi, nel tentativo di restituire a pieno il valore della sperimentazione andreiniana in senso alle nuove forme di poesia per musica, nondimeno questa terminologia ha comunque finito per generare degli equivoci, venendo, giustamente, respinta dai musicologi più rigorosi e travisata da coloro che hanno conoscenza parziale della tetralogia barocca, provenendo magari da altri ambiti di studio. Di conseguenza, per evitare d'incappare in ulteriori fraintendimenti, ecco l'immediata precisazione che la riduzione del testo del '52 da tre a cinque atti, non fu ad imitazione di un libretto d'opera, pur essendo sicuramente stata ispirata all'universo dei teatri in musica. Le sperimentazioni di Giovan Battista come autore teatrale, lo si è ampiamente dimostrato in questo scritto, non furono mai mera riproduzione, di un genere o di un prodotto culturale altro, ma furono, in qualunque frangente, una rielaborazione complessa ed articolata che giocava con i materiali – di differente natura, derivati sia dall'osservazione del mondo circostante sia dalla propria tradizione familiare - che il comico aveva, di volta in volta, a disposizione, agendo sempre in base a logiche artistiche ed insieme mercenarie.

L'aver quasi dimezzato la pièce del 1617 fu, pertanto, in primis, un bisogno pratico quanto compositivo. Non fu, cioè, in questa riduzione che si tradusse ed esplicò il valore musicale dell'opera andreiniana, in quanto la sua maggior sonorità fu invero conseguenza di una diversa gestione della struttura drammaturgica dettata da esigenze che andranno qui attentamente indagate. Si parta dall'ovvio come la necessità prioritaria per l'autore, nel quadro appena tracciato di una decadenza fisica e socio-finanziaria, di ridimensionare l'opera, in opulenza piuttosto che in lunghezza. Esemplare, in questo senso, la scomparsa dell'ordine degli oggetti di scena, sì ricco nella versione precedente. Ugualmente, però, essendo la prima commissione ricevuta dopo anni di magra, il commediografo avrà dovuto mantenere degli elementi di fascinazione ed attrazione, specialmente in un momento storico in cui la scenotecnica barocca raggiungeva il suo apice d'ingegnosa magnificenza. Ricapitolando, Giovan Battista, probabilmente, non può più confidare in una corte sufficientemente ricca che fornisca alla Maddalena di turno abiti e gioielli lussuosi, né che possa sostenere l'onere di commissionare a dei celebri musicisti delle composizioni per l'occasione, nondimeno egli non può nemmeno rinunciare a soddisfare i gusti del committente. E' qui, come anticipato, che si verifica il primo avvicinamento al mondo dei teatri in musica, giacché, almeno per quel che concerne le scenografie sfarzose, esse sarebbero potute risultare facilmente reperibili grazie al dilagare della moda dei teatri musicali, anche mercenari – nel 1637 c'era stato l'episodio del Teatro San Cassian a Venezia, evento cardine per la storia della spettacolarità barocca, che aveva dato il via

alla pratica di teatri pubblici o a pagamento, che dir si voglia, anche per le opere in musica<sup>149</sup> – dove egli ne avrebbe potuto noleggiare di belle e adatte all'occasione, mentre la sua decennale esperienza in fatto di effetti speciali avrebbe fatto il resto

A questo punto, però, prima di procedere nella valutazione degli aspetti scenotecnici della pièce maddaleniana e della loro derivazione dall'ambito performativo musicale, si faccia un passo indietro nel tempo e si ritorni, momentaneamente, alla tournée 1627-1629. Analizzando il viaggio in terra cesarea s'era parlato della concreta possibilità che Andreini, all'epoca, potesse aver allestito, nella splendida cornice del giardino di Hellbrunn, una qualche sacra rappresentazione, forse stando a quanto scrisse Margherita Costa, un adattamento all'uopo del poemetto del '10, a causa, s'era in sempre questa sede ipotizzato, della problematica presenza, nel dramma del 1617, dei nani Aron e Leon, che avrebbero potuto risultare non particolarmente congeniali ai gesuiti imperiali. Bene, se questa teoria, per quanto plausibile, è destinata a rimanere, sino a prova contraria, nel campo della pura sfera speculativa, resta tuttavia la certezza che, in quell'anno e mezzo passato al servizio degli Asburgo, Lelio fece ripubblicare il poemetto prima degli avvenimenti di Hellbrunn e la sacra rappresentazione a seguirli. Inoltre, quando il drammaturgo sarà a Praga, per l'incoronazione d'Eleonora, assisterà, senza dubbio, allo spettacolo musicale *La trasformazione di Calisto e Arcade*. Ciò significa, in altre parole, che i due sopracitati progetti editoriali maddaleniani si legarono ad eventi performativi ad alto impatto visivo-scenotecnico, poiché, quantunque non esistano documenti certi che identifichino in Andreini l'autore dell'allestimento salisburghese, difficile credere che egli non abbia almeno voluto assistere di persona all'incanto costituito del celebre giardino austriaco.

Nella raccolta poetica sopra citata di nove madrigali, che Giovan Battista offerse, a Luigi XIII nel 1643, il poeta insisterà inizialmente sulla bellezza della seduttrice cortigiana e, successivamente, sui luoghi fisici del suo percorso salvifico. Per intendersi, ecco i titoli degli ultimi quattro madrigali: *SOPRA L'ASPRITA DEL MONTE / Dove la stessa fece così dura e così lunga penitenza*; *SOPRA L'ANTRO SASSOSO / Situato nello stesso Monte dove ricrovata stava / questa famosa penitente*; *SOPRA LA FONTE / Che nella Grotta stessa sempre d'acque abbondante*; *SOPRA L'ECCESSIVO FREDDO / del Monte / Dove la stessa fece penitenza*<sup>150</sup>. L'antro sassoso, la fonte gorgheggiante all'interno della grotta, può darsi che fu solamente quel che Lelio vide nel suo pellegrinaggio nel sud della Francia, o forse, forse, fu un altro ricordo, neanche troppo lontano nel tempo, che diede origine a queste descrizioni, un luogo che

---

<sup>149</sup> «Nel carnevale del 1637 [...] un gruppo di musicisti e uomini di teatro si associano per affittare il teatro di S. Cassian delle commedie di proprietà dei Tron e mettere in scena un dramma musicale, l'*Andromeda*: libretto di Benedetto Ferrari, musiche di Francesco Manelli, scene forse di Giuseppe Alabardi, coreografie di Giovan Battista Balbi [...]. Per la prima volta un'opera musicale, sul modello delle tante presentate in spettacoli di corte o in palazzi nobiliari nei primi decenni del secolo a Firenze, a Bologna, a Mantova, Ferrare, Parma, Roma, Venezia stessa, è offerta a pagamento al pubblico abituale delle stagioni dei comici dell'Arte da un'associazione di professionisti che, sull'esempio organizzativo stesso dell'Arte, assumono in proprio tutti i rischi e gli oneri dell'impresa». S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit., p. 137.

<sup>150</sup> G. B. ANDREINI, *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena, al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia, e di Navarra*, cit., pp. 7-11. Si riferimento all'edizione dell'opera conservata presso la Biblioteca Casatenese di Roma.

profondamente s'era impresso nel suo immaginario: il parco salisburghese. Una suggestione, per il momento, e nulla più, ma comunque, da non trascurare<sup>151</sup>.

Potrebbe dunque essere stato proprio lì, tra Praga e Vienna, nonché, in un secondo momento, a Parigi, dove egli ammirò gli ingegni di Giacomo Torelli, che Andreini incominciò ad intuire che un modo per modificare le rigide leggi che governavano i drammi sacri esisteva. Era una questione di delicati equilibri, dove la forma si sarebbe fatta sostanza, dove l'apparenza tutto avrebbe reso ammissibile. La musica, associata ad una messa in scena fantasmagorica, erano divenute il vero polo d'interesse del pubblico di metà secolo. La combinazione di questi due fattori sarebbe stata come il calderone dell'alchimista che tramuta il piombo in oro, essi, insieme, avrebbero tramutato il soggetto sacro in un materiale innovativo, non più impermeabile a certune tipologie spettacolari, non più rigettante, insomma, nei confronti dell'esistenza scenica dei personaggi di Leon e Aron. Una scenotecnica basata sulle caratteristiche di varietà e stupore, opportunamente sposata ad una massiva dose di musiche, stavolta onnipresenti e pervasive – si veda il coro costituito da sei vergini<sup>152</sup>, che accompagnano gli spostamenti di Maddalena nella sua reggia, nonché il particolare che probabilmente, vide un'allora sedicenne Orsola Cortesi, alias, Eluaria Coris, attrice rinomata per la sua bella voce<sup>153</sup>, interpretare la protagonista della pièce<sup>154</sup> - avrebbero compiuto l'impensabile magia. In fondo, il segreto dell'*Adamo*, al di là, come già precisato, del suo singolare soggetto narrativo che aveva indubbiamente concesso a Giovan Battista ampia libertà di manovra, era stato in gran parte questo: l'autore, grazie alla congiuntura di musicalità e fasti scenotecnici, aveva potuto inserire, mimetizzate far inferi demoni e spiritelli, danze in forme di mattaccini. Naturalmente, queste erano creature fantastiche, di una mostruosità ultraterrena, mentre in nani servi della meretrice erano esseri umani di carne e sangue, eppure, sotto sotto, il procedimento non fu dissimile, giacché a rappresentare in scena i primi, avranno pur sempre dovuto esserci dei buffoni di corte. Non per nulla, nell'analizzare nel tratteggio dello spettacolo salisburghese ad opera della sagace penna cortigiana della Costa, s'era accennato all'eventualità di citazioni adamitiche. Ebbene, nella pièce del '52, tale riferimento diviene sicuro e incontrovertibile in ben due distinte scene che coinvolgeranno, per altro, sia il registro alto-angelico che quello basso-infero, della pièce: la scena ottava, dell'atto secondo, quando il cuoco Emanuel decanta le sue abilità tra i fornelli, sostenendo che le sue pietanze

---

<sup>151</sup> Per onor di cronaca bisogna ricordare che luoghi come grotte e giardini incantati erano quelli che sono stati talvolta, "luoghi della memoria", ossia luoghi ideali cui si rivolgevano artisti e letterati nell'età rinascimentale e barocca.. Si veda a riguardo: L. BOLZONI (a cura di), *La stanza della memoria: modelli letterari ed iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

<sup>152</sup> «CORO, di sei vergini cantatrici, accompagnamento di Maddalena». G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 55.

<sup>153</sup> Nell'arco di questo elaborato s'è già citata la Cortesi come futura moglie di Domenico Biancolelli, colui che sarebbe diventato un celebre Arlecchino nelle terre d'oltralpe nella seconda metà del XVII secolo, ma anche, nel secondo capitolo di questo scritto, per avere ricevuto una proposta d'ingaggio da una compagnia di musicisti-cantori e aver declinato suddetto invito per non nuocere alla sua compagnia.

<sup>154</sup> « [...] quella di Maddalena è affidata a una giovanissima e promettente attrice, Eularia Coris, di appena 16 anni, troppo giovane forse per il ruolo che era stato di Florinda, ma con buone doti canore». S. CARANDINI, *Prefazione* in G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 17.

fanno più gola di quanta non ne fece il pomo ad Adamo – in nota Palmieri esplicherà, «Il motivo è tratto con dosata tecnica retorica nei lunghi monologhi del Serpente nella sacra rappresentazione *l'Adamo*»<sup>155</sup> - e la conclusione della scena nona, atto terzo, dove sedici angeli musici - quindici più uno, rispetto a quelli presenti nell'*Adamo* – canteranno a turno il finale, scendendo dall'alto di una "Gloria", una macchina teatrale allora molto diffusa, costituita da un insieme di nuvole che si calano dal soffitto con all'interno personaggi mitologici, angeli e santi<sup>156</sup>. Infine, si segnala il personaggio di Michele Arcangelo, mutuato direttamente dal dramma sacro del '13, il quale, di concerto con il Favor Divino, chiuderà la messa in scena<sup>157</sup>.

La musica e la spettacolarità ridondante modificano il genere sacra rappresentazione internamente – *La Maddalena lasciva e penitente*, non sarà difatti più definita tale, essa diverrà *Azione drammatica e divota*, un cambiamento minimo pur tuttavia vitale – nell'ennesima fucina sperimentale del grande artista. Questo è, all'aprirsi del sipario, l'*Apparato* voluto dall'Andreini:

L'apparato tutto esser dovrà mare e scogli; e nel lontano dello stesso mare alcuna barchetta vedrassi, prima però, che apparisca prologo, come parimente guizzare pesci; ma poi non mai questi pesci vedransi, se non quando le sinfonie risuoneranno: ma però di rado<sup>158</sup>.

Sono le immagini marittime del poemetto, sono le memorie di naumachie e tempi gloriosi, sono quello che i suoi contemporanei amavano delle performance musicali. Quello che però, non lascia spazio a incertezze è *l'Avvertimento nell'Apparenza del Prologo che dato non s'era*, che seguirà le istruzioni per la scenografia marina iniziale, dove l'ingegno descritto, attenzione, verrà riutilizzato anche per il cambio tra la scena terza e quella quarta nell'atto secondo, ovvero quello che farà apparire il giardino delle delizie maddaleniano<sup>159</sup>:

Subbito alzata l'antitela, si dovrà sentir da tutte le parti del Teatro uccelletti garrire, quaglie, cucchi; e queste voci imitate da quelli istrumenti di terra, che d'acqua s'empiono, da quagliaruoli e cucchi di terra; e sempre dovranno suonare, finché la nuvola dov'è il Favor Divino sia discesa, accompagnando li suoni di questi uccelli, l'armonica delle sinfonie; e così finito il prologo, alor la nube ascenderà pur delle sinfonie al suono, dovranno gli uccelli sentire<sup>160</sup>.

---

<sup>155</sup> G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p.181, nota n. 144.

<sup>156</sup> «e qui al suon di trombe s'aprirà la Gloria, dove molti angeli si vedranno». Ivi., p.270

<sup>157</sup> «Qui dal cielo spicchieransi a volo FAVOR DIVINO e l'arcangelo MICHELE su'l palco discendendo e canteranno i seguenti versi congedo all'auditorio donando». Ivi., p.280.

<sup>158</sup> Ivi., p.57.

<sup>159</sup> «S'aprirà il teatro in giardino con fontane, uccelli sugli albori finti, e potendosi far sentire canti d'augelli con quelli ingegni di terra con entro acqua, come di quei cucchi quagliaroli saria adornamento non poco». Ivi., p. 140

<sup>160</sup> Ivi., p.60.

Ecco una descrizione che sembra proprio quella degli ingegni di Hellbrunn, capaci di riprodurre il canto di tre differenti varietà d'uccelli<sup>161</sup>. Quegli innumerevoli volatili che adornano il giardino della cortigiana e che il povero Leon doveva nutrire, a ogni specie il suo mangime, «Il miglio a i Carderugi / Le tarne a i Rosignoli, / Il sabbione a le Quaglie / Le carni peste a i Merli / E di canape il seme ai Pappagalli»<sup>162</sup>, nella pièce del 1617. In questa bucolica armonia artificiale ai due nanetti non rimane che muoversi, non più camminando, ma danzando e saltellando, completamente disumanizzati, caricature di buffoni, spiritelli impertinenti e vacui, insensati. Se nel testo del '17, Leon faceva ridere la malinconica prostituta grazie al racconto della sua avventura nel roseto inseguito da uno sciame d'api inferocito<sup>163</sup>, con un linguaggio colorito e vivace - forse l'unico idioma che sebbene non fosse dialettale possedesse una sua musicalità in quell'opera - nella pièce del '52, i due mini-saltimbanchi dovranno limitarsi a saltellare come pazzi per ottenere il medesimo effetto: «Se per saltare il gaudio / cresce in voi belle vergini / io salto e fovvi ridere, / il podice saltando a terra infrangermi»<sup>164</sup>. Il mago Andreini, ha tramutato in due meschini in minuscoli fauni boscherecci sin dal loro primo ingresso in scena, quando costoro, coronati di ghirlande di fiori, grotteschi puttini, entreranno cantando una canzone di due sestine d'ottonari, di cui la prima, merita d'esser per intero riportata:

Cinto il crin di gelsomini,  
d'amaranti e di viole,  
entro gli arabi confini  
tutto d'or fiammeggia il sole  
però lieti in questi piani,  
fatti son musici i nani<sup>165</sup>

Lelio aveva domato i suoi buffoni. Nella scena ottava, atto terzo, l'ultima apparizione dei due è breve momento comico, con Aron muto e Lion che, insieme a Baruc, arriverà in scena con una collana d'oro al collo, simbolo della schiavitù mercenaria, forse in questo caso, si potrebbe azzardare, persino della schiavitù al drammaturgo, reggendo in mano un pappagallo in gabbia<sup>166</sup>. Lion, inizialmente, tenterà di far cantare il pennuto, poi, data la sua reticenza, di fargli semplicemente dire il suo nome, infine, innanzi al perdurare del suo silenzio, concluderà che l'animale si comporta così

<sup>161</sup> «Sappiamo che il sistema originale (limitato a 3 diverse “voci”) risale al 1613». C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit., p.498.

<sup>162</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., p. 84.

<sup>163</sup> «E' per tempo Signore / Ed hò pur tema c'hoggi / Si rinnovelli il danno, / Che già rose in raccorre / Soffersi con affanno. / Hor l'udite, e colmate / Di riso ambe le labra. [...] Ma cotant' Api, e tante / Misero là trovai, [...] / Che vi so dir mentr'io / L'era accolto nel mezo / Fate l'Api barbiere / Mi tagliar le ventose». Ivi., pp. 79-81.

<sup>164</sup> G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p.145.

<sup>165</sup> Ivi., p. 96.

<sup>166</sup> «Qui BARUC paggetto e LION nano usciranno con due collane al collo e LION avrà di più un pappagallo in gabbia». Ivi., p.254.

perché ancora sconvolto dalla conversione di Maddalena, quasi una sagace metafora dell'autore per descrivere lo stupore dei due nanetti a ritrovarsi "imprigionati"<sup>167</sup>. Andreini aveva aperto crepe nei muri di un genere inviolabile, dagli innamorati, agli zanni, ai nani, stavolta nessuno era stato escluso, la nigredo era compiuta. Benché, a onor di cronaca, a secoli di distanza, la piccola coppia comica continui ad incontrare ancora le sue belle difficoltà: in una delle sue accuratissime note al testo, Rosella Palmieri, nel rintracciare la derivazione biblica dei vari nomi dei protagonisti dell'opera, esclusi, naturalmente, Stella, Aurora e Rosa, di chiara origine profana, parlerà di tutti tranne che di Aron e Leon<sup>168</sup>. Pure gli altri personaggi della pièce più marcatamente zanneschi quali Mordaccai, Emanuel e Baruch – buffone doc, entrerà in scena cantando, similmente ai nani, venendo per ciò appellato «cicala armonica»<sup>169</sup> ed indosserà anche lui, nella scena sopracitata, la famigerata collana d'oro – risentiranno positivamente di questa sapiente riscrittura alchemica, e sebbene la loro pia conversione rimanga cosa piuttosto forzata, la loro presenza nel tessuto drammaturgico perderà ad ogni modo il suo sapore d'aggiunta, d'innesto e, in generale il senso, di frammentarietà, di duplicità, s'attenua enormemente. Significativa certamente, in tal senso, la riduzione che subì la descrizione della pazzia di Sansone, liquidata in pochi motteggi fra Mordaccai e le tre serve nella scena quinta, atto terzo<sup>170</sup>.

Andreini con *La Maddalena lasciva e penitente*, non voleva raggiungere la perfezione, non era il suo grande addio al mondo – c'era già stato il *Risarcito*, e tanto basta – egli voleva solamente correggere l'errore, trovare la chiave di volta giusta per dare il via alla costruzione di un nuovo progetto sperimentale. Era una formula quella che qui veniva testata e soppesata nel grande calderone della sua pantagruelica creatività; un pizzico di religiosità in meno, un tocco ingegneristico-musicale in più. Era questa la matrice stilistica che perennemente contraddistinguerà i suoi lavori sino all'estremo saluto, all'ultimo applauso, l'innovazione che nessun altro avrebbe mai nemmeno immaginato possibile.

## 6. Più delle parole poté l'immagine: Guido Cagnacci, peccaminoso artista

A chiudere il presente capitolo una riflessione complessiva su questa grande ossessione andreiniana è sembrata doverosa, specialmente se si considera che, fino ad oggi, le Maddalene della vita di Lelio, il

<sup>167</sup> «[...] Ut, re, mi, fa, sol, la; canta la solfa; / fischia, fischia un pochino; / su, su, chiama Lion, chiamalo tosto. / Lion? Tu non favelli? / Per mia fè, ch'egli ancora il convertir Maddalena piange; / quindi ha che nelle penne il capo asconde, / e mestissimo fatto, ei non risponde». G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p. 255.

<sup>168</sup> Ivi., p. 69.

<sup>169</sup> Palmieri nota come l'appellativo sia un ossimoro giacché la cicale produce suoni striduli di giorno e tace di notte, la qual cosa è particolarmente interessante se relazionata allo scritto ai Lettori nella ristampa maddaleniana viennese, quando Andreini, in difesa della nobile professione dei cantori, definisce «Cicale stridule», che assordano chi li ascoltano, coloro che non sono esperti di quell'arte. Ivi., p.81. e C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit., p. 505.

<sup>170</sup> G. B. ANDREINI ( a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., pp. 231-236.

poemetto, le due sacre rappresentazioni, il componimento provenzale, e le diverse ristampe italiane ed estere, non sono mai state affrontate come un unico corpus narrativo, sebbene tutti gli storici del teatro ne abbiano riconosciuto il valore e l'enorme importanza per la carriera del drammaturgo fiorentino, dedicando spesso parte dei loro mirabili studi a descrivere una fase di questo percorso quarantennale<sup>171</sup>. Ora, però, che questo percorso maddaleniano è stato raccontato dall'inizio alla fine, dal colpo di fulmine al felice epilogo, le conclusioni che ne deriveranno, inevitabilmente, non potranno che arricchire d'inedite pennellate il già vivido ritratto di Giovan Battista Andreini, brillante capocomico e scrittore sperimentatore, che questo lavoro sta tentando di tratteggiare nel modo più preciso possibile.

La metafora pittorica non è casuale, giacché del particolarissimo rapporto che l'attore fiorentino intreccio con la celebre meretrice potrà dar ragione, e tracciare nuovi scenari, il parallelo con la vita di un suo contemporaneo, più giovane di qualche lustro<sup>172</sup>, ma soggetto alle medesime intemperie culturali. Si tratta del pittore romagnolo Guido Cagnacci che qualcuno definì, a buon diritto «lunatico guascone errante»<sup>173</sup>, considerando come, l'esistenza di costui, sembra porsi all'esatto opposto del cammino andreiniano: «artista senza patria, senza maestri, senza protettori, senza bottega e senza famiglia»<sup>174</sup>. Il Cagnacci non tentò mai di diventare un uomo rispettato, un serio professionista o altro, visse lacerato dalle sue passioni, una su tutte, le donne, perennemente in fuga da una città all'altra, non si sposò mai – anche se ci provò una volta<sup>175</sup> – e pertanto non ebbe dei figli legittimi a cui lasciare un'eredità, quantunque essa sarebbe stata, in ogni caso, come fu per Pietro Enrico Andreini, un nulla gravato di debiti.

Il suo essere ramingo lo portò progressivamente a specializzarsi in tele di piccole e medie dimensioni<sup>176</sup>, mentre i suoi soggetti prediletti divennero, gioco forza, ciò che egli avrebbe potuto sempre facilmente procurarsi e che amava: i nudi femminili. Il che, in altre parole, si può sintetizzare affermando che fu il corpo femminile, nel maggior parte dei casi senza veli, la grande ossessione del pittore romagnolo. Un corpo, quello che il Cagnacci dipinse nei suoi lavori a partire dagli anni trenta,

---

<sup>171</sup> Fiaschini tratterà principalmente del poemetto del 1610 e della sua ristampa fiorentina del '12, nonché della pièce del '17. Rebaudengo, come visto, parlerà delle "tre Maddalene", poemetto e due pièce, ma non parlerà delle ristampe cesaree, e non includerà nel suo studio critico le *Lagime, divoto componimento* trattato invece separatamente sempre dal Fiaschini. Cristina Grazioli, giustamente, darà un'enorme contributo trattando l'affaire Hellbrunn grazie alla sua conoscenza del tedesco, concentrandosi sulla tournée imperiale. È sembrato ivi doveroso riepilogare i contributi indispensabili degli studiosi che sono stati in questa sede la base imprescindibile per ricostruire il percorso maddaleniano.

<sup>172</sup> «Guido Cagnacci nasce a Santarcangelo di Romagna nel 1601». A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, in "Artedossier", Anno XXIII, Marzo 2008, pp. 16-23. Citazione p. 21.

<sup>173</sup> P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, "Romagna Arte e Storia", n. 21, settembre-ottobre, 1987, pp. 65-80. Citazione, p. 65.

<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> Nel 1628 tenterà di sposare, con una vera e propria fuga d'amore, la milanese Teodora Stivivi, vedova Battaglini, ma i due verranno scoperti e i parenti di lei perseguiteranno legalmente il Cagnacci con fervore per anni, naturalmente per questioni di denaro. Questo segnerà la sua esistenza poiché lo spettro delle continue denunce sarà una delle cause principali del suo stile di vita zingaresco. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, cit.

<sup>176</sup> Ibidem.

che pare appartenga alla medesima fanciulla, della quale, purtroppo, si sa poco o niente<sup>177</sup>, eccetto che ella, per seguire Guido nelle sue peregrinazioni senza destare scandalo, viaggerà travestita da uomo<sup>178</sup>. Quest'intrepida fanciulla, nota lo studioso Pier Giorgio Pasini, al suo amante, dunque, «presta il suo volto, il suo seno, il suo corpo»<sup>179</sup>, generosa amica, compagna, musa. Il viaggiare incessantemente, l'esigenza del travestimento, lo spettro della povertà, gli scandali sentimentali, la professione mercenaria, non sono poi così lontani i mondi di Giovan Battista e Guido, a dispetto delle intenzioni d'entrambi. Che lo accettassero quasi con orgoglio o lo combattessero con decisione, erano ambedue dei borderline, sospesi tra lecito ed illecito, tra due universi raramente in armonia. Tuttavia, non furono solamente tali tratti delle loro vite ad avvicinarli, vi furono anche i luoghi di formazione e le patrie d'elezione, che si scoprono essere gli stessi. Il Cagnacci passerà la prima giovinezza a Bologna per studiare pittura e, in seguito, oramai adulto, vi farà ritorno entrando in contatto con la scuola di Guido Reni<sup>180</sup>, esattamente al pari dell'Andreini, che svolse nel capoluogo emiliano i suoi studi da ragazzo e poi vi pubblicò alcune opere della vecchiaia, rimanendo sentimentalmente legato alla città, tanto che, se giammai i due si conobbero, ci sono comunque concrete possibilità che finirono con lo sfiorarsi, visto che il pittore giungerà a Bologna nel 1640 e Lelio, nel 1639, vi aveva appena pubblicato la sua *Ismenia*<sup>181</sup>. Inoltre, tra le località del cuore d'entrambi non potrà mancare l'isola felice, il rifugio liberale per antonomasia: Venezia. Unicamente lì, a partire dal 1648<sup>182</sup>, l'irrequieto spirito dell'artista romagnolo sembra, infatti, guadagnare un po' di pace e arrestare il suo vorticoso moto. Con queste premesse era inevitabile destino che, ad un certo punto, i loro cammini arrivassero ad incrociarsi se non fisicamente, almeno idealmente. Il Cagnacci, s'è detto, nel pieno della sua età matura, era approdato ai lidi veneziani e lì, dopo anni passati a girovagare senza meta, s'era fermato: «abitò e tenne bottega a Venezia per quasi un decennio fino alla sua partenza per Vienna verso il 1660»<sup>183</sup>. In questo lasso di tempo Guido, forte della sua nuova identità – ora si fa chiamare Canalassi – e della libertà che solo la città lagunare sapeva concedere ai

---

<sup>177</sup> Nel 1636 una giovane donna, originaria di Serravalle, di nome Giovanna, con un lascito notarile, dona tutti i suoi averi a Guido Cagnacci. Da quel momento in avanti, le donne dei dipinti dell'artista principieranno tutte ad assomigliarsi. Per ulteriori approfondimenti si veda *Giovanna, l'orfana di Serravalle*, in P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, pp. 72.

<sup>178</sup> «E' difficile rendersi conto, oggi, se i contemporanei (e i posteri) del Cagnacci erano più scandalizzati dal fatto che egli viveva con una ragazza senza sposarla, o del fatto che nei suoi quadri così "realistici" essa fosse sempre riconoscibile, impudicamente nuda, o ancora, che essa violasse ogni regola travestendosi sconvenientemente da uomo». Ivi., p. 67.

<sup>179</sup> Ivi., p. 74.

<sup>180</sup> «Tra il 1617 e il 1621 è a Bologna, a casa del nobile Gerolamo Leoni, per studiare pittura nelle più importanti botteghe della città. [...] Nel 1640 è a Bologna dove entra in contatto con Guido Reni e i suoi allievi, e inizia una produzione di quadri da "stanza"». A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, cit., p. 21.

<sup>181</sup> G. B. ANDREINI, *Ismenia. Opera reale e pastorale. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gio. Battista Gori Panelini, vicelegato di Bologna*, cit.

<sup>182</sup> «[...] nel 1648 si stabilisce a Venezia, probabilmente in incognito, con il nuovo nome di Canalassi». A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, cit., p. 21.

<sup>183</sup> P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, cit., p. 79.



suoi abitanti e ai suoi ospiti, incrementa la sua produzione di figure femminili e soggetti profani<sup>184</sup>. La sua pittura, allora, dev'essere stata davvero d'un erotismo senza precedenti se, nelle cronache di quasi un secolo dopo<sup>185</sup>, informa Pasini, si riporterà ancora maliziosamente come coloro i quali si ritrovasse a possedere in casa delle opere del Cagnacci tentassero, non di rado, di sbarazzarsene vendendole sotto banco, magari all'estero, nella Francia libertina, dove pare, finì, pure un dipinto che venne genericamente catalogato come, «una bella Maddalena»<sup>186</sup>.

Ecco dove avrebbero potuto incontrarsi Giovan Battista e Guido: nell'ambito delle loro ossessioni. Sebbene, attualmente, s'ignori di quale precipua Maddalena trafugata oltralpe si parli nella lettera riportata da Pasini nel suo saggio, resta il fatto che, di beate meretrici, il pittore di Sant'Arcangelo ne dipinse un discreto numero. Di quelle conosciute agli studiosi e rimaste su italico suolo v'è, per esempio, *La Maddalena*, in estatica contemplazione, che egli realizzò, nel 1637, su commissione dalle monache benedettine che desideravano un bel quadro d'apporre nella chiesa del loro convento, consacrata alla santa, nella città di Urbania, ove si trova tutt'oggi (fig. 53). A dispetto della sacralità del luogo, quando l'opera fu terminata le pie consorelle si videro costrette a chiedere al pittore di correggere il proprio lavoro, giudicandolo troppo ardito<sup>187</sup>.

Eppure la prostituta redenta, in teoria, sarebbe stata la protagonista perfetta per le tele di un uomo ossessionato dalla beltà del corpo femminile ma continuamente in contrasto con il clero controriformato. L'artista, evidentemente, nonostante non fosse più un ragazzino di bottega, non aveva ancora imparato a gestire adeguatamente un certo tipo di soggetti. Ad indicargli la via, il modo migliore per esprimere se stesso senza restrizione, interverrà, inaspettatamente, nientemeno che Lelio in persona, o meglio, in letteraria vece. Fu così che, al crepuscolo della sua esistenza – non si sa se a Venezia o a Vienna, dove, nel 1660, verrà convocato da Leopoldo I<sup>188</sup> – Guido poté dipingere uno dei suoi capolavori, avente un'altra volta per oggetto le gesta della cortigiana biblica, la celebre, *La Conversione della Maddalena*, oggi conservato al museo Norton Simon di Pasadena, California (fig. 56). E' stato lo storico dell'arte Daniele Benati, uno dei curatori del catalogo della recente mostra dedicata al Cagnacci, tenutasi a Forlì nel 2008, nell'analisi di sovra citato dipinto, a svelare questa sorprendente “traccia” andreiniana:

I veri protagonisti della tela sono in effetti quattro: la Maddalena, sua sorella Marta, l'arcangelo Michele e il diavolo, che viene cacciato dall'alcova; mentre solo accessorie le figure non “intere” delle ancelle, in

<sup>184</sup> «A questo punto si datano molti suoi dipinti con figure femminili e soggetti profani». A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, cit., p. 21.

<sup>185</sup> «A ottantenni dalla morte e a quasi un secolo della sua sparizione dalla scena romagnola ancora si mormora del Cagnacci». P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, cit., p. 67.

<sup>186</sup> «immorale, se non proprio un dissoluto, per via dei suoi nudi, o meglio delle sue “nude”. Le sue opere sono state spesso vendute sotto banco perché scandalizzavano tra cui una bella Maddalena, oramai divenuta “oltramontana”». Ivi., p. 66.

<sup>187</sup> Ivi., p. 72.

<sup>188</sup> «Su invito dell'Imperatore Leopoldo I, verso il 1660 si trasferisce a Vienna dove muore nel 1663». A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, cit., p. 21.

origine tre a suggerire la dipendenza del dipinto da un testo teatrale in grande voga all'epoca, *La Maddalena lasciva e penitente* di Giovan Battista Andreini (1652)<sup>189</sup>

Lo studioso, preciso, conciso, individua nei protagonisti dell'opera di Guido i personaggi principali della pièce andreiniana. Grazie a questa mirabile disamina Andreini viene investito della carica di maestro dell'inganno e d'astuzia, non più solamente, per la propria categoria professionale, ma in assoluto per tutti coloro che ne sapessero cogliere la grandezza. E il Cagnacci, a quanto pare, fu uno di questi, giacché dal commediografo fiorentino egli derivò il tema idoneo a celebrare il suo amore per i nudi femminei senza incappare nella cattolica censura, con la quale egli spesso s'era scontrato, oltre che per la usa insana, dongiovannesca passione, per il suo stile pittorico, assolutamente laico «e quindi un po' fuori dal suo tempo, arcaico e insieme precorritore di future, ben più disinibite esperienze»<sup>190</sup>. Ovvero, non più il generico argomento costituito della conversione di Maddalena, vasto e perciò insidioso, come aveva dimostrato l'episodio di Urbana, bensì un suo specifico momento, l'immagine di costei catturata nell'istante della sua presa di coscienza, quando ancora indossa gli abiti della cortigiana corrotta sullo sfondo dello splendido palazzo d'Amore. Creatura ibrida, ritratta in una fase di transizione, nel passaggio da bruco a farfalla, peccatrice e santa, eppure nessuna della due.

Insomma, una magnifica testimonianza del potere del genio andreiniano e molto di più. Il riverbero della *Maddalena* letteraria dell'Andreini su quella figurativa del controverso artista romagnolo, infatti, mette in luce un nuovo elemento insito nel racconto delle vicissitudini maddaleniane, fin qui passato sotto silenzio e che invece, con ogni probabilità fu uno dei fattori che spinse il comico fra le braccia di tale volubile, musa: la nudità. Maria Maddalena rientrava nel novero delle eroine predilette dal Cagnacci poiché, al pari di una Cleopatra (fig. 55) o di una Lucrezia, due dei miti in questo senso a lui estremamente cari<sup>191</sup>, la storia della sua espiazione implicava che ella, ad un certo punto, si lacerasse le vesti nell'afflizione somma, esattamente come accadrà nel dipinto di Pasadena. A suggerire questo segreto polo attrattivo d'erotica natura è nuovamente il lavoro di Benati, che sottolinea come, in linea di massima, il nudo della cortigiana (fig. 57), in questo punto della sua biografia, è puro frutto dell'inventiva del pittore:

---

<sup>189</sup> D. BENATI, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima*, in D. BENATI, A. PAOLUCCI, (a cura di), *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, pp. 27-50. Citazione pp. 48-49

<sup>190</sup> P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, cit., p. 80.

<sup>191</sup> «Guido Cagnacci è un pittore erotico. [...] Non ci sono allusioni od obliqui sottintesi o sollecitazioni morbide nelle Cleopatre morenti o nelle Lucrezie trafitte. Egli è erotico nel senso letterale del termine. Avverte ed esprime, con intensità comune a pochi altri nel secolo, la pulsione dell'eros che batte, incessante e profondo, nel sangue degli uomini e delle donne». *La morte di Cleopatra* conservata Vienna, presso il Kunsthistorisches Museum, è considerato all'unanimità uno dei capolavori del pittore. A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, cit., 22.

Ancora una volta l'accento è posto sulla conversione personale, su qualcosa cioè che avviene nell'intimo del personaggio. In quest'ottica, lo stesso ricorso al nudo, in genere assente in questo specifico episodio della vita della Maddalena [...] e non suggerito certo dalla contemporanea pratica teatrale<sup>192</sup>

Innegabilmente, una nudità quasi totale, quale la dipinse il focoso Cagnacci non era ammessa, all'epoca, in teatro. Nondimeno, una semi nudità o meglio, la promessa di essa, il lasciar intravedere anche solo un accenno di seno scoperto, in realtà, era cosa assai diffusa fra i comici dell'Arte. In altre parole, per quanto, effettivamente, al quadro venga concesso di spingersi in territori proibiti alla pratica attorica, l'intuizione dello storico dell'Arte, quantunque declinata al negativo, d'un qualche rapporto esistente tra originalità dell'invenzione del pittore e pratiche attoriche, racchiude un'importante verità che spetterà allo storico del teatro approfondire, cogliendo il guanto lanciato dall'illustre collega. In questo modo, indagando sugli stilemi recitativi delle comiche, emergerà, al di là del loro famigerato potere di fascinazione sul pubblico maschile<sup>193</sup>, con quali mezzi esse l'ottenessero, fra cui, per l'appunto, spiccherà anche la promessa di una corporeità senza veli: «Ma l'informazione più interessante è quella che rivela come gli abiti delle innamorate, solo visivamente lussuosi, fossero fatti in realtà “di tocchetti falzi”»<sup>194</sup>. Detta altrimenti, si sta parlando di costumi di scena che potevano agilmente essere “stracciati” in punti strategici per mostrare ciò che andava mostrato. Se, presumibilmente, Isabella Andreini, non si abbassò mai a simili mezzucci per attirare l'attenzione del suo pubblico<sup>195</sup>, sebbene, si precisa, nulla si conosce dei suoi esordi come attrice, questo valse per lei ed altre poche elette. La maggior parte delle comiche dell'epoca, come del resto avevano fatto le loro antenate, continuò a basare parte della propria fortuna sull'esibizione scenica di un bel corpo. E che questa “scandalosa”, teatrale, componente del mito maddaleniano fosse stata, sin dall'inizio, bene presente nella mente di Andreini, ce lo dimostra sempre lo storico dell'arte quando, a proposito della *Conversione californiana*, scrive:

[...] Il particolare della cacciata del diavolo da parte dell'arcangelo Michele che pure compare in altri passi dell'azione teatrale di Andreini, come si è detto, alla base della raffigurazione, risulta di fatto una sua intenzione e non ha precedenti in altre trattazioni seicentesche del tema<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> D. BENATI, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima*, cit., p. 49.

<sup>193</sup> Sull'argomento si rimanda all'esemplare scritto dell'Ottoneilli riportato dalla Schino in: F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 163-173.

<sup>194</sup> G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., p. 196.

<sup>195</sup> Sicuramente non lo fece una volta divenuta famosa, a tal proposito si veda quanto chiarisce Gerardo Guccini con *La grande scena d'Isabella: pazzia e orazione* in G. GUCCINI, *Intorno alla Prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni – tecniche*, cit., pp. 195-207..

<sup>196</sup> D. BENATI, *Guido Cagnacci: il corpo e l'anima*, cit., p. 49.

Forse, nelle agiografie dell'epoca, non compariva l'immagine di un Michele Arcangelo trionfante su Satana, e magari nemmeno nella pièce di Giovan Battista del '52, ma nei precedenti lavori del drammaturgo, *Adamo* e poemetto del 1610 innanzitutto, eccome se ve n'era traccia. Anzi, in questo caso si potrebbe dire che le opere dei due artisti, in un complesso gioco si specchi, potrebbero persino aiutarsi a "risolversi" l'un l'altra. Attualmente è ignoto dove la composizione dello splendido dipinto cagnacesco avvenne, se a Venezia, o presso la corte di Leopoldo I, o addirittura se fu cominciato in Italia e terminato all'estero, così come resta avvolta dal mistero la messa in scena di Hellbrun. Tuttavia, come si è certi che suddetto quadro venne realizzato sul finire della vita di Guido, similmente, è incontrovertibile che *La Maddalena. Composizione rappresentativa*, verrà ripubblicata, a Vienna, nel 1629, mentre l'anno prima, a Praga, era stato riedito il poemetto del '10. Questo suggerisce che, se la tela della *Conversione* venne dipinta in terra cesarea, non soltanto *La Maddalena, lasciva e penitente* potrebbe averla ispirata, ma, con essa, anche le suddette ristampe dei lavori andreiniani, e perché no, forse, addirittura il racconto di qualche conoscente dell'artista, che nella lontana primavera del 1628, a Salisburgo, aveva assistito ad uno splendido allestimento ove: «la Maddalena peccatrice, che comparse in scena tutta ornata con amoretto intorno, godeva delle sue bellezze, mentre da una parte il Diavolo cercava di metterli le mani addosso, e portarla all'Inferno; ma ne era di continuo impedito dall'Angelo suo Custode»<sup>197</sup>.

Un dubbio affascinante, che meriterebbe maggior attenzione sia da parte degli storici dell'arte che da quelli del teatro, potendo esso, in teoria, condurre a stabilire sia con maggior esattezza il periodo di composizione del dipinto da un lato sia, dall'altro, esplicitare alcuni punti oscuri della poetica andreiniana sul mito maddaleniano. Questo percorso tra penne e pennelli, ha difatti sicuramente provato come, la tempera e il talento di Guido Cagnacci, trascendono le parole, abbiano saputo aprire diverse, inedite, prospettive sul secolare rapporto tra Lelio e la sua protagonista-feticcio, quali i risvolti più profani e prosaici di esso, mettendo a nudo uno dei tanti sapienti ingegni in cui Giovan Battista fu maestro: travestire da santa un'attrice, un corpo fisico da ideale effimero.

---

<sup>197</sup> C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena. Composizione Rappresentativa (1629) di Giovan Battista Andreini (1576-1654)*, cit. p. 500.

## Capitolo V: Geografia d' "Utopia": Parigi, tra immaginazione e realtà

### 1. Il primo incontro, genesi d'un amore appassionato: tournée 1613-1614

La prima volta che a Giovan Battista Andreini si prospettò la possibilità di una tournée in terra di Francia fu nel 1611, durante il suo forzato soggiorno bolognese a causa di una gravidanza della moglie Virginia. La sovrana Maria de' Medici era, allora, vedova da circa un anno – Enrico IV era stato assassinato da François Ravaillac il 14 maggio del 1610<sup>1</sup> e lei era stata nominata reggente, in attesa che Luigi XIII potesse salire al trono – quando, il 3 di settembre<sup>2</sup>, aveva manifestato il desiderio d'avere alla propria corte dei comici italiani, in seguito, probabilmente, al positivo concludersi, nonostante le numerose obiezioni da parte dei principi Condé e Soissons<sup>3</sup>, delle trattative dei famosi matrimoni spagnoli che avrebbero vincolato a doppio filo la corona francese a quella spagnola, tramite l'unione di Luigi XIII con Anna d'Austria, e di Elisabetta di Francia con il principe delle Asturie, il futuro Filippo IV<sup>4</sup>. La sovrana Medici avrebbe, insomma, richiesto la presenza di attori di professione, provenienti dalla natia Italia, solo nel momento in cui il proprio potere politico stava finalmente consolidandosi, essendo stata ella la principale promotrice di questa duplice alleanza. Queste, in sintesi, le contingenze che all'epoca permisero a Lelio di mettersi in marcia alla volta di Parigi. Eppure, in realtà, il vissuto personale e professionale andreiniano lo legavano a quella terra ben prima dell'esprimersi delle voglie medicee.

La Francia aveva cominciato ad attrarre viaggiatori italiani e non, ancora a metà del XVI secolo, quand'era diventata un importante snodo commerciale giacché, attraverso i suoi territori, era possibile giungere ai porti delle Fiandre e dei Paesi Bassi, nonché a Siviglia, accesso navale privilegiato per le colonie extraeuropee, mentre Lione s'era confermata il più importante polo mercantile del tempo. La centralità dell'area transalpina per scambi di varia natura, si palesò allora nelle pubblicazioni di guide per viaggiatori, il cui prototipo uscì nel 1552 ad opera dell'umanista francese Charles Estienne<sup>5</sup>. In seguito molte altre guide furono editate, e la maggior parte di esse continuò ad essere riservata alla descrizione dei vari itinerari per approdare alla patria dei bianchi

---

<sup>1</sup> J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p.289.

<sup>2</sup> La richiesta era stata inviata a direttamente a Tristano Martinelli, ma ben presto i coniugi Andreini si metteranno in mezzo per ottenere loro la direzione della compagnia. Si veda il capitolo primo del presente elaborato e C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 102.

