

S. Carandini e L. Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro*. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini, Bulzoni, Roma 2003, estratti dal saggio di S. Carandini, *Don Giovanni e la festa dei Titani*, pp. 229-252.

I. *Il Convitato di Pietra risarcito: l'invenzione di G.B. Andreini*

Due eleganti manoscritti, rilegatura in pergamena e carta profilata in oro, emersi da fondi di biblioteca o di archivio a Roma e Firenze, due doni ben confezionati destinati a personaggi importanti nelle due città - Monsignor Carlo Pio Carpi di Savoia e Leopoldo de' Medici - è quanto resta di un progetto teatrale ambizioso rimasto forse nel limbo delle intenzioni, senza raggiungere, fino ad oggi, la divulgazione delle stampe e forse nemmeno mai delle scene. La firma in calce alle lettere dedicatorie nelle due copie, "Gio. Battista Andreini per Teatri detto Lelio", l'anno di redazione 1651 (tre anni prima della morte dell'autore), l'argomento, la vicenda esemplare di Don Giovanni Tenorio che tanta fortuna aveva avuto sulle scene italiane da quando una trentina di anni prima una compagnia di attori spagnoli aveva fatto conoscere a Napoli *El Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, sono elementi tutti che aggiungono interesse e sorpresa al rinvenimento dell'opera fuori misura, circa settemila versi in cinque atti e un prologo. 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 "Fiorenza il di 17 Dicembre 1651": è quest'ultimo che abbiamo scelto di pubblicare, con le varianti in nota del primo. Abbiamo denominato (A) il manoscritto fiorentino e (B) quello romano.

L'invenzione di un celebre attore professionista, appartenente alla seconda generazione di "comici mercenari" o "dell'Arte", prolifico autore, capocomico della compagnia dei Fedeli nei primi decenni del secolo, propone quindi un'inedita versione italiana del celebre mito, pochi anni prima che la vicenda di Don Giovanni Tenorio migri in Francia, poco prima del capolavoro di Molière.

(...)

La vicenda di Don Giovanni Tenorio e delle sue imprese amorose, con l'uccisione del Commendatore, l'invito a cena della statua e il finale banchetto al cimitero seguito dalla esemplare punizione, è inclusa da Andreini entro una cornice teatrale a grande spettacolo che ne dilata a dismisura la trama, un rivestimento mitologico che apre squarci ovunque la peripezia lo consenta, cogliendo spunti e immagini appena accennati nel *Burlador*. L'intreccio principale accoglie le invenzioni sviluppate dalle versioni italiane, espunge però le maschere e la lingua dialettale, attenua in parte - ma solo in parte come vedremo - i momenti più bassamente farseschi. L'impianto genericamente aulico, l'adozione del verso come in Tirso, dei cinque atti regolari, non comportano

una rigida unità di stile, ché anzi una ricchezza e mescolanza di registri e di generi drammatici costituiscono una delle principali caratteristiche dell'opera. Fra il comico, il tragico, il pastorale, il filo della composizione si muove, toccando il dramma sacro, l'opera in musica, la festa mitologica, la commedia con lazzi degli attori dell'Arte. Un totale "risarcimento" quindi della tragicommedia spagnola compie Andreini attingendo alle più collaudate tecniche e modalità rappresentative dello spettacolo barocco, alle efficaci pratiche recitative delle compagnie di attori professionisti, nella più completa libertà d'invenzione, pur rispettando l'impianto fondamentale del mito fondato da Tirso de Molina. Tutti gli artifici illusionistici, tutte le strategie recitative, tutti i principali *topoi* tematici, le figure verbali e le ricorrenti icone di un'arte retorica che sollecita i sensi e amplifica i significati, sono dispiegati dal vecchio attore su un palcoscenico che presuppone adeguati dispositivi e attrezzature, in linea con le più recenti acquisizioni dell'ingegneria teatrale.

