

ALESSANDRA MUNARI

*Mostri' di G.B. Andreini e dintorni: dalla «Roselmina» di Leoni a «Ismenia», «Olivastro» e oltre*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRA MUNARI

*Mostrî' di G.B. Andreini e dintorni: dalla «Roselmina» di Leoni a «Ismenia», «Olivastro» e oltre*

*Seguendo la pista del motivo 'mostruoso' come figura del genere misto tra tragico e comico nel teatro del tardo Rinascimento e Barocco, si rileggerà attraverso tale filtro la produzione di G.B. Andreini, in particolare «La centaura», poi l'«opera reale e pastorale» «Ismenia, Il nuovo risarcito Convitato di pietra», l'«Olivastro» poema eroicomico. Si dà inoltre notizia di materiali inediti che l'autrice intende curare e studiare in futuro.*

Il mio saggio si propone di approfondire un tema già ben sondato dalla critica<sup>1</sup> di interesse teatrale, ossia l'evoluzione del concetto di 'mostruoso' come figurazione del genere misto tra comico e tragico fra fine Cinquecento e la prima metà del Seicento, quando prese piede e poi forza lo sperimentalismo che, a partire dal dibattito sulla tragicommedia pastorale, avrebbe irrorato il laboratorio seicentesco, variegato e audace non solo in campo drammatico. Se in effetti molti studiosi (fra i quali, a titolo esemplificativo, si ricordino Laura Riccò e Marco Lombardi) hanno già felicemente battuto la pista d'indagine offerta dal motivo 'mostruoso', si propone ora di ripercorrere questa catena mostruosa per gettare luce sulla produzione del capocomico, attore, autore Giovan Battista Andreini, nato nel 1578 e morto nel 1654, incarnando così in pieno, biograficamente e produttivamente, quel periodo di transizione e progresso che segna il passaggio dal tardo Rinascimento al Barocco, Andreini uomo e «comico» lui stesso a cavallo di più mondi: capocomico, anzi «uomo di teatro» a trecentosessanta gradi, «di vecchio stampo»<sup>2</sup>, secondo l'esempio lasciato dai famosi genitori Isabella e Francesco, ma come questi anche letterato e, sotto sotto, aspirante poeta di corte, alla ricerca di protezione stabile da parte di un mecenate – il sogno segreto della maggior parte dei comici itineranti<sup>3</sup> –, insomma 'figlio d'arte' per vocazione e per nascita; sempre devoto cristiano, ma spesso audace nelle scelte sia drammatico-letterarie (con all'attivo testi quali l'*Adamo* da una parte e *Amor nello specchio* dall'altra) sia personali (per esempio la fervente devozione mariana, attestata dalla sua produzione religiosa, a fronte dei tradimenti verso la

---

<sup>1</sup> A titolo indicativo, si rammentino almeno LAURA RICCÒ, *Minotauri, centauri, ermafroditi: misti e mostrî teatrali italiani*, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 73-98 e anche EAD., *Ben mille pastorali: l'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 336-357. Sullo sperimentalismo barocco di fronte ai generi letterari, si veda *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di studi, Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-6-7 ottobre 2006, a cura di Simona Morando, Venezia, Marsilio, 2007; MARCO LOMBARDI, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostrî*, Pisa, Pacini, 1995; MARCO ARNAUDO, *Il mostro come figura metariflessiva nel teatro italiano del Seicento*, in «Forum Italicum», XLVIII, 1, 2014, pp. 22-32; MIRELLA SCHINO, *Mestieri mostruosi*, in EAD., FERDINANDO TAVIANI, *Il segreto della commedia dell'arte: le memorie delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1992, pp. 141-177. Del 'mostruoso' in generale ho trattato, in termini più distesi e ancora più focalizzati su G.B. Andreini, nella mia tesi di dottorato, cui mi permetto di rimandare: ALESSANDRA MUNARI, *L'Ismenia, opera reale e pastorale di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, tesi di Dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie, XXX ciclo, Università degli Studi di Padova, supervisore Elisabetta Selmi, 2018, pp. 19-50.

<sup>2</sup> ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 161.

<sup>3</sup> SIRO FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 223-273.

moglie, la celebre Virginia Ramponi), spaziando fra letteratura scritta e teatro, alla ricerca continua dell'opera «stravagante», rientrando sempre quasi in automatico nel 'genere misto' variamente denominato, *commedia boschereccia, opera reale e pastorale*, o *soggetto stravagantissimo* se non perfino *diviso in commedia, pastorale e tragedia*, e via di questo passo – scelte terminologiche<sup>4</sup> che richiederebbero una lunga trattazione a parte sulla valenza del motivo tragicomico-pastorale in Andreini, nella produzione drammatica e non solo, che già intraprendenti critici come Emanuela Chichiriccò<sup>5</sup> hanno cominciato a esplorare.