<sup>3</sup> «Bien que l'accord des princes du sang (Condé e Soissons.) fort réticents à de telles unions avec la monarchie espagnole, ait été acheté plutôt qu'obtenu». J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 290

<sup>4</sup> Di queste unioni s'era già discusso nel corso del terzo capitolo a causa degli sfarzosi allestimenti spettacolari che, nel 1612, la sovrana Medici avrebbe promosso per celebrare l'annuncio ufficiale dei due matrimoni, pertanto, si rimanda ad esso.

<sup>5</sup> «Il prototipo di esse uscì nel 1552 dalla penna di un umanista francese, Charles Estienne: s'intitolava *Guide de chemins pour aller et venir partout le Royaume de France* e si occupava essenzialmente di fornire al viandante informazioni sulla rete stradale e ragguagli sulla natura geografica del territorio da attraversare». L. ALLEGRA, *In viaggio, fra Cinque e Seicento*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6-7-8 aprile 1987, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 31-43. Citazione p.32.

gigli<sup>6</sup>. Nel suo saggio, che analizza il tessuto sociale di coloro che d'abitudine vivevano un'esistenza nomade, Luciano Allegra, individua soprattutto nei mercanti i soggetti che avevano più interesse ad incamminarsi verso i territori d'oltralpe, visto e considerato quanto sin qui esposto. Tuttavia, i mercanti, sono solo una delle quattro categorie di viandanti che lo studioso identificherà nel suo scritto, gli altri tre gruppi erano costituiti dai pellegrini, ossia quelli che si muovevano per ragioni devozionali, dai giovani rampolli delle famiglie aristocratiche, che si spostavano per motivi di studio ed infine, da quelli che Allegra chiamerà i marginali, cioè i poveri, i vagabondi, i banditi, i contrabbandieri, i cerretani, i giocatori, i saltimbanchi, i giocolieri, i truffatori, gli spacciatori di moneta falsa e via dicendo. Viene quindi da chiedersi in quale categoria possano rientrare i comici dell'Arte<sup>7</sup>, dal momento egli non li citerà mai direttamente ma si limiterà a notare come, per questi, fu costante la paura d'essere scambiati per dei marginali, per dei fuorilegge, con il rischio di pagarne anche le medesime, amare conseguenze, quali l'incarcerazione o peggio<sup>8</sup>, e si potrà serenamente concludere che, se il timore più grande per gli attori in viaggio fu, principalmente, lo scambio d'identità, ciò accadeva perché essi erano, essenzialmente, più affini ai commercianti – professione, d'altra parte, analoga alla loro, dato che ambedue praticavano il mercimonio, gli uni di beni materiali, gli altri della propria arte – sia per i tipici mezzi di spostamento, a piedi o a dorso di mulo, questi per trasportare le merci da vendere, quelli per portare con sé i costumi e le attrezzature di scena<sup>9</sup>, sia per l'uso degli stessi luoghi di ristoro, entrambi troppo modesti per permettersi degli alberghi, ma non così poveri da non potersi concedere un letto in una dignitosa osteria o locanda<sup>10</sup>, che a qualunque altra tipologia di viaggiatori dell'epoca. Infine, il primo documento dettagliato che attesti la presenza di una compagnia d'attori italiani in territorio d'oltralpe, ovvero la relazione dell'ambasciatore inglese Lord Buckhurst, del 4 marzo 1571, registra come luogo delle rappresentazioni comiche l'Hotel parigino dei Duchi di Gonzaga-Nevers<sup>11</sup>, ramo cadetto di quei signori del Mantovano che, da sempre, a partire dai genitori di Giovan Battista, erano stati i mecenati di riferimento della stirpe andreiniana. Lelio, pertanto, in quanto afferente alla categoria dei comici di professione, poteva vantare una relazione pressoché secolare con la Francia, e non diversamente per la sua tradizione familiare, dato che i suoi genitori, al seguito dei Gelosi, aveva percorso innumerevoli volte la via

---

<sup>6</sup>L. ALLEGRA, *In viaggio, fra Cinque e Seicento*, cit., p. 32.

<sup>7</sup> Il Bevilacqua, ad ogni modo, nel suo scritto, non mancherà di segnalare come i comici italiani fossero soliti cercar fortuna all'estero, ben prima dei mercanti: «Fin dal sec XVI taluni tra loro apparvero in Austria e in Spagna; in Francia, secondo il Picot se ne troverebbe traccia fin dal 1520; un documento sicuro poi prova la loro presenza colà il 12 dicembre 1530». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 81.

<sup>8</sup> «All'atavica paura dei pericoli e dell'ignoto, che è intrinseca alla prospettiva dell'avventura, se ne sostituì una nuova: quello dello scambio di persona». L. ALLEGRA, *In viaggio, fra Cinque e Seicento*, cit., p. 42

<sup>9</sup> «[...] servirsi di un animale o viaggiare su un carro – per tutto il Cinquecento le diligenze rimasero delle msoceh bianche – significava solo risparmiare fatica e poter caricare bagagli, merci, masserizie [...] Per tutti gli altri, invece, il mulo rappresentava il mezzo di locomozione per eccellenza». Ivi., p. 37.

<sup>10</sup> «Un letto alla locanda o alla posta era la sorte degli altri mercanti, dei mastri artigiani o delle compagnie di teatro». Ivi., p. 39.

<sup>11</sup> R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, cit., p. 59.

che conduceva a Parigi – in un suo scritto, Roberto Tessari si soffermerà con arguzia nell'indagare il simbolo della compagnia dei Gelosi, un Giano bifronte, ricordando come il dio fosse colui che presiedeva i luoghi di transito essendo egli, «nume della *transizione*»<sup>12</sup>. A tal proposito, inoltre, si ricordi come, la scomparsa d'Isabella avvenne a Lione, sulla strada del ritorno a casa, dopo che ella aveva oramai concluso una trionfale tournée alla corte d' Enrico IV e Maria de' Medici, nel corso della quale l'attrice e la sovrana avevano stretto amicizia<sup>13</sup>. C'è persino la concreta possibilità che fu Isabella in persona la prima a portare all'attenzione di Maria de' Medici le doti del suo primogenito, sebbene costui fosse rimasto, per quella tournée, in Italia. La Francia, in ogni caso, era probabilmente una meta a cui da tempo l'immaginario andreiniano s'era rivolto con insistenza, come sembrerebbe suggerire la lettera che egli scrisse a Francesco IV di Gonzaga, accennando ad un “fato” propizio che l'avrebbe voluto, già anni orsono, in quei luoghi:

Più volte hammi chiamato la fortuna verso le parti di Francia come dalle lettere di favore fattemi dalli suoi serenissimi genitori (che Dio habbia in gloria) si può vedere; hora di nuovo colà sono chiamato<sup>14</sup>.

In realtà, quello che avverrà nel 1613, sarà il primo viaggio noto del comico fiorentino in quei luoghi, il che significa che, quantunque gli si fossero presentate altre occasioni per varcare gli italici confini, fu soltanto con l'esplicita richiesta della reggente medicea che ciò poté attuarsi. Questa epistola servì, più probabilmente, a creare una sorta di “profetico precedente” allo scopo di favorire la tournée nei territori d'oltralpe dando ad intendere un vivo interesse della corte parigina per il lavoro dell'Andreini di lungo corso. Le trattative per la trasferta francese, avviate nel settembre dell'11, dopo che Maria de' Medici s'era rivolta a Tristano Martinelli per veder soddisfatte le proprie teatrali voglie, dureranno due anni, e vedranno scontarsi Arlecchino con i coniugi Andreini e questi, a loro volta, come da tradizione, con i Cecchini, causa i dissidi crescenti tra le due donne, la Florinda e la Flaminia<sup>15</sup> e poi pure con il Martinelli, per ottenere la direzione della compagnia. Sarà opportuno riassumere brevemente le tappe di questa biennale contrattazione, poiché esse sveleranno diverse aspirazioni andreiniane e chiariranno in che termini Lelio pensasse alla Francia come meta dalle infinite opportunità.

---

<sup>12</sup> «[...] nume della *transizione* (di quella creativa e di quella distruttiva), dei ponti, delle porte. Gli spazi a lui sacri non erano tanto i templi quanto i luoghi di *passaggio*». R. TESSARI, *O Diva, o “Estable à tous chevaux”. L'ultimo viaggio di Isabella Andreini*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 128-142. Citazione, p. 130.

<sup>13</sup> Dell'amicizia fra Maria de' Medici e Isabella Andreini se ne è già fatto cenno nei precedenti capitoli.

<sup>14</sup> «[A Francesco IV Gonzaga – Mantova] Milano, 28 agosto 1612». C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 102.

<sup>15</sup> In lettera del duca Vincenzo al figlio Cardinale, datata 22 gennaio 1612, egli parla apertamente a costui dei suoi dubbi sull'inviare a Maria una compagnia con così forti dissidi interni «[...] ma il mettere insieme et mandar costì una buona compagnia de comici in questo tempo et in questa disunione di Florinda e di Flaminia, l'ho per impossibile». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei “Fedeli”*, cit., p. 84.

Martinelli, passati due mesi dell'arrivo della lettera medicea, scriveva al Cardinale Gonzaga, che si trovava in quel mentre a Parigi, per consigliare al nobiluomo di redigere una missiva anche per la collega Ramponi, «sortandola che se la viene in Franza che beata lei; et oltra al bon guadagno che si farà in generale, che ce ne sarà anco in particolare; insoma bisogna chiaparle come si fa le rane al boccone»<sup>16</sup>. Suggerimento nato, quasi sicuramente, dal bisogno dell'esperto comico d'aver Florinda in compagnia – e con lei, la sua splendida voce – senza che questa, però, avanzasse assurde richieste, come, invece, inevitabilmente, accadrà trascorsi nemmeno dieci giorni dall'invio di suddetta epistola, nel momento in cui un'audace Virginia si rivolgerà pure ella al Cardinale, pretendendo che: «[...] Ma avverta, per grazia, due cose: l'una che il carico di far la compagnia lo debba havere io et mio marito; [...] perché l'haver Arlecchino mendicata l'autorità di far lui la compagnia non piace ad alcuno [...]. L'altra sarà di far sì che le commedie si recitino nella stanza di Borbon»<sup>17</sup>.

La diva, forte dei suoi successi musicali e della sua crescente fama, appoggia il marito nel primo, importante, tentativo di spodestare Arlecchino dal suo incontrastato ruolo di capocomico, e questo, si badi bene, avviene nel seno di una corsa alla corte parigina. E' un dato notevole, che implica, oltre all'evidente volontà di Andreini di crescere professionalmente, la tensione ad emergere maggiormente a Parigi che non nella sua terra natia, visto che non esisteva alcuna valida ragione per cui Lelio avesse dovuto attendere così a lungo per tentare la scalata al potere – egli aveva iniziato la sua attività con i Fedeli nel 1604, ma come attore aveva cominciato ben prima, nella compagnia dei genitori – se non quella di ritagliarsi un posto speciale nel cuore dei regnanti francesi, magari nell'ipotetica prospettiva di un trasferimento permanente nella città della Senna, supposizione per altro presto confutata dall'analisi dei successivi soggiorni andreiniani nella capitale francese. Tornando al vivo della questione, la morte, nel febbraio 1612, di Vincenzo I interrompe i negoziati ufficiali tra i principi di Mantova e Marida de' Medici ma non la corrispondenza ufficiosa tra Arlecchino e la regina, la quale, il 21 luglio illustra al comico chi non potrà assolutamente mancare al suo cospetto: «... il faut que vous faissez en sorte d'amener la compagnie de Florinda ou bien celle de Flaminia avec Fritelin, que l'on dit estre les deux que l'on estime le plus en Italie»<sup>18</sup>. Ecco palesato il bisogno che aveva il Martinelli di condurre seco Florinda e l'interessante caso di come la Medici pretendeva la presenza di una delle due dive, e di Fritellino, se dovesse venire Flaminia, ma non menzioni affatto il figlio d'Isabella, dimostrazione dell'enorme prestigio acquisito dalla Ramponi, causa delle invidie e delle gelosie con Orsola Cecchini, rispetto al consorte, nonché della difficoltà di Lelio di costruirsi una reputazione, agli inizi di carriera, nonostante il proprio celebre nome, al di là dei confini nazionali.

---

<sup>16</sup> Lettera datata 3 dicembre 1611, Mantova, presente in: E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 82.

<sup>17</sup> Lettera datata 14 dicembre 1611, Bologna, presente in: Ivi., p. 83.

<sup>18</sup> Ivi., p. 85.



La querelle tra le due donne sarà terribile, autentico cruccio per i mediatori delle trattative e affascinante saggio del carattere dei partecipanti al conflitto, compresi coloro che preferiranno restare nell'ombra. Andreini lascerà alla moglie l'onere della disputa, conscio del maggior peso artistico di lei, causa la sua fama di cantante, in una paziente attesa. V'era in lui la certezza che le doti della sua sposa, avrebbero aguzzato l'ingegno di Martinelli e condotto a più miti consigli l'iraconda Flaminia, considerando i cospicui guadagni monetari che, per tutti loro, implicava una tournée in terra di Francia<sup>19</sup>. Il Bevilacqua avrà nientemeno che compassione per la situazione del «povero Giambattista», sostenendo come «In tanto diluviar di lettere egli vien spesso nominato accanto a Florinda; ma sottomesso alla moglie, egli non mette bocca nel diverbio»<sup>20</sup>. In verità, al momento propizio, ovvero quando oramai gli accordi per il viaggio erano stati presi e confermati, il silenzioso drammaturgo, con discrezione, compierà comunque le sue mosse, come ad esempio omaggiare Maria de' Medici dedicandole il suo *Adamo, sacra rappresentazione*<sup>21</sup>, solamente che lo farà adottando un atteggiamento, in questo Bevilacqua aveva ragione, per lui stranamente prudente, quasi sottotono, dovuto, verosimilmente, più che a un'oggettiva difficoltà di gestione della situazione, a quella sua tipica capacità d'osservazione del reale che da sempre l'aveva contraddistinto rispetto alla maggior parte dei suoi colleghi e che, in questo caso, si tradusse con il voler mantenere un basso profilo.

La strategia andreiniana della cautela, pertanto, continuerà sia in questa fase di tormentati preparativi, sia una volta giunti a Parigi, dove egli, modesto, si limiterà ad offrire all'influente Duca Carlo di Nevers<sup>22</sup> – si ricordi bene quest'episodio, che Carlo sarà colui il quale, nel 1628, verrà nominato duca di Mantova, una volta estintasi la stirpe gonzaghese - una sorta di “ristampa” della sua prima commedia in prosa. Infatti, più che una vera e propria edizione ex novo, *La Turca* del 1613<sup>23</sup> sarà la

---

<sup>19</sup> «Sappiamo da una lettera della regina che Florinda e Flaminia nel settembre si trovavano ancora in disaccordo, ma che per riguardo a lei acconsentivano al viaggio» E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 87. Si permetta di dubitare che l'unica ragione fosse fare un piacere a sua Maestà.

<sup>20</sup> Ivi., p. 86.

<sup>21</sup> *L'Adamo*, dedicato a Maria de' Medici, verrà pubblicato in Italia quando il suo autore era già da qualche tempo in viaggio verso Parigi «[...] l'Andreini dopo il 12 Giugno si mise in viaggio per Parigi e l'opera uscì alla luce, lui assente». G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull'"Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, cit., p.13.

<sup>22</sup> I Nevers erano il ramo cadetto francese della famiglia Gonzaga, formatosi ancora a metà del XVI secolo, quando un allora fanciullo Lodovico Gonzaga, veniva inviato dalla madre, la vedova Margherita Paleologo, in quel di Parigi, con il compito, ufficiale, di recuperare i beni ereditati dalla nonna materna, Anne d'Alençon, mentre, in verità, si trattava di un viaggio da molteplici risvolti diplomatici che rientrava nel composito gioco politico estero gonzaghese e che si realizzerà pienamente solo nel 1565, nel momento in cui il bel Lodovico sposerà Henriette de Clèves, diventando così, Duca di Nevers. Morirà nel 1595, e a lui succederà il figlio, al quale Andreini dedicherà *La Turca*, essendo costui, similmente al padre, un grande estimatore dell'arte rappresentativa. Disgraziatamente la guerra, il sacco di Mantova, e la morte del figlio adorato, prosciugheranno i sogni di gloria del nuovo signore del mantovano, le sue finanze, e porteranno l'indifferenza luttuosa nei confronti di tutto ciò che un tempo egli aveva amato, comici compresi. I suoi successori, il corrotto nipote Carlo II e l'ultimo dei Gonzaga-Nevers, Ferdinando Carlo, che fu privato del titolo ducale per fellonia, chiuderanno questa triste parabola discendente. Per ulteriori approfondimenti: R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, cit.

<sup>23</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia marittima et boschereccia. All'Ecc.mo mio S.re et Padre.n Collendissimo il S.Duca di Nivers dedicata*, Casale, Pantaleone Goffi, 1613. Come si può notare, si tratta, dunque, invero della stessa identica edizione dell'11, alla quale Andreini si limiterà a cambiare la dedica.

medesima pubblicazione principe del 1611 eccezion fatta per la dedicatoria. Accortezza non vuol dire però perdita d'acume. Incuriosisce come, Giovan Battista, avendo l'opportunità di ristampare un suo dramma presso un editore francese, preferisca, banalmente, modificare, di poco assai, una vecchia pubblicazione. In fondo, Nevers non era un gentiluomo comune per gli interessi andreiniani, egli vantava legami personali con i suoi patroni, i Gonzaga, suoi cugini di primo grado, e con essi condivideva pure la stessa grande passione per il teatro dei comici dell'Arte<sup>24</sup>. Questo perché, se il Nevers non era un aristocratico qualunque, nemmeno *La Turca*, in realtà, era un dramma scelto a caso. Esso come evidenzia la studiosa Rosanna Gorris, era un'opera «ricca di riferimenti alla storia delle due famiglie rivali [...] soprattutto la lite tra i fratelli, origine della conversione all'Islam di Rosmondo, è un'allusione trasparente all'inimicizia tra Guglielmo e Lodovico Gonzaga»<sup>25</sup>. Ovvero, la pièce altro non era che la raffigurazione allegorica dei conflitti della famiglia ducale mantovana e della loro lieta risoluzione. A ciò s'aggiunga poi come il tema delle crociate contro i turchi, fulcro della trama di suddetta commedia, avesse invero un riscontro concreto nel vissuto del Duca francese, il quale, in quel tempo, si stava organizzando per avviarne una reale, inviando ambasciatori al Papa e a sovrani europei, e ammassando una gigantesca flotta guerresca<sup>26</sup>, ed il quadro sarà completo. Il comico fiorentino individua tra la moltitudine di nobili cortigiani quello maggiormente adatto alle sue esigenze, ne rintraccia i gusti, le passioni, quasi ne delinea un profilo psicologico, e agisce di conseguenza. Verrebbe da dire, in previsione dell'impensabile – o dell'altamente probabile, considerato il soggetto in questione – ossia il brusco abbandono dei Fedeli da parte d'Arlecchino, presumibilmente nella primavera del 1614<sup>27</sup>. Un'occasione d'oro per l'Andreini, che comincerà a firmare i contratti per l'affitto della sala dell'Hotel de Bourgogne con il nome di “Jean Baptiste Andreyny”<sup>28</sup>, assumendo l'anelato titolo di capocomico. Libero il campo, assicuratosi i giusti appoggi, a Lelio non resterà che catturare i favori di sua Maestà Cristianissima e del quattordicenne Luigi<sup>29</sup>, sia come attore, sia come letterato – lo testimonia sia l'affaire del poemetto *La Maddalena*, per il quale si rimanda al capitolo quattro di quest'elaborato, sia il contenuto delle due lettere, vergate dalla Regina in persona, l'una per la duchessa di Lorena, l'altra per il cardinale Ferdinando, che ella

---

<sup>24</sup> «Il nuovo duca di Rethel coltiva come il padre il gusto per il fasto, per le feste e per i ricevimenti grandiosi [...] ma anche la passione per la commedia» R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, cit., p. 72.

<sup>25</sup> Ivi., p. 77

<sup>26</sup> Ivi., p. 79.

<sup>27</sup> Il primo contratto a nome di Lelio risale all'8 aprile del 1614. E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei “Fedeli”*, cit., p. 88, nota 5.

<sup>28</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 15.

<sup>29</sup> «Il quattordicenne re Luigi XIII ci si doveva divertire assai, poiché la sua assiduità alla commedia italiana è veramente straordinaria». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei “Fedeli”*, cit., p. 88.

donerà a Giovan Battista e sua moglie, come lasciò passare per tornare a casa<sup>30</sup> - ponendo solide basi per le sue future tournée su suolo francese.

In questa prima avventura d'oltralpe, che si concluderà nel luglio del 1614<sup>31</sup>, il drammaturgo sperimenta, verifica, saggia il terreno, prende le misure, valuta con precisione il numero dei suoi nemici e dei suoi alleati ma, soprattutto, rende concreta una fantasia. La Francia, sino a quell'estate del 1613, non era che un sogno. Esclusivamente per sentito dire egli sperava che quel paese gli desse fama, denaro, benessere, non possedeva, cioè, prove alcune che tutto ciò fosse veritiero finché non giunse a Parigi. Nell'istante in cui egli realizzerà che Utopia esiste, la sua vita ne sarà segnata. La corte gallica, d'ora in avanti, diverrà la meta di ogni peregrinazione, di ogni riposta speranza, d'ogni aspirazione personale ed artistica.

## 2. All'ombra di Maria de' Medici sboccia il miraggio di una nuova patria

Giovan Battista e Virginia, s'è detto, tornarono a casa sul finire dell'estate del 1614, dopo un anno prospero, nel corso del quale riuscirono a risanare le loro dissestate finanze e a conoscere glorie insperate, lasciando un ottimo ricordo della loro professionalità alla Reggente, e cominciando, probabilmente, a coltivare la speranza di cambiare presto i loro signori, forse, persino, la loro cittadinanza, come accadde poi alla generazione di comici che gli succedette<sup>32</sup>.

Disgraziatamente, i progetti e i sogni di una coppia di comici dell'Arte, hanno un peso pressoché irrilevante nello scenario politico e sociale di grandi feudi e nazioni. Quando gli Andreini erano giunti per la prima volta alla corte parigina, nel 1613, avevano trovato la sovrana Medici all'apice del suo splendore. Ella, all'epoca, aveva da poco ufficializzato e celebrato magnificamente, le unioni spagnole, mentre il conte di Soissons, uno dei suoi principali oppositori tra i principi di sangue, era

---

<sup>30</sup> Ambedue le lettere, che parlano in modo più che lusinghiero dei due comici, per la loro bravura recitativa quanto per il loro comportamento impeccabile, sono riportate parzialmente in: E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., pp. 89-90

<sup>31</sup> «La compagnia dovette lasciar Parigi e tornarsene in patria nel mese di luglio. Gli Andreini infatti recavano con sé due lettere della regina in data del 20 dette; [...]». Ivi., p. 89.

<sup>32</sup> Terminate le Fronde, nel 1658 i comici italiani fecero ritorno a Parigi e s'installarono nelle sale del Petit-Bourbone dove furono presto raggiunti dalla troupe di Molière l'anno seguente. Nel 1660 ambo le compagnie si sarebbero dovute trasferire, e dividere, la sala del Palais-Royal, giacché le Petit-Bourbone dovette essere demolito. Da allora in poi i comici si stabilirono nei territori d'oltralpe in maniera permanente. Sino al 1681 essi recitarono solamente in lingua italiana, successivamente, invece, chiesero a drammaturghi francesi quali Fatouville o Regnard, di scrivere per loro dei testi sempre però destinati alle maschere ed ai tipi della commedia dell'Arte. Nel 1697 verranno scacciati dal Re a causa di una loro imprudente pièce sulla sua favorita. Tutti gli attori di quelle generazioni come Tiberio Fiorilli e Domenico Locatelli, presero la cittadinanza francese come prattamente sperava di fare anche l'Andreini. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII siècle*, Paris, Armand Colin, 2011; R. GUARDENTI (a cura di), *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990; *Boulevard des Italiens* in F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, cit., pp. 277-292. e E. GHERARDI, *Le théâtre italien de Gherardi ou Recueil général de toutes les commedie italiens du roy, pendant tout le temps qu'il on été au services*, Geneve, Slatkine, 1969, (Riproduzione dell'edizione francese del 1741).

morto, ancora nel 1612<sup>33</sup> e, a seguito di ciò, un altro suo grande avversario, il principe Condé<sup>34</sup>, nipote del defunto, aveva finito con il ritrovarsi politicamente isolato. Tuttavia, nel momento in cui Lelio e Florinda lasciarono il paese, ogni cosa stava già mutando. Condé, agli inizi del 1614, reagiva all'esclusione dagli affari di Stato raccogliendo intorno a sé i suoi fedeli, il duca di Nevers, governatore della regione di Champagne – colui al quale, solo qualche mese avanti Lelio aveva dedicato *La Turca* -, il duca di Vendôme, fratello naturale di Luigi XIII, governatore della Bretagna, il duca di Bouillon, e il duca di Longueville, governatore della Picardia<sup>35</sup>, con il preciso intento di dare il via, nel marzo di quello stesso anno, stranamente quando si presume che ad Arlecchino venne voglia di rientrare in patria, alla prima guerra civile della carriera da reggente della vedova d' Enrico IV. Maria si troverà costretta, per fronteggiare il malcontento, ad eseguire alcune mosse strategiche tra le quali proclamare, immantinente, la maggior età del figlio, che avrebbe compiuto quattordici anni il 27 settembre del '14<sup>36</sup>, giacché il Condé, con cui la sovrana dovette trovare un accordo - bisognava arrestare sul nascere questa folle guerra civile che avrebbe implicato gravi perdite economiche per il paese<sup>37</sup> - tra le varie istanze, richiedeva la sospensione dei matrimoni spagnoli sino a quando il re non avesse raggiunto la maggior età<sup>38</sup>. Una scelta, dunque, quella d'abbandonare il titolo di reggente, in buona parte dettata dalle circostanze avverse e che, in quel precipuo frangente si dimostrò vincente, visto che, sebbene la reggenza medicea finisca, ufficialmente il 2 di ottobre, con la proclamazione della maggiore età di Luigi XIII, sua Maestà Cristianissima continuerà a manovrare, di fatto, le scelte del suo rampollo in quanto capo del Consiglio di Stato<sup>39</sup>. Eppure questa decisione, di lì a breve, avrebbe presentato il suo salato conto all'ignara regina. Maria de' Medici, infatti, da principio, seppe sfruttare abilmente il nuovo status del figlio, domando la seconda rivolta civile scatenata dal Condé (agosto 1615 – febbraio 1616)<sup>40</sup>, uscito sconfitto e amareggiato dall'assemblea degli stati generali<sup>41</sup>, riuscendo pure a farlo arrestare nel settembre del '16<sup>42</sup>, a dispetto di quanto deciso nella stipulazione della pace di Loudoun, avvenuta pochi mesi prima<sup>43</sup>. Poi, però, la cosa, finì per sfuggirle di mano, soprattutto a causa di talune sue intime amicizie che alla lunga disgustarono Luigi, il quale, intanto, cresceva e cominciava a essere sempre più insofferente al

---

<sup>33</sup> «[...] la mort di Soissons, le 31 octobre 1612». J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 431.

<sup>34</sup> *Marie contre Condé*, in Ivi., pp.430-449.

<sup>35</sup> Ivi., p. 431.

<sup>36</sup> Ivi., p. 433.

<sup>37</sup> «Se profilent les maux que la régent avait jusqu'alors réussi à épargner à la France [...] Le paix [...], doit être préférée à tout : il faut ouvrir des négociations et amener Condé à composer». Ibidem.

<sup>38</sup> «Il y réclame la convocation des états généraux et la suspension immédiate des mariages espagnols jusqu'à ce que le roi majeur et adulte décide par lui-même de la princesse qu'il doit épouser». Ivi., p. 432.

<sup>39</sup> *La fin officielle de la régence (2 octobre 1614)* in Ivi., p. 437-438.

<sup>40</sup> «Cette deuxième guerre civile dure plus longtemps que la première, couvrant le second semestre de 1615 et les deux premiers mois de 1616». Ivi., p. 292.

<sup>41</sup> *Les états généraux (octobre 1614 – mars 1615)* in Ivi., pp. 438-443.

<sup>42</sup> «Marie de Médicis fait arrêter Condé (1 septembre 1616)». Ivi., p.293.

<sup>43</sup> «L'année 1616 est donc occupée par le discussion, de longs mois durant (mars-juin 1616), des articles finalement accordés par le gouvernement toutes les exigences des princes révoltés et offre au prince de Condé la première place, après la reine mère, dans le gouvernement». Ivi., p. 292.

dominio materno. Allo spinoso *affaire* Concini s'era già in precedenza fatto cenno, nondimeno, sarà ora opportuno soffermarsi un attimo su quali furono le sue conseguenze, ossia, in che modo esso influenzò il microcosmo dei comici dell'Arte, specialmente le sorti degli Andreini. Nel viaggio che condusse Maria de' Medici dall'amata Firenze, alla sua nuova dimora, Parigi, la futura Regina di Francia aveva voluto seco condurre, insieme alla dote e ad altri innumerevoli beni materiali, una parte del suo entourage, essenzialmente delle dame di compagnia, per meno soffrire la lontananza dalla terra natia. Tra queste fanciulle una in particolare, una certa Leonora Galigai, la quale era già stata amica d'infanzia di Maria in patria, oltralpe, s'impose rapidamente sulle altre, divenendo in pochi mesi la favorita. Codesta dama, nell'estate del 1601, nella chiesa di Saint-Germain-l'Auxerrois, aveva sposato un altro conterraneo, anch'egli lì giunto seguendo i passi della sovrana medicea, il trentunenne aretino Concino Concini<sup>44</sup>. Figlio di un segretario di stato mediceo, nonché imparento con innumerevoli altre famiglie patrizie toscane, le sue origini, benché non nobiliari - esattamente come nel caso della sua consorte, dato che una delle prerogative dei favoriti era quella di non appartenere all'alta società aristocratica - erano comunque quelle di un individuo che possedeva una discreta conoscenza di questioni politico-amministrative, anzi, come nota il Dubost: «Loin d'être un aventurier, il appartient à l' "establishment" florentin»<sup>45</sup>. Marito e moglie, pertanto, lungi dall'essere degli ingenui, negli anni, seppero abilmente costruirsi il loro personale impero, sfruttando ogni occasione che si presentava loro, a cominciare dai dissidi tra il Condé e la Regina. Il principe, inizialmente, per contrastare la sovrana, aveva tentato di allearsi con il Concini, di farlo passare dalla propria parte e Maria, per non perdere il suo sottoposto, dopo un piccolo esilio punitivo - egli aveva quasi ceduto alle lusinghe del Condé - l'aveva nominato, nell'agosto del 1613, Maresciallo di Francia<sup>46</sup>. Fu uno scandalo enorme, perché, come suggerisce la stessa onorificenza, essa era, per tradizione, riservata esclusivamente ai gentiluomini di nazionalità francese<sup>47</sup>. Così, se per il Concini quest'episodio segnò il principio di un'ascesa straordinaria, per i francesi di ogni classe sociale, di contro, fu la scintilla che diede il via all'inasprirsi<sup>48</sup> di un sentimento anti-italiano già in precedenza diffuso<sup>49</sup> e destinato, dopo ciò, a ingigantirsi a dismisura, sopravvivendo a lungo alla morte di coloro che l'avevano scatenato e con il quale Andreini dovrà, costantemente, scontrarsi e confrontarsi. Nei quasi quattro anni che seguirono la nomina a Maresciallo del gentiluomo toscano, la favorita della

<sup>44</sup> «Le 12 juillet 1601, Concino Concini, âgé de trente et un ans, épouse en l'église Saint-Germain-l'Auxerrois de Paris Leonora Dori, dont les origines restent définitivement obscures mais amie d'enfance de Marie de Médicis» J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p.476.

<sup>45</sup> Ivi., p. 477.

<sup>46</sup> «Après le coup de semonce signifié par un exil picard de quelques semaines, Marie lui fait octroyer la charge de maréchal de France : l'Italien, désormais devenu « maréchal d'Ancre », est définitivement marqué come « créature de la reine mère », ce qui le détache irrémédiablement de Condé ». Ivi., p. 430

<sup>47</sup> Il fatto che, poco dopo il matrimonio, entrambi i coniugi Concini vengano naturalizzati francesi dallo stesso Luigi XIII, agli occhi della popolazione e dei nobili tutti era cosa assolutamente irrilevante: «Le roi va plus loin encore en accordant aux nouveaux époux un singulier passe-droit: il les naturalise». Ivi., p.480.

<sup>48</sup> « C'est le point de départ de l'irréductible opposition que suscite désormais le Florentin ». Ivi., p. 493.

<sup>49</sup> «Dans le même temps, les sentiments xénophobes de Français notamment à l'égard des Italiens, se renforcent» « [...] comme le Concini ne ravive l'anti-italianisme latent en France ». Ivi., p.311 et p. 482.

sovrana Medici e il suo consorte accumularono possedimenti terreni ed enormi fortune e, con essi, un potere politico, oscuro, praticamente illimitato. Non si esposero mai direttamente nelle questioni di stato per evitare inutili conflitti – il breve esilio causato dal tentativo di corruzione da parte del Condé rese il Concini estremamente prudente e scaltro in tal senso<sup>50</sup> -, ma influenzarono comunque Maria in numerose scelte per i loro tornaconti finanziari. La situazione degenerò a tal punto che Luigi XIII dovette intervenire personalmente, commissionando l'omicidio di Concino Concini, che venne assassinato nell'aprile del 1617<sup>51</sup>. Il mese seguente, sua Maestà Cristianissima sarà costretta dal suo figlio all'esilio<sup>52</sup> e, a luglio, la vedova Leonora, priva di qualunque appoggio ed oramai stigmatizzata come malvagia fattucchiera nell'immaginario collettivo gallico, verrà condannata a bruciare sul rogo per il crimine di stregoneria<sup>53</sup>.

Questa, in sintesi, la situazione della sovrana fiorentina nel 1618, quando suo figlio richiederà la presenza dei comici italiani alla sua corte: ella si trovava confinata nella dorata prigione costituita dal castello di Blois che, coincidenze della vita, nel lontano 1577 aveva ospitato le messe in scena dei Gelosi<sup>54</sup>, sola e, sembra, depressa<sup>55</sup>. Il che significa che, a dispetto dei devastanti esiti che l'*affaire* Concini aveva avuto per la regina e gli italiani residenti in Francia, esso non aveva intaccato la profonda passione di Luigi XIII per un certo genere di svago tutto italico. Il Re, dunque, allo scopo d'ottenere il meglio che, all'epoca, il mercato degli attori italiani di professione potesse offrirgli, si rivolgerà, neanche a dirlo, ad Arlecchino, il quale, si affretterà ad informare di ciò Ferdinando Gonzaga - rivendicando, naturalmente, il diritto al capocomicato e alla scelta personale dei vari comici che sarebbero andati a comporre la compagnia - in una lettera datata 15 agosto 1618:

Do poi nuova a Vostra Altezza come che il re di Francia mi ha scritto che io deba menare una compagnia buona in Francia, che ne darà compita satisfactione et a messer Arlecchino in particolare, et in più el mi scrive se con la mia otorità non posso metere una compagnia in piedi di andare a questo servizio, che lui scriverà alli principi di Talia che debano fare in modo che possa fare detta compagnia<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> «[...]il est bien en position de favori dépendant de la reine, non dans celle d'un Grand pouvant mener son propre jeu politique. Conseiller d'État, Concini donc pas de rôle gouvernemental mais il intervient constamment dans l'administration des finances» J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 488.

<sup>51</sup> «Dans un contexte de tension extrême, le jeune roi entre en scène par une révolution de palais préparée dans le plus grand secret : le 24 avril 1617, Concini est exécuté sur ordre du roi ». Ivi., p. 293.

<sup>52</sup> « Elle quitte la capitale dans les premiers jours du mois de mai 1617 » Ibidem.

<sup>53</sup> «L'origine de la légende est fort simple : elle repose sur le chef d'accusation [sorcellerie] ayant permis au parlement de Paris de faire condamner à mort Leonora en juillet 1617 ». Ivi., p. 478.

<sup>54</sup> R. GORRIS, *La parabola della famiglia Gonzaga-Nevers e la Commedia dell'Arte: Mantova vs Parigi – Parigi vs Mantova*, cit., p. 64.

<sup>55</sup> J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 310.

<sup>56</sup> Lettera di Tristano Martinelli n. 40 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 408.

Sarà l'aprirsi di una corsa alla tournée parigina, che, analogamente a quanto era accaduto nel 1611, durerà all'incirca un biennio, in un susseguirsi di colpi di scena e colpi bassi tra duellanti<sup>57</sup>. Siro Ferrone, nel suo *Attori, mercanti e corsari*, ha magistralmente ricostruito nel dettaglio l'intero processo che porterà la compagnia dei Fedeli a mettersi in viaggio per la capitale francese nell'ottobre del 1620, inoltre, già nel corso del primo capitolo di questo elaborato esso è stato brevemente sintetizzato focalizzandosi sulle sorti della famiglia Andreini, di conseguenza, qui si ricorderà semplicemente come, vittoriosi uscirono, dalla disputa tra Accessi, Confidenti e Fedeli, quest'ultimi e di come, il capocomico, ancora una volta, se lo accaparrò lo scaltro Martinelli. E una curiosità: nell'arco di questa biennale trattativa, che vide scendere in campo anche i rispettivi patroni delle tre compagnie in gara, ovvero, Don Giovanni Medici e Ferdinando Gonzaga, spunterà ad un certo punto una lettera del signore mantovano a quello toscano dove il Gonzaga affermerà che era riuscito ad anettere alla compagnia dei Fedeli quattro dei Confidenti, due dei quali erano «Scapino, e la moglie di lui (Spinetta)»<sup>58</sup>.

Chiusa questa piccola digressione, ecco una missiva di Arlecchino del 5 novembre 1620, nella quale egli informava il duca di Mantova sulla splendida accoglienza ricevuta dai Fedeli da Carlo Emanuele in quel di Torino<sup>59</sup>. E' l'ultima lettera spedita dalla troupe al di qua delle Alpi, successivamente, la compagnia riapparirà nelle cronache e, per l'esattezza, nei diari del medico di corte di Luigi XIII, il 12 gennaio del 1621, in quel di Parigi<sup>60</sup>. Da quel giorno, il Re seguirà le messe in scene dei comici italiani con assiduità, cosa che fu di grande stimolo per i comici mercenari nel momento in cui costui gli chiederà di trattenersi ancora alla sua corte, quantunque egli fosse invece costretto a partire per ragioni di stato. Uno soltanto rimase insensibile alla preghiera del sovrano. E' sin troppo noto come, nel giugno di quello stesso anno, il Martinelli, allergico a qualunque restrizione, decise di ritornarsene improvvisamente in Italia, analogamente a quanto accaduto per la tournée d'oltralpe 1613-1614. Lelio, allora, fingendo estrema amarezza per il deprecabile comportamento del celebre zanni e descrivendone con gusto le svariate malefatte, in una lettera datata 2 luglio 1621, indirizzata a Ferdinando Gonzaga<sup>61</sup>, si proporrà come portavoce della troupe, la missiva accusatoria fu firmata e sottoscritta da tutti i membri della compagnia, diventandone così il nuovo capocomico.

Cominciava il periodo d'oro della carriera andreiniana, svoltosi per la maggior parte del tempo all'estero, una sorta di lunghissima tournée costellata di breve, italiche, interruzioni, della durata circa

---

<sup>57</sup> «Si scatenarono ben presto appetiti, invidie, concorrenze sleali e trattative segrete e palesi che coinvolsero principi e nobili, e tutti i più importanti attori italiani del tempo, e che durarono fino all'autunno del 1620, quando finalmente la partenza per la Francia ebbe luogo». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 119.

<sup>58</sup> Ivi., p. 121.

<sup>59</sup> C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 418-420.

<sup>60</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 17.

<sup>61</sup> Lettera di Andreini n.43 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., pp. 129-132.

di quattro anni, dal '21 al '25<sup>62</sup>, nel corso della quale Giovan Battista seppe sfruttare brillantemente ogni singola opportunità che la sorte pose sul suo cammino. Durante questa prima tappa della lunga e prospera avventura del drammaturgo fiorentino alla corte francese, di appena sedici mesi, dall'arrivo dei Fedeli nel gennaio 1621 alla loro partenza, nell'aprile del 1622, il drammaturgo darà alle stampe ben sei pièce<sup>63</sup>, sei commedie che furono, non soltanto, il cuore della sua poetica teatrale ma che, al contempo, costituiscono anche delle importantissime testimonianze storiche sulla vita del loro autore alla corte francese nonché sulla sua politica culturale estera. Ed effettivamente, analizzate da questo punto di vista esse finiscono col rivelare davvero molto sulle tipiche modalità con le quali Lelio tentò di rapportarsi con la gallica corona dopo gli spiacevoli episodi che portarono all'esilio regio di Blois e che avevano creato nel seno della corte parigina un clima di sospetto di difficile gestione. Malgrado fosse stato Luigi XIII a contattare inizialmente i comici dell'Arte, costoro, quando finalmente giunsero a Parigi trovarono una situazione politica assai mutata. S'era lasciata Maria de' Medici esiliata nel magnifico castello di Blois, nella regione della Loira, depressa e mortificata dal tradimento filiale e dalla perdita di potere. Nondimeno, nel 1618, proprio quando Luigi contattava Arlecchino, la sovrana si riprendeva dallo sconforto e pianificava le mosse per il suo ritorno a Parigi<sup>64</sup>. Così, mentre in Italia si assisteva alle ingegnose macchinazioni dei comici e dei loro illustri patroni, oltralpe la regina spodestata dava il via a quelle che furono poi note con il nome di *guerres de la mère et du fils*, al scopo preciso di riprendersi il mal tolto: «Louis XIII et la cour se trouvent à Saint-Germain-en-Laye lorsque leur parvient la nouvelle que dans la nuit du 21 au 22 février 1619, Marie de Médicis s'est évadée de Blois»<sup>65</sup>. Quest'ennesimo conflitto civile avrebbe avuto termine nell'agosto del 1620, nel momento in cui il Re informò sua madre che era nuovamente libera di rientrare a Parigi, ove costei vi giunse in autunno, insediandosi al Louvre.

In breve, l'arrivo dei Fedeli nella città della Senna, seguì il riavvicinamento di Luigi XIII e Maria de' Medici, in un ambiente teso, che richiedete, da parte loro, la capacità d'accontentare più fronti senza dispiacere nessuno, il committente, ossia, il giovane re da un lato, e la conterranea sovrana, colei che per prima gli aveva accolti con benevolenza, dell'altro. Oltretutto, non si dimentichi, in questo già spinoso quadro politico, il sopravvissuto spirito anti-italiano, oramai diffuso a tutti i livelli della popolazione francese. Ad Andreini, in quanto capocomico della compagnia e unico attore, uscito di scena Arlecchino, a poter vantare una certa conoscenza della famiglia reale, il delicatissimo compito di gestire la situazione. Nulla di meglio, date le circostanze, di una pièce leggera studiata ad hoc per

---

<sup>62</sup> Sull'esempio di Picot, si possono rintracciare in questo macro sezione temporale all'incirca tre sottoperiodi di permanenza pressoché continuativi di Lelio in Francia: il primo, dal gennaio 1621 all'aprile del 1622; il secondo, dopo un breve ritorno a casa, dal dicembre del '22 fino al carnevale del '23; il terzo, dal 1624 all'estate del 1625. E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit., p. 61.

<sup>63</sup> G. B. ANDREINI: *La Campanazza*, cit. ; *La Centaura, soggetto diviso in commedia pastorale e tragedia*. cit. ; *La Ferinda, commedia*. cit. ; *L'Amor nello Specchio*, cit.; *La Sultana, commedia*, cit., e *Li duo Leli Simili*, cit.

<sup>64</sup> «À partir de 1618, elle n'a qu'une idée en tête : fuir Blois». J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 604.

<sup>65</sup> *Ibidem*.



l'occasione. De *La Campanazza*<sup>66</sup>, prima pièce che Lelio pubblicherà a Parigi, s'è già parlato, in questo caso, tuttavia, ciò che interessa è il testo esclusivamente inteso come tentativo del commediografo di mediare le diverse forze in campo, sintomo di una volontà ossimorica “d'emergere con prudenza”, nonché emblema del legame profondo che, negli anni, s'era venuto a creare tra i desideri andreiniani e i territori d'oltralpe, trasformati oramai in un'autentica terra promessa. Fedele alla strategia della cautela Giovan Battista, editerà quest'opera sotto pseudonimo, dedicandola alla Maestà Cristianissima. E l'anonimato andreiniano, in effetti, potrebbe trovare giustificazione, almeno in parte, anche in ciò. Maria de' Medici, benché ufficialmente reintegrata nella vita di corte nel 1621, anno di stampa del dramma, vantava ancora molti nemici tra cui, il più temuto, Luynes, il favorito del figlio, suo strenuo oppositore nel corso della guerra civile del 19-20, ed ultimo ostacolo al suo completo reinserimento nelle grazie di Luigi.