II. *Una guerra fra Olimpo e terra*

Nell'atto primo del *Burlador de Sevilla*, Don Pedro, zio e protettore di Don Juan, nel dare conto al Re della violenza subita da Donna Isabella, senza peraltro rivelare il nome del nipote responsabile del misfatto, parla del colpevole come di "un uomo certamente di alto rango, perché chi osa levarsi fino al cielo o è un gigante o un mostro"¹. Da questa fugace immagine evocata da Tirso de Molina, è partito Andreini per dare misura cosmica alla vicenda, per inserirla in un quadro mitologico di fondo. L'assalto al cielo di Giganti e Titani in rivolta contro gli dei d'Olimpo, a seguito del quale i ribelli sconfitti sono stati rinchiusi nelle viscere della terra, diventa l'antefatto che mette in moto l'azione. Nel prologo, ambientato in Sicilia sulle pendici dell'Etna con antri, monti rocciosi e boscaglie, l'invenzione di Andreini muove dal nuovo progetto di rivolta tramato per liberarsi e vendicare l'onta della prima sconfitta da Encelado e Tifeo, Titani imprigionati nelle pendici montuose: un nuovo assalto al Cielo da condurre con i mezzi più adeguati.

Il tema della guerra fra i Giganti e l'Olimpo compare di frequente in epoca barocca tra gli argomenti per intermezzi mitologici, quale figura emblematica del contrasto e della rivolta, dell'eresia e della minaccia del caos contro l'ordine del mondo. Lo consiglia ad esempio quale soggetto per intermezzi lo stampatore Guidotti nell'edizione della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* musicata da Emilio del Cavaliere per l'Oratorio dei Filippini, a Roma, nel 1600: "[...] dentro la scena si faccia una piena musica et armoniosa sinfonia di stromenti, al suono de' quali siano concertati i moti dell'intermedio, avendo riguardo che non abbia bisogno di recitazione per

¹ Tirso 1630, I, 9, pp. 406-407: "mas quien al cielo se atreve/ sin duda es gigante o monstruo".

esempio, rappresentandosi li Giganti quando vollero far guerra a Giove, o cosa simile”². Lo stesso Andreini era certo partito da questo tema quando costruiva tanti anni prima con *L’Adamo* un dramma fondato sulla rivolta contro il Cielo, questa volta cristiano, da parte di Lucifero e delle sue coorti³. Allora, campione scelto dalle forze del male per dare l’attacco era Adamo, con il determinante concorso di Eva, tramite l’opera di seduzione esercitata su di lei dal diavolo-serpente. La cacciata dal Paradiso Terrestre sanciva la sconfitta dell’Inferno, l’inizio della Redenzione e della storia dell’umanità. Voltaire sosteneva addirittura che Milton, nel corso del suo viaggio in Italia negli anni trenta del secolo, avesse conosciuto quest’opera biblica di Giovan Battista Andreini traendone una possibile ispirazione⁴.

Nel prologo del *Convitato* Andreini introduce con grande risalto il tema della “gigantomachia oggi novella” (prologo, 401). Ai lamenti dei Titani imprigionati rispondono Furore e Vendetta. Mentre Vulcano rifiuta di collaborare, si cerca in terra un paladino in grado di condurre il nuovo assalto al Cielo, di “risarcire” la nave della vendetta: “Rompemmo già in un medesmo scoglio / La nostra nave, e risarcirla è d’uopo / E far, chi ha seggio in Ciel, segga nel centro” (prologo, 102-104). È Don Giovanni l’eroe finalmente individuato, il superuomo, il nuovo Titano in grado di vendicare la prima sconfitta e debellare l’Olimpo, sottoporre gli Dei all’umano rischio di morire, dare il ludibrio a Giove che già i complici immaginano legato al carro trionfale e fustigato “a tergo ignudo” (prologo, 409). “Letti di rose e stocchi denudati” (prologo, 392) si preparino per gli

² Cfr. l’indirizzo “A’ Lettori” di A. GUIDOTTI, *Rappresentazione di Anima, et di Corpo, Nuovamente posta in musica dal Signor EMILIO DEL CAVALIERE*, Roma, N. Mutii, 1600, in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Firenze, Bocca, 1903, pp. 7-8.