Parlando di mostri tragicomici, è inevitabile partire dalla risposta di Guarini al Denores (1588), in cui l'autore confuta qualsiasi accusa di aver creato, con il suo *Pastor fido*, uno spaventoso «mostro» sgraziatamente composito, sostituendo tale immagine con quella neoplatonicamente armonica dell'androgino:

[...] provianci un poco di ritrovare se le tragicommedie sono que' mostri che voi le fate. Primieramente vi voglio dire ch'elle non son composte di due favole intere, l'una delle quali sia perfetta tragedia e perfetta comedia l'altra, congiunte in modo che si possano disunire ambedue, senza guastare i fatti l'una dell'altra, o ciascheduna i suoi propri. Se le tragicommedie fossono tali, avreste una gran ragione di biasimarle; ma io non credo che voi n'abbiate ancora veduta alcuna di cotal fatta. [...]; conciosiacosaché chi fa tragicommedie non intende di compor separata o tragedia o comedia, ma di questa e di quella un terzo che sia perfetto in suo genere e abbia d'ambedue lor quelle parti che verisimilmente possano star insieme. Volete voi forse dire che ciò repugni all'uso della natura e dell'arte? Quanto a quella, non si vede che di due spezie d'animali suole ella alcuna volta produr la terza, da' loro progenitori in tutto diversa? Quanto all'arte, è cosa tanto chiara che non ha bisogno di pruova. Considerate i compositi che si fan dei metalli; entrate nelle meccaniche, e ne vedrete esempi bellissimi; mirate la pittura, ch'è tanto simile alla poetica; udite la musica, che si può dir sua sorella: quante vaghe forme di misti vi recano i lor artefici! Ai quali se cotesto è lecito, senza che mostri sien riputati, perché sarà egli disdetto al poeta, fra tutti gli altri artefici nell'inventare privilegiato? Ma torniamo al nostro proposito, e consideriamo le parti e repugnanti e conformi di questi due poemi, per farvi conoscere che la tragicomedia non è parto sproporzionato, come voi dite, e che non è composto di due poemi tanto contraddittori, per dire a vostro modo, che non si possano unir insieme<sup>6</sup>.

Nel passaggio al Barocco si verificherà un ribaltamento nell'uso di queste due immagini, androgino e mostro – si citi almeno lo studio di Laura Riccò, capace di delineare brillantemente l'evoluzione 'mostruosa' del genere misto fino a Barocco inoltrato a partire invece dalle premesse

<sup>4</sup> SIMONA MORANDO, *Ancora su Giovan Battista Andreini e Torquato Tasso. Poetiche teatrali a confronto*, in *La fortuna del Tasso eroico tra Sei e Settecento: modelli interpretativi e pratiche di riscrittura*, a cura di Tancredi Artico ed Enrico Zucchi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 23-38: 28-29. Cfr. STEFANO A. MORETTI, *L'archetipo del Giardiniere nell'opera di Giovan Battista Andreini*, in «Aprosiana. Rivista annuale di studi barocchi», Nuova Serie, XIII, 2005, pp. 27-54: 34, nota 20. Sulla questione dell'ibridazione dei generi e delle scelte terminologiche in Andreini, mi permetto di rimandare ancora alla mia tesi di dottorato, ossia ALESSANDRA MUNARI, *L'«Ismenia, opera reale e pastorale» di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, cit., pp. 26-50 in particolare.

<sup>5</sup> Cfr. EMANUELA CHICHIRICCÒ, «*Col mezzo di così fatto innesto*». *L'esordio pastorale di G.B. Andreini tra «La Saggia Egiziana» e «La Florinda»*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre - 1 dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 331-348; EAD., «*Con inganno fiorito*». *La drammaturgia pastorale nell'opera di G.B. Andreini*, Roma, Aracne, in corso di pubblicazione (2018); EAD., «*La Venetiana» e «La Ferinda»: elementi marittimi e pastorali in due commedie veneziane di G. B. Andreini*, in *Tra boschi e marine: varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, a cura di Daria Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 437-475.

<sup>6</sup> BATTISTA GUARINI, *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali in un suo discorso di poesia*, in *Opere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, UTET, 1971<sup>2</sup>, pp. 729-821: 757-758.

negative di fine Cinquecento, non limitate a Guarini, con un Tasso che deplora la forma «simile a' Centauri e a' Minotauri» (Tasso, *Delle differenze poetiche*)<sup>7</sup>. La stravaganza e la meraviglia del *monstrum* sono invece le ragioni che spingono l'autore barocco allo sperimentalismo e alla mescolanza di generi, a costo di parti ibridi e talvolta sproporzionati, anche di proposito. Viceversa, in Andreini – cominciando finalmente a mettere in gioco il nostro autore – la figura dell'androgino resta in un certo senso positiva, ma la sua ambiguità di fondo cambia lentamente di segno: la famosa commedia andreiniana *Amor nello specchio* cade nel mezzo di questo sviluppo letterario e quasi antropologico tra i due significati di androgino, essere armonico perfetto e *monstrum* stra-ordinario. Marco Lombardi, nella sua monografia sui mostri tragicomici<sup>8</sup>, sottolinea che il 'mostro' di tale commedia andreiniana è proprio quello psicologico dell'androgina, variamente declinata fra autoerotismo, omosessualità, amore per il doppio maschile implicitamente effeminato nella compresenza di una sorella, di fronte al personaggio di Florinda innamorato prima del proprio riflesso a mo' di scherno del genere maschile, poi di Lidia, apparsa nel suo specchio da una finestra, e infine del gemello di questa. Tuttavia, la concezione di Andreini resterà sempre fondata sulle basi della sua prima formazione neoplatonica: non un esito gratuito o erroneamente sproporzionato, ma ricercato nella consapevolezza, teorica e perfino filosofica, che dalla varietà soltanto può nascere il diletto e quindi la possibilità di insegnamento morale sotto il segno del *miscere utile dulci*, nel nome insomma di una *concordia discors* ancora ben rinascimentale, vissuta non solo nella letteratura ma anche nella vita, se vogliamo credere alle parole con cui Andreini dedica il suo *Litigio*, poemetto di base autobiografica su un suo grave contenzioso per debiti: « S'è vero [...] che l'uomo sia composto di liti e di contrasti, quale cosa poteva io [...] comporre [...] più convenevole a questo umano stato e alle mie litigiose controversie che questa poetica operetta col nome di *Litigio* segnata la fronte? Ma se l'uomo di così fatto litigioso composito è composito, forse le sfere che lo ricoprono con quella loro discorde concordia non ne additano ch'altro che da litigi non trassero i loro contenciosi principi?»<sup>9</sup>. Ancora nelle pagine iniziali della sua ultima creazione drammatica<sup>10</sup> data ai torchi nel 1639, ossia l'*Ismenia, opera reale e pastorale*, ribadirà icasticamente i suoi principi letterari fondamentali: «diletto» e «varietà»<sup>11</sup>. restando insomma debitore del modello anche teorico ed 'etico' guariniano, pur vantandosi «di nodo e di scioglimento non ordinario», in altre parole stravagante. Andreini però aggancia tale sostrato a temi tutti barocchi, perfino scandalosi, in linea con il libertinismo di primo Seicento.