Il commediografo, celato da quello specchietto per allodole che fu Giovanni Rivani - l'attore della compagnia a cui Andreini attribuì il suo lavoro dal momento che questi interpretava in scena il ruolo del Dottor Graziano o del Campanaccio, per l'appunto, che dir si voglia<sup>67</sup> - si rivolge alla sovrana, utilizzando quello che potrebbe quasi definirsi un codice segreto, fatto di sottotesti e rimandi arguti a un universo condiviso dai due fiorentini, il comico e la regina:

Christianissima Maestà  
e ve Salut

Sire Latino, ò Sire Frances, vol dir Saver. Però Sire havid da saver che i Dottor, e i Rè son dit Fioi de Messer Giov; Echel sippa, el ver, se el Rè se incorona de Alor, èl Dottr de Allor, el Rè strassina driè qui biè mant Real, e'l Dottor quelle belle vestazze Dottoral; l'Un hà in man el Scetr per comandar, l'Alter la Penna per ammaistrar, e'l Rè quad el vò for de casa el ghe vò driè tute LOVER, e al Dottor tutta la SORBONA, ergo e Sem Fradiè: Ma in quest mò e sem un poc diferent, perche vù sidi quel, che dà el Pan à tutti, e Mi son quel, che'l domada à vù Sol. So Capanaz alfin: ma nò miga de Ra, D'otton, de Metal, ò ver quel Campanaz, che portan al cel quei Cavai della Marèa: ma un Campanaz d'Or, essend fat Campanaz Real, e Parisin.

La Campana resona, e mi me fò sentir. La Campana stà in alt, e mi sto nell'alt della grazia vostra; La Campana se nò la sonè, la tas; e mi se nò parlè co mi, nò ve respod. La Capana sona da festa, e mi ve do allegrezza. Fadi mò ancora si come alle Capane se ghe attacca la corda loga, e grossa per haverla sempre pronta à ogni bisogn, ch'anca mi per vù è port, al col nò una corda: ma una Collanazza d'or, azzò che sèper obligad mi me viva. Sò che parl con chi hà zervel, però mi tas con la penna, e vù parladi con la man.

<sup>66</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, cit

<sup>67</sup> «[...] la già ricordata commedia *La Campanaccia* che Lelio fece pubblicare nel 1621 a Parigi a nome di Giovanni Rivani, in arte Dottor Campanaccio». S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 230.

E quant prima incadenè Grazian

D.V.M.C.

Servitorissimo.

Grazian Campanaz da Budri<sup>68</sup>

Sfacciatamente, in un'imitazione, forse non priva d'ironia, dello stile arlecchinesco nel rivolgersi ai potenti, l'alias di Giovan Battista crea un parallelo tra la professione del dottore e la carica regia partendo dalla parola "Sire" che egli traduce con "sapere". Segue una serie di similitudini a rafforzare questa affinità fino al punto in cui si dovrà evidenziare la discrepanza fondamentale: «perche vù sidi quel, che dà el Pan à tutti, e Mi son quel, che'l domanda à vù Sob». L'analogia ideata da Lelio, apparentemente impertinente, non dimenticava la condizione mendica e subordinata del suo stato rispetto a quello della propria benefattrice, riuscendo, al contempo, ad evidenziare, al di là della burla, anche l'intima vicinanza tra le due condizioni, o meglio, tra Maria de' Medici ed Andreini. Entrambi erano "incoronati", ad entrambi, cioè, spettava il comando delle proprie genti, ambedue vesto mantelli, costumi di scena, per due spettacoli a beneficio di due pubblici sotto sotto non così diversi, «l'Un hà in man el Scetr per comandar, l'Alter la Penna per ammaistrar», la penna di Giovan Battista come lo scettro di sua Maestà, il che, conclude Graziano, non può che implicare una sola cosa, «Sem Fradiè». Dietro questo gioco di specchi, il riferimento ad una "fratellanza" tra commediografo e regina rammenta a sua Maestà che i due sono figli della stessa città, Firenze, in altre parole, italiani, anzi, fiorentini doc, costretti a trovar fortuna all'estero, nonché a combattere costantemente con intrighi d'ogni sorta per restare al potere. La piena consapevolezza della propria situazione, di colui che deve elemosinare il pane, non impedisce a Lelio di ricordare alla sua signora che ella non è sola, che egli è, pur sempre, una campana d'oro e non di vile ottone, fattasi parigina per l'occasione, cioè un uomo d'onore, degno erede d'Isabella, che saprà fuggire i suoi dispiaceri ed esserle leale in ogni frangente. Ella, in cambio di tanta dedizione, non dovrà far altro che incatenarlo a sé con la sua collana dorata, o detta altrimenti, concedergli la cittadinanza francese e divenire sua patrona. La richiesta non può essere di certo fraintesa e dimostra, oltre a un'eccellente comprensione dello spirito dell'epoca, con quali propositi l'autore avesse, invero, affrontato quel secondo viaggio al di là delle Alpi. Andreini, quasi approfittando della momentanea debolezza della Regina, si offre a lei non come un qualunque comico mercenario, ma come un raffinato intellettuale, capace di muoversi con circospezione nel feroce ambiente cortigiano, che l'intende profondamente e che, per questo, non potrà mai tradirla. Di sì grande sensibilità ed acume, rende conto la scoperta, avvenuta nel corso

---

<sup>68</sup> G. B. ANDREINI, *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, cit. Questa dedicatoria, verrà ripubblicata anche nelle edizioni successive perché considerata parte integrante della pièce essendo a nome del Dottor Campanaz, ossia del personaggio protagonista, e non di una persona reale.

di una tesi di laurea riservata alla *Campanaccia*, di tre diversi frontespizi di suddetta pièce, uno contenente una dedicatoria al duca di Guisa, un pari di Francia filomediceo, uno rivolto a Luigi XIII, il terzo, sempre a lui, datato però 1622<sup>69</sup>. In tutti e tre i casi quel che muterà saranno i soggetti della *captatio benevolentiae* – e non soggetti casuali, si noti – viceversa, la dedicatoria in bolognese del Graziano verrà scambiata per una specie di prologo al testo – equivoco, questo, che pare generato dallo stesso autore, in quanto la dedica redatta in vernacolo è alquanto affine al prologo dialettale, uno autentico stavolta, ad opera del vivandiere veneziano Cabalao, che apre *La Venetiana*<sup>70</sup> – e dunque resterà invariata, oramai per sempre inglobata nel corpus testuale della pièce, tanto che, la si ritroverà, costantemente, in tutte le ristampe pubblicate da allora in poi, compresa quella del 1623, nella quale il comico artificio verrà alla luce: «con l'occasione di trovarsi in Vinezia il signor Gioan Battista Andreini tra' comici del Serenissimo Signor Duca di Mantova detto Lelio, dallo stesso intesi come questa comedia detta la Campanaccia era soggetto suo, e dicitura sua, benché sott'altro nome stampata in Parigi [...]»<sup>71</sup>. Un modo come un altro dell'autore per dire: eterna fedeltà alla mia Signora, qualunque sia il bisogno contingente, nell'anonimato e nella trasparenza.

Quando Luynes morirà, nel dicembre del'21<sup>72</sup>, Giovan Battista potrà lasciar cadere la maschera e rivolgere la sua nuova pièce, *La Centaura*, direttamente a Maria de' Medici, senza più filtri. Di questa pièce andreiniana s'è ampiamente discusso nel corso del terzo capitolo di questo scritto, eppure essa merita ancora una volta d'essere presa in considerazione giacché opera dagli infiniti risvolti, come sottolineerà lo stesso Taviani analizzandola: «Ci sono, però, attività promozionali più complesse e che cercano di prendere due, tre, quattro piccioni con una fava»<sup>73</sup>.

L'elemento che in questo caso merita d'essere evidenziato è quanto, nel comporre suddetta pièce, Giovan Battista vi riversi del suo anelare, disperato, a servire la corona francese, chiunque la stessa indossando in quel momento, checché egli proclami nei suoi scritti. Esso offre, cioè l'esatta misura dell'ambizione di Lelio di non volere, semplicemente, fare delle tournée in Francia, ma di confidare di divenirne, possibilmente a breve, cittadino. Il drammaturgo sapeva, perché l'aveva sperimentato di persona anni fa, quale sarebbe stata la sua vita se fosse rimasto ad abitare lì, nei regni d'oltralpe, e che cosa, invece, l'avrebbe atteso una volta tornato in patria: litigi con colleghi e compagnie rivali, la perenne precarietà economica, problemi con la censura clericale. La Francia, di contro, gli offriva

---

<sup>69</sup> La tesi di laurea, dal titolo «*La Campanaccia*» di Giambattista Andreini: *Graziano in commedia*, di A. Zinanni, discussa presso l'Università di Firenze nell'anno accademico 84-85, viene citata in nota, a tal riguardo, da Siro Ferrone, che ne era il docente relatore, nel suo: S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 216, nota n. 16.

<sup>70</sup> «*Cabalao con una cesta la collo dei libri, e nell'uscir in palco da comici gli sarà fatto dietro un strepito de corni, de bacili, de campanacci e de voci diverse*». G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi*, Venezia, Feliciano Raimondi, 1619.

<sup>71</sup> *Lo stampatore a chi legge*, G. B. ANDREINI, *La Campanaccia, comedia piacevole e ridicolosa*, cit.

<sup>72</sup> J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 604.

<sup>73</sup> F. TAVIANI, *Centaura*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 200-232. Citazione p. 221.

molto più della semplice sicurezza finanziaria, poiché v'era, in quel paese, la concreta possibilità di lavorare, di sperimentare con una libertà sconosciuta in Italia. Della presunta vicinanza di Lelio al pensiero libertino s'era trattato notando come, il destinatario della dedica di *Amor nello Specchio*, fosse stato il famigerato libertino François de Bassompierre. Bene, nell'edizione parigina della *Centauro*, tra la dedica a Maria de' Medici e la consueta *Lettori cortesissimi*<sup>74</sup>, si registra la presenza di una serie di brevi componimenti poetici di vario genere, dal madrigale all'anagramma, in lode dell'opera andreiniana, usciti dalla penna di alcuni letterati francesi amici dell'autore. Per la precisione, essi erano Théophile de Viau<sup>75</sup>, Saint-Amant<sup>76</sup>, Jacques de Fontenay<sup>77</sup>, il duca di Gramont<sup>78</sup> ed colui che si firma F. du Pre, soggetto d'incerta identificazione<sup>79</sup>. Costoro non soltanto sono tutti legati al teatro, ma ciò che più importa: «indicano l'esistenza di un ambiente caratterizzato dallo scetticismo e dall'inquietudine dei "libertini", un ambiente edonista, pacifista, lontano dalle grandi fedi che si combattevano in un periodo che è ancora di guerre di religione»<sup>80</sup>. Questo era esattamente l'ambiente cui Giovan Battista voleva appartenere, nel quale voleva trascorre la sua esistenza per esprimere al meglio la propria creatività, per poter dar sfogo alla sua indole di sfrenato sperimentatore. Una speranza, questa, che traspare forse, addirittura nel medesimo finale di *Centauro* che «[...] si conclude con un'immagine di speranza: l'incoronazione di un mostriattolo»<sup>81</sup>, dove il "mostriattolo" sarebbe la centaurina Crinea, figlia di Rosibeia, che viene incoronata regina di Rodi, considerando che nessuno più dell'erede della casata Andreini poteva vantare una natura di scenico "centauro", perennemente spaccato in due tra teatro e accademie, tra drammaturgia e recitazione, fra sacro e profano, sublime mostro pronto a tutto per realizzare il suo sogno. Esattamente come il centauro marchio tipografico dell'editore veneziano Somasco, il prediletto da Capitan Spavento per pubblicare le sue opere, che raffigura un centauro sagittario recante, in una mano, arco e frecce,

<sup>74</sup> G. B. ANDREINI, *La Centauro soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

<sup>75</sup> «Théophile de Vieu nel 1619 è stato esiliato. Nel 1621, ha fatto recitare a Corte il suo *Pyrame et Tisbé* ed ha partecipato al *Ballet d'Apollon*. Si convertirà al cattolicesimo, ma verrà lo stesso bruciato in effigie (nel 1623) accusato d'essere l'autore del *Parnasse satyrique*, che era entrato in circolazione proprio l'anno della *Centauro*: una raccolta di versi osceni e priapei, una stira dei nuovi ricchi. Quando, nel 1621, aveva fatto ritorno dall'esilio alcuni predicatori cattolici l'avevano accusato d'essere il capo di tutti i libertini di Parigi». F. TAVIANI, *Centauro*, cit., p. 228

<sup>76</sup> Egli, come Theophile, fu uno dei poeti più importanti del suo tempo. Nato da una famiglia protestante si discostò ben presto dalla religione in favore i principi epicurei e lucreziani. Ibidem.

<sup>77</sup> «Jacques de Fontenay nel 1608 aveva tradotto in francese le *Bravure del Capitano Spavento* del padre di Giovan Battista Andrein. Era un vecchio amico delle compagnie italiane che avevano visitato Parigi ed era stato "contrôleur des Comédiens"». Ibidem.

<sup>78</sup> Il componimento del duca, in latino, ad onor di cronaca, è sperato da quello degli alti autori, si trova alla fine del Prologo, prima dell'inizio della *Commedia*. G. B. ANDREINI, *La Centauro soggetto diuiso. In commedia, pastorale, e tragedia*, cit.

<sup>79</sup> Sara Mammone, nel suo saggio riservato al viaggio che nel 1600 avrebbe condotto Maria de' Medici da Firenze a Parigi, parla del gruppo d'intellettuali che accolsero la regina al suo arrivo a Aix e tra di essi, compare anche un certo François du Perier. Potrebbe trattarsi di un'abbreviazione del suo nome non desiderando questi essere pubblicamente accostato a dei famigerati libertini. Naturalmente questa è un'ipotesi ancora tutta da verificare. S. MAMMONE *Il viaggio di Maria regina di Francia da Firenze a Lione a Parigi (1600)*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, cit., pp. 63-108. Si veda pp. 64-66.

<sup>80</sup> F. TAVIANI, *Centauro*, cit., p. 228.

<sup>81</sup> Ivi., p. 200.

nell'altra un serpente, ed ha intorno un cartiglio che ammonisce che l'intelletto talvolta deve sapersi sposare con la forza, che la battaglia può essere inevitabile se non si vuole soccombere<sup>82</sup>. Ed il comico, sempre, incessantemente, combatté.

### 3. L'addio al Gallico Teatro, un segreto di quattrocento anni viene alla luce

Nella famigerata guerra civile della madre e del figlio, un personaggio s'era particolarmente distinto al fianco di Maria de' Medici contribuendo alla riappacificazione con Luigi XIII, Monsieur Jean-Armand Richelieu, nominato cardinale di Retz, in seno alla chiesa locale, nel 1618<sup>83</sup>. Egli era entrato nella vita della sovrana ancor prima dell'esilio, nel 1616, come "uomo nuovo" del suo entourage<sup>84</sup>. Progressivamente, sfruttando anche una qual certa debolezza di carattere della nobildonna, che sempre si affiderà a qualcuno per analizzare lucidamente il mondo a lei circostante<sup>85</sup> – ella, emotiva, andava soggetta ad attacchi depressivi, alternati da scatti d'ira – il gentiluomo pianifica una mirabile scalata al successo che qui verrà brevemente tratteggiata.

Nel dicembre del 1622 Richelieu otteneva la berretta cardinalizia, ben più prestigiosa della precedente, de La Rochefoucauld, divenendo ufficialmente "Il Cardinale". La sua carriera, quindi, da allora in avanti, si svilupperà costantemente sul doppio binario ecclesiastico e laico, giacché, l'uno influirà sull'altro proprio a partire da quel fatidico inverno del '22, quando la Regina, pienamente tornata nelle grazie del figlio, intercederà per il suo nuovo favorito, appreso che s'era aperta una posizione di cardinale presso la curia romana<sup>86</sup>. Il Re, nonostante avesse concesso suddetta carica religiosa a Richelieu<sup>87</sup>, non si fidò del favorito della madre per molto tempo ancora e a questi ci vollero pertanto quasi due anni per poter assumere un ruolo di rilievo anche dal punto di vista politico. Ad ogni modo, nell'aprile del 1624, il Cardinale, riuscirà ugualmente a sedersi tra i membri del Consiglio di Stato<sup>88</sup> per poi, inarrestabile nella sua ascesa, alla metà di agosto, essere nominato Primo ministro, per merito, nuovamente, delle manovre della Regina madre, la quale aveva abilmente provveduto a provocare la caduta di Charles de La Vieuville, sovrintendente delle finanze e segretario di Stato agli Affari esteri, nonché fermo oppositore della Sovrana e di tutto il suo entourage<sup>89</sup>. Perché Maria s'applichi con tanto fervore nello spianare la strada all'alto prelado è presto

---

<sup>82</sup> Nella scritta in latino del cartiglio *Viribus est iungenda modis sapientia cunctis. Uti nescit robore saepe cadit*, Taviani individua il principio espresso da Machiavelli nell'ottavo capitolo del *Principe* dove, citando il mitologico centauro Chirone costui spiega come, nell'educazione di un principe, debba prevedere anche l'insegnamento della violenza qual'ora essa si riveli necessaria. F. TAVIANI, *Centaura*, cit., pp. 201-202 e p. 226.

<sup>83</sup> J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 642.

<sup>84</sup> Ivi., p. 293.

<sup>85</sup> «Quel que soit l'affect dominant dans ses réactions, les conséquences en sont identiques : désemparée par une situation qui la déstabilise, la reine, incapable de l'analyser sereinement, s'en remet à d'autres». Ivi., p. 310

<sup>86</sup> Si veda l'estratto della lettera di Maria a Luigi riportata in Ivi., p. 642.

<sup>87</sup> «Richelieu reçoit la barrette de cardinal des mains du roi à Lyon, en décembre 1622 ». Ibidem.

<sup>88</sup> «Le roi cède aux instances de sa mère le 29 avril 1624 : ce jour-là Richelieu vient siéger au Conseil ». Ivi., p. 643.

<sup>89</sup> *La campagne contre La Vieuville* in Ivi., pp. 678-680.

detto, ella desiderava tornare a far parte attivamente della vita politica del proprio paese ma l'*affaire* Concini aveva irrimediabilmente compromesso i suoi rapporti con il figlio nonché con moltissimi nobili a vertici delle cariche statali. Pertanto, come riassumerà Dubost, Richelieu «il est porté au pouvoir par une faction, celle de la reine mère»<sup>90</sup>. La qual cosa, quantunque ridimensioni il mito del grande stagista macchinatore che il Cardinale vorrà tramandare ai posteri con il suo *Testament politique*<sup>91</sup>, rimanda in ogni caso all'immagine di un uomo astuto e calcolatore, capace d'individuare il nervo scoperto della regina e di cavalcare in seguito l'onda del successo. Poco importa se sua Maestà si era servito di lui per riacquisire il perduto splendore, ciò che l'interessava era riuscire ad ottenere, in tempi brevi, potere e prestigio. Egli stesso, privatamente, in una lettera dai toni cortigiani, datata 16 agosto 1625, si definirà come una sua creatura, senza riserve<sup>92</sup>. Quel che conta è il fine, ed ogni mezzo è lecito per il suo raggiungimento.

Il sintetico ritratto, ivi tracciato, del carattere e delle ambizioni di Richelieu non è gratuito. Il suo cammino, difatti, in quegli anni, procederà parallelo a quello dell'Andreini, per poi, ad un certo punto, incrociarlo con esiti, per il comico, che saranno assolutamente deprecabili. Nella primavera del 1623 Giovan Battista era rientrato in Italia, per la precisione a Venezia, dove aveva pubblicato *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*<sup>93</sup> e la ristampa de *La Campana*<sup>94</sup>, entusiasta dei mesi appena trascorsi in Francia e deciso a ritornarvi il prima possibile. Così, a novembre di quello stesso anno, si ritrova Lelio a Torino con i suoi Fedeli, nota tappa obbligatoria per attraversare le Alpi, pronto alla partenza e ricco di speranze, come traspare dall'inequivocabile *Prologo*<sup>94</sup> in lode di Luigi XIII, dedicato alla principessa Cristina di Borbone, duchessa di Savoia<sup>95</sup>, del cui interessante contenuto c'informa il Bevilacqua nel suo scritto:

In questo componimento Bellona, Diana, Il Mincio ed il Po, vengono tutti in scena a celebrare Francia e Savoia; mentre Talia conclude col pregare i sovrani a voler essere «stelle e porto»

A que' comici, quali  
Dovran servir Luigi  
Con virtute e decoro  
All'ombra stando de' grandi gigli d'oro<sup>96</sup>

<sup>90</sup> J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, cit., p. 643.

<sup>91</sup> «Son accession au pouvoir n'est pas le triomphe des intérêts supérieurs de l'État enfin identifiés par Louis XIII en la personne du « grand cardinal », version que Richelieu a ensuite tentée d'accréditer dans son *Testament politique*, mais du parti de la reine ». Ibidem.

<sup>92</sup> « Les témoignages qu'il plaît à Votre Majesté me donner de jour à autre du son qu'elle daigne avoir de sa créature, surpassent la portée de ma plume ». Ivi., p. 682.

<sup>93</sup> G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, cit.

<sup>94</sup> G. B. ANDREINI, *Prologo in servizio di S.M.C alla serenissima Madama principessa di Piemonte*, Torino, s.n., 1623.

<sup>95</sup> L. MARITI, S. CARANDINI, *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 47

<sup>96</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 117.

Le intenzioni di Lelio sono lapalissiane non solo per quel che concerne la meta del suo viaggio ma anche per quanto riguarda i suoi intimi desideri: trovare alla corte di Luigi un porto sicuro all'ombra dei grandi gigli d'oro. Prima di procedere oltre bisogna precisare che suddetto componimento, risultando senza data di pubblicazione precisa – si conosce solo l'anno, non il mese, di stampa – secondo Bartoli e Bevilacqua fu redatto non in novembre, bensì nel periodo pasquale, dato che costoro collocano Giovan Battista a Torino in quel momento, al rientro dalla prima parte della tournée francese, mentre, stando a Carandini e Mariti, esso fu edito in autunno, sul finire dall'anno. Quest'ultima teoria sembra, attualmente, la più plausibile poiché si è certi, dalle lettere dell'Andreini<sup>97</sup>, che egli si trovasse alla corte dei Savoia a novembre, mentre, al contrario, nulla si sa di preciso su di una sua presunta permanenza nella città piemontese di ritorno dai territori francesi<sup>98</sup>. Oltretutto, anche se ciò fosse vero, non si capisce a che scopo scrivere di un atteso rientro a Parigi, quando si è appena varcato il confine diretti a casa. Da questo punto di vista il Bevilacqua, senza accorgersene, si contraddice, sia accennando ad una lettera di Luigi XIII al duca Ferdinando per richiedere la presenza dei Fedeli alla sua corte, datata 6 agosto 1623, per avere al più presto Lelio e Florinda nuovamente con sé<sup>99</sup> – se tutto era già stato concordato e programmato, la lettera non avrebbe avuto scopo d'esistere tanto che, pure lo stesso studioso scrive «Dunque è già in vista un nuovo viaggio in Francia; ora, se l'Andreini fosse da poco tornato da Parigi, credo che avrebbe qui fatto allusione al servizio appena compiuto alla corte del re Luigi, e non già al futuro»<sup>100</sup> – sia quando parla del componimento, edito a Parigi nel 1625, *L'inchino novello per la novella servitù della nuova Compagnia de' Comici*<sup>101</sup>, notando come, sebbene esso sia scritto in prosa, termini con sette versi estremamente simili a quelli del testo torinese<sup>102</sup>. Pare difatti maggiormente logico il richiamo ad un'opera che favorì la venuta dei Fedeli alla corte d'oltralpe, contenente una sorta di patto sotteso fra sovrano e comici – essi serviranno Luigi con decoro e virtù, questi garantirà loro la sua augusta protezione - a riconferma degli accordi iniziali, a conclusione d'un testo, da quel che s'intuisce dal titolo, che sembra suggerire la volontà da parte dell'autore e della troupe di cambiare patrono, piuttosto che a una generica *captatio benevolentiae* di due anni orsono.

<sup>97</sup> Lettera n. 47, [A un segretario ducale – Mantova], Torino, 12 novembre 1623, C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 135.

<sup>98</sup> Del periodo pasquale trascorso nella città di Torni, ne parla il Bartoli, citato e ripreso in ciò sia del Bevilacqua che dal Rebaudengo, ma in realtà egli non adduce alcuna prova documentaria a sostegno della sua ipotesi. F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, Volumi II, Vol. primo, pp. 18-19.

<sup>99</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 119.

<sup>100</sup> Ivi., p. 117

<sup>101</sup> G. B. ANDREINI, *L'inchino per la novella servitù della nuova Compagnia de' Comici*, Parigi, 1625. Del testo si sa solo quello che ne scrive Francesco Bartoli nel primo volume del suo *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a giorni presenti*, cit., e quello che ne riporta il Bevilacqua.

<sup>102</sup> «termina coi seguenti sette versi, i quali non sono che un rimaneggiamento de' quattro che chiudevano il prologo recitato a Torino nella pasqua precedente: Eccoti alfin Luigi / I comici bramati / Ne festeggia Parigi, / Benché appena arrivati; / Tu n'averai diletto, / Questi merto e decoro, / All'ombra stando de' gran gigli d'oro». E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la sua compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 120.

Ciò detto, ecco finalmente Andreini a Parigi, pieno di speranze, agli inizi del 1624 e Richelieu, in agosto, raggiungere il ruolo di primo ministro. I due vissuti cominciano ad avvicinarsi lentamente, ma non è ancor giunto il momento dell'incontro. Richelieu, fresco di nomina, attende svariati mesi prima di dare il via alla sua rivoluzione culturale, molto probabilmente allora impegnato in ben altre urgenze, come, per esempio, quello di consolidare la posizione sociale appena acquisita. Si può quindi tranquillamente affermare che, almeno il primo anno dei Fedeli alla corte parigina, passò sereno, senza ombre e senza nubi all'orizzonte. E, forse, anche l'inizio del 1625 dovette loro apparire in questa luce, prospero. A tutti, nella compagnia, fuorché ad uno, tra di essi il più lungimirante. Giovan Battista ignorava allora i progetti culturali del novello primo ministro e quali sarebbero state le sue disastrose conseguenze per i professionisti dell'Arte, eppure, qualcosa dovette comunque avvertire nell'aria se, in quell'anno, invece di scrivere e pubblicare delle pièce egli preferì dedicarsi alla trattatistica in favore dell'arte recitativa. Le opere in questione erano tre: *La Ferza*, *Lo Specchio*, e *Il Teatro Celeste*, tutte date alle stampe nella primavera del '25. È lo stesso drammaturgo a fornirci quest'informazione cronologica nella dedicatoria della *Ferza*, quando, rivolgendosi all'ambasciatore veneziano Marco Antonio Morosini, descriverà il suo originale progetto editoriale. Si presti molta attenzione ad ogni singola parola, frase, espressione, di quest'incipit perché esso racchiude l'incipit di una storia nascosta:

Sovente avviene (Illustrissimo ed Eccellentissimo mio Signore) che da una cattiva ragione nascer veggiamo un buon effetto, da una radice amara un dolce frutto e da un infausto principio un lieto fine: tale per l'appunto a me è 'ntervenuto in Parigi, poichè, in udendo tanto lacerar i comici francesi, conclusi con esso loro in questo Egeo fremente di maledicenze o sommergermi o con gli istessi pervenir felicemente al porto.

Or in così fatto mare amaro veleggiar dovendo, elessi nocchiero animoso (come il numero trino in terra e'n cielo perfettissimo sia) di gittar l'ancora ancòra tridentata di tre Discorsi fra queste torbide acque, a questo mio legno carico di drammatiche lodi per arrestare il corso. [...]

Pertanto, cogitabondo in questo, terminai il primo discorso, detto lo SPECCHIO, dedicato all'illustrissimo ed eccellentissimo Signor Duca di Nemours, il secondo a Vostra Eccellenza illustrissima, e 'l terzo all'illustrissimo ed eccellentissimo Signor Abbate Scaglia, degnissimo ambasciadore per l'Altezza Serenissima di Savoia a questa Maestà cristianissima<sup>103</sup>.

Il contenuto di suddetto estratto di dedicatoria si potrebbe riassumere con il fastidio dell'Andreini di constatare come, i comici francesi, versino nelle loro stesse difficoltà, criticati, circondati da un mare di maldicenze, e il timore che la cosa possa colpire anche lui, comico italiano e la sua decisione d'aiutare, in una volta sola, se stesso e i suoi colleghi d'oltralpe, componendo tre discorsi, proprio i

---

<sup>103</sup>G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, cit. in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., p. 489.



tre pamphlet sovra citati, di cui *La Ferza* è il secondo in ordine cronologico. Visto che essa reca la data «il dì 7 Aprile 1625», c'è quindi da credere che le altre due opere siano state composte più o meno in quel periodo, *Lo Specchio* un po' prima e *Il Teatro Celeste* un po' dopo. Se queste poche righe chiariscono la questione cronologia da un verso, dall'altro aprono però tutta una serie d'interrogativi che meritano attenta riflessione.

In primis, il problema delle calunnie sull'arte attorica. A quanto pare non è solo questione che tocca i comici dell'Arte italiani, giacché i colleghi francesi sembrano versare in condizioni del tutto simili. Tuttavia, c'è da chiedersi come mai Lelio se ne accorga improvvisamente proprio in quell'anno e non nel '22. Forse, perché fin a quel momento il malessere degli attori gallici non s'era palesato, o forse, perché egli avvertiva, forte, l'urgenza di creare un'analogia di categoria, far vedere che, fedele agli insegnamenti genitoriali, egli difendeva i professionisti dell'arte comica a prescindere dai loro natali, poiché essi non erano che un'unica grande famiglia, fratelli d'elezione. L'esigenza d'avvicinarsi ai colleghi d'oltralpe, potrebbe aver ottime ragioni d'essere se si prenderà in considerazione la posizioni che all'altezza del '25 Richelieu principiò ad assumere in materia di cultura. Egli aveva iniziato, esattamente in quell'anno, a prodigarsi affinché i letterati francesi ricevessero il dovuto riconoscimento e, più in generale, si stava facendo portatore di una politica intellettuale nazionalistica che, per il teatro nello specifico, prevedeva l'imporsi delle tendenze classiche, paradossale ma vero, di derivazione italiana. Fece costruire a Parigi il primo teatro a con *cadre de scène*, proprio nel suo palazzo e fu grazie a lui che nacque l'Académie Française, che aveva lo scopo di codificare lo stile e la lingua francese<sup>104</sup>. I suoi interventi dunque, benché s'ispirassero alle intemperie culturali italiche erano, al contempo, di forte stampo nazionalistico. Fu per questi motivi che sotto di lui proliferarono viepiù i grandi geni letterati francesi e tra questi i drammaturghi: Mairet<sup>105</sup>, du Ryer, Rotrou<sup>106</sup> e Corneille<sup>107</sup>. Lo sviluppo della drammaturgia francese, in un circolo virtuoso, finì a sua per portare con sé maggior stabilità per le compagnie comiche locali, le quali, arrivarono ben presto a un tal livello di sviluppo che una di esse, nel 1629, un gruppo d'attori riuniti sotto il nome di *Les Comédiens du Roi*, riuscirà addirittura ad insediarsi in pianta stabile all'Hôtel de Bourgogne per più di mezzo secolo, sino al 1680<sup>108</sup>.

Il Cardinale, insomma, nel preciso momento in cui Lelio lamenta la condizione dei colleghi esteri, avvia il proprio programma di rinascimento culturale. Le due istanze non posso che arrivare ben presto a scontrarsi, poiché da un lato si auspica un futuro migliore per una determinata categoria professionale, dall'altro, si porta avanti una dura che favorisca la cultura locale. Il quadro fin qui

---

<sup>104</sup> O. G. BROCKETT, (a cura di C. VICENTINI), *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 250.

<sup>105</sup> Jean de Mairet fu colui il quale inaugurò quest'era dell'oro e sempre, guarda caso, in quel fatidico 1625, quando giunse a Parigi e fece mettere in scena la sua tragicommedia *Chryséide et Airmand*. Ivi., 248. Inoltre si veda: G. FORESTIER (édition critique sous la direction), *Théâtre complet / Jean Mairet*, Paris, Champion, Tome 3.

<sup>106</sup> G. FORESTIER, *Théâtre complet / Jean de Rotrou*, Paris, Société des textes français modernes, Tome 9.

<sup>107</sup> O. G. BROCKETT, (a cura di C. VICENTINI), *Storia del teatro*, cit., 248.

<sup>108</sup> Ivi., p. 252.

tratteggiato potrebbe allora giustificare perché, Andreini, sebbene scriva che offrirà il suo terzo discorso, senza per altro indicarne il titolo, «all'illustrissimo ed eccellentissimo Signor Abbate Scaglia»<sup>109</sup>, poi, nel concreto, *Teatro Celeste* si rivolga invece «All'Illustrissimo, & Reverissimo S.S. & Padron mio Colendissimo il S. Cardinal di Richelieu»<sup>110</sup>. Lelio aveva percepito nell'aria che qualcosa non andava molto probabilmente ancora nella stesura de *Lo Specchio*, quando inviterà il Duca di Nemours a «Proteggala adunque [l'arte comica], e diffendala l'Eccellenza vostra Sapendo (Cesare novello) così ben in guerra aprirsi l'adito alle vittorie con la spada, come nella pace il varco alle glorie con la penna»<sup>111</sup>. Tuttavia, solamente nel redigere *Teatro Celeste*, egli realizzò che cosa il processo in atto implicava per il suo futuro lavorativo. L'ultimo pezzo del trittico non è quello preannunciato dall'autore in quanto si trattava di un'opera nata da un sentimento nuovo, una paura profonda, accuratamente celata dal talento poetico del commediografo eppure, disgraziatamente, più che fondata e reale.

*Teatro Celeste* è forse, ad oggi, il più celebre dei tre pamphlet andreiniani pubblicati presso l'editore Nicolas Callemot, nondimeno, qui si dimostrerà che le ragioni per cui esso lo divenne non sono tutte corrette mentre, altre, di contro, mancano all'appello. Intanto, si parta dal determinare qual è il corpus testuale che lo scrittore fiorentino intendeva quando parlava di *Teatro Celeste*. Pare una domanda retorica dalla risposta scontata: *Teatro Celeste* è una composizione poetica articolata in ventidue sonetti ideati per sostenere l'alto valore dell'arte recitativa e di coloro che la praticavano. Sbagliato, o per lo meno, non proprio esatto. Il titolo completo di suddetto libello è: *Teatro Celeste. Nel quale si rappresenta come la Divina Bontà habbia chiamato al grado di beatitudine, e di Santità Comici Penitenti e, Martiri; con un poetico Esordio a'scenici professori di far l'Arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso: ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*. Bene, se si scorre con attenzione il novero delle opere andreiniane, da *La Florinda* a *La Maddalena, lasciva e penitente*, salterà immediatamente all'occhio come ne compaia una, pure questa stampata in Parigi, presso Nicolas Callemot, nel 1624, dal titolo pressoché identico al volumetto del '25: *Comici, Martiri e Penitenti. Dalla Divina bontà chiamati al titolo di Beatitudine, e di Santità; con un poetico esordio a Comici virtuosi di far la loro Professione ogn'hora virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso: ma, per non chiudersi viziosamente la via che ne conduce al Paradiso*. E, nel momento in cui, in seguito a ciò, si andrà a verificare la causa di una tale somiglianza<sup>112</sup>, si scoprirà come non si stia parlando di due testi separati ma, bensì, di un frontespizio recante la dicitura, *Comici Martiri e Penitenti* che è contenuto nel volume del *Teatro Celeste*,

<sup>109</sup> Vito Pandolfi, scrive che suddetto terzo componimento si sarebbe dovuto invero intitolare *L'Applauso*: « [...] quasi a dimostrare come l'applauso sia il miglior trionfo della Commedia; poi cambiato parere, dette fuori invece: *Teatro celeste*». V. PANDOLFI (a cura di), *La Commedie dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Casa editrice Le Lettere, 1988, Volumi 6, Vol. III, p. 339.

<sup>110</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., *Frontespizio*

<sup>111</sup> G. B. ANDREINI, *Lo Specchio. Composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vanga e deforme sia alhor che da Comici virtuosi, o viziosi rappresentata viene*, cit., p.2.

<sup>112</sup> I due testi si trovano in un volumetto conservato presso la sede Tolbiac della BnF, di Parigi, catalogato: YD-2713.

dove, nel caso del primo, vi sarà stampato la notazione, «PARIGI Per NICOLAO CALLEMONT, M.DC.XXIII», e nel secondo, nulla, nessuna indicazione temporale, solo, sotto il lunghissimo titolo, il riferimento che la composizione era in omaggio del Cardinal Richelieu e che l'editore rimaneva il «Callemont», tanto che, anche *Teatro Celeste*, viene presumibilmente datato – nel catalogo della BnF ove il testo si trova – 1624.

La prima ipotesi: potrebbe esserci stato un fraintendimento da parte degli storici del teatro, che hanno sempre creduto di vedere in questo lavoro l'ultimo dei discorsi andreiniani, fuorviati da quanto scritto nella dedicatoria de *La Ferza*, mentre, in realtà, il terzo pamphlet fu un altro, indirizzato, come preannunciato dall'autore, all'ambasciatore sabauda, andato sfortunatamente perduto, ossia, quasi una sorta di scambio di persona. Speculazione questa, che darebbe ragione del qui pro quo della data, ma che non spiegherebbe ancora il problema del duplice frontespizio e che, soprattutto, non si sposerebbe affatto con il carattere del componimento, tutto volto all'esaltazione della professione comica. Altra possibilità, si tratta di due frontespizi per una stessa opera: Lelio, nel 1624, parte con un'idea, che per una serie di ragioni decide di accantonare, da qui un frontespizio privo di testo, fino a quando, l'anno seguente, non gli si presenta l'occasione giusta e nasce la raccolta di ventidue sonetti. Sicuramente più fattibile come cosa, ma rimane insoluto il perché si faccia ristampare anche il frontespizio primigenio, inutile, visto il cambiamento minimo subito dal titolo dell'opera. Riproviamo. Nel '24 Giovan Battista resta stupito dalla fulminante ascesa sociale del Cardinale, sente voci di corridoio, magari scambia persino due parole in merito con sua Maestà Cristianissima, e visto la carica ecclesiastica ricoperta dal Richelieu, il suo doppio ruolo, religioso e politico, pensa bene di scrivere un componimento per porre in risalto le virtù di attori virtuosi divenuti santi, ne fa stampare un numero limitato di copie, e lo ripone nel cassetto in attesa che le circostanze gli permettano di offrirlo a lui o ad un alto prelato come lui. L'anno seguente, guardandosi attorno, pensa bene d'aprire quel cassetto e decide che il terzo dei suoi pamphlet sarà proprio quel lavoro. Ora però, *Comici, Martiri e Penitenti*, è una raccolta di sonetti priva di alcuna dedicatoria, non si rivolge a nessuno, è solo un buon proposito senza destinatario. Una breve consultazione con Callemot, un ripensamento del titolo, perché l'obiettivo è diventato chiaro, promuovere la virtù del "Teatro" in senso lato, inteso come luogo che origina un'arte che non conosce confini, a differenza di un corpo attorico, che può essere di nazionalità francese o italiana, ma mai ambedue le cose insieme, ed ecco il secondo frontespizio, *Teatro Celeste [...] All'Illustrissimo, & Reverissimo S.S. & Padron mio Colendissimo il S. Cardinal di Richelieu*, che ci si limiterà, banalmente ad aggiungere al libello iniziale e con esso, neanche a dirlo, una dedicatoria studiata per Jean-Armand, nonché un sonetto, sempre a lui rivolto, «Sonetto fatto e solo donato all'illustrissimo e Reverendissimo Signor Cardinal Richelieu»<sup>113</sup>. A quel punto, potranno seguire il frontespizio primigenio e i componimenti

---

<sup>113</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. I.

promessi. Già, i componimenti promessi. Ma che cosa, esattamente, promette al Cardinale l'Andreini?

Alla Cetra di cose celesti (o porporato Cigno del Vaticano) sposando il mio rozo canto in Compiegne abbozai, in Parigi compiei questi cinque Sonetti, Gemme lucidissime di splendori divini.

Furono Comici Divoiti, Beati e Santi, quelli che acerbamente piansero, e si convertirono; & io solo Comico peccatore fui serbato uccello palustre à cantar le Loro felici Conversioni; accioche non solo à me solo ma eziando ad ogni altro Comico porgessero occasione d'esser imitati così nell'Ermo come nel Theatro<sup>114</sup>.

Il drammaturgo fiorentino parla di cinque sonetti, eppure, anche senza tenere conto del sonetto d'apertura, di chiaro intento cortigiano, per Richelieu, e che per altro, è antecedente al secondo frontespizio, a questi cinque sonetti iniziali, seguono altri sedici sonetti. Una svista, un lapsus, un errore di stampa oppure, un'idea dell'ultimo minuto? Fortunatamente per la presente ricerca, questo componimento fu il solo, del trittico in difesa dell'arte comica, ed essere ristampato nel 1635, in quel di Venezia<sup>115</sup>. Sarà, cioè, la riedizione lagunare a fornire importanti delucidazioni in merito. Le nove facciate, frontespizio escluso, che compongono la riedizione di *Teatro Celeste*, sono costituite da un madrigale, atto ad omaggiare il destinatario dell'opera, tale Francesco da Cha Mula, e sette sonetti, due *A chi legge*<sup>116</sup> e *L'autore a chi legge*<sup>117</sup>, ad aprire e a chiudere il testo, e i restanti cinque riservati a celebrare: San Genesio, San Ardelione, San Giovanni Buono, San Silvano e Fra Giovanni. Detta altrimenti, cinque *exempla* di comici divenuti, santi, martiri e penitenti, che altri non sono, se si confronteranno i due testi, i medesimi protagonisti dei primi cinque sonetti del volume pubblicato dieci anni prima a Parigi. In conclusione: l'autentico corpus di *Teatro Celeste* era inizialmente formato dai soli cinque pezzi a cui Lelio accennerà nella sua dedica all'ecclesiastico, probabilmente ideati e composti ancora all'altezza 1624.

A questo punto, avanzano sedici sonetti e non è cosa da poco, specialmente nel momento in cui si dovrà constatare che sono essi l'autentico cuore teorico e progettuale dello scritto andreiniano e che custodiscono un segreto che in questa sede si sta tentando di svelare. I cinque sonetti di *Comici, Martiri e Penitenti*, non sono che un drappo, una maschera, un travestimento, che conferiscono il giusto tono devozionale al tessuto testuale, che prevengono la censura in virtù dei loro pii argomenti. La loro natura di componimenti "d'uso", come si suol dire, lo dimostra nuovamente la pubblicazione veneziana, nel mutamento del sonetto riservato a Fra Giovanni che, nel testo francese, reca il titolo di, «VATICINIO DIVOTO Sopra frate Giovanni Peccatore, Già Comico, et

---

<sup>114</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., *Dedicatoria*.

<sup>115</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste. All'Illustris. Sig. Sig. e padron mio Colend. Il Signor Francesco da Cha Mula*, cit.

<sup>116</sup> Ivi., p.3.

<sup>117</sup> Ivi., p.9.

hoggi Penitente in clausura rinserrato; il quale per l'austera, e devotissima sua vita in età di 60 anni spira odore di santità»<sup>118</sup>, mentre, nella ristampa del '35, esso diviene, «Frà Giovanni peccatore, così facendosi chiamare il Comico Venetiano de' nostri tempi, dona il suo per l'amor d'Iddio, e ritirato à Mestre dopo vita asprissima, devotissimo se ne morì»<sup>119</sup>. Il focus del sonetto viene posto sui natali del beato fraticello, palesemente evidenziati per pura necessità mercenaria, trovandosi Lelio ad offrirli ad un gentiluomo della Serenissima Repubblica.

Questi sedici sonetti più uno, quello dedicato a Jean-Armand, vanno esaminati ed indagati tendendo presente che essi vennero creati, esclusivamente, per la stampa avvenuta presso Nicolas Callemot, che mai più saranno ripubblicati o in alcun modo modificati ed infine, che esiste la concreta possibilità che essi vennero redatti in precipuo frangente della carriera andreiniana, che implicava un'urgenza, un bisogno contingente pressante che obbliga l'autore a mutare di punto in bianco i suoi piani. Si parta dal sonetto riservato all'illustre Richelieu, in quanto esso potrebbe restituirci, in parte, il reale stato d'animo che contraddistinse la nascita di *Teatro Celeste*:

Porporato Solon, sacro Ligurgo  
Stabilitor di meraviglie in terra  
Tù movi al Tempo, ed à la Morte guerra,  
E Fenice poi dir; Morto resurgo.

Io nel Giardin de gli aurei Gigli espurgo,  
Quanto in Urna fatal Pandora serra;  
Se 'n Lerna Alcide una sol Hidra atterra,  
Da mill'Hidre, ed Arpie la Gallia i purgo.

S'Erga à tè Risceliù Statua vermiglia  
C'habbia d'Angelo il volto, e lingua d'oro,  
E l'Invidia al mirar pieghi le ciglia.

O ver del Vatican ne l'altro Foro  
Tre DIADEMI cingendo il TERBO ingiglia  
Fatta Reggia d'Aprile, il CONCISTORO<sup>120</sup>.

Elogio magistralmente costruito, eppure, tra le righe, forse, una velata, sottilissima, dichiarazione di guerra. Il Cardinale, viene definito «stabilitor di meraviglie in terra», un uomo in grado d'affrontare il

---

<sup>118</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. 6.

<sup>119</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste. All'Illustris. Sig. Sig. e padron mio Colend. Il Signor Francesco da Cha Mula*, cit., p. 8.