³ Cfr. Carandini 1995, pp. 139-145. Nel precedente trattato in versi *La saggia egiziana* del 1604, scritto a difesa dell’arte comica, Andreini per bocca di Ergasto, nemico del teatro, aveva paragonato la commedia a un Tifeo che osi scalare il Cielo: “Col seren del suo volto la Commedia / Il tuo lucido Ciel di faci ardente, / Ti lusinga, e vezzeggia, e poi t’ancide; / Qual Tifeo fulminato, e suoi Fratelli, / Che del seren Ciel fattisi amanti / Osar ad Ossa sopraponer Pelio, / Ed altri alpestri, e minaccianti dorsi, / E seggio farsi tra fulgenti stelle; / Ma a pena il guado mal sicuro tentando; [...] Folgori ardenti incenerir quei monti, / Che già scala del Ciel osar mostrarsi, / A l’Oste altero, il folle ardir smorzando” (Firenze, Volcmar Timan Germano, 1604, pp. 28-29). Sui trattati giovanili di Andreini in difesa dell’attore e del teatro (oltre *La saggia Egiziana*, pubblica *La divina visione*, nello stesso anno e a Milano), le motivazioni biografiche e il clima culturale in cui vengono elaborati, si veda Fiaschini 2000.

⁴ Lo ricorda Bevilacqua 1894, p.139 citando le parole di Voltaire dall’*Essai sur la poésie épique* scritto originariamente in inglese nel 1726, poi tradotto in francese dall’abate Des Fontaines e inserito nell’edizione delle opere di Voltaire fatta ad Amsterdam nel 1731: “ce sujet si peu propre pour le dramatique, mais très propre au génie absurde”. Val la pena citare più ampiamente il brano, indicativo del feroce pregiudizio antibarocco che peserà sull’autore: “Milton voyageant en Italie dans sa jeunesse, vit représenter à Milan [nella versione inglese diceva a Firenze] une comédie intitulée *Adam, ou le péché originel*, écrite par un certain Andreino, et dédiée à Marie de Médicis reine de France. Les acteurs étaient Dieu le Père, les diables, les anges, Adam, Eve, le Serpent, la Mort, et les sept péchés mortels. Ce sujet digne du génie absurde de ce temps là, était écrit d’une manière qui répondait au dessin. La scène s’ouvre par un chœur d’anges, et Michel parle ainsi au nom de ses confrères “Que l’Arc-en ciel soit l’archet du violon du firmament; que les sept planètes soient les sept notes de notre musique; que le temps batte exactement la mesure; que les vents jouent de l’orgue, etc” [...] Milton qui assista à cette représentation, découvrit à travers l’absurdité de l’ouvrage, la sublimité di sujet [...] conçut le dessein de faire une tragédie de la farce d’Andreino: il en composa même un acte et demi” (VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique*, in *The complete Works of Voltaire*, a c. di U. KÖLVING, vol. 3B, *The English essays of 1727*, Oxford, Alden Press, 1996, pp. 479-480). Sergio Rufini (S. RUFINI, *The State of Innocence and the Fall of Man di Dryden: la messa in opera dell’Eden di Milton*, in Carandini 2000, pp. 529-568) ricorda l’esistenza di quattro schemi manoscritti del poema che testimoniano di un primo progetto in forma tragica *Adam Unparadised*, a conferma delle valenze teatrali del *Paradise Lost* di Milton.

stupri e gli assassini che l'eroe porterà a termine rovesciando l'ordine del mondo. Inebriata Vendetta incita Furore a procedere, a dare inizio all'azione: "Sanguisuche fatali intanto or noi / Non più stiam sitibonde / D'un sanguigno oceàn entriam ne l'onde" (prologo, 347-349). Ma in chiusura del prologo scende Punizione ad avvertire il pubblico della totale sconfitta cui è destinata l'impresa, della condanna finale di Don Giovanni all'Inferno "trangugiatosi vivo" (prologo, 452). È lei che anticipa la morale edificante della storia con una serie di ammonizioni sentenziose intorno alla fragilità e vanità della vita, alla morte destino ultimo dell'uomo. Subito dopo ha inizio, con la prima scena dell'atto primo, l'azione fraudolenta del protagonista colta in *medias res*: nella reggia di Napoli, di notte, lo scontro fra Don Giovanni e Donna Isabella appena "goduta" a tradimento, così come accade all'inizio del *Burlador*.