<sup>7</sup> TORQUATO TASSO, *Delle differenze poetiche per risposta al signor Orazio Ariosto*, in *Le prose diverse*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1875, 2 voll., I, p. 438. Cfr. LAURA RICCÒ, *Minotauri, centauri, ermafroditi*, cit., p. 74 e anche MAURO SARNELLI, *Schede sulla questione tragicomica dal Castelvetro al Pallavicino*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Grazioli*, a cura di Marta Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 281-310: 292.

<sup>8</sup> MARCO LOMBARDI, *Processo al teatro*, cit., pp. 215-222.

<sup>9</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF), ms. Magl. VII, 1386, cc. 439r-483r: GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Il litigio: poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso*; si cita qui da c. 440r. Cfr. BRUNO FERRARO, *Nuove osservazioni sul «Litigio» di Giovan Battista Andreini*, in «Letteratura italiana antica», V, 2004, pp. 401-409, in particolare pp. 402-403 sulla dedica (dat. 1641: c. 440r), e in generale anche ID., *Il litigio di G.B. Andreini*, in «Critica letteraria», XIII, 46, 1985, pp. 19-26.

<sup>10</sup> Cfr. STEFANO A. MORETTI, *Arcadia maledetta. «Ismenia», «La Tempesta» e l'utopia cortigiana di Giovan Battista Andreini*, online in «Drammaturgia.it», 24 novembre 2009, consultabile alla pagina: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4324>.

<sup>11</sup> GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Ismenia, opera reale, e pastorale*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1639 (con colophon datato al 1638), s.n.p., citando dalla prima facciata della dedica (c. a2r, secondo la fascicolazione). Cfr. MAURIZIO REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 69-70.

Un membro degli Incogniti, accademici veneziani di stampo ‘libertino’ e scettico, torna a parlare di mostri drammatici, aggiungendo il tassello del nuovo genere teatrale misto, entrato in scena proprio nel XVII secolo, il melodramma: Giacomo Badoaro, nel dramma in musica *L’Ulisse errante* del 1644 – siamo vicini alla metà del Seicento, con il *Giasono* di Cicognini, in seguito additato da Crescimbeni come punto di non ritorno per la successiva degenerazione dell’opera in musica, ormai una «mostruosità»<sup>12</sup>. Badoaro, forte probabilmente anche della lezione spagnola dell’*Arte nuevo* (da maneggiare con attenzione in termini di baluardo antiaristotelico)<sup>13</sup>, rivendica alla sua opera la libertà d’invenzione (in senso etimologico, anche, data la ripresa della materia omerica) pure in direzione per certi versi contraria alla logica aristotelica, purché favorevole agli occhi del pubblico. Per questo si rifà esplicitamente e *in toto* a un modello sorprendente, la *Roselmina* «favola tragicatiricomico» di Giovan Battista Leoni, tirando in ballo anche generi non drammatici come il poema eroicomico del Tassoni. Interessante inoltre la distinzione, più di forma che di fatto, tra «mostri» e «giganti»:

Una dunque è la mia favola, perché d’unità materiale è sempre Ulisse, d’unità formale è sempre errore: [...]. Ho voluto dunque rappresentar gli errori d’Ulisse, e tanto basti: se perciò fare ho ricercata la migliore strada, non può alcuno appuntarmi. Quest’opera portava necessariamente l’uscir delle regole, io non lo tengo per errore, e s’altri pur vuole ch’egli sia, sarà errore di volontà, non d’inavvertenza. I mostri sono difetti della natura, perché nascono fuori della sua intenzione; i giganti non sono difetti, né mostri, benché si levino dalla commune misura degli altri uomini, ma nascono tali per eccesso di materia. Se dirassi che questa opera sia un mostro, dirò di no; se dirassi che l’oggetto ecceda la commune dell’altre tragedie, dirò che è un gigante nato per eccesso di materia, e non contra la mia volontà. [...] Non è dunque maraviglia, se obligandoci noi al diletto del genio presente, ci siamo con ragione slontanati dall’antiche regole. Sapeva monsignor Leoni (soggetto di molta dottrina e gran stima) che stando nelle proposizioni degli antichi non poteva comporre una tragicatiricomico, e pure stampò la *Roselmina*, e ne riportò molta lode; ciò ch’egli fece dire in sua difesa, vedasi nel prologo della detta, che servirà anco al presente mio caso. [...] Il Tassoni, in altro genere unendo mirabilmente il comico con l’eroico, ha composto un lodabile mostro, che ne porta appresso tutti i letterati gli applausi: onde in ogni tempo si è veduta aperta la strada dell’inventare, non tenendo noi altro obbligo circa i precetti degli antichi che di saperli. E vero ch’è anco stata sempre libera la penna di bell’ingegni nell’opponere alle altrui composizioni, che però avrà ella veduto il Tasso e l’Ariosto nell’epico, il *Pastor fido* e la *Canace* nel drammatico, e sino la canzone del Caro nel lirico opposta. [...] I geni di questa città (che non si appagano più delle cose buone, quando sieno ordinarie) danno che pensare agl’ingegni, per fabricar cosa di loro gusto. Io non volendo abbandonare il costume, o decoro, stimato da me necessarissimo in sì fatte composizioni, ho voluto più tosto, staccandomi dalle regole non d’invenzione o capriccio, ma con la scorta del primo poeta della Grecia, battere una strada non da altri calcata, sicuro che se visse Aristotele ne’ presenti tempi regolerebbe anch’egli la sua *Poetica* all’inclinazione del secolo [...].<sup>14</sup>

<sup>12</sup> GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Giovan Francesco Buagni, 1700, p. 140.

<sup>13</sup> FAUSTA ANTONUCCI, *Nota introduttiva*, in LOPE DE VEGA, *El caballero de Olmedo / Il cavaliere di Olmedo*, con testo spagnolo a fronte, testo spagnolo, nota introduttiva, traduzione e note a cura di Fausta Antonucci, in LOPE DE VEGA CARPIO, TIRSO DE MOLINA, MIGUEL DE CERVANTES, *Il teatro dei Secoli d’Oro*, a cura di Maria Grazia Profeti, Milano, Bompiani, 2014, 2 voll., I, pp. 689-703: 702. Cfr. MARCELLA TRAMBAIOLI, *Un esempio di tragedia ‘a la española’ di Lope de Vega: «El caballero de Olmedo»*, in *Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e Settecento*, Atti del seminario per il dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie (Padova, 17-18 dicembre 2015), a cura di Elisabetta Selmi, Alessandra Munari, Enrico Zucchi, Padova, Padova University Press, in corso di pubblicazione.

<sup>14</sup> GIACOMO BADOARO, *L’Ulisse errante. Opera musicale dell’Assicurato Accademico Incognito, al signor Michel’Angelo Torcigliani*, Venezia, Pietro Pinelli, 1644, pp. 7-15; cfr. ed. moderna in FRANCESCA ZARDINI, GRAZIA LANA, *Gli Ulissi di Giacomo Badoaro. Albori dell’Opera a Venezia*, Verona, Edizioni Fiorini, 2007, pp. 217-314: 219-222. Cfr. MAURO SARNELLI, *Schede sulla questione tragicomica*, cit., pp. 291-292.

Leoni infatti, per bocca del «Foletto» (il Mazzaruolo veneziano) nel Prologo della stessa *Roselmina*, aveva imperniato la questione sulla dimensione qualitativa di un'arditissima mescolanza fra generi, approdando volutamente ad un esito «ridicoloso» nella parodia arguta del motivo cavalleresco, trasposto in ambiente nordico<sup>15</sup>, sempre nell'ottica di soddisfare il «capriccio» (termine squisitamente<sup>16</sup> barocco) del pubblico moderno, pur con la dovuta attenzione al criterio del verosimile:

L'opera, come ho detto, è capricciosissima; è un composito di faceto e di serio, di grave e di giocoso; un miscuglio di prencipi, e di gente bassa, e mezzana, allegra, disperata, pazza e savia; un intrecciamento di negozi grandi e di burle giocondissime, con discorsi e pensieri di donne, cavalier, d'arme e d'amori, accomodati in modo che nella loro discorde convenienza, fanno una gentilissima e armonica composizione. E [...] qualche rigoroso litteratone, qualche sottile e ostinato osservatore dei dogmi aristotelici, dirà con impeto d'iraconda litteratura che questo è contra l'arte e che non si può fare. Io prima vi dico che *negatur consequentia*, che non si possa fare, perché di già l'opera è fatta, e la sentirete con vostro molto piacere. E se mi si dirà che ciò non ista bene in via di Aristotele, e io risponderò che in via nostra la cosa sta benissimo. E se si replicarà che questo è un mostro ridicoloso, e io confessandolo dirò di aver ottenuto quanto si desidera dall'autore, che è di ridere e far ridere con questa sua composizione. Ben è vero che l'ho sentito anco dire che quello ch'egli ha fatto ha fatto con ragione, avendo mescolato le materie e le persone con possibilità di accidenti e verità di luoghi, conforme a quello che naturalmente si può verificare<sup>17</sup>.