<sup>120</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. I.

tempo e persino la morte, nella volontà ferma di poter annunciare al mondo, novella Fenice, «Morto resurgo». L'impressione è quella che il nobiluomo sia impegnato a combattere la medesima battaglia di Lelio, che da sempre lottava per ottenere la fama e la gloria eterna, per sconfiggere la dimenticanza, e che, innumerevoli volte, s'era definito "scenica Fenice". Non per nulla, nella quartina successiva, l'autore rivendica per sé l'opera di nobilitazione ed epurazione del teatro, e non un teatro ideale questa volta, ma della Gallia, anzi, per l'esattezza quello che si rappresenta «nel Giardin de gli aurei Gigli». E' una competizione tra i due, tra due riforme, quelle dell'uomo di stato e quello del comico sperimentatore, che pur partendo da presupposti simili si trovano ed essere in conflitto per ragioni politiche. Andreini sembra proporgli un'alleanza, io combatterò la tua battaglia, farò in modo che solo l'arte teatrale più pura calchi le scene francesi, se tu andrai oltre il fatto che sono italiano. Anche nella descrizione della statua che il poeta ipotizza possa venir eretta in onore di Richelieu, v'è per lo meno dell'ambiguità. Vermiglia, col volto d'Angelo e la lingua d'oro. Quest'ultimo particolare, nella fattispecie, lascia perplessi, giacché, generalmente, in una statua, in un busto encomiastico, il dettaglio della lingua raramente compare in bella vista, il soggetto in questione dovrebbe, come minimo, star urlando, dovrebbe cioè tenere la bocca spalancata per un qualche motivo, perché la lingua si vedesse. Chiaramente, dunque, si tratta di una metafora che rimanda ad altro, magari una facondia, una padronanza dell'arte della retorica fuori dal comune. Tuttavia, resta comunque un attributo bizzarro per una descrizione che dovrebbe elogiare qualcuno, vista e considerata la sua intrinseca doppiezza: una lingua di fuoco è lo spirito santo, ma biforcuta è invece quella del serpente; la lingua dei martiri veniva tagliata, divenendo per questo loro simbolo nell'iconografia cristiana, eppur va amputata anche la lingua menzognera, la lingua del nemico in battaglia<sup>121</sup>; l'oro è elemento pregiatissimo, può proteggere dalle disgrazie, ha poteri alchemici e taumaturgici ma è anche un metallo generato dal ventre infero della terra e di questo materiale venne costruita la statua del vitello biblico, esso, perciò, induce all'idolatria, al culto del denaro<sup>122</sup>; d'oro, infine, è la schiavitù degli attori mercenari e delle belle cortigiane.

In questa prospettiva, il poeta deve convincere il Cardinale ad accettare la sua proposta con argomenti validi. Ecco che entrano allora in gioco i sedici sonetti, i quali, ad osservarli nel loro complesso, sembrano effettivamente possedere una struttura simile ad una sorta di manifesto promozionale del mestiere d'attore, basato su criteri di qualità morale e non certo geografici. Il primo sonetto è una dichiarazione d'intenti puntuale e precisa, a cui ne seguiranno altri tre, «*Nello Stesso Soggetto*», con funzione di rafforzativi:

---

<sup>121</sup> H. BIEDERMANN (a cura di), *Simboli. La Grande Enciclopedia tematica*, Milano, Garzanti, 2004, pp. 271-272.

<sup>122</sup> Ivi., pp. 352-353.

## Lodando i Theatri e i Professori virtuosi di quelli

Luminose di gemme, e ricche d'oro  
S'ergano ogn'hor le recitanti Scene,  
Arringo di Vertute, e di Decoro,  
Scene colme d'honor, di vanti piene.

Colà vago Drapel fatto canòro  
Gli Arioni addormenta, e le Sirene;  
E tessendo moral ricco tesoro  
Al bel viver human tesse catene

Felici Voi, ch'armoniosi al canto  
Né Theatri Histrion, Santi nel Cielo,  
D'un gemino valor alzate il vanto.

Deh, potes'io al variar del pelo  
Spoglie d'oro mutar in aspro manto,  
E dir con voi Comico anch'io m'inciolo<sup>123</sup>

Ora che si è esposto il piano generale dell'opera, di come il teatro, fatto da attori d'alto livello – l'attributo di “santità” ha qui, infatti, un'accezione laica, con la quale il poeta intende la massima professionalità recitativa che dona immortalità, la stessa riservata ai beati che conducono una vita proba<sup>124</sup> - abbia un suo profondo valore morale e svolga un'importante funzione sociale, con il quinto componimento, si può procedere a proporre un esempio concreto d'attore virtuoso. E si noti come, il modello suggerito, non sia affatto uno dei cinque comici divenuti santi nei sonetti d'apertura ma, naturalmente, pare quasi scontato, “Lei”:

### **Nello Stesso Soggetto. Sopra la Madre e dell'Autore, alludendo al Nome, al Cognome, all'Accademia, all'Impresa, al Titolo, e a Comici Gelosi**

Tra le Scene più belle, ecco la BELLA  
Splende Accesa d'honor saggia ANDREINA  
RAGGIO nel Mondo, e'n Ciel pura Fiammella,

---

<sup>123</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. 7.

<sup>124</sup> «Felici Quei che Recitanti industri / D'un Alloro immortal s'ornano il crine; /E del Tempo, e di Morte à le ruine / S'oppongono felici, in sen de i lustri / Voi, voi siete fra noi Fenici Illustri, /Né v'oltraggiano mai d'Empi le mine; /Ne l'Historie Profane, e'n le Divine. / Siete com'in giardini rose, e ligustri./Vive Plauto però Terenzio vive, /Vive Euripide, Sofocle e ben mille /Alme di vita, e non di vanto prive. /Malgrado ancor di funerali squille /Sorge Sirena chi defonto scrive, / Entro il Comico Egeo l'onde hà tranquille». Ivi., p. 10.

Che di suo Foco à'ncenerir destina.

Donna dono fatal, Opra divina  
FRANCA Penna Real INENTA appella;  
Né di tempo l'indomita ruina  
Sua memoria immortal rode, o cancella [...] <sup>125</sup>.

Il richiamo alla madre, così amata dal pubblico francese nonché dalla Regina Madre, sembra quasi un memento per il Cardinale: Isabella non può essere dimenticata, lei che la sua battaglia con il tempo e la morte le ha vinte da tempo. Ed egli, attenzione, è degno erede di tale, immortale, diva. Un erede che, dalla madre, non ebbe in dono solo il talento attorico e drammaturgico, ma anche la profonda passione per il teatro, la medesima, rimarcherà scrupolosamente l'Andreini, che trasmetterà Maria de' Medici a Luigi XIII, il quale amava sommamente i comici italiani al punto da convocarli spesso alla sua corte: «Gode SENNA le SCENE, e le più grate/Comiche Schiete le dan gaudio, e gioco :/Ma, per ch'è diletta LUIGI è poco/Erge Talia Scene di GIGLI ornate» <sup>126</sup>.

Poco dopo quest'ultima, fine, stoccata, improvvisamente, però, i toni dello scritto cambiano radicalmente. Gli ardenti e accorati accenti encomiastici usati per esaltare i comici dell'Arte e Isabella, si tingono di nero pece, si velano di un'amarezza, che monta in rabbia sorda. L'improvvisa variazione avviene con il nono sonetto «Che Questa Vita Nostra nel Theatro del Mondo sia fatta recitante» <sup>127</sup>:

Questa Vita fatal piena di morte  
Pur ci rassembra Recitante anch'Ella  
Ne la Scena del Mondo ecco la Bella  
Giovinetta apparir con fogge accorte.

Poi cangiando tenor Comica sorte  
D'horrida Vecchia parte fa novella,  
Che fatta d'agonia misera ancella  
Nulla cosa ha che l'ami, o la conforte.

Per Suggetto torridissimo contesto  
Tutta à nero la Pompa, e l'Apparato  
Ecco giunta la Vita al Di molesto [...] <sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. 11.

<sup>126</sup> Ivi., p. 12.

<sup>127</sup> Ivi., p. 15.

<sup>128</sup> Ibidem.



Un senso di morte e di oppressione che ogni cosa pervade, non è una riflessione religiosa sul teatro, ma filosofica, sull'esistenza. Nello spazio di alcune quartine e terzine la scena muta repentinamente, quasi fosse il finale dello *Schiavetto*<sup>129</sup>, e si giunge alla constatazione che la vita è fragile e fugace, che il sipario è pronto a calare esattamente quando meno ce lo si sarebbe aspettato. Sono le fasi terminali della battaglia tra l'angelo vermiglio dalla lingua d'oro e il figlio d'Isabella. Nei componimenti che seguono la veemenza con cui il drammaturgo si scaglia contro i comici "cattivi" è ricca di risentimento per la lotta che sta perdendo a causa loro, «Non sia vanto per voi miseri Mostri/ Di Theatri abbagliarvi al gran tesoro;/ Quanto lordi versate horridi inchiostri/ Tanto indegno è di voi scenico Foro»<sup>130</sup>. Se stia effettivamente parlando di ciarlatano o piuttosto d'attori, forse persino commediografi, visto il riferimento agli "orridi inchiostri", francesi, non è dato sapere. L'unica, incontrovertibile, certezza è che il penultimo sonetto, «L'Addio dell'Autore à Theatri»<sup>131</sup>, famigerato tra gli studiosi andreiniani perché secondo alcuni sarebbe sintomo di una crisi devozionale di Lelio che mediterebbe di abbandonare il proprio mestiere, è sì, un addio, ma assolutamente non alla sua professione:

Theatri Addio, Scene fallaci i' parto;  
 Unqua non sia, che'n voi più m'erga, o m'orni,  
 Ben qual lampo vi lascio e mi diparto,  
 Nel lasciar de la GALLIA i bei contorni

Né di lagrime il sen molle, e cosparto  
 Eia che m'arrechì pentimento scorni;  
 MADRE seguij; benché 'nfiacchito Parto,  
 Che norma fù com'in Vertù s'adorni

Partomi dunque, poiché al verde giunta  
 D'ogni fasto maggior la nobil ARTE  
 E rea d'essere co'l nome ancor defunta

D'OCNO m'attende la più lieta Parte  
 E'n verde Scena di bei fior trapunta  
 RECITANTE sarò scivendo [scrivendo] in carte<sup>132</sup>.

<sup>129</sup> A chiusura dell'atto quinto, il comico Facceto allestirà uno spettacolo per dilettere il bandito Nottola, il quale, di gusti difficili, imporra all'attore e al suo assistente, il servo Solfanello, una serie di rapidissimi cambi scena. Si veda: L. FALAVOLTI, *Commedie dei comici dell'Arte*, cit., pp. 186-201.

<sup>130</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. 18.

<sup>131</sup> Ivi., p. 22.

<sup>132</sup> Ibidem.

É l'abbandono delle scene d'oltralpe, quello che qui descrive Andreini. Se ne sarebbe andato egli, dalla Gallia, piangendo amare lacrime, invocando sua madre, che tante volte lì era andata e tornata, lui, che in cuor suo dubitava di potervi rimettere piede un domani. Continuerà nondimeno, a recitare e a scrivere, dichiara, fiero, nel verso conclusivo, che quella era la sua essenza che nulla poteva intaccare. Curioso il riferimento al verde, ad una verde scena di «bei fior trapunta», forse il riferimento alla sua intenzione di scrivere, in futuro, solo tragicommedie boscherecce, o forse, «poiché al verde giunta/D'ogni fasto maggior la nobil ARTE», l'intuizione che la pastorale, causa i suoi legami con i teatri in musica avrebbe rappresentato il futuro dell'arte drammaturgica. Uno dei tanti misteri che questi componimenti racchiudono e che meriterebbero un capitolo a parte di minuziosa disanima che in questa sede, purtroppo, non è possibile loro dedicare.

Persino nel sonetto conclusivo, «Desiderio di Penitenza»<sup>133</sup>, che dovrebbe chiudere l'opera con pii propositi, l'autore lascia trasparire, nei primi due versi della quartina d'apertura, l'amarrezza per quest'ingiusto esilio, «Ben'in seno i' vorrei d'horrida Chiostra / Il tempo scorso richiamar co'l pianto»<sup>134</sup>, giacché esso non somiglia forse ad un desiderio, molto profano, di piangere in santa pace le glorie passate, piuttosto che non la speranza d'espriare un passato peccaminoso, questa volontà di chiudersi in un chiostro? Qualcuno, tuttavia, potrebbe contestare che, ancorché altamente probabile tale lettura di *Teatro Celeste*, non esistono, attualmente, prove materiali che avvalorino la teoria di uno scontro silenzioso fra Andreini e il Cardinale Richelieu, che il comico fosse a conoscenza dei progetti di costui o che, comunque, ne comprendesse la portata negativa per i teatranti italiani.

Invece, la prova, inconfutabile e incontrovertibile, di ciò, esiste. In una miscellanea di fogli manoscritti, di poeti latini, greci, francesi ed italiani, ha riposato, per quasi quattrocento anni, una lettera che Lelio inviò a Maria de' Medici, da Mantova, in data 23 agosto 1625. La missiva, rinvenuta nell'arco di questa ricerca nella sessione opere manoscritte della Bibliothèque nationale de France, era già stata precedentemente citata, ora però, la si analizzerà nel dettaglio:

Maestà Cristianiss.ma

L'esser nato Lelio Comico servitore humilissimo della M.S nella bella città di Flora debbe il Fior del Giglio sempre haver nel cuore tanto più essendo quello stato sovente asperso della benigna rugiada di mille ricevute grazie che dal Cielo benigniss.mo della Maestà vostra discesero; il che su alla fiorita stagione che m'occorse dimorare in quelle parti, suddito della M.S e Comico servitore e come tale non ho potuto, non ho potuto [*senò*] in simil congiuntura di veder così fatto Giglio da spine acute di nemici attorniato, di non andare (alla meglio ch'io ho saputo) cercando alle punture di quelle sottrarlo, quasi con la falce della Poesia gli spineti che 'l circondano, et infestano recidendo. E che io, che di quel bel Giglio c'hoggi [...] odor di così mirabili e celesti progressi la M.S fu il riserbato Giardino, tutte queste mie poche fatiche ( [*grati*] d'amore) alla M.S humilmente dedico e dono. Ricevale benigna e dell'affetto

<sup>133</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. 23.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

delle fertilità sua magnanima, e reale faccia, che Lelio sul Mincio ne goda, e canti; e come il Giglio è d'oro così con oro queste rime procura e tutte piombo arricchisca e indori. E qui profondo inchinandomi da [.N.] le auguro che quei desiderati acquisti, che alla spada formidabile del suo LUIGI Guerriero, si aspettano, che tanti sono quanti magnanimo ne tenta. Iddio la felicità. Di Mantova il di 23 Agosto 1625<sup>135</sup>.

Trattandosi di un teso manoscritto, consultabile esclusivamente in formato microfilm, causa norme di preservazione del documento imposte dalla BnF, alcune parole sono risultate di difficile comprensione o illeggibili<sup>136</sup>, ma il senso complessivo pare, ugualmente, chiaro. In primis, esso ci dice che Lelio, ad Agosto, è di sicuro tornato in patria, ovvero soltanto pochi mesi dopo la presunta pubblicazione di *Teatro Celeste*, confutando l'ipotesi che si tratti di un addio, quello del sonetto sovra esaminato, esclusivamente rivolto alle scene francesi e non ai teatri in generale. In secondo luogo, come già evidenziato nel corso del capitolo terzo del presente elaborato, l'Andreini insinua il seme del dubbio nel cuore della Regina, parlandole di pericolose spine che egli ha visto cingere il «bel Giglio», nel corso di un suo soggiorno avvenuto presso la corte di sua Maestà in primavera, la «fiorita stagione». Spine, si badi bene, che egli aveva tentato di recidere con «la falce della Poesia». Terzo, che la situazione economica di Giovan Battista, tornato da poco in Italia, è presto precipitata, ed egli ha bisogno di vile denaro. Quando, infatti, il comico accenna alle «poche fatiche» dedicate alla sovrana, sta parlando di quattro sonetti d'occasione, «Nella presa ammirabile della Roccella»<sup>137</sup>, «Nello stesso soggetto, alludendo all'ordine di San Michele»<sup>138</sup>, «Desiderio d'accomodarsi»<sup>139</sup>, «Nello stesso soggetto»<sup>140</sup>, e una burla spagnola – un componimento poetico in finto spagnolo, ovvero un veneziano spagnoleggiante, che l'autore classifica come «canzoneta» e che sostiene sia stata stampata in «Torzelo con licenza de Cabalao»<sup>141</sup>, il personaggio preposto a recitare il prologo della *Venetiana*<sup>142</sup>, allegati alla lettera, per i quali il drammaturgo spera in cambio di ricevere una ricompensa «dorata». Richelieu aveva spezzato i suoi sogni di gloria, aveva circondato con le sue spire il giardino dai gigli incantanti in cui Lelio si batteva contro «Quanto in Urna fatal Pandora serra»<sup>143</sup>, l'aveva escluso dalla terra promessa e a Giovan Battista non era rimasto altro da fare che riconoscere la sconfitta e scegliere la via dell'esilio. Finché il Cardinale vivrà, all'erede della casta Andreini sarà negato l'accesso ai territori d'oltralpe. E se costui, in effetti, non emanerà mai un editto ufficiale contro i comici

---

<sup>135</sup> Microfilm 14414, Posy. LXII. N° - 21. Fogli da 100 a 104.

<sup>136</sup> Le parole di difficile comprensione sono state messe fra parentesi quadra e scritte in corsivo, laddove invece non è stato possibile decifrare la parola la parentesi quadra è vuota.

<sup>137</sup> Microfilm 14414, Posy. LXII. N° - 21. Foglio 105

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Ivi., Foglio 106.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Microfilm 14414, Posy. LXII. N° - 21. Fogli da 107 a 151.

<sup>142</sup> G. B. ANDREINI, *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi*, cit., Prologo

<sup>143</sup> G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, cit., p. 7.

italiani, la sua politica culturale finirà comunque per valorizzare gli artisti francesi a discapito degli stranieri. Unicamente alla sua morte, le compagnie dell'Arte potranno serenamente riprendere i loro viaggi alla volta di Parigi.

#### 4. Le conseguenze dell'acqua e d'altri fortuiti accadimenti

E' il dicembre 1642, il Cardinale Jean Armand de Richelieu muore, dopo aver retto per vent'anni le sorti politiche del paese nell'ombra. La *Gazette de France* descriverà i funerali che si svolgeranno nel gennaio dell'anno seguente presso la chiesa di Notre Dame<sup>144</sup>. Si chiude un'epoca, i comici italiani principiano ad riorganizzarsi. Il tempo è giunto, bisogna a tornare a varcare le Alpi<sup>145</sup>. Torino avrà nuovamente compagnie da ospitare, da trattenerne gentilmente più del dovuto se saranno giudicate sufficientemente capaci dai signori sabaudi. Lelio, ha compiuto sessantasei anni, è vecchio e stanco, è uscito, proprio in quell'anno, da una disputa per debiti che l'ha stremato nell'anima e nel corpo. Enrico Bevilacqua, da un tale sfacelo, nel suo scritto, trarrà queste conclusioni:

A me tuttavia par troppo inverosimile che l'Andreini vecchio di 63 anni si decidesse a rivalicare le Alpi, lasciando in Italia per lo meno sette figliuoli, ed a sostenere un viaggio lungo e disastroso al solo scopo di congratularsi colla regina Anna; poiché non è credibile che a quell'età vi fosse chiamato per recitare<sup>146</sup>.

Le perplessità dello studioso sulle possibilità che Giovan Battista, similmente ai suoi giovani e forti colleghi, decidesse all'epoca d'intraprendere il viaggio che l'avrebbe condotto a Parigi erano più che giustificate. Bevilacqua però, ignorava che dei sette figli citati, solo Pietro Enrico sarebbe sopravvissuto e che le disgrazie di Lelio non s'erano limitate al processo lucchese.

La *Gazette de France* del 1643, la stessa che si dilunga nella descrizione dei funerali del Cardinale, informa il popolo francese che, l'anno precedente: « Les grandes pluyes qui son tombées dans l'Italie depuis le commencement de Novembre jusques à la fin de Décembre dernier, ont tellement grossi les rivières de la Lombarie et particulièrement celle du Pô, dont l'étenduë est tres-grande, qu'estant

---

<sup>144</sup> «Service célébré dans l'Eglise Notre-Dame pour le défunt Cardinal Duc de Richelieu». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 19 et 20 mars 1643, p. 73.

<sup>145</sup> Per onor di cronaca, vi fu solo una compagnia che dopo quasi un ventennio di silenzio riuscì a tornare in Francia prima della morte di Richelieu. Nel 1639 infatti, arrivò a Parigi, per volere dello stesso Luigi XIII; la compagnia di Giuseppe Bianchi, noto con il nome di *Capitan Spezzaferro*, composta da numerosi attori che tra poche pagine si ritroveranno come protagonisti della vicende andreiniane: Brigida Bianchi, *Aurelia*, Giulia Gabrielli, *Diana*, Domenico Locatelli, *Trivellino*, Gabriella Locatelli e Tiberio Fiorilli, *Scaramuccia*. Per altri dettagli: R. GUARDENTI (a cura di), *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697)*. *Storia, pratica scenica, iconografia*, cit.

<sup>146</sup> E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, cit., p. 147.

sorti de son lit, il a inondé la pluspart des villes, villages et terre qui l'avoisinent »<sup>147</sup>. Non solo, la zona che venne colpita con particolare virulenza fu soprattutto una: «Cette inondation commença dans la ville de Mantoue, à cause du grand lac où elle est située [...] »<sup>148</sup>.

Nel componimento *Il Litigio*<sup>149</sup>, completato e dedicato al principe Mattias de' Medici il 31 agosto 1641<sup>150</sup>, dove Andreini narrava le dolorose vicende giudiziarie che lo avevano persino condotto in carcere, l'autore accenna al fatto di volersi ritirare a vita privata e diventare agricoltore nei possedimenti che tempo addietro aveva acquistato nei territori del mantovano<sup>151</sup>. Vi sono pochi dubbi, da quanto descritto e riportato nella *Gazette*, che una sola oncia di terra di Ca' Mandraghi<sup>152</sup> poté essere allora risparmiata dalla furia degli elementi. L'acqua sommerge ogni cosa, producendo, se possibile, danni maggiori di quelli causati del terribile Sacco di dodici anni fa. Lelio sarebbe voluto restare a casa, a riposare le ossa, a riprendersi dalle amarezze lasciate da una gloria sbiadita, ma non gli fu concesso. Agli inizi del 1643 il comico fiorentino dovette rimettersi per l'ennesima volta, in cammino. Secondo i calcoli e le stime d'Emile Picot, primo studioso a ricostruire l'ultima peregrinazione dell'Andreini in Francia, il drammaturgo dovrebbe giungere a Parigi intorno al periodo pasquale, a seguito di un pellegrinaggio in Provenza nei luoghi di culto maddaleniani, che sarà fonte d'ispirazione per la stesura del componimento poetico *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena*<sup>153</sup>, che egli dedicherà a Luigi XIII. Maria Maddalena era la santa patrona del regno d'oltralpe nonché oggetto di una ben nota, oramai, ossessione andreiniana. Ciò detto, permangono i dubbi sul fatto che un uomo dell'età di Lelio decida di deviare dal percorso tradizionale in favore di un iter più lungo e, di conseguenza, sicuramente, più stancante. L'ipotesi prediletta da molti studiosi è stata quella di una deviazione dettata da un forte sentimento devozionale che, in questa sede, s'è voluto in ogni caso ridimensionare, essendo un fattore difficile da comprovare, optando per un più pragmatico desiderio di compiacere Luigi XIII, riservandogli un componimento che omaggiava la patrona del suo regno. Anche quest'ultima teoria, però, non è in grado di chiarire interamente le motivazioni sottese ad un viaggio sì impegnativo per l'allora ultra sessantenne Andreini. Ragionando in termini tecnico-organizzativi, un'altra supposizione è quella che vede nel cammino attraverso i territori della

---

<sup>147</sup> *Les étranges inondations arrivées en plusieurs villes, châteaux e bourgs de l'Italie, dont une grande partie a été ruinée e submergée : douze mille personnes e plus de trente mille bestiaux noyez* in T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, janvier 1643, pp. 193-196. Citazione p. 193.

<sup>148</sup> *Ivi.*, p. 194.

<sup>149</sup> G. B. ANDREINI, *Il Litigio, poetica essagerazione, in tre esseagerazioni diviso. Al Sereniss.mo Principe Mattias di Toscana dedicato. Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino tra Comici Fedeli detto Lelio*, ms, [1641] in Biblioteca Nazionale di Firenze, Magl. VII 1386.

<sup>150</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p. 22.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> «le duecento biolche di pascolo e di campi che, insieme a due case coloniche, gli Andreini possedevano a Ca' Mandraghi, sempre nel mantovano» S. FERRONE, *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., p. 286.

<sup>153</sup> G. B. ANDREINI, *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena, al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia, e di Navarra.[...]* cit.

Provenza la scelta di una strada sì più lunga eppure, al contempo, più agevole per una persona anziana. Maria de' Medici, quando aveva lasciato Firenze per Parigi, era partita da Livorno, via mare per approdare a Marsiglia e da lì, passando per Lione, s'era diretta verso la sua nuova casa<sup>154</sup>. Marsiglia, la città dove Maddalena, secondo le agiografie, avrebbe lasciato suo fratello come vescovo prima del suo eremitaggio in quelle zone<sup>155</sup>. Può darsi dunque che anche il vecchio capocomico preferisca un trasporto acqueo, invece che valicare le Alpi in pieno inverno, dopo mesi di piogge incessanti che avevano certamente reso molte strade impraticabili<sup>156</sup>.

Comunque siano andate realmente le cose, la scelta andreiniana di soffermarsi nei luoghi cari alla santa prostituta gli costerà cara. La sollecita *Gazette* informa che «Le Roy tomba malade le 21 février dernier»<sup>157</sup> e, agli inizi di marzo, Olivier Lefèvre d'Ormesson, nel suo diario personale, importantissima fonte d'informazioni sulla vita di corte in quegli anni, in quanto nobile d'altro rango in rapporti d'intimità con la famiglia reale, scrive di come il re si trovi allora a Saint-Germain, ripresosi leggermente dalla sua malattia, e di come la corte si ritrovi spaccata in due nel valutare il suo stato di salute, giacché molti pensano sia prossimo alla dipartita, «chacun le considère comme un prince usé et qui ne peut encore longtemps subsister»<sup>158</sup>.

Andreini che giungerà a Parigi approssimativamente nel periodo di Pasqua, tra marzo ed aprile, troverà quindi un Luigi XIII, prostrato ed infermo, il quale, ancorché potesse aver apprezzato le sue *Lagrima, divoto componimento*, non avrà modo di ricompensarlo adeguatamente. Giovedì 14 maggio 1643, il re muore e con queste parole il D'Ormesson commenterà la sua dipartita:

[le Roy] Il n'a jamais eu de contentement en sa vie, qui a toujours esté traversée ; il a fait de grande choses, mais sous la conduite de ses favoris, particulièrement sous celle du cardinal, qui pendant vingt ans, ne luy a jamais fait faire les choses que par la contrainte, de sorte que, pendant sa maladie, il disoit que les peines et contraintes que le cardinal avoit faites sur son esprit l'avoient réduit en l'état où il estoit<sup>159</sup>.

Lelio è tornato, ma la città della Senna è mutata più di quel lui immaginasse, i vecchi nemici scoprivano al pari degli amici. Disorientato, egli proverà ad aggrapparsi ad ogni sostegno possibile

---

<sup>154</sup> «[...] a Livorno l'aspettava, per condurla nella patria dello sposo, una splendida haler, incastonata di gemme preziose, e sorretta dalla straordinaria perizia navale dei costruttori medicei e dell'impagabile retorica degli encomi del tempo. [...] da Livorno a Marsiglia, essa comincerà il suo cammino di sovrana». S. MAMMONE *Il viaggio di Maria regina di Francia da Firenze a Lione a Parigi (1600)*, cit., p. 63.

<sup>155</sup> Dell'episodio, per altro, parlerà lo stesso Lelio nel suo poemetto del 1610: G. B. ANDREINI, *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, cit., p. 58.

<sup>156</sup> «Dappertutto, altrove, è il trionfo della terra battuta, in altri termini il dominio della polvere, se il tempo è secco, del fango, se cade la pioggia. Il tempo, quello atmosferico, detta infatti le sue condizioni ai viaggiatori: non soltanto ne può rallentare la marcia, ma spesso può impedirla del tutto, come quando si dovevano superare i valichi alpini, che mettevano in comunicazione l'Italia col resto d'Europa e che potevano rimanere chiusi anche per sei mesi l'anno». L. ALLEGRA, *In viaggio, fra Cinque e Seicento*, cit., p. 38.

<sup>157</sup> T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1643, p. 342.

<sup>158</sup> O. L. D'ORMESSON, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, cit., p. 13.

<sup>159</sup> Ivi., p. 41

cosicché, nel '43, quasi sicuramente al termine del periodo di lutto obbligatorio per la morte del Re, vorrà donare un nuovo componimento poetico alla vedova Anna d'Austria, *L'Ossequio alla Maestà clementissima, e realissima: della regina Anna*<sup>160</sup>. Il libello, un fascicoletto d'ignoto stampatore, era una raccolta di undici madrigali, secondo il Picot non particolarmente buoni, ma dai contenuti decisamente rilevanti per confutare alcune ipotesi.

Per cominciare, l'autore stesso è cosciente che non si tratta d'un lavoro d'eccelsa fattura «ancorché di lumi Poetici, non molto risplendente»<sup>161</sup>, eppure l'offre lo stesso alla regina, il che denota il bisogno estremo in cui Lelio, verosimilmente versava, in quell'anno. Il tono dei madrigali è smaccatamente encomiastico, si lodano Anna ed i suoi figli, in particolare Luigi XIV, che all'epoca, però, aveva solamente sei anni, ossia, era la sovrana alla quale egli si rivolgeva a ricoprire il ruolo di reggente e dunque a gestire le sorti del paese. Inoltre il madrigale «Dato a penna alla Maestà della Regina ANNA, quando i Real Delfino Hoggi Re, a San Germano si ritrovava»<sup>162</sup>, fa intuire una presenza fisica dell'attore fiorentino a corte, che gli avrebbe fornito la possibilità di donare il compimento manoscritto personalmente ad Anna, ancora alla metà d'aprile, quando la *Gazette* annuncia, e descrive dettagliatamente, la cerimonia di battesimo di Luigi XIV avvenuta nella chiesa di Saint Germain, San Germano, per l'appunto<sup>163</sup>. Infine, sempre in tal libello, il tentativo di trovare asilo all'ombra del Giglio d'oro, si paleserà, impudico, dimostrando quanto profondo fu il dolore e l'amarezza di Giovan Battista nel lontano 1625, quando dovette abbandonare il suolo francese senza sapere mai avrebbe potuto farvi ritorno e quante speranze tutt'ora egli riponesse in quei luoghi:

SCHERZO POETICO  
CHE LA LIBERALITÀ  
non va ritenuta

Anna, con doglia ascolto,  
C'hoggi il donar v'è tolto.  
Ciò non cred'io, ch'unqua lasciar non sole  
Raggi d'or di donarci eterno il Sole.  
Seguite pur, seguite  
Vostro Real costume  
E s'à GRANDI grand'or, voi dispensate,  
Gli HUMILI anco indorate;

---

<sup>160</sup> G. B. ANDREINI, *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna*, cit.

<sup>161</sup> Ivi., *Dedicatoria*.

<sup>162</sup> Ivi., quarto componimento.

<sup>163</sup> « Les Cérémonies du Baptesme de Monseigneur le Daufin. [...] La vingt-unième de ce mois d'Avril 1643 sur les quatre à cinq heures apres midi, la Reine accompagnée [...] passa per la porte qui respond de son appartement dans l'Eglise du vieil château de Saint Germain. [...] ». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1643, pp. 321-325.

Che vi prometto anch'io  
Carmi (vò dir sonori)  
Se le penne à temprar de L'ANDREINI,  
Fian d'oro i Temperini<sup>164</sup>.

Il desiderio, dopo tanti anni, era immutato, egli voleva servire la corona francese a qualunque costo, quella era, e sempre sarebbe stata, la sua terra promessa, dell'abbondanza, della prosperità e non vi avrebbe rinunciato tanto facilmente. Sfortunatamente per Andreini, a dispetto dei suoi sforzi per risultare gradito alla Regina Anna, non vi sono notizie che lo vedano comporre od allestire alcun che, in quel funesto 1643, che si chiuderà con la morte del compositore ed amico Claudio Monteverdi, trapasso di cui il comico verrà informato dalla consueta *Gazette*: « De Venise, le 13 Décembre 1643. Le dernier du passé est ici mort le plus fameux Musicien de tout l'Italie nommé Monteverde, natif de Crémone »<sup>165</sup>.

##### 5. Scaramuccia e la sua allegra brigata alla corte d'Anna d'Austria

L'anno seguente pare non promette nulla di meglio, visto che, prima del novembre 1644, non compaiono notizie di Lelio in cronache o atti notarili che dir si voglia. Tuttavia, parallelamente a questo prolungato silenzio relativo alle sorti andreiniane, i diari personali dei nobili francesi e persino le pagine della *Gazette*, nell'estate del'44, riferiscono, entusiasti, dell'arrivo di una troupe di comici italiani in quel di Parigi. La compagnia, guidata da Tiberio Fiorilli, detto *Scaramuccia*<sup>166</sup> (fig. 58), era senza dubbio giunta nei territori d'oltralpe nella primavera di quello stesso anno, giacché uno dei membri della compagnia, Fulvio Baroncini, in arte *Brighella*, scriverà una lettera ad un gentiluomo ferrarese, tale marchese Cornelio Bentivoglio, in cui chiederà cortesemente al nobile in questione d'inviare a Parigi la lettera con l'elenco degli attori e di avvertire la corte francese affinché depositasse a Lione il denaro per il rimborso delle spese di viaggio, com'era allora consuetudine. La

---

<sup>164</sup> G. B. ANDREINI, *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna*, cit., settimo componimento.

<sup>165</sup> T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1644, p. 51.

<sup>166</sup> Ancora nel corso del capitolo primo s'è brevemente riportata la biografia di Tiberio Fiorilli. Ora però si segnala lo scritto di Guardenti che approfondisce la carriera di *Scaramuccia* in Francia. La sua maschera fu una delle figure chiavi per la nascita del mito dell'Ancien Théâtre Italien, accanto a quella d'Arlecchino e Mezzetino. Il Fiorilli, insieme a Domenico Locatelli, fu uno dei fondatori dell'Ancien, gettando le basi per la sua creazione proprio con le tournée come questa, nell'arco di tempo che va dal 1640 al 1660 circa, giacché in quel ventennio, le performance della compagnie italiane fecero appassionare i francesi a loro teatro e permisero, in seguito ai comici di stabilirsi permanentemente in quei luoghi, soprattutto nei teatri della capitale. A partire del 1680 l'attore conobbe un progressivo declino perché gli autori francesi cominciarono a scrivere pièce nella loro lingua madre per gli attori italiani ormai naturalizzati. Per vent'anni tuttavia, egli fu il signore incontrastato del teatro italiano d'oltralpe nonché il "mitologico" maestro di Molière. Per approfondimenti: *Tiberio Fiorilli* in R. GUARDENTI (a cura di), *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, cit., pp. 46-82.



missiva reca la data, 22 marzo 1644<sup>167</sup>. Tutt'oggi, la sovra citata lista d'attori, rimane parzialmente ignota ma, non v'è dubbio che, oltre a Fulvio Baroncini e Tiberio Fiorilli, vi comparirono molti nominativi dei migliori performer d'allora: la moglie di Scaramuccia, Isabella del Campo, detta *Marinetta*<sup>168</sup>, Domenico Locatelli, alias *Trivellino*, la sua consorte, Luisa Gabrielli, detta *Lucilla*<sup>169</sup>, Marc'Antonio Bianchi, amoroso col nome *Orazio*<sup>170</sup> e Brigida Romagnesi, detta *Aurelia*<sup>171</sup>.

---

<sup>167</sup> S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p 176. «Ill.mo Sig.r Sig.r et P.ron Col.mo / Mando a V.S. Ill.ma la lettera sottoscritta da tutti gli compagni, acìo che ci honori di Mandarla a Parigi con celerità per poter trovar li denari in Leone al nostro arrivo colà. Il tutto è agiustato. La compagnia è ottima e con gusto universale. Spero he la fortuna non sarà mediocre, poiché le fatiche saranno avvantaggiate. V.S. Ill.. ma come nostro benignissimo protettore non cessi di beneficarci, che noi tutti siamo tenuti schiavi alla sua inata cortesia. Ci racomandi di core al' Ill.mo Sig.r Abate in Parigi, e qui umilmente gli bacciamo le mani. / Bologna di 22 marzo 1644 / Di V.S. Ill.ma / Dev.mo Servo / Fulvio Baroncini deto Brighela / comico di Sua Maestà». Biblioteca Comunale di Forlì.

<sup>168</sup> Ignota la data precisa della nascita, originaria di Palermo, sposò Tiberio Fiorilli e, fino a che non divorziarono, ella fu una celebre comica, nota soprattutto per le parti da serva con il nome di *Marinetta*. Quando lasciò il marito, abbandonò anche le scene e si ritirò a Firenze dove morì intorno al 1688. L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Volume II, pp. 912-913.

<sup>169</sup> Il Rasi parla di lei solo come moglie del Locatelli, ad anche V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990, le dedica poche righe liquidandola come probabile figlia del celebre *Scapino*, e sorella di Giulia Gabrielli detta *Diana*, sottolineando come lo *Scapino* non citi nemmeno questa seconda figlia nel suo testamento.

<sup>170</sup> Sergio Monaldini non è certo della sua presenza mentre la Scott lo segnala come primo amoroso per l'anno 1644, almeno sino all'arrivo di Pietro Paolo Leoni, il marito di Giulia Gabrielli, sorella minore di Luisa.

<sup>171</sup> Brigida Romagnesi, nata nel 1613, dopo una breve ed oscura formazione in Italia, lavorerà costantemente a Parigi a partire dagli anni '60. Finirà ben presto col rimanere a vivere stabilmente nella capitale francese, come fecero molti comici della sua generazione, si ritirerà dalle scene parigine nel 1683 e morirà, sempre a Parigi, novantenne, nel 1703. Romagnesi fu senz'ombra di dubbio il suo cognome da sposata, è difatti detta "vedova Romagnesi" dalle cronache francesi all'epoca del suo addio alle scene, ma per quanto concerne il suo cognome da nubile, ossia le sue origini, e il suo nome d'arte, vi sono diverse scuole di pensiero e ben poche certezze. Il Rasi (Volume I, pp 419-423), crede che ella nasca Brigida Bianchi e che sia figlia del capocomico Giuseppe Bianchi, noto con il nome di *Capitan Spezzaferro*. Virginia Scott, di contro, in *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, (pp. 39-41), esclude decisamente che Brigida Romagnesi sia la figlia di *Capitan Spezzaferro*, poiché non esistono documenti ufficiali che lo comprovino, ed ipotizza invece che Bianchi sia il cognome del secondo marito, un certo Marc'Antonio Bianchi, comico minore. Anche sul cognome Romagnesi la Scott non è del tutto d'accordo con il Rasi, poiché, mentre questi da per certo che il Romagnesi sia un attore conosciuto sulle scene con il nome di *Orazio*, la studiosa statunitense crede che Romagnesi sia, o un Marc'Antonio Romagnezi, che recitava con il nome d'arte di *Cinzio*, di cui si hanno notizie da una lettera scritta al Duca di Mantova negli anni venti del 1600, o un Marc'Antonio Romagnesi che recitava nel ruolo di *Pantalone* nella celebre compagnia dei Confidenti, nel 1616. Entrambi molto più vecchi di lei, l'avrebbero presto resa vedova e per tanto in grado di risposarsi con il sopracitato Marc'Antonio Bianchi.

Emile Picot, è convinto, benché il suo nome non compaia da nessuna parte, che pure Giovan Battista Andreini si aggregò alle attività di questa troupe d'alto livello. Pertanto, sarà necessario porre delle basi documentarie certe alla speculazione dello studioso, le quali, quantunque non totalmente risolutive in tal senso, esse daranno comunque maggior concretezza alle ipotesi picotiane. Innanzitutto la presenza nella compagnia di attori che Lelio avrebbe potuto conoscere. Brigida Romagnesi, era conosciuta con il nome d'arte di *Aurelia Fedeli*, il che, fa supporre che ella fu un membro dei Fedeli da ragazza, e che utilizzi suddetto appellativo poiché si trattava pur sempre di una delle compagnie più celebri dell'Arte, cara, non lo si dimentichi alla nonna e al padre del re fanciullo Luigi XIV, e ricordata probabilmente ancora con molto affetto, all'altezza del 1644, da coloro che ebbero il piacere di assistere agli spettacoli di questa troupe. E poi, altra figura interessante, è Luisa Gabrielli, una delle figlie di quel Francesco Gabrielli, in arte *Scapino*, che, nella tournée del '21-'22, i Gonzaga e Giovanni de' Medici si contendevano, reclamandolo ognuno per la propria troupe, e che di certo fu al seguito dei Fedeli in Francia nel '23: « [...] con gli Andreini tornano a Parigi anche Francesco Gabrielli e Nicolò Barbieri»<sup>172</sup>. In onore di Scapino, Lelio, nel 1636, aveva redatto due componimenti poetici *Per la morte di Scapino comico* (fig. 59), che chiudono la

---

Sia Rasi che Scott concordano poi nell'individuare in lei la comica *Aurelia Fedeli* che pubblicò a Parigi nel 1666 una raccolta di rime intitolata *Rifiuti di Pindo*, e il testo drammatico *L'Inganno fortunato o L'Amata aborrita*, ma mentre entrambi affermano che *Aurelia* fu sicuramente il suo nome da teatrante, nuovamente le loro teorie divergono profondamente sul nominativo "Fedeli". Per la Scott, Fedeli sarebbe stato semplicemente il cognome da nubile della Brigida. A supporto di questa teoria ella evidenzia come la maggior parte della attrici, all'epoca, non solo non usasse spesso il cognome del marito e preferisse mantenere il proprio nome da nubile, o al massimo, il doppio cognome; ma anche, che, per quel che concerne la particolare commistione tra nome d'arte e cognome reale: «The use of *Aurelia Fedeli* is easier to interpret. The combination of a character name and an actor's real name is not usual, and even appears in some legal documents» p. 40. Questa ipotesi sembra avvicinarsi in qualche modo alla teoria che formularono alcuni letterati dell'epoca del Rasi che videro in Fedeli il cognome di un secondo marito di *Aurelia*. L'idea del cognome di un secondo marito nacque dal fatto che il figlio di Brigida si era rivolto alla madre in alcune dedicatorie chiamandola Brigida Fedeli. Fu però proprio questa circostanza, che il Rasi volse a sostegno di un'altra teoria, che lo convinceva maggiormente, quella appoggiata da un diverso gruppo di studiosi, contrapposto al primo, che interpretarono quel "Fedeli" non come un cognome ma come un titolo, ossia come *comica fedele*. Perché mai, s'interrogò il Rasi, avrebbe dovuto il figlio elogiare pubblicamente la madre usando il cognome di un secondo marito, sconosciuto, che non gli era nemmeno padre? Ed ancora «E poi: se, nonostante il marito Romagnesi, ella fu per tutti la Brigida Bianchi, tutt'a un tratto avrebbe mutato il suo nome glorioso per quello di un nuovo arrivato? E il figliuolo l'avrebbe permesso? Perché non Brigida Romagnesi prima e Brigida Fedeli dopo?» L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Volume I, p. 423. Per l'origine del cognome Bianchi e del cognome Romagnesi, sia le teorie della Scott che quelle del Rasi possono ritenersi egualmente possibili, ma per quel che concerne l'appellativo "Fedeli", tutt'oggi la proposta del Rasi sembra quella più plausibile. In primis, se come sostiene la Scott, ella avesse sposato in seconde nozze un certo Bianchi, perché non usare questo cognome, anonimo tanto quanto quello di lei da nubile, visto e considerato, tra l'altro che, nel 1683 era ricordata ancora come vedova Romagnesi, cognome ben più prestigioso? Se infatti "Fedeli" fosse stato solamente un cognome reale e non un titolo, esso non avrebbe portato prestigio di alcuna sorta alla Brigida; sia che si fosse trattato del cognome da nubile dell'attrice, come ipotizza la Scott, sia che fosse stato quello di un secondo marito anonimo, come teorizzato dai letterati contemporanei del Rasi. Di conseguenza, né il figlio di Aurelia, né la stessa Aurelia avrebbero avuto interesse alcuno ad utilizzarlo come firma nobilitante per pubblicare qualsiasi genere di scritto. Molto più logico vedere in esso un richiamo alla Compagnia dei Fedeli, ormai scomparsa, ma che aveva a lungo goduto dei favori della corte francese prima dell'avvento di Richelieu. Probabilmente quando la Brigida vi recitò, per ragioni anagrafiche, ben poco era rimasto dell'antico splendore dei "primi" Fedeli, ma sarebbe comunque rimasta una nota da tenere nel curriculum ed inoltre, potrebbe considerarsi come un punto d'incontro non indifferente tra compagnia Fiorilli-Locatelli e Andreini. Se Brigida, infatti, fu una Fedeli, allora le ipotesi di Picot sulla partecipazione di Giovan Battista alle rappresentazioni della compagnia italiana allora presente a Parigi, acquisiscono una nuova concretezza

<sup>172</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 46.

raccolta manoscritta del codice Morbio I<sup>173</sup>. E, restando nell'ambito delle vecchie conoscenze, anche il napoletano Tiberio Fiorilli, forse, poteva rientrare fra queste. Nel corso della tournée in terra cesarea, Andreini, ad un certo punto, scrivendo ad Ercole Marliani da Praga, avrà da lamentarsi solamente di una cosuccia: «Però (vuò dirlo) i napoletani sono insopportabili, e credo che fra poco saranno odiosi a cotesto servizio; [...]»<sup>174</sup>. Purtroppo il comico evita di nominare il colleghi “odiosi”, ma fortunatamente, lo studioso Otto Schindler, già incontrato nel corso dello studio sugli anni imperiali di Lelio, di ciò c'informa: « Anche suo figlio [di Silvio Fiorillo] Giovan Battista, che incarnava il Trappolino, era presente a Praga; è divenuto noto anche come creatore di Scaramuccia, una parte che successivamente passò al fratello Tiberio»<sup>175</sup>. La figlia di un vecchio collega, il fratello di un compagno di palcoscenico, forse persino una sua ex attrice, ecco chi erano, per il drammaturgo fiorentino i membri più illustri della compagnia ed probabilmente con questi sentimenti d'affettuosa nostalgia che egli potrebbe essersi, credibilmente, avvicinato a loro. L'intuizione del Picot, comincia a prendere forma e sostanza.