Con questo prologo ibrido in cui favola mitologica e *morality play* si congiungono, seguito da un inizio del tutto "comico" invece dell'azione, dove un inganno amoroso è condotto con il favore delle tenebre, Andreini mette in gioco una serie di piani teatrali all'insegna a lui particolarmente cara del *monstrum* drammaturgico. I diversi livelli torneranno ad interagire nel corso dei cinque atti, la favola mitologica tornerà ad aprire squarci sempre di grande spettacolarità, come si vedrà più avanti, con apparizioni di divinità o personificazioni fantastiche, con funzioni anche di intermezzo durante lo svolgimento dell'azione. Da una parte, figure allegoriche e divinità dell'Olimpo forniscono uno schermo opportuno per mitigare nella veste pagana il senso dell'affronto di Don Giovanni al Cielo: un Cielo mitologico è di frequente nelle opere teatrali e letterarie un modo di travestire il soprannaturale, per innalzare lo stile e allontanare possibili interferenze censorie. Gli dei pagani, dall'altra, offrono un pretesto per inserzioni spettacolari e musicali a metà del secolo ampiamente collaudate. Sul piano drammaturgico, poi, l'invenzione di Andreini ha la funzione fondamentale di aggiungere quinte prospettive alla vicenda ormai codificata del Tenorio, di farne uno spettacolo di secondo grado, un teatro dentro il teatro, dispositivo frequente, quasi abusato, come è noto, sulla scena del Barocco⁵. I Titani Encelado e Tifeo, Vendetta, Furore, Punizione, le altre divinità e personificazioni che appaiono nel corso dell'azione si fanno spettatori primi delle imprese di Don Giovanni. Il sito rupestre siciliano, il Cielo e l'Inferno sono luoghi fantastici che convergono intorno alla scena principale, sorta di tribune da cui esseri soprannaturali guardano l'azione, promuovendola, intervenendo a volte come un pubblico partecipe e implicato. Come accade all'inizio dell'atto quarto, quando la Notte appare in cielo, insieme con Silenzio e Sonno lamentando lo spettacolo infame delle malefatte che nel suo corso, sempre nelle ore notturne, Don Giovanni conduce, quindi invita Aurora ad anticipare la sua

⁵ Rimando ancora per gli intrecci di divinità cristiane e pagane sulle scene barocche a Carandini 1995; per il dispositivo barocco del teatro nel teatro a Forestier 1981, per la funzione mitopietica delle macchine in scena a S. MAMONE, *La macchina o l'indifferenza del mito*, in Bouquet-Boyer 2001, pp.219-235.

venuta per impedire nuovi stupri. E Aurora giunge sul carro dorato a tranquillizzare l'affranta spettatrice: resti pure ancora la Notte a concludere il suo tempo, il malvagio ha ormai passato il segno, in meno di un giro di sole la punizione sarà comminata dando inizio alla tragedia⁶. Subito dopo (IV, 2), l'ombra di Lisidora, madre di Don Giovanni - invenzione straordinaria e del tutto originale di Andreini - emerge da una voragine infernale per lamentare la sua vicenda e preannunciare la prossima condanna del figlio. In precedenza (II, 3-4; III, 11), nel tratto agreste della vicenda, anche gli dei Nettuno e Dori erano più volte emersi sul loro cocchio a forma di conchiglia dalle finte onde della "scena marittima" per intermezzi a grande spettacolo volti a sospendere momentaneamente l'azione e amplificare i riti celebrativi dei pescatori sulla riva. Nella conclusione dell'opera, Cielo e Inferno direttamente si fronteggiano materializzandosi in scena, a mostrare il premio del Commendatore e la punizione di Don Giovanni: ampliamento del finale rispetto alla trama di Tirso inaugurato in Italia, come si è detto, dalle rappresentazioni dei comici dell'arte⁷.