Andreini pare portare a termine l'ispirazione tanto precoce mostrata da Leoni nella *Roselmina* e recepita da Badoaro, spendendola in diversi ambiti, generi, periodi della propria produzione. Innanzitutto, per partire in un certo senso dalla fine, nella già citata *Ismenia* del 1639 si riscontra un dramma quasi post-*Roselminiano*, nel suo tentativo di coniugare il motivo «ridicoloso» delle maschere dell'arte<sup>18</sup> con una trama, d'ambientazione nordica, fondamentalmente tragica e perfino epico-cavalleresca, imperniata sull'omonima protagonista-antagonista – maga, madre e regina inglese spodestata, in cerca di vendetta (vendetta familiare e politica, si badi, agendo cioè da uomo) dal suo luogo di esilio forzato, un'arcadica Ibernica, Irlanda, popolata da ninfe, pastori e satiri, perfino a costo di ostacolare l'amore della figlia per il principe nemico, approdato nell'isola con cavalieri e maschere comiche al proprio seguito (una trama singolarmente affine alla *Tempesta*)<sup>19</sup>. Una tragicommedia «pastorale» propriamente detta, scritta in versi cantabili, pastorale anche per le modalità di trattazione di certe tematiche tipiche del genere (il 'furore' amoroso, la repressione dei sentimenti e dei sensi come riproposta del solito conflitto tra amore e onore, il rapporto con la

<sup>15</sup> Cfr. FABIO BERTINI, *In traccia del cavalleresco nella «Roselmina» di Giovan Battista Leoni*, in «Schifanoia», XXXIV-XXXV, 2008, pp. 157-164.

<sup>16</sup> In riferimento al maturo dramma in musica seicentesco, nutrito della lezione spagnola, cfr. ANNA TEDESCO, «Capriccio», «comando», «gusto del pubblico» e «genio del luogo» nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento, in *Norme per lo spettacolo, norme per lo spettatore: teoria e prassi del teatro intorno all'Arte Nuevo*, Atti del seminario internazionale, Firenze, 19-24 ottobre 2009, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 345-358.

<sup>17</sup> GIOVAN BATTISTA LEONI, *Roselmina, favola tragicatiricomicca di Lauro Settizonio da Castel Sambucco, recitata in Venezia l'anno 1595 dagli Academici Pazzi Amorosì*, Venezia, Giovan Battista Ciotti senese, 1595, pp. 5-7.

<sup>18</sup> Si usa la parola 'maschere', nel riferirsi ai personaggi tipici della commedia dell'arte, solo per gusto di *variatio* e sinteticità, pur nella consapevolezza che si tratta di un termine d'origine settecentesca. Cfr. SIRO FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 12 e sgg.; CESARE MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 15.

<sup>19</sup> STEFANO A. MORETTI, *Arcadia maledetta*, cit.

società civile ‘urbana’/cortese, e via di seguito)<sup>20</sup>, abitata da personaggi regali e umili, divini e buffi, insieme perfino nella stessa scena, mescolando dialetto e lingua aulica, cori di pastorelli e canti di maschere (del resto, il teatro di Andreini è sempre teatro *con* musica, se non strettamente *in* musica)<sup>21</sup>; eppure un’«opera reale», cioè nella gerarchia delle ‘commedie’ dell’arte il tipo di dramma più elevato possibile, sollevando il dubbio che questi comici dell’arte fossero addirittura in grado di improvvisare in versi<sup>22</sup> – e qui Andreini sembra portare fino in fondo il suo personale progetto di elevazione e ‘fissazione’ della commedia dell’arte, mettendo su carta i versi di un’«opera reale».

Anche nell’ultima creazione drammatica di Andreini non arrivata, invece, ai torchi, *Il nuovo risarcito Convitato di pietra*, ci troviamo di fronte a un’ardita mescolanza di generi, da una sacra rappresentazione e *contrario* alla commedia dell’arte, attraversando melodramma, pastorale boschereccia e marittima, e via di seguito. Andreini conferma ancora una volta la sua fedeltà alla figura metaletteraria del mostro, avvicinata (quasi riprendendo l’idea di Badoaro) a quella dei giganti e titani ribelli contro Giove: ad aprire il prologo troviamo i giganti Encelado e Tifeo (altrimenti detto Tifone), entrambi personaggi mitologici ibridi tra aspetto umano e bestiale, colpevoli di aver tentato la scalata all’Olimpo e puniti dal fulmine di Giove – un rimando forse alla più vasta tradizione del Don Giovanni, precisamente all’*Ateista fulminato*, dove il protagonista non solo precipita nell’inferno, ma è vittima di una folgore di Giove; a mo’ di suggestione, si può sottolineare che Encelado e Tifeo sono menzionati anche nell’*Adone* di Marino, in particolare nel primo canto, dove si paragonano con un’allusione virgiliana le armi di Tifeo con quelle di Amore<sup>23</sup>, proprio poco prima dell’episodio in cui Amore si presenta nella fucina di Vulcano con i suoi aiutanti ciclopi, per chiedergli di forgiargli una saetta, immagine che poi tornerà nel canto settimo (58-60) nell’episodio dell’invenzione della musica da parte di Amore, mentre ascolta i colpi cadenzati del padre e dei ciclopi al lavoro; sempre nel prologo del *Convitato* andreiniano compare proprio la fucina di Vulcano e dei ciclopi, che invano i giganti invitano a unirsi alla ribellione, costretti invece ad ascoltare il loro canto ebbro (in canti sdruciolli) mentre continuano a lavorare. Non solo, ma Tifeo diventa quasi *mise en abyme* dell’intera opera, condensando insieme la figura di ribelle al Cielo, forza d’armi paragonabile ad Amore e, totalmente opposta ma complementare, l’immagine della statua vivente:

TIFE0: Son di schiatta immortale, io son Tifeo;  
che qual Sciron novello  
tutte l’ossa ho ‘npietrite, anzi che tutto

<sup>20</sup> Mi permetto di rimandare ad ALESSANDRA MUNARI, «*Lelio d’Isabella figlio*». *La ‘prima donna’ di Giovan Battista Andreini*, in *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Munari.pdf>, oltre ovviamente alla mia tesi di dottorato, EAD., *L’«Ismenia, opera reale e pastorale» di Giovan Battista Andreini, «lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, cit., pp. 51-122 soprattutto, e al mio saggio EAD., *L’«Ismenia» di Giovan Battista Andreini*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, consultabile al sito: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/MUNARI.pdf>.

<sup>21</sup> LUCIANO MARITI, *Il comico dell’Arte e «Il Convitato di Pietra»*, in ID., SILVIA CARANDINI, *Don Giovanni o L’estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito Convitato di Pietra», di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 61-226: 133.

<sup>22</sup> RICHARD ANDREWS, *Introduction*, in FLAMINIO SCALA, *The Commedia dell’Arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios*, edizione e traduzione a cura di Richard Andrews, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2008, pp. IX-LVI: XVI-XVII.

<sup>23</sup> GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone* I, 17; X, 268; XIII, 258; insieme in XVIII, 31; XVIII, 142; XIX, 172. Cfr. ed. a cura di Emilio Russo, Milano, BUR, 2013, con relative note.

fatto qui Niobe io sono;  
e benché pietra io sia,  
forma lingua di sasso umano suono<sup>24</sup>.

Parlando di mostri, si cita finalmente quello che in genere viene preso ad esempio principale del genere misto barocco, mostruoso in generale oltre che per Andreini, ossia *La Centaura* del 1622, dramma tripartito negli atti in base ai tre generi canonici, nell'ordine commedia, pastorale e tragedia, e imperniato sul complesso simbolismo, ibrido e a tratti perfino contraddittorio, del centauro (indagato da Alessia Rossi<sup>25</sup> e da Simona Morando in una sua preziosa monografia,<sup>26</sup> oltre che puntualmente ricordato da Laura Riccò nel suo studio già citato). Leggendo la dedica,

[...] questo ch'oggi in scenico teatro (superbo nell'umiltà) appresento alla Maestà Vostra cristianissima [...] la centaura soggetto comico, pastorale e tragico.

È stravagante l'invenzione, come ardità è la dedicazione, ma però a tanto gran rischio non m'avventurai, se non con profonda considerazione e con elevato discorso.

Poiché, sì come 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 di questa mia centaura l'umane membra prender si dovranno per la sublime e real dedicazione e le mostruose per colui ch'oggi le dedica.

Il centauro celeste fu detto Chirone, per la chirurgia, avendo ritrovato il modo di medicar gli uomini e i giumenti; e ben lo stesso Chirone con lo stilo dell'onestà ha toccato e purgato tutto questo composito drammatico, onde non ci sia cosa che disonestamente il renda infermo [...]<sup>27</sup>.

si presagisce l'importanza assunta dalla figura del centauro «celeste». Il Sagittario, cioè, guida il corteo di personificazioni metateatrali dei vari generi protagoniste del prologo, vale a dire Talia, Pan e Tragedia, significativamente invitandole in chiusura di scena a 'unirsi' in un abbraccio, sempre specificando che tutto ciò avviene «cantando». È bene notare inoltre che la Tragedia qui presentata da Andreini è fortemente caratterizzata in direzione mescidata, trattandosi di un'eco dalla celeberrima Tragedia dell'*Euridice*, con una citazione *verbatim* dal primo verso del Prologo rinucciniano: una Tragedia che rifiutava il finale infelice, i rivolgimenti tragici, a favore dei «dolci affetti» e di un 'nuovo' terzo genere, il dramma in musica (in effetti anche il finale di Andreini, pur tragico, lascia intravedere un raggio di speranza nella futura generazione di giovani centauri regali rimasta in vita). Non solo: nel prologo andreiniano anche i discorsi degli altri personaggi modellano il loro inizio sulla base di quello della Tragedia.

TALIA CANTANDO:

Da le piagge di Pindo a voi ne vegno,

<sup>24</sup> GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, in SILVIA CARANDINI, LUCIANO MARITI, *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 393-682: 400-401, dal Prologo, vv. 46-51.

<sup>25</sup> ALESSIA ROSSI, «*Monstrum natura errando, Laelius arte facit*». *La «Centaura» di Giovan Battista Andreini*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre - 1 dicembre 2012), a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiarla, Simona Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 349-360 (dove velocemente si nota anche la citazione rinucciniana del prologo andreiniano, p. 351).