Gli attori italiani iniziarono a recitare con regolarità in quel di Parigi, sicuramente a partire dal mese di giugno<sup>176</sup> e, grazie al solerte d'Ormesson, è noto anche che cosa essi esattamente misero in scena, poiché costui segnò nel proprio diario quanto segue: «Le dimanche 28 aoust, je fus l'apresdisnée à la comédie italienne, où estoit M. le Prince<sup>177</sup>. Ils jouèrent *Don Gaston di Mancada*, et firent fort bien»<sup>178</sup>. La pièce in questione, il cui titolo completo è *Il Don Gastone di Moncada, Opera Scenica, e Morale*<sup>179</sup>, un'opera di Giacinto Andrea Cicognini<sup>180</sup>, il cui padre, Jacopo, per altro, aveva decantato le abilità andreiniane in un sonetto<sup>181</sup> che faceva da preambolo alla ristampa del 1606 della *Florinda*, vedeva segnato tra i personaggi principali, nei panni del servo del protagonista, Don Gastone, Scapino, cioè la maschera che era stata resa celebre del caro amico di Lelio, Francesco Gabrielli. È possibile, dunque, che l'Andreini avesse una pregressa, quanto discreta conoscenza di codesto testo e che, per

<sup>173</sup> *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia Biblioteca di Brera. Morbio I*, cit., foglio n. 53.

<sup>174</sup> Lettera di Giovan Battista Andreini, n. 52, del 4 dicembre 1627 in C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*. Firenze, cit., p. 142.

<sup>175</sup> O. G. SCHINDLER, *Viaggi teatrali tra l'Inquisizione e il Sacco. Comici dell'Arte di Mantova alle Corti degli Asburgo d'Austria*, cit., p. 137.

<sup>176</sup> O. L. D'ORMESSON, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, cit., pp. 190-191.

<sup>177</sup> « Henri de Bourbon, prince de Condé, né en 1588, mort en 1646 ». Ivi., p. 211.

<sup>178</sup> Ibidem.

<sup>179</sup> G. A. CICOGNINI, *Il Don Gastone di Moncada, opera scenica e morale del dottore Giacinto Andrea Cicognini*, Bologna, Per gli eredi di Domenico Barbieri, [s.d]. Questa è la copia consultata e presente nella sede Tolbiac della BnF.

<sup>180</sup> Giacinto Andrea Cicognini era in quale modo figlio d'arte. Suo padre, Jacopo Cicognini, era uno notaio e uno scrittore esperto di teatro. Sotto la guida del padre il giovane Andrea imparò presto a recitare e a comporre testi teatrali. Laureato in legge all'Università di Pisa, dirigerà l'Accademia degli Incostanti e, alla morte del padre diverrà uno celebre librettista oltre che stimato autore teatrale. Morirà nel 1649 a Venezia. S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, cit. e B. MARANINI, *Il comico nel tragico: i drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini*, in A. LATTANZI, P. MAIONE (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, cit, pp. 185-212.

<sup>181</sup> G. B. ANDREINI, *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, cit., p. 7.

questo, una volta messi in contatto con la troupe del Fiorilli, egli possa essere stato assunto su piazza, magari, se non per quel ruolo – il primo ed il secondo zanni, erano ruoli già presi dal Trivellino del Locatelli e dal Brighella di Fulvio Baroncini - per quello del vecchio consigliere del Re, Odoardo. Non si dimentichi infatti che, nell'elenco dei comici che si esibì tra il '44 e il '45, redatto dalla studiosa Virginia Scott; Pantalone, il Dottore ed il Capitano, risultano “unknown”, ossia sconosciuti<sup>182</sup> e che, nel 1652, Lelio finì per lavorare proprio nel ruolo di Pantalone all'interno di una troupe diretta da Giovan Battista Fiorilli, il fratello di Tiberio<sup>183</sup>. Il che, in altre parole, sta a significare che, in quella fase della sua vita, Giovan Battista era ormai solito interpretare dei personaggi “alla Pantalone”, non per forza di cose la maschera veneziana, ma comunque un ruolo ad esso affine, comico, dialettale, se richiesto, adatto ad un individuo in là con gli anni.

La partecipazione agli allestimenti sopracitati potrebbe infine giustificare il prolungato silenzio che cadde sulle sorti dell'Andreini, il quale ricomparirà nei radar degli storici del teatro nel novembre del 1644, praticamente dopo un anno d'oblio. Egli torna agli onori della cronaca con tre componimenti dedicati, rispettivamente, due al duca d'Enghien, figlio del principe di Condé, colui che d'Ormesson, aveva segnalato, in quel giugno, tra gli spettatori della messa in scena dei comici italiani – *Il Vincente, ne i novelli gloriosi Conquisti formidabil Signor Duca d'Anguien. Il Generale di Sua Maestà Christianissima de gli esserciti in Alemagna. All'Altezza Serenissima del Signor Principe di Condè*, 18 ottave per esaltare le sue imprese guerresche<sup>184</sup>, e *Il Guerriero. Vaticino poetico. Nell'andata al campo del Serenissimo Signor Duca d'Anguien. Il Generale dell'arme di sua Maestà Christianissima. In Champania*, 30 quartine composte al medesimo scopo, con data 4 novembre 1644<sup>185</sup> - e l'altro, offerto invece al conte di Harcourt, *Le Vittorie, prodigio felice. Nell'andata di Viceré del Regno di Catalogna dell'Illustriss. et Excellentiss. Signor Conte d'Haracourt. Cavaliere etc*<sup>186</sup>. Tali componimenti risultano interessanti non tanto per il loro contenuto, quanto per i soggetti ai quali essi si rivolgono. Il duca d'Enghien, non sembra nutrisse particolare interesse per l'arte attorica, tuttavia, il di lui padre, l'anziano principe di Condé era di ben differente avviso. Egli, non soltanto assisteva con piacere agli spettacoli della troupe di Fiorillo, ma, in gioventù, era stato in Italia, ospite d'amici illustri, tra i quali, spicca pure una vecchia conoscenza d'Andreini, un suo antico estimatore:

Il traversa cette même [1609] année inconnu et avec deux de ses domestiques seulement, toute l'Allemagne, pour arriver à Milan par le Tyrol, et séjourna en ce même Etat à la suite du Comte de Fuentes.[...] Il partit de Milan au mois de May de l'an 1610<sup>187</sup>.

<sup>182</sup> V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, cit., p. 50.

<sup>183</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del teatro*, cit., p. 49.

<sup>184</sup> G. B. ANDREINI, *Il Vincente ne i novelli gloriosi Conquisti del formidabil duca d'Anguie*, cit.

<sup>185</sup> G. B. ANDREINI, *Il Guerriero. Vaticino poetico nell'andata al campo del Serenissimo duca d'Anguien*, cit.

<sup>186</sup> G. B. ANDREINI, *Le Vittorie, prodigio felice. Nell'andata di Viceré del Regno di Catalogna dell'Illustrissimo ed Excellentiss. Signor Conte d'Haracourt, Cavaliere, etc.*, cit.

<sup>187</sup> *Abrège de la vie et de la mort de Henri de Bourbon, Prince de Condé* in T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1646, pp. 1229-1240. Citazione p. 1231.

In incognito, il Condé aveva attraversato la Germania ed era giunto, passando per il Tirolo, a Milano, dove aveva soggiornato per più di un anno alla corte del Conte di Fuentes, grande ammiratore ed estimatore del talento di Florinda e di riflesso, di Lelio. Questo accadeva nel 1609 e, guarda caso, proprio al giugno di quell'anno risale una lettera di Giovan Battista scritta da Milano ed indirizzata a Ferdinando Gonzaga<sup>188</sup>. Ecco il primo legame importante che il drammaturgo cercava di riallacciare, non tra il destinatario della dedica, ma tra il di lui padre e se stesso. Per il conte d'Harcourt, viceversa, la cosa si complica. Guerriero ed ambasciatore d'un certo prestigio, non sono noti però suoi precipui interessi teatrali. Attualmente, è perciò fattibile avanzare unicamente alcune congetture in merito a questa curiosa scelta andreiniana, partendo dal fatto che, nel suo ruolo diplomatico il d'Harcourt si recò, agli inizi del '44, in Inghilterra, e che da lì rientrò in patria nel mese di marzo<sup>189</sup>. Pochi mesi dopo questa sua missione, per l'esattezza il 31 di agosto, la Regina d'Inghilterra giungerà a Parigi, accolta con i dovuti onori<sup>190</sup>.

La sovrana inglese rimarrà a lungo ospite del suolo gallico, complice, una sua indisposizione, stando alla Gazette, - « Le 9 [novembre] la Reine de la Grande Bretagne bien que foible et fatiguée de tant de travaux que lui ont causé son voyage et sa maladie, voulut neantmoins aller rendre ses compliments à Leurs Majestez »<sup>191</sup> - nonché, la drammatica situazione politica nella quale il suo paese versava all'epoca<sup>192</sup>. Per meglio allietare la permanenza della Regina Enrichetta Maria di Borbone, verranno progettati innumerevoli svaghi, quali, ad esempio, il superbo banchetto corredato d'una piacevole recita di comici italiani e grazioso balletto<sup>193</sup>, che il 25 febbraio del 1645 Anna d'Austria volle offrirle, giacché, solamente un paio di settimane prima, ella, causa il suo stato di salute, non

---

<sup>188</sup> Lettera n. 5, datata 6 giugno 1609 in CLAUDIA BURATTELLI, DOMENICA LANDOLFI, ANNA ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, cit., p. 81

<sup>189</sup> «De Paris. Le 19 Mars 1644. Le Comte d'Harcourt, Grande Escuyer de France est ici de retour de son ambassade extraordinaire d'Angleterre : où il a laisse les esprits de l'un e de l'autre parti dans la disposition d'un bon accommodement ». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1644, p. 180.

<sup>190</sup> *Le 31 Aout 1644. Les honneurs rendus à la Reine d'Angleterre, à son arrivée en France* in Ivi., pp. 708-712.

<sup>191</sup> Ivi., p. 956.

<sup>192</sup> Enrichetta Maria, in realtà fu costretta ad abbandonare il proprio regno per tornare nei luoghi che le avevano dato i natali, a causa della guerra civile, portata avanti dal presbiteriano Oliver Cromwell che, dopo una serie di vittorie militari schiaccianti conseguite tra il 1644 e il 1645, avrebbe decapitato il di lei marito, Carlo I, nel 1649. A. TENENTI, *La civiltà europea nella storia mondiale. La formazione del mondo moderno XIV / XVII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 482-484.

<sup>193</sup> «Le 28, le Roy donna à disner à la Reine d'Angleterre, à la Reine, à Monsieur le Duc d'Anjou, à Monseigneur le Duc d'Orléans oncle de sa Majéste et à Mademoiselle, Son Altesse Royale ayant donné la serviette au Roy ; comme firent aussi Monsieur le Duc d'Anjou, à la Reine d'Angleterre ; et Mademoiselle, à la Reine. Sur le soir, il y eut Comédie Italienne dans la grand' sale et un ballet dancé par plusieurs Seigneurs de la Cour». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 4 mars 1645, p. 180.

aveva potuto partecipare al ricevimento dato dal duca d'Orléans<sup>194</sup>. Date siffatte premesse, una supposizione plausibile potrebbe essere quella che l'Andreini, conoscendo i rapporti tra il nobile Harcourt e la corona britannica, decida di omaggarlo con *Le Vittorie, prodigio felice*, nella speranza di essere incluso nei *divertissement* ideati per intrattenere Enrichetta Maria. Si deve considerare che, sul finire del 1644, la maggior parte degli appoggi che un tempo il comico fiorentino poteva vantare alla corte parigina andavano via via assottigliandosi. Luigi XIII e Maria de' Medici erano morti, e personaggi come François de Bassompierre, erano molto in là con gli anni – il Maresciallo in particolare, si ricorda, era stato rinchiuso per quasi dodici anni alla Bastiglia, e solo la morte di Richelieu l'aveva liberato - e, in generale, avevano perso gran parte del loro potere politico. Così, nell'ottobre di quell'anno, la notizia di un'altra dipartita, che avrebbe potuto costituire un sostegno per Lelio:

Sur la minuit du 8 eu 9 ce de mois, décéda en cette ville dans l'hostel de Chastillon, au fauxbourg Saint Germain, es sa 73 année, le Comte François Brembati, Chevalier de l'Ordre du Rédempteur et Ambassadeur extraordinaire de Mantoue en cette Cour après un longue maladie.[...] Il a esté regretté pour son affection envers cette Couronne e la maison de Mantoue, qu'il a bien servie 50 ans en plusieurs Ambassades et divers autres emplois honorables<sup>195</sup>

Contestualizzare le opere di Giovan Battista in un quadro di perdite e desolazione, esplica diverse sue scelte a partire proprio da quelle dei beneficiari delle dediche e restituisce un'immagine più vivida di anni altrimenti davvero oscuri per l'esistenza andreiniana, rafforzando le convinzioni di studiosi come Picot, sulla sua partecipazione a determinate attività cortigiane in quel periodo.

## 6. Il dilagare d'una musicale follia: l'allestimento di *La Finta Pazza* nel 1645

Ad ogni modo, benché sconosciuti siano i nomi degli attori che nel febbraio del '45 deliziarono sua Maestà britannica, vi sono buone probabilità che si trattò, ancora una volta, della compagnia di Fiorilli e Locatelli, quantunque all'epoca mutila di due elementi, dato che, il Baroncini, insieme all'innamorata Brigida Romagnesi, aveva deciso di tornare in patria sul finire del 1644<sup>196</sup>. Chissà se per il ruolo di primo zanni il Fiorilli non dovette allora ricorrere ad un ingaggio di fortuna, nell'attesa

---

<sup>194</sup> « De Paris, le 11 Février 1645. Le 7 du courant, il y eut grande assemblée en l'Hostel de Luxembourg, où Monseigneur le Duc d'Orleans donna la Comédie, le Bal, et en suite une superbe collation à tous les Princes, Princesses, Grands Seigneurs et Dames de cette Cour, où estoient aussi tous les Ambassadeurs : la Reine d'Angleterre s'estant contentée pour son indisposition, qui ne lui permettoit pas de se tenir en une si grande foule, d'en voir et admirer les préparatifs. Son Altesse Royale vérifiant le dire ancien, qu'il appartient à une mesme vertu héroïque de bien ordonner les bals, festins et autres magnificences et récréations de la paix, et de bien dresser les batailles, les sièges, et les camps effroyables d'une armée ». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1645, p. 124.

<sup>195</sup> Ivi., De Paris le 15 Octobre, 1644, p. 892.

<sup>196</sup> S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 176.

che Brighella potesse essere degnamente rimpiazzato, magari un vecchio comico capace. A quel punto, la regina Anna in persona invierà una lettera ad Odoardo Farnese, perché le vengano mandati due sostituti adatti a rimpolpare l'italica compagnia e, con essi, pure un coreografo e uno scenografo:

[...] Mon cousin, la troupe des comédiens italiens estant retenue en France et entretenue par le Roy, Monsieur mon fils, ne se trouve pas si complete que l'on n'aye besoin de quelques acteurs qui sont dans vos états. C'est qui m'oblige à vous faire ce billey pour vous prier de vouloir permettre au nommé Buffette de venir en France avec Anjuline, femme de Fabricio, napolitain ; et si elle ne pouvait venir Ipolita ou Diana pourront prendre le place. Je vous demande aussi Jean Baptiste Balbi dit Tasquin, danseur et un décorateur de Théâtre appelé Camillo [...]. Paris, le 12 jour de mars 1645.  
Anne<sup>197</sup>

Le richieste della reggente saranno ampiamente soddisfatte, poiché Carlo Cantù, detto *Buffetto*<sup>198</sup>, da tempo al servizio dei Farnese, partirà alla volta di Parigi, sebbene con scarso entusiasmo, giacché sposato da soli quindici giorni<sup>199</sup>, portandosi dietro il figlio della sua seconda moglie, Isabella Franchi<sup>200</sup>, il piccolo Domenico Giuseppe Biancolelli<sup>201</sup>, che da grande sarebbe divenuto l'*Arlecchino* più amato di Parigi. Con lui partirà poi anche Giulia Gabrielli, detta *Diana*<sup>202</sup>, accompagnata dal marito Pier Paolo Leoni. La comica andava a raggiungere la sorella maggiore Luisa, già presente nel primo nucleo della compagnia in quanto sposa del grande Fiorilli. Così, il 30 d'Aprile 1645, viene

---

<sup>197</sup> Trascritta in H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p. 67. La lettera si trova presso l'Archivio di Stato di Napoli. *Carte Farnesiane*. Fascio 190, fascicolo 4.

<sup>198</sup> Nacque nel 1609 a Parma, e divenne comico dell'arte intorno al 1632. Divenne famoso per le parti di secondo Zanni e servì per molti anni alla corte del principe Farnese, grazie ai cui favori avrebbe poi ottenuto l'incarico in terra di Francia. Morì probabilmente intorno al 1676. L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Volume II, pp. 571-583.

<sup>199</sup> « Cantù accettò con scarso entusiasmo l'ordine ricevuto dal duca di partire. Appena quindici giorni prima, dopo una lunga attesa, si era sposato con Isabella Franchini detta Colombina ». S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 177.

<sup>200</sup> Isabella Franchi-Biancolelli, meglio conosciuta come *Colombina*, aveva sposato in prime nozze un comico, tale Francesco Biancolelli, rimanendo però ben presto vedova, nel 1640. Corteggiata dal collega, Carlo Cantù, dopo molte insistenze da parte di costui, e il superamento di molteplici traversie, tra imprigionamenti e congiure varie da parte di comici invidiosi e gelosi, ella finalmente si risposò nella primavera del 1645. Poco dopo, il Cantù sarebbe stato obbligato a partire per Parigi lasciando l'amatissima moglie in patria e portandosi via, unica consolazione, il figlio più piccolo di lei, detto affettuosamente Menghino, ossia Domenico Giuseppe Locatelli. Per questo probabilmente, appena poté, egli fece subito ritorno in Italia. Le figlie e le nipoti d'Isabella, saranno tra le più celebri *Colombine* della storia del teatro. L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, cit., Volume I, pp. 425-430.

<sup>201</sup> Pur ignorando con certezza la sua data di nascita, grazie agli scritti del patrigno Carlo Cantù, si sa per certo che intorno al 1645 Domenico aveva sette anni e mezzo. Figlio d'arte, iniziò ancora fanciullo ad apprendere la professione del comico proprio dall'amato patrigno. Nel luglio del 1661 egli riceverà un invito a corte dallo stesso Luigi XIV, sempre grazie all'intercessione del Duca di Parma, che anni prima era già stato protettore ed amico del Buffetto. Lì si unirà nuovamente alla compagnia del Locatelli, che l'aveva ospitato fanciullo, e alla morte di questi nel 1671 ne prenderà il posto di primo zanni con la maschera di *Arlecchino*. Nell'aprile del 1663 sposerà Orsola Cortesi, detta *Eularia*, dalla quale avrà otto figli. Morirà a Parigi, inseguito a una forte polmonite, il 2 agosto 1688. I francesi l'amarono molto, ribattezzandolo, Dominique, e quando morì la Commedia italiana rimase chiusa un intero mese. Ivi., pp. 430-435.

<sup>202</sup> Poco si dice di lei se non che fu la figlia del celebre Scapino e che recitò nella *Finta Pazza*. Ivi., Volume II, p. 966.

concesso un passaporto ai comici per attraversare Milano<sup>203</sup>. Poco dopo, visto che avevano preferito viaggiare per conto loro, giungeranno nella capitale anche il coreografo Giovan Battista Balbi<sup>204</sup> e, non il Camillo della lettera regia, ma un altro scenografo, un certo Giacomo Torelli<sup>205</sup>. È l'inizio di una grande avventura che avrà per protagonisti i comici italiani e il nuovo genere teatrale che in quegli anni era nato e cresciuto rigoglioso, ovvero, l'opera in musica. Perché le tappe di quest'eccezionale storia possano, però, essere comprese sino in fondo, sarà opportuno aprire una breve parentesi su un personaggio che divenne famoso quasi al pari del suo predecessore ma che, all'opposto di questi, fu promotore della cultura italiana in Francia importandovi talenti originari di quel paese, essendo egli stesso, per così dire, un prodotto importato: il Cardinale Giulio Raimondo Mazzarino.

Mazzarino, sin dalla più tenera infanzia, aveva avuto modo di coltivare la sua passione per la musica e la commedia, entrando a sette anni nel collegio romano, gestito dai padri gesuiti<sup>206</sup>, la cui politica educativa, comprendeva anche l'uso delle rappresentazioni teatrali per insegnare ai giovani allievi l'arte dell'oratoria<sup>207</sup>. Da adulto, nel 1632, egli era diventato intendente generale del cardinale Antonio Barberini<sup>208</sup>, nipote di Maffeo Barberini, papa Urbano VIII<sup>209</sup>, uomo d'arte e di cultura<sup>210</sup>.

---

<sup>203</sup> S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 178. Il passaporto si trova all'Archivio di Stato di Milano, *Registri*, s. XXI, n.33, f.54r, e (sotto la data 9 maggio) *ibid.*, s. XXIII, n.7; ed è trascritto nel Rasi.

<sup>204</sup> «Coreografo, capocomico ed infine scenografo di fama, Balbi fu coinvolto da protagonista in alcuni tra i più significativi e pionieristici eventi spettacolari della prima metà del XVII secolo». N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)* in D. CORNIERI (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Bologna, Emil di Odoia, 2011, pp.145-208. Nota n. 69, p. 167.

<sup>205</sup> Torelli arriva a Parigi verso i primi di Giugno, ce ne informa una lettera datata 11 giugno, 1645, inviata dallo scenografo al marchese Gaufredi, presso la corte di Parma. Si veda H. PRUNIÉRES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, pp. 71-72 e pp.371-372, dove il Prunières pubblica la lettera in questione. Già in questa lettera Torelli si lamenta di dover lavorare con i comici italiani.

<sup>206</sup> *Ivi.*, p.38.

<sup>207</sup> A tal riguardo si segnala il saggio : B. FILIPPI, «*Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento*». *Il teatro dei Gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in *Teatro e Storia*, 1994, IX, n.16, pp. 91-128.

<sup>208</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p.39.

<sup>209</sup> Maffeo era nato nel 1568 da un'antica e ricca famiglia mercantile. Frequentò anche lui una scuola di Gesuiti, e a sedici anni venne chiamato a Roma, presso la corte papale, da uso zio Francesco, della cui influenza s'avvalse per intraprendere la carriera ecclesiastica. Essa fu brillante, per non dire fulminante. Nel 1592 era già diventato governatore di Fano. Nel 1600 lo zio morì lasciandogli una fortuna. Quattro anni fu nominato nunzio apostolico a Parigi dove vi rimase per tre anni. Il 6 agosto del 1632, Maffeo venne finalmente proclamato Papa con il nome di Urbano VIII. Per ulteriori approfondimenti. *Papa Urbano VIII e la sua cerchia*. In F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, cit., pp. 45-71.

<sup>210</sup> Antonio era il minore dei tre nipoti di Maffeo, gli altri erano Francesco e Taddeo, egli venne nominato cardinale nel 1627, a soli diciannove anni. Similmente allo zio e al fratello Francesco, amava l'arte e la cultura, ed era un'autentico damerino, nonché gaudente impenitente. Trascorrerà un periodo d'esilio in Francia del 1645 al 1648. Da allora trascorrerà la maggior parte del suo tempo nelle terre d'oltralpe, era stato nominato addirittura arcivescovo di Reims, finché, le sue condizioni di salute non l'obbligheranno a rientrare definitivamente a Roma nel 1671, dove vi morirà quello stesso anno. *Ivi.*, pp. 63-67.



Grazie a questo prestigioso incarico, egli poté assistere alla rappresentazione del *Sant'Alessio*<sup>211</sup>, portato in scena a Roma per il carnevale del 1633<sup>212</sup>, ed entrare in contatto con i musicisti più prestigiosi dell'epoca. Inoltre, fu sempre in quel periodo che egli conobbe e divenne l'amante di una delle voci più belle della capitale, Leonora Baroni<sup>213</sup>. Il legame con la cantante fu fondamentale nel tramutare l'interesse di Mazzarino per l'opera in musica in un'autentica passione. Nata a Mantova, la Baroni era stata venerata e decantata da Milton e celebrata da Giulio Rospigliosi<sup>214</sup>, sempre al centro della vita culturale del suo tempo, anche dopo il matrimonio con Giulio Castellani, anonimo segretario di Francesco Barberini, nel 1641<sup>215</sup>, aveva mantenuto stretti rapporti con il Cardinale tanto che, quest'ultimo, non esitò a chiamarla a sé quando si ritrovò a sostituire Richelieu alla corte di Anna d'Austria. Ancora nel 1634, Mazzarino aveva iniziato la sua carriera di diplomatico d'oltralpe, essendo stato in quell'anno nominato vicelegato ad Avignone<sup>216</sup> e anche se, ogni tanto, riusciva a tornare a Roma, oramai il suo destino andava viepiù intrecciandosi a quello della corona francese. Sin dai primi esordi alla corte di Parigi, egli aveva usato la sua passione per la musica a scopi politici, essendo stati sia Luigi XIII che Richelieu dei veri melomani. In questo modo, attraverso la musica, Mazzarino seppe farsi amare ed apprezzare dal Cardinale, domandando agli amici musicisti in Italia d'inviargli ariette e canzoni con le quali lusingare ed irretire Jean-Armand<sup>217</sup>. Quando Richelieu passerà a miglior vita, Mazzarino s'affretterà nel voler allestire una «comédie musicale à la mode italienne»<sup>218</sup>, facendo pressioni sul suo fido collaboratore romano, Elpidio Benedetti. Sfortunatamente per lui, nel corso di tali preparativi anche il re venne a mancare – strano come questa morte influì negativamente sia sul vissuto di Lelio che su quella del Mazzarino – ed egli si ritrovò in una situazione piuttosto precaria, giacché molti cortigiani vedevano in lui una creatura di Richelieu, e per questo non nutrivano sentimenti particolarmente cordiali nei suoi confronti. Strategicamente il cardinale romano, cambiò allora soggetto delle proprie attenzioni, dedicandosi a

---

<sup>211</sup> Il *Sant'Alessio* vantava le musiche di Stefano Landi e un libretto a cura di Giulio Rospigliosi. Raccontava la storia di un giovane ricco che per fuggire il mondo si traveste da monaco e che così viene accolto tra i beati da Dio. Al di là della trama bizzarra esso è un testo molto importante per la politica teatrale della famiglia Barberini - «il *Sant'Alessio* è importante poiché inaugura una serie di spettacoli di storia sacra che ebbero notevole successo nella Roma dei Barberini, e poiché costituisce la prima iniziativa teatrale promossa dai tre nipoti del Papa Urbano VIII» - e sicuramente, l'aver assistito al suo allestimento fu d'ispirazione per il giovane Mazzarino. P. GELLI (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, cit., p. 1182.

<sup>212</sup> In realtà, molto probabilmente, la prima messa in scena del *Sant'Alessio* avvenne nel 1631, «nessun documento attesta la prima rappresentazione, eccetto quanto si legge negli Avvisi di Roma, in data 8 marzo 1631», ma l'opera ebbe un tale successo che venne riproposta a più riprese negli anni seguenti, non solo per il carnevale del 1633, ma anche per quello successivo - «des fastueuses représentations du Sant'Alessio qui firent la délices de Rome aux carnivals de 1633 et de 1634» - ed in diverse altre occasioni, «nel 1634 l'opera fu rappresentata in onore di Alexander Charles Wasa, principe di Polonia, e replicata più volte sempre nel nuovo Palazzo Barberini». H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p.40. e P. GELLI (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, cit., pp. 1182-1184.

<sup>213</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p.40.

<sup>214</sup> «Milton l'aima et la chanta. Le cardinal Rospigliosi – le futur papa Clément IX – la célébra dans un sonnet enthousiaste ». Ibidem.

<sup>215</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p.41.

<sup>216</sup> Ivi., pp. 42-43

<sup>217</sup> Ivi., p. 46.

<sup>218</sup> Ivi., p. 47.

sedurre la neo vedova Anna d'Austria – pure in questo caso, l'analogia con le mosse dell'Andreini è sorprendente – accantonando momentaneamente il progetto dell'opera in musica e chiedendo semplicemente ad Elpidio l'invio di alcuni musicisti italiani tra cui il celebre Marco dell'Arpa, ossia Marco Marazzoli. Dopo una serie di traversie. Mazzarino otterrà che questi giunga a Parigi sul finire del 1643<sup>219</sup>. A quel punto, la buona riuscita dell'impresa, lo spingerà a volere alla corte d'Anna d'Austria anche la sua vecchia amante, Leonora, che v'arriverà agli inizi dell'anno seguente. La reggente rimarrà totalmente incantata dalla splendida voce della donna e, al suo ritorno in Italia, la Baroni racconterà a tutti i suoi colleghi del magnifico trattamento ricevuto, lanciando la moda dei viaggi d'oltralpe<sup>220</sup>.

Questa breve premessa era necessaria per capire quali furono le molteplici concause che portarono all'allestimento, sul finire del 1645, della prima opera in musica su suolo francese: *La Finta Pazza*, musiche di Sacrati, libretto di Giulio Strozzi<sup>221</sup>. Ora infatti, è chiaro che il progetto di questa messa in scena, nacque per volere del melomane Mazzarino il quale, dopo essere riuscito a far appassionare la reggente alla musica italiana, grazie alle performance della Baroni e del Marazzoli, può finalmente introdurre alla corte gallica l'opera in musica. Tuttavia, a causa dell'involontaria pubblicità della sua ex amante, dall'Italia, a metà del 1644, principiarono a scrivere al Cardinale cantanti d'ogni dove per ottenere un ingaggio parigino. Egli, dunque, per evitare d'accettare proposte d'individui in realtà non degni di comparire al cospetto della Sovrana, preferì rivolgersi a una corte italiana che, con in teatri in musica, poteva vantare una lunga frequentazione: «Mazarin ne sachant auquel entendre et desirereux d'avoir une troupe d'opéra au complete pour le Carnaval écrivit aux princes de Toscane pour leur demander quelques-uns de leurs musiciens préféres»<sup>222</sup>. La lunga storia d'amore che la famiglia Medici ebbe con i teatri musicali è nota ai più, come altrettanto documentato e certo è pure il rapporto che univa l'Andreini a questa illustre casata. Un fattore che non va sottovalutato, se si considera che il granducato di Toscana accettò ben volentieri la richiesta d'aiuto del Mazzarino, inviandogli il giovane castrato Atto Melani<sup>223</sup>, che nell'autunno del'44 riceverà l'incarico di lasciare Roma, ove stava frequentando l'Accademia musicale del celebre compositore Luigi Rossi, per dirigere i propri passi alla volta di Parigi, dove vi giungerà agli inizi di novembre. Subito, le sue straordinarie doti vocali lo renderanno graditissimo ad Anna e scateneranno la gelosia della Baroni, che nel frattempo era rientrata in Francia per continuare ad accumulare onori e ricchezze.

---

<sup>219</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., pp. 48-50.

<sup>220</sup> «Brusquement, vers le milieu de l'année 1644 un mouvement se dessina dans les centres musicaux de l'Italie en faveur du voyage en France. Sans doute des amis de la Leonora publiaient les bienfaits dont elle était comblée à la cour d'Anne d'Autriche ». Ivi., p. 57.

<sup>221</sup> G. STROZZI, *La finta pazza dramma di Giulio Strozzi, musiche di Francesco Sacrati*, Venezia, Seconda Impressioni, Gio. Battista Surian 1641. La ristampa contemporanea si trova in *Drammi per musica dal Rinuccini allo zeno*, Torino, A. della Corte, 1958, Vol I, pp. 333-430.

<sup>222</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p. 58.

<sup>223</sup> «Atto Melani était fils d'un modeste sonneur de cloches de Pistoia. Ne le 31 mars de le 1626, il n'avait que dix-huit ans quand il se mit en route le 5 Octobre en compagnie de Don Alessandro Fabri, secrétaire de Mazarin qui s'en retournait à Paris après le conclave». Ivi., pp. 59-60.

In una delle lettere che il Melani scriveva abitualmente in Italia, essenzialmente per vantarsi del suo successo, il giovane castrato parlerà anche di un suo spettacolo avvenuto nel corso del Carnevale del 1645, fornendo però ben pochi dettagli su di esso. Prunières sospetta che si tratti di quella stessa commedia che venne rappresentata in onore di sua Maestà Enrichetta il 28 di febbraio di quell'anno<sup>224</sup>, il che, per altro, implicherebbe una stretta collaborazione con il cantante e la troupe degli attori italiani<sup>225</sup>. In ogni caso, quel che è indubitabile, è che i Medici, anzi, per la precisione, il principe Mattias<sup>226</sup> - colui al quale si deve la felice risoluzione della querelle lucchese del povero Lelio solo qualche anno addietro - , si rivelano qui essere tra i principali fornitori di belle voci per l'esigente Cardinale Mazzarino:

Atto [prit] congé de la reine le 10 mai, et s'en retourna servir le prince Mathias auquel Mazarin avait écrit une lettre de chaleureuse remerciements pour avoir consenti à se séparer de son virtuose favori<sup>227</sup>

Benché, quindi, il Melani, non prese parte alla messa in scena della *Finta Pazzza*, questo suo breve, primo viaggio, alla corte francese, resta un dato importante come prova della sua affiliazione alla casata toscana. Tornando ai preparativi per la *Finta Pazzza*, Mazzarino aveva ben in mente il suo obiettivo e quando il duca di Parma, deciderà d'invargli, insieme al Balbi, il Torelli, tutto gli sarà parso volgere decisamente per il meglio. Giacomo Torelli era il più brillante ingegnere e scenografo dell'epoca, rinomato per i suoi meravigliosi, immaginifici, apparati. Costui, qualche anno addietro, aveva progettato e costruito il teatro Novissimo di Venezia – primo teatro creato appositamente per rappresentarvi esclusivamente delle opere in musica<sup>228</sup> - introducendovi un rivoluzionario sistema scenotecnico detto “delle quinte scorrevoli”<sup>229</sup>. Suddetto teatro lagunare poi, era stato inaugurato, nel gennaio del 1641, proprio con la messa in scena della *Finta Pazzza*, il cui libretto e musiche erano state composte appositamente per l'occasione. Inoltre, ulteriore interessante coincidenza, colui che ne cantò allora il prologo era un giovane castrato di Pistoia, probabilmente il quindicenne Atto

---

<sup>224</sup> T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 4 mars 1645, p. 180.

<sup>225</sup> Ignoto rimane tutt'oggi il testo che venne messo in scena, anche se, il Prunieres suggerisce potrebbe trattarsi del *Poemetto drammatico per musica*, pastorale in tre atti, stampata senza autore e senza editore, e attualmente conservata presso la BnF. H. PRUNIÉRES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., pp. 61-63.

<sup>226</sup> «Le prince Mathias avait précisément à son service depuis peu un jeune castrat de Pistoia dont la voix s'annonçait magnifique». Ivi., p. 59.

<sup>227</sup> Ivi., p. 66.

<sup>228</sup> «Diversamente dagli altri teatri musicali di Venezia, il Teatro Novissimo non risultò dall'adattamento di un precedente teatro di commedie, bensì fu costruito apposta per l'opera in musica» L. BIANCONI, T. WALKER. *Dalla Finta Pazza alla Veremonda; storie di Febiarmonici*, cit., p. 412.

<sup>229</sup> «L'edificio fu progettato e costruito da Giacomo Torelli : lì per la prima volta egli v'introdusse il sistema, destinato ad un'immensa fortuna europea, delle quinte scorrevoli – otto per lato, dipinte da Tarsio Giancarli – collegate ad un unico argano centrale. Esso consentiva con una sola operazione il cambiamento istantaneo della scena, effettuato a vista: secondo il principio, eminentemente barocco, del massimo sfarzo con il minimo sforzo. Il meccanismo sfrutta spinta e contospinta delle quinte, in modo da azzerare, se non certo l'attrito, almeno il peso dei carrelli che si spostano in simultanea». L. BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La Finta Pazza”* in F. MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa barocca*, cit., pp. 77-85. Citazione p. 77.

Melani<sup>230</sup>. Tra gli innumerevoli precedenti letterari del lavoro dello Strozzi, Paolo Fabbri<sup>231</sup>, non mancherà di segnalare *La pazzia d'Isabella*, la scena della pazzia simulata de *La Centaura* e, curioso, da non dimenticare, *La Pazzia di Scapino*<sup>232</sup>. I vari tasselli del mosaico si stanno lentamente ricomponendo. Le interconnessioni originarie tra Lelio e *La Finta Pazza* sono, in primis, di natura letteraria, può darsi, addirittura, concettuale – Bianconi sottolinea come il libretto sia intriso «d'ideologia tacitista, dell'irridente libertinismo filosofico dell'Accademia degl'Incogniti»<sup>233</sup> –, sarà quindi indagando affondo in questa direzione che si potrà con maggior facilità rispondere all'annoso quesito: partecipò Andreini alla messa in scena di quest'opera per musica?

Giacomo Torelli, giunto alla corte di Francia<sup>234</sup>, aveva scoperto, e non proprio gradito, che avrebbe dovuto collaborare, non con dei cantanti di professione – è un'ipotesi non completamente accertata, ma sembra che fu il suo compagno di viaggio, il Balbi, a chiedere d'impedire l'arrivo dei Febiarmonici a Parigi<sup>235</sup> - ma con dei volgari comici dell'Arte. Famigerate sono le lettere di fuoco inviate dall'orgoglioso scenografo alla corte ducale di Parma, nelle quali si lamenterà di doversi abbassare a lavorare con dei semplici attori, lui che era architetto ed ingegnere, con l'aggiuntiva onta di recepire il medesimo salario. Egli aveva lasciato Venezia per servire Anna d'Austria, era un titolo del quale voleva potersi fregiare in pubblico e la cooperazione stretta con i comici sviliva quest'aspetto del suo ingaggio. Poteva sembrare che egli fosse stato chiamato dalla Sovrana per sottostare alle esigenze della troupe del Fiorilli, come un comune apparatore, il che era cosa assolutamente inaccettabile dal suo punto di vista<sup>236</sup>. Un simile atteggiamento scatenò, ovviamente, una bagarre che vide in prima linea il Torelli contro Cantù, ben deciso a non darla vinta all'architetto: «La compagnia denunciò la condotta di Torelli alla regina, che convocò tutte le parti

<sup>230</sup> L. BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La Finta Pazza"*, cit., p. 78.

<sup>231</sup> P. FABBRI, *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, in F. MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa barocca*, cit., pp. 57-76.

<sup>232</sup> «La Pazzia di Scapino si può leggere per esteso stampata a Bologna da Antonio Pisarri in un anno imprecisato». P. FABBRI, *Alle origini di un "topos" operistico: la scena di follia*, cit., p. 59

<sup>233</sup> La citazione prosegue «[...]la finzione vi appare come strumento per penetrare gli arcani del potere e per dominare le proprie e le altrui passioni, mentre la realtà pare manifestarsi soltanto attraverso un gioco di specchi che la confonde e la dissolve nel momento stesso in cui la palesa». L. BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La Finta Pazza"*, cit., p. 80.

<sup>234</sup> «Il suo arrivo tra fine maggio e i primi di giugno è dimostrato dalla datazione della lettera indirizzata alla corte ducale di Parma, al marchese Gaufredi, per annunciare la felice conclusione del viaggio (11 giugno 1645)». S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 179

<sup>235</sup> La questione è invero spinosa. Nel 1644 i Febiarmonici, in quel di Piacenza, riallestiscono la *Finta Pazza* e il cronista cittadino che descrive l'avvenimento precisa "si partirono da Piacenza detti accademici per Francia chiamati". Poi però, compare una lettera del Balbi ad Odorardo Farnese, scritta da Firenze il 25 d'Aprile, che disgraziatamente è oggidi parecchio rovinata, dalla quale sembra che il coreografo volesse che il duca di Parma impedisse ai Febiarmonici di partire, giacché, costui aveva già preso accordi, assai remunerativi con i comici locali. Questo potrebbe spiegare il perché la *Finta Pazza* venga messa in scena dalla compagnia del Fiorilli. Si veda S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 178. L. BIANCONI, T. WALKER, *Dalla Finta Pazza alla Veremonda; storie di Febiarmonici*, cit., p. 398.

<sup>236</sup> Per ulteriori dettagli sull'intero *affaire* si rimanda a S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., pp. 179-183 e a H. PRUNIÈRES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., pp. 69-72.

per ascoltare personalmente le loro versioni»<sup>237</sup>. Alla fine lo scenografo, ricondotto a più miti consigli, dovrà seppellire l'ascia di guerra e mettersi al lavoro<sup>238</sup>. Il 4 ottobre del 1645 Giacomo invierà una missiva al duca Odoardo, dove gli annuncerà che presto sarebbe stato pronto un magnifico libro con una accurata descrizione di tutti i suoi ingegni scenici<sup>239</sup>. Il 14 dicembre *La Finta Pazzia*, debuttava nella sala del Petit-Bourbon al cospetto della Regina e di tutta la sua corte<sup>240</sup>. E Lelio? Sebbene è comprovato che a portare in scena quest'opera in musica furono i comici italiani, nulla si sa sull'effettiva presenza o meno di Giovan Battista Andreini nell'allestimento. Il Picot, si dice sicuro della cosa - «la parte principale dello spettacolo fu recitata da commedianti, fra i quali il Romagnesi detto Orazio e la di lui moglie, Brigida Bianchi, detta Aurelia [...]. A questi due aggiungeremo anche l'Andreini»<sup>241</sup> - ma non adduce nessuna prova documentaria a sostegno di tale teoria. Sarà quindi qui, che dovrà entrare in gioco la componente letteraria poc'anzi evidenziata

[...] il est permis de supposer que les comédiens se servirent de la partition écrit par Saccati pour le représentations de Venise en se contentant d'y faire ajouter, par quelque musicien de leur amis, un prologue à la louange de la Reine et du jeune Louis. Peut-être Andreini écrivit-il le vers et la musique ? Mais ce n'est là qu'une hypothèse hasardée<sup>242</sup>.

“Un'ipotesi azzardata”, con queste parole definirà l'intuizione di un intervento drammaturgico di Giovan Battista, il grande musicologo francese. Eppure, delle buone basi per codesta ardita speculazione, in realtà, esistevano. Lorenzo Bianconi, c'informa, per quel che concerne la struttura de la *Finta Pazzia*, che:

Fu il primo spettacolo d'opera dato in pubblico a Parigi. [...]. Tranne il prologo, il testo, che venne in parte “recitato senza musica”, corrisponde alla versione piacentina del 1644, dunque alla versione dei Febiarmonici<sup>243</sup>, quella privata in gran parte delle scene ultraterrene<sup>244</sup>.

In altre parole, la messa in scena francese, analogamente a quelle di Piacenza, si basava principalmente sul libretto di Strozzi, sebbene con alcuni tagli, – Bianconi, ritroverà, nel 1984, una

<sup>237</sup> Cantù, in una lettera al marchese Gaufredi, datata 10 ottobre 1645, diede conto dell'intera udienza alla cospetto di Anna. Il Monaldini la riporterà in versione integrale in S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., pp. 182-183.

<sup>238</sup> «La sovrana, divertita, impose a Torelli di lavorare con i comici di Cantù». N. MICHELASSI, *La finta pazzia di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., p. 178.

<sup>239</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p. 72.

<sup>240</sup> T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1645, p. 1180.

<sup>241</sup> E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit., p. 65.

<sup>242</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p. 74.

<sup>243</sup> I Febiarmonici sono la prima compagnia di musicisti itineranti di cui le cronache riportano notizie. La prima menzione del loro nome si ritroverà proprio nel frontespizio della *Finta Pazzia* del 1644. Ricostruirà magistralmente la loro storia Lorenzo Bianconi in L. BIANCONI, T. WALKER. *Dalla Finta Pazzia alla Veremonda; storie di Febiarmonici*, cit.

<sup>244</sup> L. BIANCONI, *Illusione e simulazione: “La Finta Pazzia”*, cit., p. 84.

perduta partitura di Saccati che corrisponde alla versione piacentina dell'opera, di conseguenza, anche a quella francese<sup>245</sup> - eccetto il prologo, scritto appositamente per l'occasione, per omaggiare la corona dai bianchi gigli. Il che, da un lato, corrisponde all'idea che se ci fu un contributo andreiniano, esso si limitò alla stesura del suo prologo, dall'altro rivela che si stava allestendo un testo già di per sé riadattato rispetto all'originale veneziano, un testo privato delle parti più altisonanti e auliche, un testo, cioè, che privilegiava l'umano al divino. Questo cavillo, in apparenza puramente teoretico, si dimostrerà in vero importante nella ricostruzione di un'interconnessione tra Lelio e il prologo della pièce strozziana.

Il dramma che venne portato in scena nel dicembre del 1645, fu dato alle stampe dal Torelli, in un libro celebrativo delle sue fantastiche scenografie, intitolato *Feste Theatrali per la Finta Pazzza drama del Sig. Giulio Strozzi. Rappresentate nel Piccolo Borbone in Parigi questo anno MDCXLV et da Giacomo Torelli da Fano Inventore Dedicata ad Anna D'Austria Regina di Francia Regnante*<sup>246</sup> (fig. 60). Leggendo, si scoprirà che il prologo era costituito dal duetto tra Aurora e Flora, le quali, oltre ad esaltare la nascita mitologica della città di Parigi e del popolo francese, vaticineranno le glorie future della corona gallica, ovvero, l'ascesa al trono di Anna e di suo figlio Luigi. L'obiettivo elogiativo è palese, non c'è che dire, ma proprio perché esso è così lapalissiano, sarà opportuno interrogarsi sulle motivazioni che spinsero il suo misterioso autore a scegliere queste due fanciulle divine come protagoniste del pezzo, potendo agire in piena libertà creativa, dal momento che l'unica cosa importante era lusingare le loro Maestà. Flora, forse, perché in qualità di patrona dei fiori, ben si adeguava all'uso di un'area semantica che prevedeva riferimenti al Giglio francese. Nondimeno, Flora è anche colei che, tanti anni prima, rivendicava per sé il merito della bellezza e del talento di Florinda - «Ma chi non sa che di FLORINDA il nome, / Il suo Florido volto, / Il bel sembiante, e le dorate chiome, / Son mie glorie? ond'il Mondo ha meraviglia, / Che Florinda è di Flora eterna figlia»<sup>247</sup> - cioè di Virginia Ramponi, la compianta consorte di Lelio. E se poi si volesse andare a vedere chi interpretò Aurora e Flora, verrà fuori che coloro le quali salirono in palcoscenico in quelle vesti furono, rispettivamente, la cantante Margherita Bartolotti e Ludovica Gabrielli Locatelli, detta *Lucilla*<sup>248</sup>. O, detta altrimenti, il ruolo di Flora fu scritto per la bella voce di una delle figlie di Scapino, quello stesso Scapino, a quanto riferisce il Fabbri, autore di una *Pazzzia*, nonché amico e collega dell'Andreini. Forse fu la

<sup>245</sup> «Nel 1984 ho ritrovato nell'archivio Borromeo dell'Isola Bella il manoscritto, forse milanese, di una partitura della Finta Pazza che corrisponde alla versione dei Febiarmonici, Piacenza 1644 e seguenti, e dunque Parigi 1645». L. BIANCONI, *Illusione e simulazione: "La Finta Pazza"*, cit., p. 84.

<sup>246</sup> *Feste theatrali per la Finta Pazza, drama del Signor. Giulio Strozzi. Rappresentate nel Piccolo Borbone, in Parigi, quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli, da Fano Inventore, dedicata ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante, cum Privilegio*, cit.

<sup>247</sup> ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, cit., p. 15.

<sup>248</sup> «Et fu recitato in musica dalla non mai a bastanza lodata Signora Margherita Bartolotti rappresentante l'Aurora, col suo gratioso canto attrasse talmente gli animi tutti, che fu confessata per vera Margherita, & unica gemma di sì bell'arte: Floro fu rappresentata dalla gentile e leggiadra Signora Lodovica Gabrielli Locatelli, detta Lucilla, con la sua vivacità fè conoscere, ch'ell'era una vera luce dell'armonia». *Descrizione delle presenti Feste Theatali di Giulio Cesare Bianchi da Turino in Feste theatrali per la Finta Pazza, drama del Signor. Giulio Strozzi*, cit., p. 4.

stessa Lucilla a interpellare il vecchio drammaturgo, conoscendone il talento e l'abilità, per un compito delicato come quello redigere una *captatio benevolentiae* per la reggente di Francia. In fondo, Giovan Battista, godeva comunque di una qual certa intimità con Anna, come ha in precedenza dimostrato l'analisi dell'*Ossequio*, ed era un uomo di cultura d'alto livello, sua madre, molto probabilmente, aveva ispirato lo stesso Strozzi con una delle performance di follia simulata più apprezzate di sempre.

Anche Silvia Carandini, sulla scia dell'intuizione del Prunières, è propensa ad attribuire il prologo ad Andreini poiché analizzandolo, sia da un punto di vista dello stile, che nell'invenzione scenica, vi riconosce la cifra distintiva di Giovan Battista<sup>249</sup>. Questo però, non è sufficiente a tramutare le teorie in certezze, ancorché la disamina della studiosa risulti impeccabile e convincente. Inquadrare con precisione la creazione del prologo nel clima intellettuale in cui la *Finta Pazza* venne alla luce e qual è fu il percorso che la condusse in Francia, viceversa, potrebbe rafforzare di molto quest'analisi puramente testuale, com'è stato nel caso delle riflessioni sulla genesi del personaggio di Flora, S'è già accennato a un vago influsso di libertinismo intellettuale presente nel libretto di Giulio Strozzi. Ora, addentrandosi maggiormente nella questione, questo particolare sentimento "tacitista" che pervade l'opera derivava sostanzialmente dal fatto che, lo Strozzi<sup>250</sup>, insieme a molti altri letterati, tra cui è d'obbligo citare Giacinto Andrea Cicognini, autore della pièce che Fiorilli e i suoi misero in scena, il quale era a suo tempo diventato membro dell'Accademia degli Incogniti: «L'istituzione fondata da Guido Cassoni e Giovan Francesco Loredano, di ispirazione marinista e "attenta a ogni fermento del nuovo", perseguiva una visione dell'opera letteraria intesa come diletto e intrattenimento; il rifiuto di regole poetiche o modelli a cui vincolarsi rigidamente [...]»<sup>251</sup>. Al contributo di quest'Accademia lo studioso Nicola Michelassi fa risalire non solo un più rapido sviluppo del teatro in musica, ma anche l'ampliarsi dei soggetti poetabili per questo nuovo genere:

[...] in un rapido abbassarsi di toni, si arrivò presto all'inserimento del ridicolo e dell'osceno nel trattamento materiale mitologico<sup>252</sup>.

Gli Incogniti erano, insomma, degli innovatori, degli sperimentatori che non esitarono ad aprirsi, tra le altre, anche alle forme compositive delle commedie dell'Arte, dunque, chi meglio del sommo sperimentatore per un'integrazione ad un'opera che nacque da siffatta fucina creativa. Può darsi che fu addirittura Strozzi in persona a proporre l'Andreini per l'incarico, sapendo che costui si trovava a

---

<sup>249</sup> L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 370-372.

<sup>250</sup> Giulio Strozzi nacque a Venezia nel 1583. Dopo la laurea in legge si trasferì a Roma, ove conobbe il Marino ed altri intellettuali. Nel 1620 tornò nella città lagunare e lì vi rimase sino al giorno della sua dipartita il 31 marzo 1645. N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., p. 152.

<sup>251</sup> Ivi., p. 146.

<sup>252</sup> Ivi., p. 148.

Parigi in quel frangente. Sicuramente, qualcosa del lavoro di Lelio egli doveva conoscere, se non direttamente, almeno per interposta persona, giacché s'era ritrovato a collaborare con Claudio Monteverdi, nel lontano 1627, per il progetto di una pastorale che purtroppo non fu mai portato a termine, *La finta pazza Licori innamorata d'Aminta*, ma che costituirà la base concettuale della *Finta Pazza* del '41<sup>253</sup>, presumendo, verosimilmente, che Monteverdi avrà parlato del figlio d'Isabella e autore della *Centaura*, con colui che s'accingeva a narrare d'una finta pazzia<sup>254</sup>. In tal senso, nella valorizzazione del forte legame concettuale tra poetica andreiniana e poetica della *Finta Pazza*, un estratto del saggio di Nicola Michelassi sarà illuminante:

La nuova *Finta Pazza* mette da parte le esili atmosfere delle pastorali in musica. Achille, Deidamia e gli altri eroi della storia agiscono come esseri umani normali che impongono il canto come una convenzione teatrale oramai da accettare senza mediazioni. Anche i personaggi divini sono a loro volta "umanizzati" e perfino ridicolizzati. Si trattano infine spregiudicatamente temi scabrosi come il travestitismo ( che Strozzi aveva già affrontato nel Natal d'Amore) non mancando di condire il testo di allusioni oscene e personaggi ( la Nordice, Il Capitano della guardia armata degli isolani, l'Eunuco) portatori di «scurrile libidinosità»<sup>255</sup>.

Assomiglia, sotto molti aspetti, alla descrizione del plot d'*Ismenia*, agli innesti in essa praticati dalla vulcanica inventiva di Giovan Battista e, in misura minore, persino di *Centaura*. La portata innovativa di questo testo, la *Weltanschauung* del suo creatore, sono in linea con gli ideali estetici di Lelio Fedeli. Ma non è finita qui. Questo è quanto concerne la versione primigenie dell'opera di Strozzi, quella veneziana del 1641 che inaugurò il Teatro Novissimo. Grazie al lavoro di Lorenzo Bianconi, si sa invece che il dramma allestito nel '45, fu quello modificato dai Febarmonici per la messa in scena piacentina. E allora, tornando a citare il Michelassi:

Le differenze fra il testo dello Strozzi e quello dei Febarmonici sono rilevanti. Nella versione febarmonica della *Finta Pazza* sono espunti gli accenni meta teatrali al teatro Novissimo che legavano l'opera alla realtà veneziana. Il prologo di Strozzi (cantato dal Consiglio Improvviso) viene sostituito con uno d'occasione, cantato dalla Fama, in cui si celebra lo «lo stuolo d'Armonici Febi». Anche la

---

<sup>253</sup> «Dopo aver collaborato con Claudio Monteverdi per il progetto mai portato a termine di una pastorale in musica, *La finta pazza Licori innamorata d'Aminta* (1627) embrione della futura *Finta Pazza* [...]». «Da quanto trapela dall'epistolario di Monteverdi si può sospettare che parte del materiale della perduta *Licori* fosse confluito nella nuova opera dello Strozzi». N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., p 155 e p. 160.

<sup>254</sup> «L'idea di mettere in scena una finta follia con i mezzi della nuova musica teatrale veniva da lontano, e precisamente da un'iniziativa di Monteverdi e dello stesso Strozzi. Quattordici anni prima il commediografo aveva scritto un testo che permettesse al grande compositore di esprimere musicalmente sentimenti estremi e variazioni improvvise. Scene analoghe erano state utilizzate dai Comici dell'Arte (si ricordi la celebre *Pazzia* d'Isabella Andreini), fino a costituire un vero *topos*, ma non erano ancora state viste nell'opera in musica. Nacque così *Licori finta pazza innamorata d'Aminta*, favola pastorale imperniata sulla follia simulata, di cui è rimasta traccia soltanto nell'epistolario del musicista cremonese». Ivi., p 159.

<sup>255</sup> Ivi., cit., pp. 160-161.



struttura dell'opera subisce notevoli alterazioni rispetto alla versione dello Strozzi. Sono eliminati i due balli di fine atto [...] e sono tagliate e ridimensionate o profondamente modificate le scene con divinità mitologiche, perdendosi già nel primo atto quell'alternanza tra scene terrene e celesti che costituiva uno dei pilastri della versione dell'autore<sup>256</sup>.

Ad una sperimentazione se n'era aggiunta un'altra, quella dei Febiarmonici, compagnia di cantanti girovaghi, che alle esigenze puramente artistiche anteponevano i loro bisogni pratici di mestieranti<sup>257</sup>. Il risultato è un prodotto ibrido terribilmente vicino alle tradizioni dell'universo professionale andreiniano<sup>258</sup>, pur appartenendo ancora, pienamente, al nuovo genere dell'opera in musica. In sintesi, i Febiarmonici modificarono il prologo, eliminarono i riferimenti alla realtà veneziana per cui esso fu inizialmente concepito, elisero le parti troppo raffinate e fastose, creando, di fatto, un lavoro dalle inedite potenzialità. Così, benché lo Strozzi, scoprì quasi subito la bravata degli irriverenti musicisti, infuriandosi sommamente e pretendendo di rielaborare il testo per l'ennesima volta, per una "terza impressione", rivendicando con prepotenza i propri diritti d'autore<sup>259</sup>, l'opera era ormai stata irrevocabilmente trasformata e ripensata per fare la fortuna di gruppi mercenari, fossero essi composti da cantanti od attori<sup>260</sup>. Non per nulla, malgrado le *Feste Teatrali* del Torelli presentino il più sobrio testo riveduto dallo Strozzi, evidentemente per esigenze, si potrebbe dire, cortigiane<sup>261</sup>, la descrizione dello spettacolo che fornirà Giulio Cesare Bianchi nel suo *Explication des décorations du théâtre et les argumens de la pièce qui a pour titre La Folle supposée*<sup>262</sup>, corrisponderà alla versione piacentina dei Febiarmonici<sup>263</sup>.

Le infinite opportunità che questa pièce, nella sua edizione "commerciale", offriva a coloro che l'allestivano dev'essere stata chiara al Balbi, che della compagnia dei Febiarmonici fu il direttore nella

---

<sup>256</sup> N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., p. 170.

<sup>257</sup> «Lo scopo dei tagli della versione febarmonica non sembra essere soltanto l'eliminazione di scene scenograficamente complicate, ma anche una semplificazione generale dell'intreccio e lo sfrondamento del numero di personaggi.[...] L'eliminazione del parallelismo tra la vicenda terrena e quella celeste rende al dramma un'unità d'azione lineare, più familiare al pubblico poco sofisticato degli "stanzoni".[...]». Ivi., p. 172.

<sup>258</sup> «Inoltre si assiste ad una virata oscena del personaggio della Nodrice, che nella versione febarmonica costituisce con l'Eunuco una coppia (destinata a gran fortuna) vecchia vogliosa-adolescente». Ibidem.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> « Si riscontra nella Finta pazza dei Febiarmonici anche una sporadica ma sintomatica semplificazione lessicale: per esempio si sostituisce "bizzarro" a "rubesto", oppure si eliminano riferimenti tecnici alla musica (ritenuti troppo difficili per il pubblico)». Ibidem.

<sup>261</sup> «La spiegazione risiede probabilmente nella finalità celebrativa delle Feste Teatrali, che intendevano costituirsi come strumento di "riputazione", come diceva lo stesso Torelli, e non di cronaca fedele dello spettacolo». Ivi., p. 185.

<sup>262</sup> «Nell'*Explication* non è compreso il testo poetico di Strozzi, ma al suo posto si trovava una preziosa sinossi dello spettacolo». Ivi., pp. 179-180

<sup>263</sup> «A Parigi dunque si creò una situazione paradossale: fu pubblicato nelle Feste Teatrali il testo della Finta pazza nella versione d'autore di Strozzi ( con la sola sostituzione del prologo e il taglio dei finali d'atto), ma fu rappresentata la versione "alterata" dei Febiarmonici». Ivi., p. 183.

loro tournée piacentina<sup>264</sup>. Occasione preziosa, da non lasciarsi sfuggire con l'innesto d'un prologo scadente, che non colpisse nel segno. Lo stesso coreografo diviene un soggetto che avrebbe potuto essere grandemente interessato a vedere l'Andreini artefice di quel prologo. Anzi, come giustamente viene sottolineato da Michelassi, il suo ruolo nell'allestimento non dev'essere stato affatto marginale se si considera che quella che andò in scena fu la sua versione, ossia quella dei Febiarmonici che lui guidava<sup>265</sup>. Egli, imitando il Torelli, farà stampare un opuscolo delle incisioni dei suoi balli con relativo testo d'accompagnamento in lingua francese, *Balletti d'Invenzione nella Finta Pazza di Giovanbatta Balbi*. I balletti del Balbi sono tutti basati sull'interazione dei danzatori con dei precipui oggetti di scena. Ebbene, il terzo di essi, quello di chiusura dell'opera, aveva il suo pezzo forte in un ballo di pappagalli con otto selvaggi<sup>266</sup>. Proprio quel pappagallo che nella *Maddalena, lasciva e penitente*, porterà in scena, rinchiuso in una gabbietta, il buffo e danzerino nano Leon<sup>267</sup>. Il cerchio si chiude. Se, disgraziatamente, mancano completamente delle prove, seppur indiziarie, di una partecipazione in veste d'interprete di Lelio nella messa in scena del '45 – magari nel ruolo del Capitano della guardia, verrebbe da pensare<sup>268</sup> –, viceversa, che suo fu il prologo della *Finta Pazza*, a fronte degli elementi qui riportati, è un'ipotesi che si fa concreta, dando atto all'azzardo espresso un secolo fa da Prunières. Al di là dei dati meramente tecnici e testuali, infatti, in questo caso si assiste ad una convergenza di bisogni e necessità di diversa natura, di forze tra loro talvolta in contrasto, il Torelli, il Balbi, la troupe del Fiorilli, eppure mosse dal medesimo desiderio: compiacere il proprio nobile, regale, pubblico. E nessuno, meglio di Giovan Battista Andreini, era in grado compiere la magia, non solo per le sue conoscenze di semplice drammaturgo, ma innanzitutto per le sue straordinarie doti di sperimentatore e d'innovatore, il quale poteva vantare una lunga frequentazione con tutte le forme teatrali a lui coeve, teatri in musica inclusi, giacché, non si dimentichi, Prunières suggerirà persino che sue furono pure le musiche: «de vers et la musique».

## 7. Di satiri beffati e ninfe impertinenti: L'Orfeo del 1647

La *Finta Pazza* ebbe uno splendido successo di pubblico e fu rappresentata più volte in quel dicembre del 1645, tanto che il d'Ormesson assistette ad una delle ultime repliche il 27 di dicembre.

<sup>264</sup> «Oltre a partecipare all'attività del primo teatro pubblico veneziano dedicato al melodramma, egli [Balbi], come vedremo, diresse la prima tournée della più famosa compagnia itinerante di musicisti degli stanzoni della penisola (i Febiarmonici) e fu determinante nella prima penetrazione dell'opera in musica italiana in Francia, nei Paesi Bassi spagnoli e nel vicereame di Napoli». N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., nota n. 69, p. 167.

<sup>265</sup> Ivi., p. 185.

<sup>266</sup> Ivi., p. 188.

<sup>267</sup> G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena lasciva e penitente*, cit., p.254.

<sup>268</sup> «[...] per Giovan Battista, sempre che un ruolo ci sia stato, si potrebbe pensare a quel Capitano degli Isolani, vinto nel corso di una giostra d'Achille (II, 9), che tiene un monologo indispettito per la sconfitta subita». L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro*, cit., p. 372.

E, dalla sua descrizione, indubbiamente, quello che maggiormente lo colpì allora furono le fantastiche scenografie di Giacomo Torelli:

Le mercredi 27 décembre, j'allai, après le disner, avec M. de Fourcy à la comédie italienne, où je vis cinq faces de théâtre différentes, l'une représentant trois allées de cyprés, longues à perte de vue ; l'autre, le port de Chio, où le Pont-Neuf et la place Dauphine estoient représentés admirablement ; la troisième, un ville ; la quatrième, un palais, où vous vouez des appartemens infinis ; la cinquième, un jardin avec de beaux pilastres. En toutes ces faces différentes, la perspective estoit si bien observée, que toutes ces allées paroisoient à perte de vue, quoyque le théâtre n'eust que quatre ou cinq pieds de profondeur. Parmi la pièce, qui estoit la *Decouverte d'Achille par les Grecs*, ils dansoient un ballet d'ours et de singes, un ballet d'autruches et de nains, et un ballet d'Éthiopiens et de perroquets. D'abord , l'aurore s'élevoit de terre sur un char insensiblement et traversoit ensuite le théâtre avec une vitesse merveilleuse. Quatre zéphirs estoient enlevés au ciel de même ; quatre descendoient du ciel et remontoient avec même vitesse. Ces machines méritoient estre vues<sup>269</sup>

Quello che sicuramente, però, il nobiluomo ignorava dei magnifici ingegni (fig. 61-65) che l'avevano stregato è che essi, erano stati inizialmente pagati dalla compagnia dei comici italiani, i quali, speravano d'esser risarciti del loro investimento dal Re in persona, poiché la scenografia si sarebbe dovuta riutilizzare in un successivo spettacolo, un balletto, organizzato e voluto dal conte d'Enghien. Il progetto risaliva proprio a quell'anno ma, sfortunatamente per il duca, nonché per i poveri attori, esso sembrava incontrare non poche difficoltà nella sua realizzazione:

[22 dicembre 1645] Il re con la regina sono andati per la seconda volta al palazzo del piccolo Borbone per sentire la comedia in musica e le loro belle macchine, ma questi comici non ritirarono le spese loro, poiché queste macchine non si erano impiegate nel gran balletto che doveva danzare e fare il duca d'Anghien, del quale sua maestà doveva fornire li denari, poiché il duca d'Orléans ha preso gelosia di questo balletto in questa forma, e però è stato rotto, non mancando mai la prudenzia del Consiglio di dare in queste bagatelle ogni soddisfazione a questo duca d'Orléans<sup>270</sup>

Un bell'impiccio per l'italica troupe che, a causa di lotte intestine tra nobili capricciosi, si trova economicamente inguaiata. Tuttavia, mettendo da parte le angustie finanziarie di Fiorilli e soci, questa notizia si rivelerà invero di fondamentale importanza per il presente studio essenzialmente per due ragioni. Primo, colui che desiderava allestire un balletto nell'inverno del 1645 era il Duca d'Enghien, il figlio del Condé, ossia, il nobile al quale Andreini aveva dedicato, appena un anno prima, *Il Vincente, ne i novelli gloriosi Conquisti formidabil Signor Duca d'Anguien* e *Il Guerriero. Vaticano*

<sup>269</sup> O. L. D'ORMESSON, *Journal d'Olivier Lefèvre d'Ormesson*, cit., pp. 340-341.

<sup>270</sup> La lettera viene recuperata e pubblicata da N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., p. 189

*poetico. Nell'andata al campo del Serenissimo Signor Duca d'Anguien.* Lelio, forse, già in quel periodo, sperava che, com'era accaduto nel suo caso, la mela non fosse caduta lontana dall'albero, e che il duca avesse ereditato la passione paterna per il teatro. E, come al solito, aveva finto per vederci giusto. In secondo luogo, a dispetto degli intrighi dell'Orléans, il d'Enghien, non aveva affatto rinunciato al suo spettacolare progetto, cosicché, nel gennaio del 1646, Torelli riferiva al Gaufredi di aver ricevuto il prestigioso incarico d'allestire suddetto, famigerato, balletto<sup>271</sup>. Nella lettera lo scenografo, sebbene onorato, esprimeva anche le sue perplessità sulle possibilità che il balletto potesse essere allestito per quella primavera come invece avrebbe desiderato il duca: «Hora mi è stato ordinato l'operare al palazzo Reale in un balletto del Sig. Duca d'Anghino da rappresentare per dopo Pasqua; ma credo per la quantità delli attori, non posso essere che al venturo inverno»<sup>272</sup>. Il *Buffetto*, infatti, terminata la stagione comica, era voluto assolutamente tornare dalla novella moglie in Italia<sup>273</sup> e così, poco dopo, pure Giulia Gabrielli aveva deciso di lasciare Parigi nei primi mesi del 1646, quasi sicuramente in compagnia del marito, Pietro Paolo Leoni<sup>274</sup>. I preparativi, nonostante l'ipotesi del Torelli si fosse rivelata veritiera, erano comunque proseguiti per tutto l'anno finché, un lutto improvviso, non s'era abbattuto sul d'Enghien, facendo completamente naufragare il suo progetto: il principe Condé, il 26 di dicembre, si era spento<sup>275</sup>. Prunières sostiene e, praticamente dimostra, che questo balletto fu in realtà l'embrione<sup>276</sup> di un'opera in musica che sarebbe andata in scena nella primavera del 1647: *L'Orfeo*.

L'anziano drammaturgo fiorentino, quindi, più o meno volontariamente, si trova, sin dall'inizio invischiato nel progetto di una seconda, musicale rappresentazione. Anche perché, s'è visto come, la compagnia del Fiorilli, in quel 1646, si ritrovasse a lavorare almeno senza tre validi attori al suo attivo. E dovette davvero lavorare con intensità la troupe in quel periodo, mentre il Torelli s'affannava a soddisfare i capricci del duca, considerando che l'entourage di Anna d'Austria s'era arricchito di tre illustri ospiti, fuggiti dalla natia Italia, che sommamente apprezzavano le performance dei comici loro conterranei. Si trattava dei tre fratelli Barberini, Francesco, Taddeo, e Antonio. Il 10 agosto del 1644, il di loro zio, Urbano VIII, era morto<sup>277</sup>, ed al soglio pontificio era salito Giambattista Pamphili, con il nome d'Innocenzo X, il quale, appena nominato, non aveva

<sup>271</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit., p. 78.

<sup>272</sup> Ivi., *Pièces justificative*, I n. 4. pp. 373-374.

<sup>273</sup> S. MONALDINI, *Opera vs. Commedia dell'arte. Torelli e la Compagnia Italiana a Parigi*, cit., p. 187.

<sup>274</sup> «Quelques semaine auparavant, plusieurs comédiens, parmi lesquels se trouvait la fameuse *Diana*, avaient aussi pris la route d'Italie». H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit. p. 82.

<sup>275</sup> «Le même jour [26], mourut ici le Prince de Condé, comme vous saurez plus amplement au premier jour : cette grande mort ne pouvant loger dans la Gazette déjà trop longue de cet article». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 1646, p. 1228.

<sup>276</sup> «A n'en pas douter, il s'agit d'un avant-projet de l'Orfeo qu'un troupe italienne allait chanter, au carnaval 1647, sur le théâtre du Palais Royal, aménagé par Torelli». H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit. p. 79.

<sup>277</sup> «Le 10, sur les sept heures du soir, arriva ici un Courier qui affligea fort cette Cour, par la nouvelle qu'il y apporta que notre Saint Père le Pape [Urbain VIII] estoit décédé de sa maladie le vingt-neuvième du passé, sur les sept heures du matin». T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, 13 août 1644, p. 652

esitato ad aprire un'inchiesta su come i tre giovani Barberini avevano condotto la guerra di Castro<sup>278</sup>. Il primo a lasciare in tutta fretta Roma era stato Antonio, via mare nell'estate del 1645, approdando ai lidi francesi all'incirca nell'ottobre di quello stesso anno<sup>279</sup>. Costui aveva però atteso il lasciapassare di Mazzarino prima di recarsi ufficialmente a Parigi, giacché, con il suo antico allievo, in quel frangente, i rapporti si trovavano ad essere alquanto precari. I due avevano bruscamente rotto ogni rapporto dopo le elezioni del nuovo papa, essendo questo, a differenza del suo predecessore, decisamente improntato ad una politica estera filo-spagnola, nondimeno, dell'affetto fra i due era rimasto e, su quello, fece leva Antonio, inviandogli il suo segretario personale, l'abate Buti, futuro librettista dell'*Orfeo*<sup>280</sup>. Benché a Lione l'emissario del Barberini si debba arrestare, causa malattia, alla fine le sue suppliche in favore d'Antonio colpiranno al cuore Mazzarino ed il nipote di Maffeo poté così fare il suo ingresso nella città della Senna il 7 gennaio 1646:

Le 7 du courant, le Cardinal Antonio Barberini arriva en cette ville *incognito* : et bien qu'il eût désiré surprendre un chacun sans recevoir aucune civilité, il ne put empêcher que le Cardinal Mazarin en ayant été averti ne le rencontrât à la campagne à deux lieues d'ici, où se trouvèrent aussi des Princes, Duc et Pairs et Mareschaux de France, qui voulurent accompagner Son Eminence. Le même jour, ledit Cardinal Antonio fit la révérence à Leurs Majestez dans le Palais Royal, et après les avoir entretenues assez long-temps de toutes les chose passées en présence de Son Altesse Royale et du Cardinal Mazarin, il reçut de Leursdites Majestez toutes les caresses et démonstrations de bonne volonté pour lui et toute sa famille, qu'il eût sceu désirer. Il s'en vint coucher au retour dans le Palais du Cardinal Mazarin, d'où il a fait et reçu, tous jours *incognito*, diverses visites et en doit partir au commencement de la semaine prochaine pour aller attendre son train en quelque lieu près d'ici<sup>281</sup>.

Francesco e Taddeo non esitarono a seguire l'esempio del fratello, una volta che questi aveva aperto loro la strada della benevolenza francese. La *Gazette* informa che i due, già sul finire del gennaio '46, erano giunti a Cannes<sup>282</sup>. Una volta che la famiglia si fu riunita, Mazzarino non mancò di provvedere alle loro più venali esigenze come quelli del *divertissement* teatrale. Ad esempio, nei primi giorni dell'ottobre 1646, il re e la regina madre si trovavano a Fointableau e lì vi ricevettero il principe Taddeo Barberini accompagnato dalla consorte, la principessa di Palestrina, offrendogli il diletto di una commedia italiana<sup>283</sup>. Che la compagnia suddetta fu quella del Fiorilli – con l'aggiunta, è lecito a questo punto supporre, date le circostanze, del vecchio Lelio – è praticamente certo, dati gli ottimi

<sup>278</sup> F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, cit., 66.

<sup>279</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit. p. 85.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, Paris le 13 janvier, 1646, p.44.

<sup>282</sup> «De Marseille, le 24 janvier 1646. On a ici nouvelles que le Cardinal François Barberin, Dom Thadée Prefet de Rome son frère avec sa femme, ses enfants e tout leur train sont arrivez à Cannes en cette province, fuians la persécution qu'ils souffroyent à Rome ». Ivi., 1646, p.88.

<sup>283</sup> «Leurs Majestés donnèrent le divertissement de la comédie italienne au prince préfet, à la princesse sa femme et à sa fille, et ensuite le bal dans le grand cabinet de la reine [...] ». Ivi, p.874.

rapporti che questa poteva ormai vantare con la corona francese in seguito al trionfo della *Finta Pazza*. Se l'ipotesi di un Andreini assunto per rimpiazzare Buffetto si dovesse dimostrare vera, si potrebbe tranquillamente affermare che fu in quest'occasione che il commediografo intrecciò per la prima volta il proprio destino con quello dell'*Orfeo*.

Antonio Barberini ebbe un ruolo sostanziale nella realizzazione di quest'opera e l'aver, forse, dilettrato il di lui fratello, non può considerarsi cosa da poco. Pertanto, prima di procedere nella ricostruzione di questo musicale avvenimento, sarà bene indagare con che modalità e sino a che punto l'intervento del Cardinale romano fu per esso determinante. S'è poc'anzi accennato al fatto che fu Francesco Buti, segretario personale del Barberini, l'autore del libretto dell'*Orfeo* e ora si scoprirà che anche Luigi Rossi, il compositore delle musiche, faceva in realtà parte della cerchia del raffinato prelato. Il Cardinale, dopo aver trascorso pacificamente il carnevale del '46 a Parigi si era recato in Provenza per incontrare il fratello di Mazzarino, Michele, in procinto di lasciare l'arcivescovado di Aix per tornare a Roma. A costui il Barberini affiderà diverse missive per amici e sostenitori vari. Tra le lettere, una, indirizzata al Sig. Gio. Battista Bonghi, riportata integralmente dal Prunières nel suo mirabile volume<sup>284</sup>, nella quale Antonio darà istruzioni precise affinché gli vengano mandati in Francia il castrato Marc'Antonio Pasqualini e il musicista Luigi Rossi. Il musicologo francese sospetta che suddetta richiesta fu ispirata ed incoraggiata da Mazzarino stesso, desideroso di poter nuovamente godere di performance canore d'alto livello. Grazie alla tesi di dottorato del musicologo Alessio Ruffatti, oggi ricercatore presso la Sorbonne IV, interamente dedicata alla fortuna delle cantate di Luigi Rossi in Francia<sup>285</sup>, sappiamo che il compositore era molto conosciuto ed amato nelle terre d'oltralpe da parecchi anni, grazie a Mazzarino, che s'era fatto mandare dall'Italia le sue musiche e al cantante Pierre de Nyert, *premier valet de chambre*, ancora alla corte di Luigi XIII<sup>286</sup>. A quanto pare il sospetto di una "spinta" mazzariniana dietro le richieste del Barberini è più che fondata. Inoltre non si dimentichi che allievo del Rossi era stato quell'Atto Melani che, solo un anno addietro aveva incantato Anna d'Austria. Il musico, come richiesto dal Cardinal Antonio, giungerà a Parigi a metà di giugno e non sarà il solo ad approdare sulle rive della Senna in quel mese. Il principe del Galles era stato allontanato dal suolo natio dal padre, Carlo I, preoccupato dall'aggravarsi della situazione politica inglese. In questo modo il principe si ricongiungeva alla madre e Luigi faceva giusto in tempo a collaborare con i cantanti e compositori francesi per dare il degno benvenuto al giovane esule<sup>287</sup>. Anche in questo caso i comici del Fiorilli e dunque,

---

<sup>284</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit. nota 1, p. 87.

<sup>285</sup> A. RUFFATTI, *Le Cantate di Luigi Rossi (1597-1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, Anno Accademico 2005/2006, 30 settembre 2006. La tesi è custodita presso la biblioteca della Sorbonne IV di Parigi.

<sup>286</sup> A. RUFFATTI, *Le Cantate di Luigi Rossi (1597-1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, cit., p. 125.

<sup>287</sup> Ivi., p.134.

probabilmente, con essi, pure Lelio, sfiorano il cammino dei protagonisti dell'*Orfeo*, poiché solo un anno fa era spettato a loro il compito di deliziare la sovrana d'Inghilterra.

Mazzarino, con l'arrivo di Luigi Rossi, penserà ben di lanciarsi nel reclutamento di un cast idoneo per allestire una nuova opera in musica per il carnevale del 1647. Si rivolgerà pertanto al suo fidato Elpidio Benedetti, il quale appoggiato da Marco Marazzoli, darà il meglio di sé in tal impresa<sup>288</sup>. L'intervento dell'alto prelato francese s'era reso necessario soprattutto nel momento in cui Marc'Antonio Pasqualini, a differenza del Rossi, aveva completamente ignorato i desideri del Barberini<sup>289</sup>. Le forze scese in campo per costituire il cast stellare che il Mazzarino voleva per l'opera furono, dunque, evidentemente, composite e multiformi e, indubbiamente il contributo di Antonio Barberini fu essenziale. Questo quadro generale dei preparativi per l'*Orfeo*, non è interessante solamente per i possibili punti di contatto con la storia andreiniana – l'aver presumibilmente incrociato il cammino dei fratelli Barberini o quello di Luigi Rossi – ma restituisce anche chiara l'idea di quanto Il Cardinal Mazzarino ci tenesse a questo spettacolo e di quanto attesa, di conseguenza, si venne a creare intorno ad esso.

Ciò detto, il marchese Bentivoglio, coinvolto dal Mazzarino nella “caccia” alle voci, contattò i principi italiani in questo senso meglio forniti e ottenne da loro un ricco bottino: «Mathias de Toscane s'était séparé de son chér Atto Melanie t de la S.ra Rosina; le prince Leopold avait prêté la S.ra Anna Francesca Costa, le gran duc le musicien Jacopo Melani et le duc de Modéne un excellent chanteur et compositeur Venanzio Leopardi, ainsi que deux *putti*, Dominichino e Marc'Antonio»<sup>290</sup>. Eccoli, i protagonisti principali dell'*Orfeo*, ed ecco ricomparire accanto ad il nome di Mathias, il benefattore di Lelio. Forse semplici casi, coincidenze, forse qualcosa di più. Per capirlo l'unica è indagare un po' più a fondo su quest'eccellente *ensemble* di cantori d'alto livello che, intorno al gennaio 1647 giunsero in massa, dai quattr'angoli d'Italia al cospetto di Sua Maestà Anna D'Austria<sup>291</sup>. Il musicologo Frederick Hammond, in tempi recenti ha potuto ricostruire per intero il cast dell'opera, grazie al rinvenimento d'una serie di fogli manoscritti, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana - che per dovere d'indagine è stato a sua volta riconsultato nel corso della presente ricerca – che altro non sono che la cronaca dettagliata dello spettacolo, atto per atto, scena per scena. Il valore di questo documento è grande, giacché permise al musicologo d'identificare con certezza più del 90 % della troupe di musicisti – e non una compagnia mista, di cantanti ed attori, come talvolta qualcuno sospettò - che allora diedero vita all'incanto d'*Orfeo*:

---

<sup>288</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit. p. 88.

<sup>289</sup> «Marc'Antonio pourtant ne se pressa pas de répondre à cet appel, il laissa partir seul Luigi Rossi. C'est alors que Mazarin, que désirait vivement avoir Marc'Antonio comme protagoniste du nouvel opéra multiplia les démarches pour décider à quitter Rome et pour obtenir du pape son congé de la chapelle pontificale». Ivi., p. 90.

<sup>290</sup> Ivi., p. 91.

<sup>291</sup> Ivi., p. 94.

<i>La Vittoria</i>	Atto Melani	
<i>Giove</i>	Giacomo Melani fratt.	
<i>Giunone</i>	Margherita Costa	
<i>Venere</i>	Caterina Martini fiorentina	
<i>Amore</i>	Domenichino milanese	
<i>Le Grazie tre</i>	Marc'Antonio d'Este	
	Domenico del medesimo	
	Un paggio di cappella	
<i>Apollo</i>	Mazzante fiorentino	
<i>Himeneo</i>	Marc'Antonio d' Este [?]	
<i>Le Parche tre</i>	Le medesime Grazie	
<i>Plutone</i>	Alessandro fiorentino	
<i>Proserpina</i>	Domenico d'Este	
<i>Caronte</i>	Venantio d'Este	
<i>Bacco</i>	Stefano Bentivoglio	
<i>La Gelosia</i>	Panfilo	
<i>Sospetto</i>	Marc'Antonio d'Este	
<i>Orfeo</i>	Atto Melani	
<i>Aristeo figlio di Bacco Amante non gradito d'Euridice</i>		Marc'Antonio Pasqualini
<i>Satiro confidente d'Aristeo</i>	Gio. Battista Milanese	
<i>Euridice</i>	Checca Costa	
<i>Endimione Padre d'Euridice</i>	Stefano di Bentivoglio	
<i>L'Augurre</i>	Alessandro fiorentino	
<i>Momo</i>	Napolione	
<i>Venere tramuta in vecchia</i>	Francesco Venanzio <sup>292</sup>	

Si possono contare sulle dita di una mano i membri del sovraesposto elenco che tutt'oggi rimangono degli sconosciuti: Stefano di Bentivoglio, altri non era che Stefano Costa, il castrato messo a disposizione del Marchese Bentivoglio, i "puttini" che interpretavano due delle tre Grazie erano due giovani castrati tra i sedici e i diciassette anni d'età, Domenico del Pane e Marc'Antonio Spontornio<sup>293</sup>, l'Alessandro che interpretava Plutone e l'Augure era Alessandro Cecconi, di cui approfonditamente tratterà il Ruffatti essendo uno dei diffusori delle cantate di Luigi Rossi all'estero<sup>294</sup>, Caterina Martini, in realtà è un errore di chi scrive, era Rosina Martini, anch'ella

<sup>292</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana. *Lat. Barberini. 4059*, foglio 131.

<sup>293</sup> A. RUFFATTI, *Le Cantate di Luigi Rossi (1597-1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, cit., p.132.

<sup>294</sup> Ivi. p.103.



dell'entourage del Mattias<sup>295</sup> e il Panfilo che interpretava la Gelosia era Pamfilo Micciello, un castrato romano<sup>296</sup>. Minime le identità attualmente ignote, quelle dei ruoli secondari, come la terza Grazia, impersonata da un semplice paggio di cappella o quel "Napolione", che interpretò il buffo Momo, eppure, uno di essi, non può davvero lasciare indifferenti: "Giovan Battista milanese". S'è appena dichiarato che, questi fogli manoscritti, hanno avuto l'enorme pregio di fornire agli studiosi un elenco integrale del cast che fugò ogni dubbio sulla partecipazione della compagnia del Fiorilli o di alcuni suoi membri alla messa in scena dell'*Orfeo*. Sicuramente coloro che presero parte all'evento furono, essenzialmente, dei cantanti di professione, tuttavia, esistono delle circostanze contingenti, sarebbe meglio dire, delle difficoltà, sottese ai preparativi della rappresentazione, che avrebbero potuto spingere gli allestitori della pièce – ancora una volta, dopo la *Finta Pazzza*, la famigerata accoppiata Balbi e Torelli<sup>297</sup> - a cercare delle soluzioni "di fortuna".

Senza dilungarsi eccessivamente nella descrizione dell'intera serie d'imprevisti che travolse lo spettacolo e che sapientemente illustrò a suo tempo il Prunières, basti dire che, l'arrivo sul finire del gennaio 1647, della quasi totalità dei cantanti che avrebbero dovuto essere impiegati nell'*Orfeo*, costituiva, già di per sé, un ritardo considerevole nella tabella di marcia dei lavori. A ciò poi, si aggiunsero tutta un'altra serie di contrattempi, principalmente d'ordine tecnico e gestionale, che complicarono assai la vita alla troupe e agli allestitori<sup>298</sup>. Anche perché, Anna d'Austria, fremeva d'impazienza sottoponendo i poveretti a una forte pressione:

[22 Febbraio 1647] La Regina, senza voler sentire difficoltà, la vuole in quattro giorni, benché ancora non son date tutte le parti. Si fatica nelle prove giorno e notte<sup>299</sup>.

Così si lamentava Venanzio Leopardi. E nonostante le regie pretese, l'opera non andrà comunque in scena prima del 2 di marzo, quando debutterà al Palais Royal<sup>300</sup>. La compagnia è inguaiata, la sovrana è irrequieta e all'altezza del 22 febbraio le parti non erano ancora state assegnate. Inoltre, il numero dei personaggi è alto, molti dei cantanti dovettero ricoprire più ruoli, ed perciò ipotizzabile che il paggio di cappella non fu l'unico ad essere assunto, frettolosamente, sul posto per interpretare un personaggio secondario. Questo dev'essere stato senz'altro uno dei grossi ostacoli incontrati dalla

---

<sup>295</sup> F. HAMMOND, *The Ruined Bridge, Studies in Barberini Patronage of Music and Spetacle 1631-1679*, cit., p. 170.

<sup>296</sup> Ibidem.

<sup>297</sup> In realtà, Michelassi, nota che, se la partecipazione del Torelli all'allestimento è ampiamente documentata altrettanto non accade nel caso del Balbi, per il quale si hanno solo testimonianze indirette, sebbene Venanzio Leopardi, in una lettera al duca di Modena, si parli di un maestro di ballo italiano. Per ulteriori dettagli si veda. N. MICHELASSI, *La finta pazzza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, cit., nota 116, p. 193.

<sup>298</sup> H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, cit. pp. 104-105.

<sup>299</sup> Ivi., p. 381.

<sup>300</sup> «La reine déclara que, prêt ou non, l'*Orfeo* serait représenté pour la première fois en public le samedi 2 mars 1647, veille du dimanche gras». Ivi., p. 105.

compagnia, considerando che, sebbene rientrassero all'appello le voci dei protagonisti primari quali Orfeo ed Euridice, trovare qualcuno che non avesse semplicemente una buona voce – che sicuramente ve n'erano a corte di professionisti francesi che vennero utilizzati per i cori di ninfe e pastori – ma fosse in grado di recitare, e naturalmente, cantare, dignitosamente in lingua italiana parti come quella del Momo o del satiro non sarebbe stato di sicuro una sciocchezza. A tal proposito, Prunières ricorda come pochi a corte conoscessero l'italiano, tanto che Mazzarino dovette provvedere a fornire gli spettatori di appositi foglietti di sala bilingue. Non si trascuri poi il fatto che, stando alla dichiarazione del Venanzio, l'assunto in loco avrebbe dovuto imparare la parte praticamente in una settimana. È plausibile immaginare che, sin dal principio, la compagnia del Fiorilli, e dunque, in senso lato, i comici italiani tout court, furono contemplati come miniera cui attingere a piene mani nel momento del bisogno, soprattutto se si rammenta che fu Giacomo Torelli, reduce della positiva esperienza della *Finta Pazza*, ad occuparsi dell'apparato scenotecnico dell'*Orfeo*, quasi sicuramente appoggiato dal fidato Balbi per l'allestimento coreografico.

A questo punto però, si potrebbe comunque obiettare che, essendo stata la troupe della *Finta Pazza*, ricca d'attori preparati e capaci, non v'era apparente ragione per cui la scelta fosse dovuta ricadere su questo anonimo “Giovan Battista” che, oramai s'era capito, si ritiene essere stato l'Andreini in persona. Lelio era vecchio a sufficienza per essere un buon Pantalone e, benché la voce del satiro sia una voce di basso, ossia una tonalità vocale alla portata anche di uomini in età avanzata, questo non basta a spiegare l'ingaggio di un settant'enne affaticato, ancorché in salute quanto basta per tornarsene in Italia e vivere altri sette anni, quando lì v'erano colleghi più giovani e robusti. Il quid risiede nelle parole «la Regina, senza sentir difficoltà, la vuole in quattro giorni», cioè, la fretta. L'urgenza era grande, il Carnevale stava per terminare e Sua Maestà non era disposta ad aspettare oltre. Il personaggio del satiro, malgrado fosse secondario, implicava diverse scene impegnative, eppure, proprio per l'anziano comico sarebbe stata una bazzecola memorizzare codesta parte in pochi giorni. Il satiro tratteggiato da Francesco Buti dev'essere risultato terribilmente familiare al drammaturgo e allo scopo di capire il perché di tanta confidenza qui di seguito si riporteranno le descrizioni delle scene dell'*Orfeo* – si farà riferimento alla trascrizione, estremamente accurata, dell'infolio vaticano presente nel saggio di Hammond, poiché essa prevede anche l'utile arricchimento delle notazioni del Ménestrier<sup>301</sup> - nelle quali egli agisce:

---

<sup>301</sup> François Ménestrier, a fine seicento, ha pubblicato quella che viene considerata la prima storia dell'opera in lingua francese dedicando alla descrizione dell'*Orfeo* di Luigi Rossi più di dieci pagine, su nessun'altra opera egli si dilungherà così tanto. C-F. MENESTRIER, *De représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Chez R. Guignard, 1681, pp. 195-206.