<sup>26</sup> SIMONA MORANDO, *Il sogno di Chirone: letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012, in particolare pp. 89-172.

<sup>27</sup> GIOVAN BATTISTA Andreini, *La centaura, soggetto diviso in commedia, pastorale e tragedia, [...] alla cristianissima regina madre Maria Medici dedicata*, Parigi, Nicolas della Vigna, 1622, s.n.p., cc. 2r-v (prendendo il frontespizio come c. 1r). Cfr. ID., *La centaura*, edizione e appunti di lettura a cura di Franco Vazzoler, Genova, Il melangolo, 2004, pp. 39-40, edizione moderna basata però sulla successiva stampa veneziana del 1633, con dedica a Vincenzo Grimani e non più a Maria de' Medici, cui faceva capo il simbolismo (anche politico) del centauro, come sottolinea lo studio di SIMONA MORANDO, *Il sogno di Chirone*, cit.

schiera immortal di pellegrini eroi,  
[...].

PANE CANTANDO:

Da le selve di Creta, o spirti amabili,  
vien Pane a voi cinto di canne e lauri,  
[...]

TRAGEDIA CANTANDO:

Io, che d'alti sospir vaga, e di pianti,  
scorrer di sangue al mar fo immensi rivi,  
a regal scettri, a porporati manti  
falseggiando Artalon sarà ch'arrivi:  
[...]

SAGITTARIO CANTANDO:

Io che ne l'alto de la fascia eterna  
mi scopro a voi saettator celeste,  
per voglia profondissima e superna  
convien che 'l moto al mio gran cerchio arreste.  
Al gran desio di vostra brama interna  
uop'è che 'l suo favor Chiron v'appreste;  
ch'esser non può che d'un teatro in seno  
possiate star senza discordie a freno.  
[...]

E sì come centauro in cielo io sono,  
così l'opra Centaura i' chiamo al mondo;  
e se varie di membra il don le dono,  
di composito vario io reggo il pondo;  
[...]

Tutti uniti qui dunque in bel legame  
senza più favellar lievi partite;  
tra voi tessete triplicato stame,  
a le mete di gloria alte salite;  
spieghi l'ali la Fama, e suoni il Rame  
a le cognite parti, a le romite,  
e dentro i libri de' futuri annali  
de la Centaura i disegni immortali.

*Nel principio di questa ottava ultima incominciante "Tutti uniti qui dunque etc.", Talia, Pane e Tragedia s'abbraccieranno, e così in nodo unite al suon di trombe finita l'ottava partiranno<sup>28</sup>.*

Per concludere, si può chiudere con una nota quasi 'di servizio' riguardo a un testo non drammatico di Andreini, *L'Olivastro, o vero il poeta sfortunato* del 1642, uno smisurato poema «fantastico» in ottave (già anticipato, nel 1606, in accompagnamento alle rime funebri pubblicate in onore della madre ne *Il pianto d'Apollo*, dalle ben più contenute «rime piacevoli» de *Lo sfortunato poeta*, aperte queste da una «essagerazione in prosa dello stesso»): lo spirito di tale poema è nel segno dell'eroicomico, come svelano alcuni termini chiave quasi tecnici – «essagerazione» indica infatti il lazzo del comico in una scena di sfogo dei sentimenti, frustrazione, rabbia, dolore; «piacevole» era stato definito *Lo scberno degli dei* di Francesco Bracciolini, poema eroicomico. Ancora più rimarchevoli, se possibile, le dichiarazioni di poetica inserite nell'avvertimento ai lettori:

<sup>28</sup> GIOVAN BATTISTA Andreini, *La centaura* (ed. 2004), cit., pp. 51-53.

Salvi (o cortese lettore) ogni mio mancamento l'attendere a teatri e non ad academie, dove negli uni si tresca allettando e nell'altre fassi ammirare orando.

[...]

Se poi a questi seguaci della scuola di Diogene un'ora mille gli paiono che se n'esca dal tetro delle stampe al lucido di questa luce, con dente d'acuto acciaio, con lingua più che di vipera avvelenata, per trafigerlo e ucciderlo, e 'n così fatto modo convertire il suo trionfo in asino e in frusta, e la sua tromba in tomba, avvertasi che per discolpa e di lui e di me stesso che 'n questo mio capriccio, per iscapricciarmi e per gustarmi, io mi compiacqui d'essere e bembevole e boccacchievole e dantevole, per potermi servire di quelle voci ch'erano della natura d'un poema fantastico; tanto più avendo osservato in molti che se l'allacciano voci tali sparse entro gli scritti loro, ancor che gravi.

Si che, se a questi primipili<sup>29</sup> di Parnaso fu loro concesso seriamente far questo, chi non dirà che scherzosamente tanto più a me si conveniva? Una canzonetta, un sonetto [...], o come in breve tempo dal calamo al papiro oltrapassando fa che 'l poetico intento s'ottenga; ma in un poema di vigilie più che di sonni, di sudori più che d'inchiostri composto non è così.

[...]

Ma [...] nel primo canto di questo mio non icastico, ma fantastico capriccio, da scherzo incominciato, assai più per leggerlo a penna alla villa tra miei contadini in sul Mincio che dadovero istamparlo in sul Reno, onde fra dotti si leggesse, promisi che alcuna cosa recondita in margine postillata sarebbe; or mutando forma la stampa, mutai seco anch'io pensiero.