[Atto Primo] 3.a Scena / Aristeo, e'l Satiro / Aristeo si duole del maritaggio della sua amata Euridice con'Orfeo, e poi canta una Canzona sopra la Gelosia, il Satiro [Ménéstrier, 197: “dansant avec ses pieds de Bouc] ne risponde [fol. 132] una in contrario [...]<sup>302</sup>

6.a Scena / Il Satiro desideroso anch'esso d'essere abbellito dalle gratie si mette à sedere, e quelle ridendo li fanno mille burle [Ménéstrier, 199: “elles lui firent mille maux en peignant rudement sa chevelure mêlé & toute herissée] finalmente gli dice che non si ridano, perché lui hà avuto di gran fortuna in amore perche lui essendo ricco hà provato, che colle Donne può più assai l'interesse, che l'amore; esse gli danno delle mentite, li tirano li Capelli, e l'infarinano tutto il Viso colla polvere d'odore; esso si lamenta, che l'hanno avuto à cercare, gli corre appresso, fuggono, e finisce la scena<sup>303</sup>.

[Atto Secondo] [fol.134] 3.a Scena / Il Satiro, che in disparte haveva inteso tutto il discorso, et haveva inteso, che Euridice per rallegrarsi voleva fare una danza nel Giardino del sole disse che tante ciarle, andiamo, e rubbamela à forza, Aristeo s'induce e partono<sup>304</sup>.

[fol.135] xi.a Scena / Li medesimi, Aristeo e satiro, che nella danza vengono per rapire Euridice [...]<sup>305</sup>

[Atto Terzo] 4.a Scena / Momo, e il satiro escono cantando una Canzona burlesca in biasimo della malinconia, veggono Aristeo, che corre in qua, et in là furioso, l'osservano, e finalmente si accorgono essere divenuto matto, fa infinite pazzie, e stravagante, s'imagina d'essere Decaulioni, getta delle pietre, vede uscire il satiro e Momo, e crede haver prodotto [fol.136] nuova gente, s'imagina poi, che il satiro Euridice sia, e li canta una assai amorosa Canzona, e poi dato in fiera ad uno gli fà fare il suon' colla bocca dlla tromba, all'altro del tamburro, e canta una Canzona da Guerra, e finita, vā a precipitarsi, e more [...]<sup>306</sup>

Sono scene che, decisamente, sanno di già visto. Ma si proceda con ordine. Il modello della canzone parodica, che fa il verso alla canzone amorosa, alla serenata, era uno dei cavalli di battaglia d'innumerabili testi andreiniani, compresa per l'appunto la parodia del canto d'Orfeo, attuata nella *Turca*, quando il personaggio del Poeta canta del suo amore alla bella Candida e il servo Friguello sottolinea che è stato talmente incapace che sì, le pietre e gli alberi si muoveranno alla sua voce, ma all'opposto del celebre cantore, per picchiarlo<sup>307</sup>. La scena dell'incontro con le Grazie, però, è ancor più significativo. Il modo in cui le Gratie si burlano di lui, irridendolo, mettendogli del belletto nella barba e tormentandolo, ricorda parecchio l'incontro tra un satiro voglioso e la ninfa Filli nella

---

<sup>302</sup> F. HAMMOND, *The Ruined Bridge, Studies in Barberini Patronage of Music and Spetacle 1631-1679*, cit., p. 183.

<sup>303</sup> Ivi., p. 184.

<sup>304</sup> Ivi., p. 185.

<sup>305</sup> Ivi., p. 186.

<sup>306</sup> Ivi., p. 187.

<sup>307</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, cit., p. 16

*Mirtilla* d'Isabella Andreini<sup>308</sup>. Il satiro, nella scena seconda, atto secondo, cattura la ninfa e tenta di farle violenza. Filli allora, astuta, dato che non può batterlo con la forza, lo convincerà che non c'è bisogno della violenza ella è caduta vittima dei suoi “begli occhi”. Ella sin'ora s'era a lui negato per mettere alla prova il suo amore. Lui, persuaso di ciò, le prometterà di accontentarsi di un solo bacio prima di lasciarla andare. A quel punto la ninfa avanzerà una bizzarra richiesta:

Dunque beata me, poi che concesso  
Mi sarà tanto ben; ma tu cor mio.  
Concedimi sol questo, ch'io ti legghi  
Le braccia perché tu da la dolcezza,  
Tanto non mi stringessi  
Che contra la tua voglia,  
Io di te, tu di me restassi primo<sup>309</sup>.

Il satiro acconsentirà immantinate e, ovviamente, appena sarà saldamente inchiodato all'albero, Filli si riprenderà la rivincita, prima strattonandogli la barba – le Grazie lo infarineranno e gli tireranno i capelli – poi, aggrappandosi con forza alle sue corna e, per finire, la ninfa gli strizzerà pure i capezzoli, conciandolo per le feste<sup>310</sup>. Le similitudini si sprecano, è innegabile. La stessa brutalità del satiro, che tenta di far violenza alla ninfa, è ripresa nella successiva idea del rapimento d'Euridice da questi indicata ad Aristeo come la soluzione più semplice.

Per terminare degnamente il ciclo delle affinità elettive, la scena della follia alla quale, loro malgrado, sono costretti ad assistere il Satiro e Momo, nonché ad interagire con lo sfortunato Aristeo, è chiaramente il tipico topos della pazzia d'Orlando, con cui il figlio d'Isabella poteva vantare una lunga frequentazione. Da come viene descritto il delirio di Aristeo, si potrebbe addirittura pensare a un omaggio del Buti alla *Maddalena, sacra rappresentazione*<sup>311</sup>, dell'Andreini, anche se, naturalmente, questa rimane semplicemente una congettura azzardata, come direbbe il Prunières. Tuttavia, per quanto concerne eventuali citazioni andreiniane, non è possibile esimersi dal riportare la descrizione d'un'ultima scena, dal sapore “adamitico”:

[Atto Terzo]9.a Scena / [...] / Plutone, che tutto l'inferno in allegria comanda, che si facci una danza, la quale fù bellissima, e stravagantissima, perche comparve prima quattro dragoni, con quattro Arpie, alla fine delle loro danza lasciarono ott'ova, dalla quale uscirono 4.Lumaconi con 4 fastasme, e dalli fantasme uscirono 4. lantercini, e poi uscirono 4. Civettoni, e li diavoli fecero la caccia con bellissime e

---

<sup>308</sup> I. ANDREINI, *La Mirtilla, pastorale in versi*, cit.

<sup>309</sup> Ivi., vv. 1393-1400.

<sup>310</sup> Ivi., vv. 1449-1461.

<sup>311</sup> G. B. ANDREINI, *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et eccel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, cit., pp.164-167.

stravagantissime mutanze, e fini, fù sonato il Ballo da Piferi, e cornetti e cornamuse [Ménestrier, 204: “Un ballet de tous les Monstrs d’Enfer, sous cet figures extravagantes de Hiboux, de Bucentaures, de Harpyes, & d’autres bêtes égayerent cette Scene”]<sup>312</sup>.

Un ricordo dell’*Adamo*, forse più del Balbi e del Torelli che non del Buti, questa volta, ma il punto è proprio questo, veridicità o meno della supposizione, in suddetta cronaca lo spirito andreiniano si percepisce. Infine, sempre su questo tema, somiglia ad un iperbolico gioco di specchi quello che ha per protagonista la figura del Momo. Nel 1612, Lelio aveva pubblicato *Prologo in dialogo fra Momo e, la Verità, spettante alla lode dell’Arte Comica*<sup>313</sup>, dove la divinità della maldicenza Momo, scacciato dai cieli da un Giove esasperato, vedendo un palco pronto per una recita, decide di mettersi subito all’opera e di diffamare l’arte comica. Se non che egli incapperà nella Verità, che lui scambierà per una fanciulla che sta per declamare il prologo di una pièce, la quale difenderà magistralmente la virtù della Commedia e dei comici. Questo singolare pamphlet in difesa della professione attorica, stando a quanto riportato nel frontespizio dell’opera, venne recitato da Giovan Battista e Florinda, rispettivamente nei ruoli di Momo e la Verità, nel Carnevale ferrarese di quell’anno. Il 28 marzo del 1647, poche settimane dopo il debutto dell’*Orfeo*, Andreini dedicherà la versione manoscritta della *Ferinda* al Cardinal Mazzarino<sup>314</sup>. In questa *Ferinda*, farà la sua comparsa un inedito personaggio, il gondoliere veneziano Momolo. Se si riflette un istante su quante e quali speranze l’autore del manoscritto deve aver riposto in esso, rivolgendosi al Mazzarino in persona, non si può affatto escludere che questo nuovo ruolo venne creato appositamente come velato riferimento al Momo, protagonista dell’*Orfeo* - per altro, nel testo del Buti, il Momo era parte di un duo comico ove il secondo membro era nientemeno che il satiro - e, al contempo, di un suo vecchio testo. Si tratta di parallelismi e connessioni che di per sé stesse, purtroppo, non costituiscono una prova irrefutabile della partecipazione del commediografo all’*Orfeo* del’47, eppure esse, in ogni caso, avvicinano, quel tanto che basta, il “Giovan Battista Milanese” al nostro Giovan Battista, da rafforzare grandemente la convinzione del Picot: «Che l’Andreini recitasse qualche parte nell’*Orfeo* può dirsi con certezza»<sup>315</sup>. Affinché nulla sia lasciato al caso, sarà opportuno anche interessarsi un attimo di quel “milanese” che sembra minare alle fondamenta il lavoro d’indagine svolto sin’ora. Il figlio d’Isabella e Francesco, era certamente nato a Firenze e, pertanto, l’appellativo adeguato che il cronista avrebbe dovuto usare, era “fiorentino”. Ciò detto, altrettanto sicura è pure l’abilità del comico d’ingraziarsi il potente di turno “giusto”. L’*Orfeo*, narra il Prunières, probabilmente si sviluppa, almeno

---

<sup>312</sup> F. HAMMOND, *The Ruined Bridge, Studies in Barberini Patronage of Music and Spetacle 1631-1679*, cit., p. 188.

<sup>313</sup> G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell’Arte Comica. Da Lelio et Florinda Comici del Serenis. di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso più grave in favor di dett’Arte. All’Illustris. & Reverendis. Sig. & Pad. Mio Collendis. Al Signor Cardinal Pio, dedicati*, cit. La versione contemporanea si trova in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, pp. 473-488.

<sup>314</sup> G. B. ANDREINI, *La Ferinda. Drammatica Composizione*, cit.

<sup>315</sup> E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, cit., p. 66.

scenograficamente parlando, a partire dal famigerato ballo che il duca d'Enghien, nel 1646, s'affannava ad allestire. Dei componimenti offerti da Lelio a costui, s'è ampiamente discusso, così come del fatto che egli era il figlio del principe di Condé, il quale, in gioventù, dopo aver attraversato le Alpi in incognito, s'era trattenuto per quasi un anno alla corte del Conte di Fuentes, incrociando forse il suo cammino con quello dei coniugi Andreini. Erano passati diversi lustri d'allora, eppure il vecchio attore s'era rivolto comunque al figlio del principe come possibile mecenate in terra straniera. Virginia, l'usignolo, era stata creduta milanese, a Milano ella era convolata a giuste nozze, nella città di Borromeo aveva conosciuto fama ed onori insperati proprio per la predilezione che il Fuentes aveva per lei. Questo porterà Fabrizio Faschini a sottolineare che:

Benché sulle origini milanesi di Virginia Ramponi vi siano ancora dubbi, [...] è tuttavia lo stesso Andreini a metterla in risalto nella dedicatoria de *La Tecla Vergine e Martire*<sup>316</sup>, invocando così un sorta di adozione da parte di Milano, dovuta anche ai prestigiosi riconoscimenti avuti dalla madre e dal padre: «della quale città figlio (ancorché immeritevole) mi potrei chiamare non solo per gli onori che i miei genitori sempre quivi han ricevuti: ma eziandio per havervi havuto e sorelle e moglie e figliuolo milanesi, quali anch'essi meco aquile humili a tanti materni splendori godono come figli d'abbagliarsi»<sup>317</sup>.

*La Tecla*, era stata pubblicata dall'Andreini a Venezia, nel 1623, insieme alla più volte citata riedizione della *Campanaccia*, ossia nel corso di uno degli intervalli italiani della sua macro tournée francese 1621-1625. Nulla vieta di supporre che quest'antica dedicatoria sia stata sapientemente riutilizzata da Lelio a fini promozionali, magari rivolgendosi al Condé di persona, il quale come sappiamo disgraziatamente, era morto pochi mesi prima della messa in scena dell'opera.

L'avventura dell'attempato capocomico sta volgendo al termine. Le ombre delle Fronde<sup>318</sup> s'allungano minacciose sugli attori italiani. Grazie al certosino lavoro dello studioso inglese Alan Howe, che ha ricostruito la storia degli attori italiani e francesi tra il 1600 e il 1649 attraverso l'analisi minuziosa degli atti notarli conservati presso Les Archives Nationales, sezione, Minucier Centrale, ci segnala il contratto di una tale Marguerite Charles, per il ruolo di *fille de chambre*, stipulato il 4 settembre del 1647, con la famiglia Fiorilli<sup>319</sup>. I coniugi Tiberio ed Elisabetta del Campo, si

---

<sup>316</sup> G. B. ANDREINI, *La Tecla, vergine e martire, poema sacro*, cit., *Dedicatoria a Benedetto Cittadini*.

<sup>317</sup> F. FIASCHINI, *L'«Inaccessibl agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, cit., nota n. 3, p. 65

<sup>318</sup> La Fronda ebbe due fasi distinte, la prima animata dalla borghesia parlamentare, la seconda dalla nobiltà. La prima fase esplose a Parigi, ma ebbe anche forte ripercussioni, nel 1648 e durò quasi un anno. La seconda, sotto l'egida della nobiltà fu più violenta e pericolosa. L'aristocrazia, guidata dal Principe di Condé, quello che era stato il duca d'Enghien, riuscì ad impossessarsi per qualche mese addirittura di Parigi. Tuttavia, a causa dei suoi eccessi, alla fine Mazzarino e Anna d'Austria furono richiamati a ricoprire il loro ruolo. A. TENENTI, *La civiltà europea nella storia mondiale. La formazione del mondo moderno XIV / XVII secolo*, cit. pp.479-480.

<sup>319</sup> A. HOWE, *Le théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, cit. L'atto notarile segnalato dallo studioso, che corrisponde al numero 446 tra quelli da lui indagati, è catalogato nel faldone degli Archivi Nazionali Francesi come: **MC CXXI, 11**.

accingono dunque a partire e con loro, poco prima o poco dopo, è probabile che decida di partire anche Giovan Battista Andreini.

#### 8. L'estetica della trasgressione o della perpetua sperimentazione

Nell'estate del 1654, il comico si trovava a Reggio Emilia, in un'osteria, verosimilmente per l'ennesima volta in viaggio per lavoro, quando la morte sopraggiunse. Così, lasciò questo mondo l'ultimo degli Andreini. Aveva incantato il pubblico per più di mezzo secolo, con le sue storie d'amore e di magia e ora se n'era andato nell'anonimato. Ma anche su questo, la sua lungimiranza gli avrebbe dato infine ragione. Le sue opere gli sopravvissero e lo resero immortale. Non sempre fu compresa la sua grandezza o il suo valore, ma sta di fatto che, il suo genio, dopo quattrocento anni pone ancora domande e interrogativi, alcune, probabilmente destinate a restare insolute altre, viceversa, ad essere ulteriormente approfondite con piacevoli scoperte.

Alcune conclusioni, nondimeno, dopo questo percorso attraverso la vita del grande Lelio Fedeli si possono ora trarre. Seguendo l'evoluzione della carriera drammaturgica andreiniana dai primi esordi al crepuscolo dei suoi giorni una costante, su tutte, spicca con particolare vigore: la vena sperimentale. Tutte le volte, infatti, che si sono indagati i lavori dell'artista fiorentino cercando le interconnessioni più o meno profonde con l'universo dei teatri musicali, puntualmente, s'è riscontrata un'intensa volontà sperimentale. Nella creazione e nella manipolazione dei materiali drammaturgici Giovan Battista mira sempre, essenzialmente, ad ottenere un nuovo genere teatrale che, per quanto inscrivibile nel solco della propria tradizione culturale, che soddisfi i gusti dei committenti e del pubblico, e che funga, talvolta persino da "mediatore" delle forze sociali in campo, sia anche qualcosa di unico e irripetibile. Ogni singolo testo della sua produzione letteraria è legato agli altri da questo senso dell'innovazione, da questo bisogno creativo le cui origini furono sia d'ordine familiare che socio-culturale. L'insegnamento dei suoi genitori era intriso di una filosofia che puntava al riscatto della propria categoria professionale ed al contempo, al raggiungimento di una fama duratura. Rispettabilità e notorietà, non erano che due facce della stessa medaglia, entrambe, per essere conseguite avrebbero richiesto una grande dedizione e l'utilizzo d'ogni possibile mezzo a disposizione. Andreini, fra i tanti strumenti tra cui poter scegliere, scelse la sperimentazione. E in ciò, egli fu, senza dubbio, influenzato dalle intemperie culturali del nuovo secolo, che fece dei concetti, di "varietà", "polimorfia" e "mostruosità", i suoi emblemi. In un contesto storico basato sull'indeterminatezza, dove tutto è incerto ed in continuo mutamento, le guerre, gli stati, i governi, anche il teatro si presenta come un proteiforme calderone composto da una moltitudine d'elementi diversissimi fra loro per significato ed origine, eppure tutti obbligati ad una stretta convivenza. Il teatro dei gesuiti deve dividere le piazze con dei comici dell'Arte, com'era accaduto nella tournée in terra cesarea, i comici di professione a loro volta, devono distinguersi dai

buffoni e i ciarlatani imbonitori, che popolano le strade e le corti, i famigerati nani della *Maddalena*. In tutto questo gli scontri, come gli incontri, sono inevitabili e la sperimentazione, come Lelio la intende e concepisce, e lo strumento migliore di riuscita e, a suo modo, di prevaricazione. Inglobando ed inghiottendo il diverso il drammaturgo lo domina, lo reinventa, secondo le proprie personali esigenze di gloria, d'onorabilità, nonché, di monetario tornaconto. In linea con la mentalità del suo tempo, questo tipo di scrittura gli permette di soddisfare soggetti fra loro assolutamente dissimili, le corti e le piazze, l'uomo di fede ed il libero pensatore. Per questo, forse, egli si dedicò spesso e volentieri al genere pastorale, alla tragicommedia boschereccia, perché forma ibrida appena nata, facilmente plasmabile. Lavori come *l'Ismenia* la dicono lunga sul valore che Andreini attribuiva al genere guariniano. La genialità della sua estetica tuttavia, non risiedeva, semplicemente, nella normale sperimentazione, ma in una spinta innovativa che implicava la trasgressione d'ogni principio, lo sperimentare laddove altri non avevano osato, spingendosi ai limiti estremi, saggiando i confini d'ogni forma spettacolare con la quale veniva in contatto. Naturalmente, anche con i teatri in musica l'approccio fu il medesimo. Persino quando compose *La Ferinda*, lo scopo non fu mai quello d'imitare l'opera in musica, ma di piegarla ai propri desideri. Che fosse la musica di Monteverdi o una canzone popolare, per Giovan Battista il modo d'integrarla al testo, non cambiava. La manipolazione del tessuto testuale ad altissimi livelli è la vera firma di Lelio drammaturgo.

Per comprendere sino a che punto i procedimenti compositivi andreiniani siano unici nel loro genere l'esempio, per contrasto, del drammaturgo Giacinto Andrea Cicognini, considerato spesso una figura di raccordo e collegamento commedia dell'Arte e teatro musicale, sarà illuminante. L'autore di quel *Don Gastone* che, la troupe del Fiorilli portò in scena nel 1644, è noto per essersi saputo muovere tra i due mondi, quello dei comici mercenari e quello dell'opera in musica in modo piuttosto fluido, ma, a differenza del comico fiorentino, egli tenne le due realtà completamente separate. Il Cicognini, benché scrisse innumerevoli testi teatrali e ebbe esperienze anche come attore, dovette sempre affiancare a quest'attività, quella di notaio<sup>320</sup>. Eppure, similmente a Lelio, egli venne in contatto con vari tipi di teatro da quello professionale a quello cortigiano e dilettante, nonché con il teatro estero, spagnolo nella fattispecie<sup>321</sup>. Nella sua brillante carriera letteraria egli si dedicò a comporre commedie in prosa e drammi per musica ma senza tentare mai una reale contaminazione, anzi, è come se si fosse trattato di due fasi distinte della sua esistenza: «Giacinto Andrea Cicognini scelse di volgere la sua attenzione ai drammi musicali solo dopo aver dedicato circa quarant'anni della sua vita a testi in prosa di drammi sacri, commedie e tragicommedie»<sup>322</sup>. Egli comincia a scrivere opere in musica con regolarità – a Firenze, dove visse per lungo tempo, scrisse unicamente il *Celio*<sup>323</sup> – solamente sul

---

<sup>320</sup> B. MARANINI, *Il comico nel tragico: i drammi per musica di Giacinto Andrea Cicognini*, cit., p. 187.

<sup>321</sup> Ivi., p. 186.

<sup>322</sup> Ivi., p. 187

<sup>323</sup> Il *Celio* fu l'ideale proseguimento del *Don Gastone di Moncada*. Per ulteriori approfondimenti sull'opera si rimanda a Ivi., pp. 188-190.



finire della sua vita, nel 1646, dopo essersi trasferito a Venezia, seguendo la moda locale, assecondando il mercato teatrale lagunare. Passa, cioè, da un genere all'altro sicuramente con abilità e maestria, ma nulla più. Per lui redigere un libretto era un procedimento ben preciso, con determinate regole che andavano rigorosamente rispettate. Viceversa, la forma mentis sperimentale dell'Andreini era qualcosa che andava al di là della mera poetica, e che trascendeva addirittura le necessità mercenarie. Era un'autentica scelta di vita che prevedeva l'adattamento a qualunque circostanza e non la sopravvivenza ad essa, ma la brillante riuscita in ogni attimo, in ogni frangente. Sarà questo spirito sperimentale feroce, pantagruelico, estremo, a spingere Giovan Battista a sposare Virginia Ramponi, al di là della sua bellezza, per le sue infinite doti recitative ed interpretative, ciò che lo porterà a voler vivere in Francia, a contatto con una concezione della mondo in questo senso a lui affine, in una corte sempre avida e bramosa d'inedito, di mai visto.

È un moto perpetuo quello andreiniano che non consente interruzioni, qualunque cosa egli crei, non può cessare d'infrangere, a volte poco, a volte molto, le regole, gli schemi precostituiti. Dei nani che recitano in un dramma sacro, un testo che è commedia, pastorale, e tragedia insieme, eppure non è nessuno dei tre, una nobile regina che interagisce con degli Zanni, lingue inventate che non sono dialetti e non solo italiano aulico, amori omosessuali ed ermafroditi, pièce smisuratamente metateatrali. Non esiste confine che non possa essere infranto. Probabilmente egli fu l'unico drammaturgo comico dell'Arte che tentò realmente di contrastare il crescente successo dei teatri in musica, non già assecondandone le funzioni letterarie, non frequentandoli occasionalmente come il Cicognini, ma assumendoli come fonte di uno sperimentalismo in fieri che per lui era il Teatro.

## APPENDICE ICONOGRAFICA

### Ritratti di famiglia

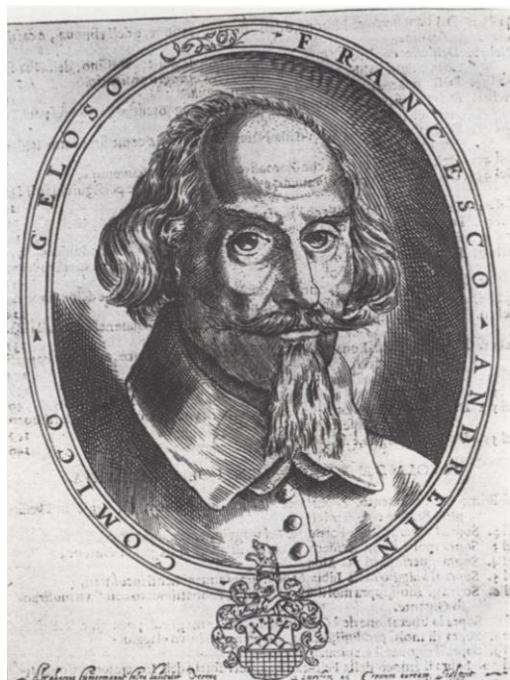


Figura 1- Ritratto di Francesco Andreini, 1609.

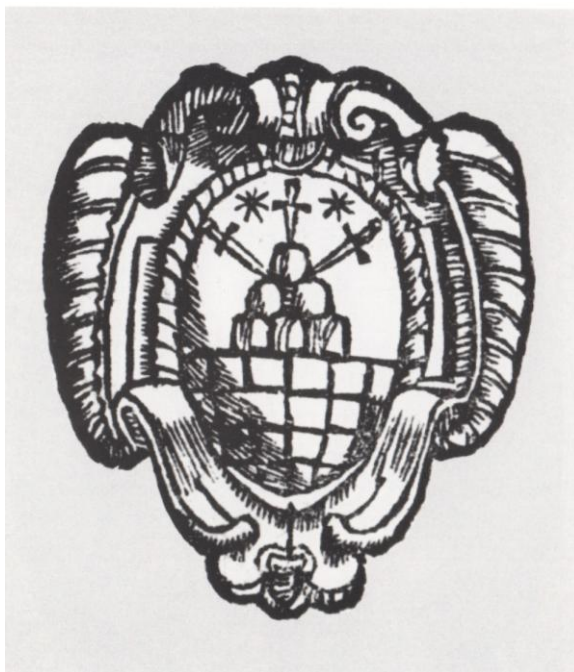


Figura 2 - Stemma degli Andreini, 1604.



Figura 3 – Ritratto di Isabella Andreini.



Figura 4 – Ritratto di Giovan Battista Andreini.





Figura 5 - Bernardino Poccetti, Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia, lunetta affrescata nel Chiostro Maggiore della Chiesa della Santissima Annunziata in Firenze, 1607-608 (?).



Figura 6 - Francesco Andreini, particolare da Poccetti, Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia, 1607-608 (?).



Figura 7 - Giovan Battista Andreini, particolare da Poccetti, Episodi della vita dei sette fondatori dei Servi: Il Beato Sostegno alla corte di Francia, 1607-608 (?).



Figura 8 – Domenico Fetti, *Bacco e Arianna a Nasso*, 1611-13 (?), particolare.





ALLA VIRTUOSA, E GENTILISS. SIGNORA

**VERGINIA RAMPONI  
ANDREINI  
COMICA FEDELE  
DETTA FLORINDA.**



---

L'AGITATO ACCADEMICO SPENSIERATO.

---

**F** SSENDOMI stato comandato dal  
Sonnacchioso, Principe de la nostra spen-  
sierata Accademia, che io come vno de Cē  
sori di quella eleuessi rimādare al Signor  
Gio: Batista vostro Cōsorte la Florinda  
sua Tragedia, da questi Signori Accademici riuista, e censu-  
rata; e con quella i Sonetti d'alcuni d'essi; i quali a voi, & a  
lui saranno testimoni veracissimi, de la bellezza di detta Tra-  
gedia, e di quello che i medesimi nostri Accademici ne sen-  
tono; & insieme hanendomi eglino fatto libero dono d' al-

† 2 cunelo-



cune loro Poesie, sopra i vostri nobili costumi, e la vostra  
singolar Virtù composte: mi è parso cosa ragioneuole, per  
farui conoscere, quanto sia grande il desiderio, che hò di  
mostrarui obligato al merito vostro, mandaruele Stam-  
pate: acciò commodamente possiate farne parte in diuersi  
luoghi, a quelli, che disentire i vostri pregi si diletmano.  
Pregandoui a scusare quello, che fra così ricco dono di tali  
peregrini ingegni, scorgerete di mio pouero, e basso; che se  
corrispondesse all'animo, molto più che non fa, s'auuicina-  
rebbe al valor de la Virtù vostra; la quale come desta  
merauiglia in ciascheduno, così accende in tutti nobil desio  
d'onorarui, e seruirui. Gradite dunque l'affetto mio, ren-  
dendoui sicurissima, che sempre le forze, e la vita mia sa-  
ranno prontissime ad impiegarsi per ogni vostra occorenza.  
Comandatemi in tanto, e bacciate le mani al vostro Signor  
Consorte in mio nome: a i quali il donator di tutti i beni,  
accresca compiuta felicitade  
Di Fiorenza li 7.  
di Aprile 1604.





DEL SOLLEVATO

FLORA. LIGVRIA. MINERVA.

FL. FIOR del ondoso letto, Per l'arenose, & argentate vie, Con sourano diletto Esco lieta, à mirar le glorie mie, Vie più vezzosa, che nascente Aurora Io del' Arno consorte, inclita Flora,

LIG. Non fia che vada altera Fiorenza, di colei, che nel mio seno Trasse l'origin vera, Per far il secol nostro almo, e sereno, In lei quanto è di bello, à me s'ascriva, Chiaro sol, nobil volto, e fiamma viua.

MIN. Io desaggi Regina, Che di FLORINDA fui diletta Duce, A sua beltà Diuina Aggiunsi interna, e più perfetta luce, Che più bello è quel bel, che non si vede, Rinchiuso in lei, ch'ogni bellezza eccede,

FL. Nobil tenzone ascolto. Ma chi non sa, che di FLORINDA il nome, Il suo Florido volto, Il bel sembante, e le dorate chiome, Son mie glorie? ond' il Mondo ha merauiglia, Che Florinda è di Flora eterna figlia.

LIG.





**LIG.** Io nel mio chiaro gr embo ,  
 A lei diedi, lo spirto , e i lieti accenti ,  
 Io con prodigo nembo  
 Piouei, foua di lei raggi lucenti ,  
 Ch'oggi son fatti vn sol, per cui m'auuampo,  
 E'l mondo, à tanta gloria è picciol campo .

**MIN.** D'altre bellezze è piena,  
 Che di beltà caduca, e ribellante ;  
 Tra luminosa Scena ,  
 L'vditte pur altera, e disputante ;  
 Ah che bell'alma è vn Sol , di forma eterna,  
 E'l suo bello, è vn'April, che mai non verna .

**FL.** S'in Teatro Amorofo ,  
 Ell'ardio di salir, di cielo, in cielo ;  
 S'aprio quel , che nascoso  
 Natura tien, fra inaccessibil velo ,  
 E pur la gloria mia, se i figli miei,  
 Dotta prole dell'Arno, inchinan lei .

**LIG.** Non sol'Arno risplende ,  
 Non sol tù Flora trionfante vai ,  
 Ma mille diue accende ,  
 Con sua beltà , con suoi possenti rai ,  
 Beltà , ch'è fatta di virtude amica ,  
 Tanto pregiata più, quanto pudica .

**MIN.** Fù bellezza sublime ,  
 Ammirando, mirar doti più belle ,  
 Mentre le cause prime  
 Espresse, e'l corfo , dell'erranti stelle ,  
 La materia , la forma , il corpo, e'l voto ,  
 Le sfere, gl'elementi, il tempo, e'l moto .

FLOR.



**FLO.** Il tuo leggiadro viso,  
Alma bella rinchiude, & è celeste  
Raggio di Paradiso,  
Che di sauer Diuino, arco si veste,  
Et erge l'alma, e'l rapido desio,  
Al sommo bel, per cui si bello è Dio.

**LIG.** Se parla, ò canta, ò ride,  
Se in Ninfa si trasforma, ò in Pescatrice  
Insegna, auuiua, ancide,  
E dal Bosco, e dal Mar grandezze elice,  
E se veste la Toga, ond'altri impari,  
Scopre d'alta virtù, profondi mari.

**MIN.** Se veste oscuro manto,  
O pur coturno tragico, e Regale,  
Trae da null'occhi il pianto,  
Cui merauiglia, & or pietade assale,  
E i Cori in tante guise alletta, e punge,  
Ch'al finto pianto, il vero pianto aggiunge.

**FLO.** Se cruda, e vezzosetta,  
Cacciatrice si mostra, e l'arco tende,  
Con leggiadra vendetta  
Amor, in lei s'annida, e l'alme incende,  
E mentre biasma Amor ritrosa, e' vaga  
Con sue proprie faette, i cori impiaga.

**LIG.** Se con dolce armonia,  
Spiega le voci, or placide, or tremanti,  
Amor sue forze oblia,  
E le fanno tenor, le Sfere erranti;  
Corre Psiche à mirar l'amate forme,  
Se ben, al dolce canto Amor non dorme.

B  
L I G I A

MIN.



MIN. Se Dea si noma, e finge,  
 Sono i bei detti suoi gemme celesti,  
 Il Ciel figura e pinge,  
 Col pennel della voce, onde si desti  
 Sopito cor, e in contemplando il vero  
 SOLLEVATO s'innalzi, al sommo impero.

FL. Deh fra sua gloria, e palma,  
 Sia pur mia gloria, il dir, ch'en fante nodo,  
 Si congiunse quest'alma,  
 A mio pregiato figlio; onde mi godo,  
 Che la faggia, immortal dotta Isabella  
 Ringiornita, in lui splenda più bella.

LIG. Fra sue glorie immortali,  
 Sia mio vanto, il ridir, che nel mio regno,  
 Trasse l'aure virali  
 Quest'à cui lieta, ad'inchinarmi io vegno;  
 E che da chiara Stirpe, al mondo sorta,  
 Fra le tempeste, hebbe virtù per scorta.

MINERVA.

Altri vn bel crine ammiri,  
 Vn bel guardo, vn bel labro, vn dolce accento;  
 E per beltà sospiri,  
 Che la disperde, e la dilegua il vento;  
 Ma il bel ch'io diedi à lei, già mai non cade,  
 Ha il sol nell'alma, e sotto il piè l'etade.

A Florinda felice,  
 Sia vita, pur la sua viuace gloria  
 L'eternità nutrice,  
 La virtù duce, albergo la memoria,  
 Padre il tempo, è l'honor premio giocondo,  
 Il Ciel la Scena, e spettatore il Mondo.

IL FINE.

Per li effetti del volto della s.<sup>ma</sup> Fiordina, nel rappresentare  
la sua finta pazzia.

**S**e impalidisci il fior del tuo bel viso  
Tora gentil, uago di quel pallore  
Si fa ghiaccio il mio core;  
Se poi ripiglia i suoi uiui colori  
Tosto ripiglia il cor i primi ardori;  
E se disciolta il crin, squarciata i panni  
Furibonda ten vai, segue i furori.  
Ma finta in finta scena è tua pazzia  
Ae la scena d'amor uera è la mia.

Figura 9 – Manoscritto, *Poesie di diversi*, Codici Morbio. Morbio I.





Figura 10 – Frontespizio dell' *Adamo*, Milano, Bordini, 1613.



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

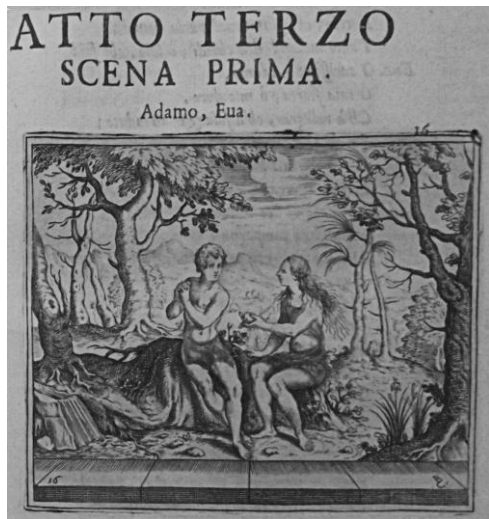


Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

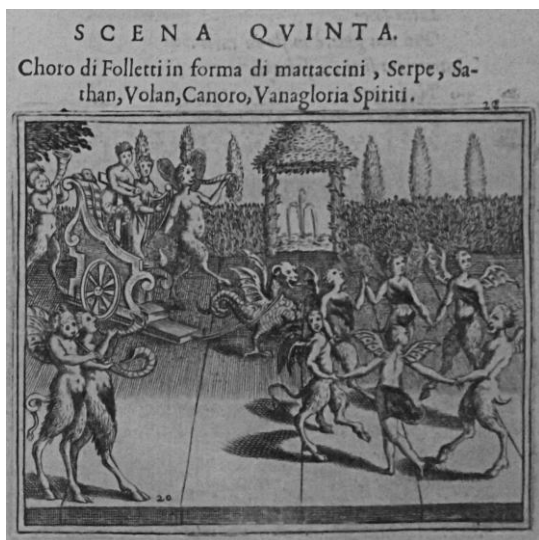


Figura 27



Figura 28





Figura 29



Figura 30



Figura 31



Figura 32



Figura 33



Figura 34



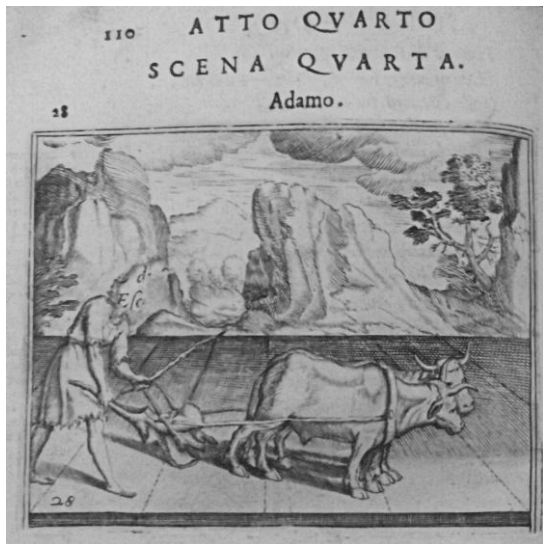


Figura 35



Figura 36



Figura 37



Figura 38



Figura 39



Figura 40



Figura 41



Figura 42



Figura 43

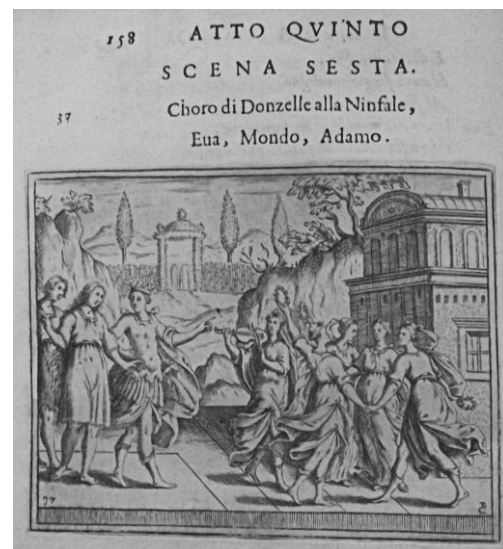


Figura 44



Figura 45



Figura 46



Estasi e pentimenti nel segno di Maria Maddalena



Figura 47 – Illustrazione de *La Maddalena* di Gio. Battista Andreini fiorentino e *la Divina Visione* in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso, Venezia, Somasco, 1610.





Figura 48 - Domenico Fetti, *Malinconia*, 1618 circa, Venezia, Gallerie dell'Accademia.





Figura 49 – Frontespizio della *Maddalena, sacra rappresentazione*, Mantova, F.lli Ossanna, 1617.





Figura 50 – Da Jacques Callot, *Varie figure gobbi*, Firenze, 1916.



Figura 51 – Da Jacques Callot, *Varie figure gobbi*, Firenze, 1916.



Figura 52 - Da Jacques Callot, *Varie figure gobbi*, Firenze, 1916.

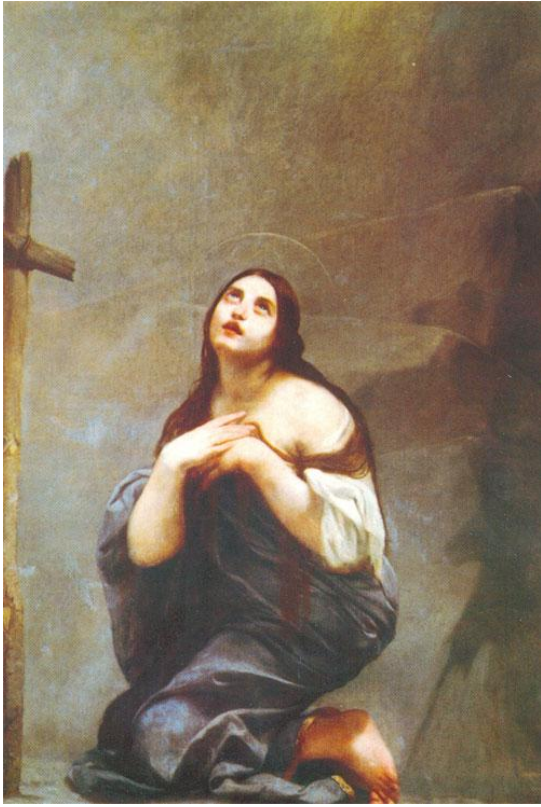


Figura 53 - Guido Cagnacci, *La Maddalena*, Urbania, Chiesa di Santa Maria Maddalena, delle Monache Benedettine, 1637 circa.



Figura 54 – Incisione in *La Maddalena, lasciva e penitente*, conservata presso l'Archiginnasio di Bologna.



Figura 55 - Guido Cagnacci, *La morte di Cleopatra*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, 1658.





Figura 56 - Guido Cagnacci, *La Conversione della Maddalena*, Norton Simon Museum of Art, Pasadena, circa 1660.



Figura 57 - Guido Cagnacci, *La Conversione della Maddalena*, particolare: la nudità della convertita.





Figura 58 - Anonimo, *Scaramuzza so' Memo Squaquera*, Copenaghen, Biblioteca Reale, Raccolta Fossard.

Per la morte di Scappino Comico.

Scappino è morto, ah voi piangete, o matto  
fate Tanti il vostro Padre estinto,  
Il vostro lume eterna nube ha cinto,  
Lagrima amara ha sua degna tributo:  
Bei detti, arguti scherzi, e modi attuti  
Tempo povente in matris concerto,  
Tragico ei conato fiero spavento,  
Comico ei rivoco spirito canuto,  
I Popoli ammirar l'arte, e l'ingegno  
Che mille Metamorfosi godesse  
Rappresentar, cambiando opre, e luogo.  
Tutto a la base il mascherato orfeo,  
Spandea le genti a morte, ah fatto indigno  
Che l'Universo Lagrimear ne fesse.

100929

Figura 59 – Estratto codice Morbio I



Figura 60 – Frontespizio delle *Feste Teatrali per La Finta Pazza* di Luigi Strozzi

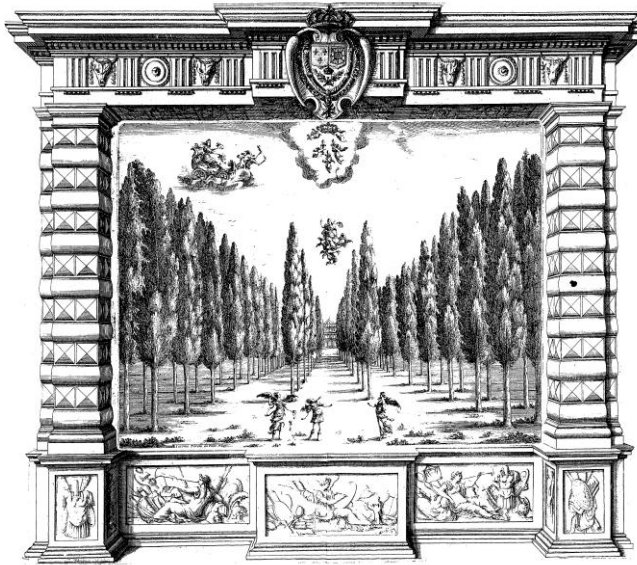


Figura 61



Figura 62

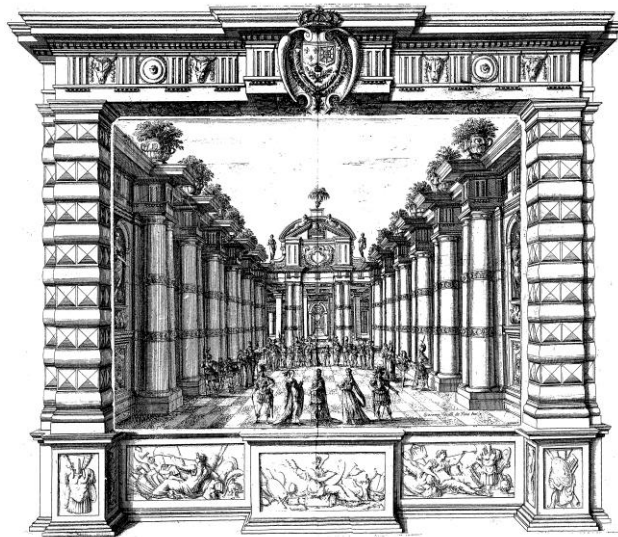


Figura 63



Figura 64

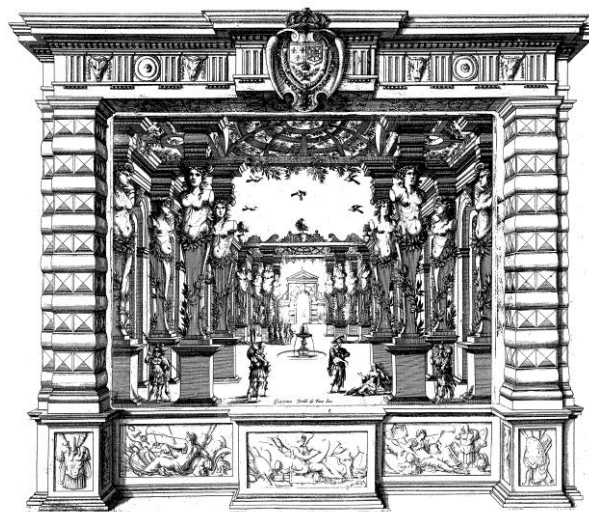


Figura 65



## Un piccolo mistero o degli occhiali di Gaultier-Garguille

Nell'arco della ricerca ivi svolta per ricostruire il più dettagliatamente possibile i soggiorni andreiniani in terra francese, ha previsto anche un'indagine di stampo iconografico, con la consultazione dei fondi archivistici del *Cabinet des Estampes* del Museo Carnevalet di Parigi, dal momento che in esso si trova il celebre quadro che, si suppone, ritragga una giovane Isabella Andreini in compagnia di un lascivo Pantalone.

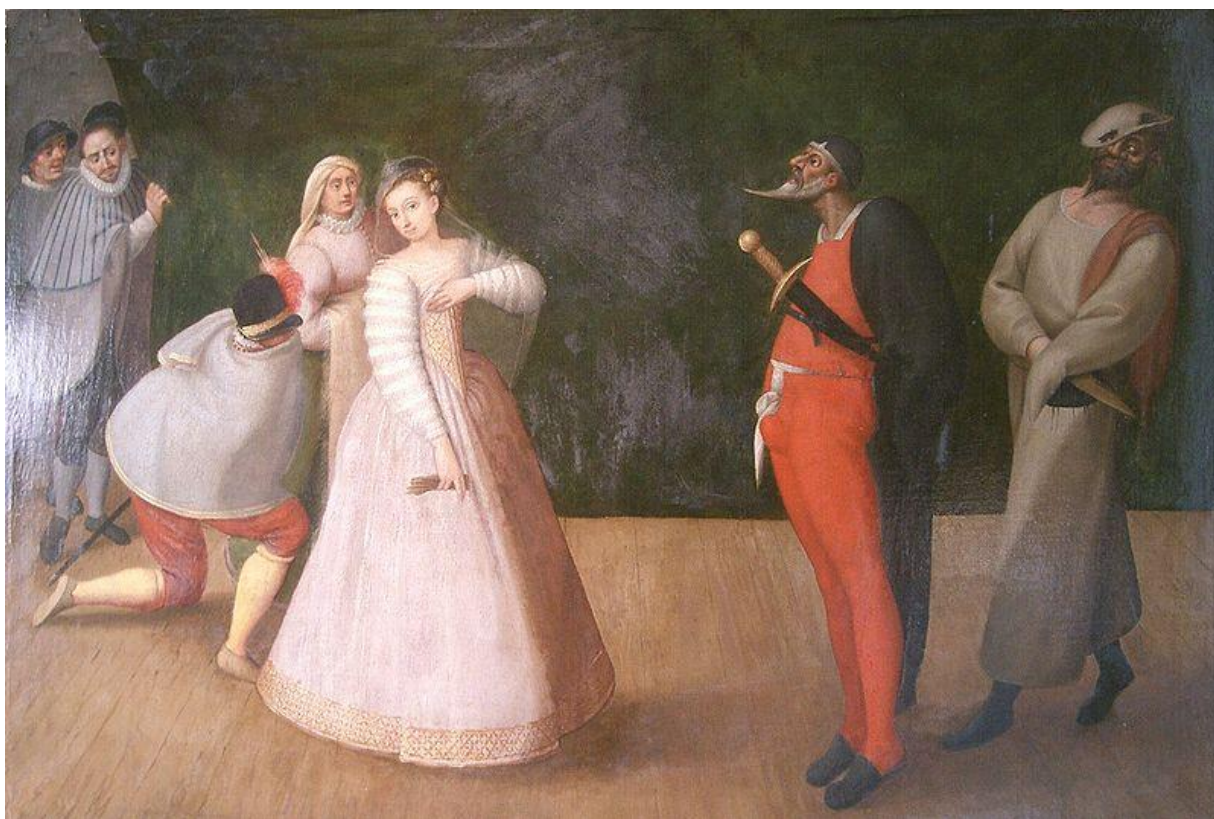


Figura 66 - Hieronymus Francken il giovane, *La Compagnia dei Comici Gelosi con Isabella Andreini*, Musée Carnavalet.

Così, nel corso di tale indagine s'è imposta all'attenzione, per via di un dettaglio iconografico probabilmente riferito alla presenza di Andreini in Francia, l'incisione di Monsieur Abraham Bosse<sup>1</sup> intitolata: *Les comédiens de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne*, la cui composizione avvenne, approssimativamente, probabilmente verso la fine degli anni '30.

---

<sup>1</sup> Guardenti porrà l'accento sull'importante lavoro di questo ed altri incisori, per la ricostruzione della storia dei comici italiani in Francia, nel suo : R. GUARDENTI (a cura di), *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, cit., p. 231.



Figura 67 – Incisione di Abraham Bosse, *Les comédiens de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne*, 1630 circa.

L'opera raffigura sei comici colti nell'atto di recitare sul palco dell'Hôtel de Bourgogne, una sala teatrale che venne fatta costruire a metà cinquecento dalla Confraternita della Passione, società caritatevole detentrica del privilegio delle rappresentazioni teatrali dal 1402 che, d'allora in avanti, la gestì affittandola alla compagnia che lo desideravano, straniera incluse<sup>2</sup>. Sebbene, ad oggi, non si abbia ancora un registro completo di tutte le truppe che passarono di lì, sicuramente, due delle compagnie che più assiduamente la frequentarono, tra il 1622 e il 1629, furono quella guidata da Robert Guerin, noto con il nome d'arte, nella farsa, di Gros-Guillame e nella tragedia, *Le Fleur*, e l'altra, diretta dall'attore Charles Le Noir<sup>3</sup>. Gros-Guillame era diventato un personaggio farsesco

<sup>2</sup> *L'Hôtel de Bourgogne* in P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, cit., pp. 52-55.

<sup>3</sup> « Entre le 1622 et le 1629, deux troupes, qui furent assez stables dans leur composition, dominèrent la vie théâtrale parisienne : la troupe de Comédiens du roi, dirigée par le farceur Gros-Guillame jusqu' à sa mort, ou il fut remplacé par Bellerose [...], qui prit la tête de la troupe royale de l'Hôtel de Bourgogne en 1629 [...]. Cette deuxième troupe importante, encore dirigée par l'acteur Charles Le Noir en 1629, avec Montodory, se transforma en troupe du Marais». P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, cit., p. 25. Vedi anche : P. PASQUIER, *Le Mémore de Mahelot*, Paris, Champion, 2005.



famoso soprattutto a partire dal 1615 quando, con le maschere Turlupin<sup>4</sup> e Gaultier-Garguille, venne a formare un insuperabile trio comico<sup>5</sup>. La maschera di Gaultier-Garguille viene così descritta da Charles Mazouer: «complétait le trio dans le rôle de vieillard ou de cocu, avec sa calotte noire, son masque chevelu à la barbe pointue et l'habit noir qui soulignait un corps filiforme et d'une souplesse de marionnette»<sup>6</sup>.

Ora osservando con attenzione i due attori maggiormente prossimi alla ribalta nell'incisione di Bosse, non v'è dubbio che si tratti di Gros-Guillame e Gaultier-Garguille. Tuttavia, nel caso della maschera di Monsieur Guerin non vi sono anomalie di sorta, essa è perfettamente identica ad altri suoi ritratti dell'epoca, mentre, per quanto riguarda l'altro sua collega un piccolo, curioso dettaglio, attrae l'attenzione.



Figura 68 - Grégoire Huret, *Gaultier Garguille*, incisione su rame (Gilles Rousselet inc.; Pierre I Mariette ed.) mm 269 x 204 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes).

Rispetto alla tradizionale, infatti, l'immagine di Gaultier in questo caso si mostra leggermente curva, quasi ad appoggiarsi al suo bastone invece che a maneggiarlo con grazia, simile ad uno stocco, come in altri suoi ritratti, inoltre, particolare ancor più interessante, regge in mano un paio di occhiali. Un paio di occhiali, si dirà, è poca cosa, eppure, quegli occhiali sono gli stessi medesimi occhiali che,

<sup>4</sup> Il vero nome di Turlupin era Henri Legrand, e nella tragedia egli si faceva chiamare Belleville. Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla scheda degli attori più celebri dell'epoca in appendice a P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII siècle*, cit., p. 205-210.

<sup>5</sup> Ivi, p. 31.

<sup>6</sup> Ibidem.

Cocalino de' Colaini, la maschera veneziana inventata da Lelio, porta in mano nel disegno realizzato con un collage di piume d'uccello, che l'ha resa celebre<sup>7</sup>.



Figura 69 - Cocalino de' Cocalini (Giovan Battista Andreini), collage in piume d'uccello. Da Dioniso Menaggio, *Feather Book* (1618), tav. 114.

Che Andreini abbia recitato e persino noleggiato personalmente la sala dell'Hôtel de Bourgogne sia nella tournée del 1613-14 che in quella del 1621-25, è fatto ampiamente documentato e provato dalle cronache e dagli atti notarili, non è quindi impossibile supporre che, soprattutto nel caso della seconda tournée il suo cammino si sia incrociato con quello della maschera di Gaultier-Gauguille. Suddetta ipotesi pare rafforzarsi poi, nel momento in cui si vada ad assistere all'evoluzione di questa celebre maschera francese che, una volta morto l'attore che l'interpretava, Hugues Guéru<sup>8</sup>, nel 1633, viene sostituita da quella di Guillot-Gorju<sup>9</sup>, discretamente simile a quella del suo predecessore, tranne per il cappello, un costume totalmente monocromo e per l'assenza del bastone.

Nel quadro intitolato *Les farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus peints en 1670*<sup>10</sup>, le due maschere hanno un confronto diretto giacché sono dipinte molto vicine fra loro.

<sup>7</sup> L'immagine si trova nel *Feather Book* (1618) di Dioniso Menaggio ed è oggi custodito nel Blacker-Wood Library of Zoology and Ornithology della Mc Gill University di Montreal. La tavola è la numero 114, e Siro Ferrone, nel suo *Attori, mercanti, corsari*, riporterà l'immagine a colori.

<sup>8</sup> Guéru nella farsa era Gaultier-Gauguille, nella tragedia Fléchelles. Sulla non-sopravvivenza della maschera dopo la morte di colui che l'aveva creata nel teatro francese, si rimanda allo studio di Julia Gros de Gasquet sulle tecniche di recitazione e sull'arte della retorica in P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII siècle*, cit., pp. 170-186.

<sup>9</sup> L'attore che la creò ed interpretò si chiamava Bertand Hardouin de Saint-Jacques. R. GUARDENTI (a cura di), *Gli Italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, cit., p. 227.

<sup>10</sup> Del famoso quadro tratterà diffusamente Renzo Guardenti in: *Il dipinto dei Farceurs François et Italiens e le immagini dei divi* in Ivi., pp. 225-241.



Figura 70 – Anonimo, *Les farceurs français et italiens depuis 60 ans et plus peints en 1670*, Théâtre Royal, Parigi, Comédie Française.

Gaultier-Gauguille ha una fisicità più snella ed asciutta, da finto anziano, le maniche del suo abito sono rosso vivo, mentre la barbetta caprina, descritta da Mazouer, non s'intravede nemmeno, restano i capelli lunghi che spuntano dalla beretta nera e la posa col bastone che ricorda quella di un spadaccino più che quella d'un anziano ingobbato<sup>11</sup>. Al contrario, Guillot-Gorju è il classico prototipo del vecchio, leggermente curvo, benché senza un sostegno cui appoggiarsi – esattamente come per il personaggio di Cocalino -, il suo abito è completamente nero – sempre Mazouer lo definirà «grand homme noir»<sup>12</sup> - e la sua maschera prevede tanto di barba ispida in contrasto con gl'indumenti atri.

<sup>11</sup> Si veda anche la descrizione della maschera di Gaultier presente in appendice a: P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII siècle*, cit., pp. 225-226.

<sup>12</sup> Ivi., cit., p. 31.





Figura 71 -Jérémias Falck, *Guillot Gorju*, incisione su rame (Jérémias Falck inc.; Jean I Le Blond ed.) mm 282 x 205 (Parigi, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes).

Il vecchio veneziano inventato di Lelio, pertanto, sembra collocarsi a metà strada fra i due personaggi, con il barbone e il costume nero pece tipici di Guillot-Gorju, e il copricapo, invece, parecchio somigliante a quello del Gaultier-Gauguille. Infine, la studiosa Julia Gros de Gasquet, nell'analizzare la stampa del museo Carnavalet per quel concerne la tradizione della recitazione "alla barocca, francese", parlando dell'unico personaggio femminile presente in scena la identifica come "Isabella": «Dans le gravure d'Abraham Bosse, Gaultier-Gauguille et Gros-Guillame regardent Isabella qui regard Gros-Guillame»<sup>13</sup>. La madre dell'Andreini è oramai diventata un personaggio a tutti gli effetti, immortale e imperitura come Arlecchino o Pantalone. Allora forse, quell'occhiale che Gaultier regge in mano, per quanto minimo come accessorio potrebbe farsi sintomo di una realtà altra, in buona parte oggi sconosciuta, ossia di come vi fu una forte influenza andreiniana, nella creazione di due maschere decisamente importanti per la storia del teatro francese. Significherebbe che la presenza di Giovan Battista in Francia fu positivamente recepita non solo dal pubblico, ma anche da altri colleghi comici e forse, persino, che il teatro italiano e quello gallico, in realtà, interagirono strettamente fra di loro, il primo ispirando il secondo, anni prima della gloriosa epoca che avrebbe visto i comici dell'Arte condividere il palcoscenico, a sere alterne, con la compagnia di Molière<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> P. PASQUIER; A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII siècle*, cit., p. 182.

<sup>14</sup> A proposito d'influenze italiane sui costumi e sulle maschere francesi, Anna Verdier e Didier Doumergue, notano come il personaggio di Sganarello nel *Don Giovanni* di Molière debba essere debitore per i suoi costumi ai tipi fissi italiani ed in particolare: «Le costume de Sganarelle est sans doute le costume fétiche de Molière, et il le reprend volontiers dans les rôles semblables, notamment dans celui de Scapin». Ivi., p. 165.

## BIBLIOGRAFIA

### Studi Critici

- M. I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992.
- M. APOLLONIO, *Storia del Teatro Italiano. Nuova edizione integrata*, Milano, Bur, 2003, Volumi 2.
- U. ARTIOLI, C. GRAZIOLI (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Firenze, Le Lettere, 2005.
- F. BARTOLI, *Notizie storiche de'comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino à giorni presenti*, Padova, Conzatti, 1782, Volumi 2.
- D. BENATI, A. PAOLUCCI, (a cura di), *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
- P. BESUTTI, *Da «L'Arianna» a «La Ferinda»: Giovan Battista Andreini e la commedia musicale «all'improvviso»*, in "Musica Disciplina", XLIX (1995), pp. 227-276.
- E. BEVILACQUA, *Giambattista Andreini e la Compagnia dei "Fedeli"*, Torino e Roma, Ermanno Loescher 1894.
- L. BIANCONI, *Il Seicento*, E.D.T, Torino, 1982.
- L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Torino, EDT/Musica, 1987.
- L. BIANCONI, T. WALKER. *Dalla Finta Pazzia alla Veremonda: storie di Febiarmonici*, in "Rivista Italiana di Musicologia", Volume X, 1975, pp. 379-454.
- H. BIEDERMANN (a cura di), *Simboli. La Grande Enciclopedia tematica*, Milano, Garzanti, 2004.
- L. BOLZONI (a cura di), *La stanza della memoria: modelli letterari ed iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- O. G. BROCKETT, ( a cura di C. VICENTINI), *Storia del teatro*, Venezia, Marsilio, 2003.
- C. BURATTELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1999.
- C. BURATTELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B Andreini, N. Barbieri, P.M Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1993.
- P. CAMPORESI, *Speziali e ciarlatani*, in Id., *Medicina, erbe e magia*, Milano, Silvana Editoriale, 1981, pp. 138-159.

- S. CARANDINI, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- R. CARPANI, A. CASCIETTA (a cura di), *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola ed età austriaca*, “Comunicazioni sociali”, Anno XXII – n.2-3, Aprile-Settembre, 2000.
- R. CARPANI, A. CASCIETTA (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.
- M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Origini del dramma pastorale in Europa*, Atti del Convegno Viterbo 1984, Viterbo, Union Printing Editrice, 1985.
- M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Esperienze dello spettacolo religioso nell'Europa del Quattrocento*, Atti del Convegno Roma-Anagni, 1992, Viterbo, Union Printing Editrice, 1993.
- M. CHIABÒ, F. DOGLIO (a cura di), *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del Convegno di studi Roma-Anagni, 1995, Roma, Torre d'Orfeo, 1996.
- M. CHIABÒ, F. DOGLIO, (a cura di), *Tragedie dell'Onore nell'Europa Barocca*, Roma, Torre d'Orfeo, 2003
- A. D'ANCONA, *Origini del Teatro Italiano*, Torino, Loscher, 1891, Volumi 2.
- S. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Tomes 2, Paris, Nizet, 1968-1970.
- S. W. DEIERKAUF-HOLSBOER, *L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français à Paris de 1600 à 1657*, Genève, Slatkine, 1976.
- A. DELLA CORTE – G. PANNAIN (a cura di), *Storia della Musica. Dal Medioevo al Seicento*, Torino, Tipografia Sociale Torinese, 1951
- J-F. DUBOST, *Marie de Médicis. La Reine Dévoilée*, Paris, Payot, 2009.
- P. FABBRI, *Il Secolo Cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990.
- S. FABRIZIO COSTA, *Édification et érotisme. Le personnage de Marie Madeleine dans la « Galeria » de F. Pona*, in F. GLENISSON, A. ROCHON, S. FABRIZIO COSTA (a cura di), *Au pays d'éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986, pp. 173-203.
- S. FABRIZIO COSTA, *Le pleurs et la grâce : «La Maddalena» de G. Andreini*, in M. PLAISANCE, (Textes réunis et présentés par), *Théâtre en Toscane. La comédie ( XVI, XVII et XVIII siècles)*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991, pp. 113-156.
- S. FERRONE, *Attori, mercanti e corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, Mursia, Milano, 1985-86, Volumi 2.

- F. FIASCHINI, *L'«Inaccessabil Agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 2007.
- B. FILIPPI, «*Accompagnare il diletto d'un ragionevole trattenimento con l'utile di qualche giovevole ammaestramento*». *Il teatro dei Gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in "Teatro e Storia", 1994, IX, n.16, pp. 91-128.
- G. FORESTIER (édition critique sous la direction), *Théâtre complet / Jean Mairet*, Paris, Champion, Tome 3.
- G. FORESTIER, *Théâtre complet / Jean de Rotrou*, Paris, Société des textes français modernes, Tome 9.
- P. GELLI (a cura di), *Dizionario dell'Opera*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008.
- D. J. GROUT, *Storia della Musica in Occidente*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- R. GUARDENTI (a cura di), *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma Bulzoni, 2005.
- R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, Volumi 2.
- G. GUCCINI (a cura di), *L'Arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, "Culture teatrali", primavera 2004, n. 10.
- G. GUCCINI, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti – intersezioni-tecniche*, in "Culture Teatrali", 2002/2003, nn. 7/8, pp. 167-207.
- G. GUCCINI, *Loci Sonori: I Comici e l'invenzione del melodramma*, in "Drammaturgia", 2003, n. 10, pp. 141-200.
- F. HAMMOND, *The Ruined Bridge, Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle 1631-1679*, Michigan, Harmonie Park Press, 2010.
- F. HASKELL, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, Torino, U. Allemandi, 2000.
- A. HOWE, *Le théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2000.
- A. LATTANZI, P. MAIONE (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.
- M. LEMOINE, *La Faveur et la Gloire. Le maréchal de Bassompierre mémorialiste (1579-1646)*, Paris, Presses universitaires Paris Sorbonne, 2012
- A. MACNEIL, *Music and Women of the Commedia dell'Arte, in the late sixteenth century*, Oxford University Press, New York, 2003.
- S. MAMONE, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milano, Mursia, 1981.

- S. MAMONE, *Parigi e Firenze: due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988
- L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro. Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003.
- F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
- F. MAROTTI (a cura di), F. SCALA, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Milano, Il Polifilo, 1976.
- N. MICHELASSI, *La finta pazza di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)* in D. CORNIERI (a cura di), *Gli Incogniti e l'Europa*, Bologna, Emil di Odoja, 2011, pp. 145-208.
- F. MILESI (a cura di), *Giacomo Torelli. L'Invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000.
- T. MONTANARI, "Theatralia", di *Giovan Battista Doni: una nuova fonte per il teatro di Bernini*, in S. SCHUTZE (a cura di), *Estetica Barocca*, Roma, Campisano, 2004, pp. 301-320.
- E. MOSELE (a cura di), *La Commedia dell'Arte tra Cinquecento e Seicento in Francia e in Europa*, Fasano, Schena editore, 1998.
- F. NERI, *Scenari delle Maschere in Arcadia*, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1913.
- J. ORIEUX, *Bussy-Rabutin, le libertin galant homme (1618-1693)*, Paris, Flammarion Éditeur, 1958.
- C. V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance musical thought*, Newhaven-London, Yale University Press, 1985.
- C. V. PALISCA, *Baroque Music*, Englewoods-Cliffs, Prentice-Hall, 1981.
- V. PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Casa editrice le Lettere, 1988, Volumi 6.
- A. PAOLUCCI, *Guido Cagnacci a Forlì*, in "Artedossier", Anno XXIII, Marzo 2008, pp. 16-23.
- P. G. PASINI, *Le donne del Cagnacci*, "Romagna Arte e Storia", n. 21, settembre-ottobre, 1987, pp. 65-80.
- P. PASQUIER, A. SURGERS (a cura di), *La représentation théâtrale en France au XVII siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- P. PASQUIER, *Le Mémoire de Mabelot*, Paris, Champion, 2005.
- E. PICOT, *Gli ultimi anni di Giovan Battista Andreini in Francia*, in "Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana", 1901, n. 9, pp. 61-67.

- N. PIRROTTA, *Storia dell'Opera dalle origini al 1645*, Roma, Opera Universitaria, lezioni dell'anno Accademico, 1972-73.
- N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997.
- J. PREVOT (édition par), *Libertins du XVII siècle*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, Tomes 2.
- H. PRUNIERES, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris, Champion, 1913.
- L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*. Firenze, Lumachi-Bocca, Volumi I e II, 1897, Volume III, 1905.
- M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.
- A. RUFFATTI, *Le Cantate di Luigi Rossi (1597-1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, Anno Accademico 2005/2006, 30 settembre 2006.
- V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.
- J. STAROBINSKI, *Les Enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005.
- F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità* in "Paragone e Letteratura", XXXV (1984), pp. 3-76.
- F. TAVIANI, M. SCHINO (a cura di), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986.
- F. TAVIANI (a cura di), *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991.
- A. TENENTI, *La civiltà europea nella storia mondiale. La formazione del mondo moderno XIV / XVII secolo*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- A. TESTAVERDE MATTEINI, *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*, in "Musica e teatro". Quaderni degli amici della Scala, 11/12, giugno-ottobre 1991.
- R. TESSARI, *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.
- R. TESSARI (a cura di), F. ANDREINI, *Le Bravure del Capitano Spavento*, Pisa, Giardini Editori, 1987.
- F. VAZZOLER, *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in "Teatro e Storia", 1991, n.11, pp. 305-344.
- AA. VV. *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6-7-8 aprile 1987, Genova, Costa & Nolan, 1989.

## Fonti edite

- *Feste theatrali per la Finta Pazza, drama del Signor. Giulio Strozzi. Rappresentate nel Piccolo Borbone, in Parigi, quest'anno 1645 et da Giacomo Torelli, da Fano Inventore, dedicata ad Anna d'Austria Regina di Francia Regnante, cum Privilegio.* Parigi, s.e., 25 Novembre 1645.
- ACCADEMICI SPENSIERATI (a cura di), *Rime in lode di Verginia Ramponi Andreini, comica Fedele detta Florinda*, Volcmar Timan Germano, 1604.
- I. ANDREINI, *Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini Comica Gelosa*, Verona, Sebastiano delle Donne e Camillo Franceschini, 1588.
- I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini padouana comica Gelosa. Dedicate all'illustriss. & reuerendiss. sig. il sig. cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, Girolamo Bordone, & Pietromartire Locarni compagni, 1601.
- F. ANDREINI, (a cura di R. TESSARI), *Le Bravure del Capitano Spavento*, Pisa, Giardini Editori, 1987.
- G. A. CICOGNINI, *Il Don Gastone di Moncada, opera scenica e morale del dottore Giacinto Andrea Cicognini*, Bologna, Per gli eredi di Domenico Barbieri, [s.d].
- M. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Première édition conforme au manuscrit original, publiée avec fragment inédits pour la société de l'Histoire de France*, Paris, Chez M.me V.e Jules Renouard, Tomes 4, 1873.
- M. DE CERVANTES, *Istoria settentrionale, de trauagli di Persile, e Sigismonda. Diuisa in quattro libri. Di Michele di Ceruantes Saanedra; nella quale senza interrompere il filo dell'istoria si leggono molti casi d'amore e di fortuna; ... Di nuovo dalla lingua castigliana nella nostra italiana tradotta, dal signor Francesco Ellio milanese*, Venezia, Bartolomeo Fontana, 1626.
- O. L. D'ORMESSON, *Journal d'Olivier Lefevre d'Ormesson*, Paris, Imprimerie Impériale, Tome Premier (1643-1650), 1860.
- F. ELLIO, *La Sirena del Mar Tirreno. Stanze in lode della Signora Virginia Ramponi, Comica Fedele detta Florinda*, Milano, Bernardino Lantoni, 1612.
- L. FRATI, *I codici Morbio della Regia Biblioteca di Brera*, Forlì, Luigi Bordandini, 1897, pp. 10-12.
- E. GHERARDI, *Le théâtre italien de Gherardi ou Recueil général de toutes les commedie italiens du roy, pendant tout le temps qu'il on été au services*, Geneve, Slatkine, 1969.
- G. B. GUARINI, *Il Verrato, ovvero Difesa di quanto ha scritto M. Giason Demores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, Ferrara, Alfonso Caraffa, 1588 in M. GUGLIELMINETTI (a cura di), *Opere di Battista Guarini*, Torino, Utet, 1971, pp. 729-821.

- G. B. GUARINI, (a cura di G. BRAGNOLIGO), *Il Pastor fido. Compendio della poesia tragicomica*, Bari, Laterza, 1914.
- G. B. MARINO, *Opere*, Rizzoli, Milano, 1967.
- C-F. MENESTRIER, *De représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Chez R. Guignard, 1681.
- J. MILTON, *Paradise Lost*, Oxford, OUP (Oxford University Press), 2004.
- G. D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, Firenze, Franscechini & Logi, 1646-1652, Volumi V.
- G. PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig Don Ferdinando Medici, e la Sig. Donna Christina di Lorenzo Gran Duch di Toscana*, Bologna, Giovanni Rossi, 1589.
- F. PICINELLI, *Ateneo dei letterati milanesi, adunati dall'Abate Don Filippo Picinelli milanese, nei canonici Regolari Lateranesi Teologo, Interprete di Sacra Scrittura, e Predicatore &c. All'Illustriss. e Reverendiss. Sig. Federico Borromeo, Patriarca d'Alessandria, Nuncio Apostolico appresso la Maestà cattolica, Conte d'Arona, Marchese d'Angeria*, Milano, Francesco Vigone, 1670.
- T. RENAUDOT (directeur de publication), *Gazette de France (1631-1653)*, Paris, [s.n].
- O. RINUCCINI, *L'Euridice d'Ottavio Rinuccini rappresentata nello sponsalio della christianiss. Regina di Francia, e di Nauarra*, Firenze, stamperia di Cosimo Giunti, 1600.
- F. SCALA (a cura di F. MAROTTI), *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, Milano, Il Polifilo, 1976.
- G. SORANZO, *Delle Rime Fiorentine di Giovanni Soranzo detto l'Appagato Accademico Spensierato*, Firenze, Volcmar Timan Germano, 1604.
- G. STROZZI, *La finta pazza dramma di Giulio Strozzi, musiche di Francesco Saccati*, Venezia, Seconda Impressione, Gio. Battista Surian 1641.
- E. TITON DU TILLET, *Le Parnasse François*, Paris, J.B. Coignard, 1732.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire*, Paris, Dalibon-Delangle, 1824-32.
- AA. VV. *Musiche da alcuni excellentissimi musici composte per la Maddalena, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreinni fiorentino*, Venezia, Stampa del Gardano presso Bartolomeo Magni, 1617.

#### Fonti manoscritte

- Bnf, Manoscritti Occidentali, Ita Moreau (850 LXII, 1-66), *Poésies italiennes de Mario Colonna, Benedetto Varchi, Girolamo Tanini, G-B. Andreini, ect.*, in *Recueil de poésies grecques, latines, françaises et italiennes*, fogli 100-152.



- Biblioteca Braidense, *Poesie di diversi in I codici Morbio della Regia Biblioteca di Brera. Morbio I*, fogli 1-53.
- Biblioteca Apostolica Vaticana. *Lat.Barberini. 4059*, fogli 131-137.

Testi di Giovan Battista Andreini in pubblicazioni originali, a stampa e manoscritte

- *La Divina Visione in Soggetto del Beato Carlo Borromeo, Cardinale di Santa Prassede e Arcivescovo di Milano. Di Giovan Battista Andreini, Comico Fedele. Dedicata. All'Illustriss. Accademia degli Spensierati*, Firenze, Volcmar Timan Germano, 1604.
- *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, e da altri Santi. All'Ill et excell. Principe il Sig Don Antonio de Medici. Dedicato*, Firenze, Volcmar Timan Germano, 1604.
- *La Florinda tragedia di Gio. Battista Andreini comico Fedele. All'illustriss. mo & eccellentiss. mo sig. re, D. Pietro Enriches de Azevedo, conte di Fuentes*, Milano, Girolamo Bordone, 1606.
- *Pianto d'Apollo : rime funebri in morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa e Accademica Intenta detta l'Accesa di Gio. Battista Andreini suo figliolo dedicato alla sereniss. Madama Leonora Gonzaga Duchessa di Mantova e di Monferrato & c. con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso autore*, Milano, Girolamo Bordoni et Pietro Martire Locarni, 1606
- *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Venezia, Giacomo Somasco, 1610.
- *La Turca, comedia boscareccia et maritima*, Casale, Pantaleone Goffi, 1611.
- *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'Arte Comica. Da Lelio et Florinda Comici del Serenis. di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso più grave in favor di dett'Arte. All'Illustris. & Reverendis. Sig.& Pad. Mio Collendis. Al Signor Cardinal Pio, dedicati*, Ferrara, Vittorio Baldini, 1612.
- *La Maddalena*, Firenze, Eredi Marescotti, 1612.
- *Lo Schiavetto*, Milano, Pandolfo Malatesta, 1612.
- *L'Adamo, sacra rappresentazione, di Giovan Battista Andreino fiorentino, alla M.<sup>a</sup> Christ.<sup>a</sup>. Di Maria dei Medici, Reina di Francia. Dedicata*, Milano, Girolamo Bordoni, 1613.
- *La Maddalena. Sacra rappresentazione, di Gio. Battista Andreini, fiorentino, all'ill.mo et excel.mo Don Alessandro Pico, Principe della Mirandola*, Mantova, appresso Aurelio e Lodovico Ossanna Fratelli stampatori ducali, con Licenza de superiori 1617.
- *Ersilio pastore, lodando Aminta seguace de' Theatri, fuggendo Amore*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1617.

- *Fama consolatrice nelle Reali Nozze de'Serenissimi Sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici, nell'andata di S.A.S a Fiorenza*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1617.
- *Composizioni funebri in morte della Serenissima Margherita Gonzaga d'Este Duchessa di Ferrara*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1618.
- *La Venetiana comedia de sier Cocalin de i Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Signor Francesco Arrighi*, Venezia, Feliciano Raimondi, 1619.
- *La Venetiana comedia de Sier Cocalin De I Cocalini da Torzelo academico vizilante, dito el Dormioto. Dedicata al molto illustre Sig. Domenego Feti depentor ceberimo. Nouamente data in luce con licentia de' Superiori, & Priuilegio*, Venezia, Alessandro Polo, 1619.
- *Il Mincio ubbidiente di Gio. Battista Andreini. Componimenti di pellegrini ingegni sopra l'ammirabile sostegno [...] fatto a Goveno dall'illustre Signor Gabriel Bertolaccio*, Venezia, Felice Bertoni, 1620.
- *Lelio bandito, tragicomedia boschereccia. Di Gio. Battista Andreini all'Ill. mo Francesco Nerli*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1620.
- *La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri*, Della Vigna, Parigi, 1621.
- *La Centaura, soggetto diviso in commedia, pastorale e tragedia. Di Giovan Battista Andreini Fiorentino, servitore del Serenissimo D. Ferdinando Gonzaga, Duca di Mantova, di Monferrato, etc. Alla Christianissima Regina Madre, Maria Medici dedicata*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622.
- *La Ferinda, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Duca d'Alvi Pari di Francia*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622.
- *L'Amor nello Specchio, commedia. All'Illustrissimo Signor di Basampiere Dedicata*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622.
- *La Sultana, commedia. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Monsieur le Grand. Dedicata*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622.
- *Li duo Leli Simili. Commedia di Gio. Battista Andreini, Fiorentino. All'Illustrissimo et Eccellentissimo Sr. Duca di Nemours, dedicati*, Parigi, Nicolas Della Vigna, 1622.
- *Prologo in servizio di S.M.C alla serenissima Madama principessa di Piemonte*, Torino, s.n, 1623
- *La Campanaccia, commedia piacevole e ridicolosa*, Venezia, Angelo Salvadori, 1623.
- *Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo*, Venezia, Ghirardo e Iseppo Imberti, 1623.
- *La Tecla, vergine e martire, poema sacro*, Venezia, Paolo Guerigli, 1623.
- *Teatro Celeste. Nel quale si rappresenta come la Divina Bontà habbia chiamato al grado di beatitudine, e di Santità Comici Penitenti e, Martiri; con un poetico Esordio a'scenici professori di far l'Arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso: ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*, Parigi, Nicolao Callemont, 1624 [1625]

- *Lo Specchio. Composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vanga e deforme sia albor che da Comici virtuosi, o viziosi rappresentata viene*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625.
- *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625.
- *La Maddalena. Composizione sacra. Di Gio. Battista Andreini Fiorentino*, Praga, Leva, 1628.
- *La Maddalena. Composizione Rappresentativa. Di Giovan Battista Andreini, Fiorentino, Della Serenissima Casa Gonzaga Divotissimo Servitore*, Vienna, Typis Casaparis ab Rath, 1629.
- *Il congedo o ver L'Addio di Florinda Comica, & humilissima serva della Sereniss. & Augustiss. Casa Gonzaga in Partendo dalla Cesarea, Real Servitù di Ferdinando d'Austria, e di Eleonora Gonzaga*, Vienna, Caspat ab Rath, 1629.
- *Il Penitente alla Santissima Vergine del Rosario*, Bologna, Clemente Ferrone, 1631.
- *L'Himeneo. Nelle felicissime Nozze de gl'illustri Sposi il Marchese Ottavio Ruini e Donna Maria Mattei*, Bologna, Catanio, 1631.
- *La Rosella, tragicomedia boschereccia. Al molto Illustre Sig. E Padron Osservandissimo, Il Sig. Filippo Ballantini*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632.
- *Le cinque rose del giardino di Berico. Divoto componimento nell'apparizione delle Regina de gli Angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo detta Vicenza*, Vicenza, Eredi Amadio, [1633].
- *Li duo baci, comedia boschereccia. Agl' Illustrissimi Sig. Consorti Padroni miei Colendiss. Il Sig. Co. Odoardo & La Signora, Donna Maria Pepoli*, Bologna, Giacomo Monti e Carlo Zenero, 1634.
- *Teatro Celeste. All'Illustris. Sig. Sig. e padron mio Colend. Il Signor Francesco da Cha Mula*, Venezia, Bortolamio Ginammi, 1635.
- *L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria della Rovere, poesia drammatica*, Firenze, Zanobi Pignoni, 1636.
- *La Rosa, commedia boschereccia. Dedicata All'Illustriss. Et Eccellentiss. Signore, il Sig. D. Diego Felipez de Guzman, Marchese de Leganes, Governatore dello Stato di Milano*, Pavia, Gio. Andrea Magri, 1638.
- *Ismenia. Opera reale e pastorale. Dedicata all'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Gio. Battista Gori Panelini, vicelegato di Bologna*, Bologna, Nicolò Tebaldini, [1638]1639.
- *Il Litigio, poetica essagerazione, in tre essegerazioni diviso. Al Sereniss.mo Principe Mattias di Toscana dedicato. Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino tra Comici Fedeli detto Lelio*, ms., [1641] in Biblioteca Nazionale di Firenze, Magl. VII 1386.
- *L'Olivastro, o vero il Poeta sfortunato, poema fantastico*, Bologna, Niccolò Tebaldini, 1642.
- *Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protettrice della Francia Maria Maddalena, al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia, e di Navarra. Autore*

Gio. Battista Andreini, *tra i comici Fedeli detto Lelio. Inchinate, e riverito havendo in questo viaggio a S.M.C di Maddalena, e le reliquie ed il luogo di sua penitenza*, Parigi, Noel Charles, 1643.

- *L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna. L'Andreini, tra Comici detto Lelio*, Parigi, s.n, 1643.
- *Il Vincente ne i novelli gloriosi Conquisti del formidabil duca d'Anguien, Generale di Sua Maestà Christianissima de gl' eserciti in Alemangna. All'Altezza Serenissima del Signor Principe di Condé. Autore Gio. Batt. Andreini, tra Comici di sua Maestà detto Lelio Fedele*, Parigi, [s.n], 1644
- *Il Guerriero. Vaticanio poetico nell'andata al campo del Serenissimo duca d'Anguien, generale dell'arme di Sua Maestà Christianissima. In Champania. Auotre lo stesso Andreini*, Parigi, [s.n], 4 novembre 1644.
- *Le Vittorie, prodigio felice. Nell'andata di Vicerè del Regno di Catalogna dell'Illustrissimo ed Eccellentissi. Signor Conte d'Harcourt, Cavaliere, etc. Autore Gio. Battista Andreini, tra Comici Reali detto Lelio fedele*, Parigi, [s.n], 1644.
- *La Ferinda. Drammatica Composizione, All'Eminenza Vostra Reverendissima Dedicata. Autore Giovan Battista Andreini, fra Comici detto Lelio Fedele*, ms., Bnf Richelieu, Manoscritti Occidentali, Italien 1088, 28 marzo 1647.
- *Cristo sofferente. Poetiche devote meditazioni in tre discorsi divise sopra tutti i Misteri della Santissima Passione del Salvator Nostro Giesù Cristo*, Roma, Michele Cortellini, 1651.
- *Il Convitato di Pietra*, ms., [1651], Roma Archivio Cardelli
- *IL nuovo risarcito Convitato di Pietra in versi composto*, ms., [1651], BNCF, Magl., VII, 16.
- *La Maddalena lasciva e penitente, azione drammatica, e divota in Milano rappresentata*, Milano, Gio. Battista e Giulio Cesare Malatesta, 1652.

#### Testi andreiniani in edizione contemporanee

- G. B. ANDREINI, *L'Adamo. Con un saggio sull' "Adamo e il Paradiso Perduto"*, a cura di Ettore Allodoli, Lanciano, R. Carabba Editore, 1913.
- G. B. ANDREINI, *Lo Schiavetto*, in LAURA FALAVOLTI (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982, pp. 45-213.
- G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Maddalena, lasciva e penitente*, Bari, Palomar, 2006.
- G. B. ANDREINI (a cura di R. PALMIERI), *La Ferinda*, Taranto, Lisi Editore, 2008.
- G. B. ANDREINI, *Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra* in L. MARITI, S. CARANDINI (a cura di), *Don Giovanni o l'Estrema avventura del Teatro. Il Nuovo Risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 395-682.

- G. B. ANDREINI, *La Centaura*, Genova, Il Melangolo, 2004.
- G. B. ANDREINI (a cura di S. MAIRA, A. M. BORRACCI), *Amor nello Specchio*, Roma, Bulzoni, 1997.
- G. B. ANDREINI, *Le due comedie in comedia*, in S. FERRONE (a cura di) *Commedia dell'Arte*, Mursia, Milano, 1985-86, Volumi II. Volume II, pp. 9-105.
- G. B. ANDREINI, *Teatro Celeste*, in V. PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1957-1959, Volumi V. Vol. III, pp. 342-354.
- G. B. ANDREINI, *Lo Specchio*, in N. BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCXCVI, Memorie serie IX, Vol. XII, fasc. 1., Roma, 1999, pp. 107-120.
- G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'Arte Comica*, in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, pp. 473-488.
- G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La professione del teatro*, cit., pp. 489-534.

## **Ringraziamenti**

Alla mia famiglia, mia madre, mio padre, che non hanno mai mancato, in tanti anni di studi, di farmi sentire forte il loro affetto, il loro supporto e la loro stima, e che hanno cercato d'aiutarmi sempre, in ogni modo, impedendomi d'arrendermi alla difficoltà e lasciandomi libera di seguire i miei sogni, le mie aspirazioni. Grazie a voi sono infine giunta alla meta.

Al Professor Guccini, per non avermi mai fatto sentire sola, pur concedendomi la possibilità di lavorare secondo i miei ritmi ed il mio sentire, correggendomi lì dov'era necessario e indirizzando i flussi scomposti della mia creatività nella giusta direzione, fornendomi strumenti vitali per la mia formazione ed il mio lavoro, di cui ho fatto prezioso tesoro. Grazie, di cuore.

Alla Professoressa Anne Surgers, che mi ha accolto in Francia con straordinaria benevolenza, insegnandomi come muovermi nell'ambito della ricerca archivistica e bibliotecaria d'oltralpe, facendomi scoprire la vastissima bibliografia francese utile alla mia d'indagine, ampliando i miei orizzonti culturali e conoscitivi, e suggerendomi testi e spunti che si sono rivelati illuminanti e fondamentali per la buona riuscita di questa tesi. È stato un onore ed un privilegio averla potuta avere al mio fianco.

Alla Professoressa Elena Tamburini, la quale mi ha fornito innumerevoli materiali ma soprattutto ispirazione, con i suoi eccezionali lavori nell'ambito della ricerca sul teatro barocco, un vero esempio da seguire.

Alla Professoressa Cristina Grazioli, che mi ha insegnato, non dico tutto, ma certamente moltissimo, e che per prima mi ha fatto amare gli studi teatrali. È costantemente nei miei pensieri, con estrema gratitudine e riconoscenza.

Al Professor Lorenzo Bianconi la cui squisita disponibilità e gentilezza, m'hanno permesso d'accedere a testi e documenti che altrimenti, causa la mia formazione prettamente teatrale, avrei rischiato sfuggissero alla mia ricerca.

Al Professor Claudio Longhi, che non ha mancato di offrirmi appoggio e consulenza con quella generosità che gli è propria e che me lo rende immensamente caro come persona ed artista.

A Paolo, un collega ed un amico speciale, i cui consigli si sono dimostrati indispensabili e il cui aiuto e sostegno è per me tutt'oggi un bene prezioso e, ne sono consapevole, un privilegio raro.

Alle mie amiche, ai miei amici, alle mie sorelle e fratelli, con i quali sono cresciuta, che danno sapore ai miei giorni e alle mie ore: Francesca, Margherita, le "mie" Cristine, Adrian, Chiara, Labib, Marta, Camilla, Sara, la mia nipote d'elezione Francesca, Giulia, Gabriele e la piccola Eva, e tutti coloro, spero mi perdoneranno, che potrei aver dimenticato.

Alle mie colleghe di dottorato, con le quali abbiamo condiviso ansie e speranze, e che mi hanno reso il cammino lieve e piacevole, con una menzione particolare per coloro che hanno iniziato con me quest'incredibile avventura: Roberta, Luis, Giovanni e i colleghi di cinema, Marta e Nicolò.

Ai miei amici attori, che tra una tournée e l'altra hanno trovato il tempo per un caffè, ricordandomi la bellezza del fare teatro.

A Pier Sandra, per essersi occupata di tutti noi dottorandi con, oso dire, devozione. Sei stata veramente un faro nella notte: grazie!

Al "mio", mi permetto, Carlo Pica, che mi ha, praticamente, insegnato a scrivere, e che dopo tanti anni risponde ancora alle mie suppliche. A lui si devono le traduzioni dal latino di questa testi e la mia capacità di fare un uso corretto della punteggiatura.