Parimente io voleva nel fine d'ogni canto far lo stesso; poi conoscendo che questo volume esser letto doveva da chi, vago d'un continuo leggere, nulla di girsene a letto si curava, mutai pensiero in meglio, e nulla feci<sup>30</sup>.

L'opera risulta interessante per vari motivi: innanzitutto per quello che Maurizio Rebaudengo ha descritto come un taglio teatrale specificamente 'tragicomico'<sup>31</sup>, quasi catartico nel cercare una conversione, dallo spirito satirico-aggressivo all'indole comica terenziana, per il protagonista, figura errante di poeta in formazione, bersaglio della sfortuna (probabilmente per certi versi identificabile, già a partire dalla versione del 1606, con Andreini stesso); poi per la veste «piacevole», comica/'ridicolosa' in altre parole, che giustifica la scelta variegata ma ben ponderata di toni, stili e modelli, rimandando al principio cardine della varietà; ultimo motivo, ma non meno importante, infine, per la definizione di «fantastico», che oltre a riportarci alla mente la 'stravaganza' tipica di Andreini, accanto a «icastico» si carica dei complessi significati teorici già sviscerati da figure del calibro di Mazzoni e Tasso<sup>32</sup>. L'interesse per questo poema, in particolare, è stato risvegliato dalla riscoperta, da parte di chi scrive, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, di una versione manoscritta dei primi due canti dell'*Olivastro* del 1642<sup>33</sup>: per quanto probabilmente non autografa,

<sup>29</sup> Cfr. l'incipit della *Lidia* di Arnolfo di Orléans e DANTE, *Par.*, XXIV, v. 59.

<sup>30</sup> GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Olivastro, o vero il poeta sfortunato: poema fantastico*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1642, s.n.p., da «L'autore a chi legge», cc. 4r-v (prendendo il frontespizio come c. 1r).

<sup>31</sup> MAURIZIO REBAUDENGO, *L'eroicomico fallimento dell'aulica ambizione: l'Olivastro di Giovan Battista Andreini*, in «Levia gravia», II, 2000, pp. 271-301.

<sup>32</sup> Si ricordi almeno CLAUDIO SCARPATI, *Icastico e fantastico. Iacopo Mazzoni fra Tasso e Marino*, in *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 231-269.

<sup>33</sup> BNCF, ms. Magl. VII, 1395, cc. 213r-258v: GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *L'Olivastro sfortunato poeta, poema piacevole. Al serenissimo Ferdinando II gran duca di Toscana quinto, autore Giovan Battista Andreini fiorentino, tra i comici Fedeli detto Lelio*, con frontespizio (non datato) alla c. 213r e con cc. 213v, 236v, 237v bianche. Cfr. 'Code magliabechiane'. *Un gruppo di manoscritti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze fuori inventario*, a cura di Maura Scarlino Rolih, Firenze-Scandicci, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, pp. 27-28, in cui si descrive l'intero manoscritto composito Magl. VII, 1395 (Med. Pal. 364), che contiene anche *L'Olivastro sfortunato poeta*, in questi termini: cart. comp., sec. XVI-XVII, mm. 235 x 170 max., cc. VI, 498, leg. in cart.

Per una trattazione più esauriente sull'*Olivastro* (anzi, 'gli' *Olivastri*) in generale e sulla versione manoscritta dei primi canti del poema da me ritrovata a Firenze, qui sopra segnalata, mi permetto di rimandare al mio saggio ALESSANDRA MUNARI, *Comico, eroico, eroicomico, tragicomico: la poetica di G.B. Andreini attraverso gli «Olivastri» e l'«Ismenia»*, in *Testi, tradizioni, attraversamenti: prospettive comparatistiche sulla drammaturgia europea tra Cinque e*

per vari aspetti (quali la presenza di note marginali) risulta almeno collegabile alla volontà dell'autore. Di questa versione manoscritta si intende fornire in futuro edizione e studi più approfonditi, anche in relazione alla «rime piacevoli» del 1606 e in generale all'intera produzione andreiniana, per non dire all'intera cornice barocca – confermando ancora una volta, nella necessità anche pratica della critica di contestualizzarne sempre l'attività ad ampio raggio, come Giovan Battista Andreini non possa che essere considerato un'icona dello sperimentalismo tutto barocco del teatro seicentesco.

---

*Settecento*, Atti del seminario per il dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie (Padova, 17-18 dicembre 2015), a cura di Elisabetta Selmi, Alessandra Munari, Enrico Zucchi, Padova, Padova University Press, in corso di pubblicazione, oltre che alla mia tesi di dottorato, EAD., *L'Ismenia, opera reale e pastorale* di Giovan Battista Andreini, *«lo sfortunato fabbricatore di castelli in aria»: edizione critica e commentata*, cit., pp. 128-148, in particolare p. 131 e p. 440 e sgg., dove do più estesamente conto di questa riscoperta. Si avverte che, per quanto riguarda la mia tesi di dottorato (già ufficialmente consegnata, ma non ancora discussa), le pagine di volta in volta indicate nei rimandi del presente saggio potrebbero subire leggere variazioni a causa di eventuali revisioni alla tesi, apportate secondo le indicazioni che si riceveranno dai valutatori.