Più sottilmente e impercettibilmente, la premessa mitologica, l'allusione alla nuova gigantomachia, si infila anche sul piano semantico negli enunciati dei personaggi. Tratteremo più avanti la vasta rete di riferimenti e immagini di cui Andreini intesse i dialoghi, basterà qui citare la battuta del Re di Napoli, sconvolto dall'oltraggio subito da Donna Isabella entro la sua reggia: "Dunque i Titani ancor non sono estinti? / [...] Ed oggi qui i Giganti / Rubelli infulminati / Scorrano scatenati?" (I, 4, 382-388). Più avanti la pescatrice Filinda, seconda vittima del protagonista, nel suo mirabile lamento ove odio e amore si alternano con violenza, invoca fuochi e fulmini "a 'ncenerir Tifei" (II, 5, 774). Anche per il servo Grillo che aspetta all'alba il ritorno del padrone occupato nella terza impresa, questa volta ai danni di Donn'Anna, Don Giovanni è "Un robusto gigante" (III, 1, 13), mentre poco dopo è Anna sconvolta a gridare "Vindici Dei che fate? / Il Tifeo fulminate" (III, 1, 39-40). E molti altri sono i riferimenti alla gigantomachia o a esseri sovrumani in bocca ai personaggi mentre si svolge l'azione.

⁶ Anche in questo caso lo spunto è tratto dal *Burlador* (III, 9, 2099-2101) con Isabella che impreca contro la notte: "[...] ¡Oh, máscara del día! / ¡Noche al fin tenebrosa / antipoda del sol, del sueño esposa" ("[...] Oh, maschera del giorno! Notte, sposa del sonno / e del sole rovescio tenebroso"). Più tardi, poi, nella versione francese di Dorimond (Dorimond 1659, II, 3, 481-484), sintetizzando quasi la grande scena andreiniana, Don Philippe (corrispettivo del Duca Ottavio) al racconto della violenza subita da Amarille osserva: "Ah! Madame, il n'est point de deserts ny d'abisme / Qui n'eut beaucoup d'horreur de cacher un tel crime, / Et je croy que les lieux où la nuit fait sa Cour, / Pour le faire paroistre emprunteront du jour" ("Ah! Signora non c'è deserto o abisso che senza orrore voglia nascondere un tale crimine, e credo che i luoghi ove la notte tiene corte, per farlo apparire chiederanno a prestito il giorno").

⁷ G. Genette nel prendere in considerazione i tipi di relazione che un testo può stabilire con altri testi, di citazione, allusione, riferimento, derivazione diretta o imitazione - relazioni transtestuali, intertestuali, metatestuali, architestuali, ipertestuali - riferendosi alle ipertestuali (il *Convitato* di Andreini è l'ipertesto e il *Burlador* di Tirso l'ipotesto) registra una serie di dispositivi fra cui quelli, da Andreini esemplarmente applicati, dell'estensione, espansione e amplificazione, con i relativi effetti di distorsione. La "puissance thématique" dell'amplificazione è una modalità che trova non a caso un campo privilegiato di attuazione nella grande tragedia francese del '600. Cfr. Genette 1982, pp. 364-384.

Il procedimento di aprire scene ulteriori entro la vicenda per moltiplicare gli effetti prospettici giocando fra diversi livelli rappresentativi, è ripetuto da Andreini con l'introduzione di momenti rituali tematicamente motivati e caratterizzati da forme spettacolari adeguate. Più che di teatro entro il teatro si tratta in questi casi di un tempo festivo intercalato nella vicenda a rallentare e cadenzare il ritmo ineludibile degli accadimenti drammatici. Citiamo: il corteo votivo dei pescatori che recano doni in onore di Nettuno e ottengono così, come abbiamo visto, la sua apparizione (II, 3-4); le feste sempre dei pescatori per il solstizio estivo e le nozze di Cefaluccio e Tortorella poi mandate a monte da Don Giovanni che rapisce la sposa (III, 8-9); il sacrificio del grande sacerdote Antiste, a conclusione della vicenda, per celebrare i matrimoni riparatori promossi dal Re di Spagna (V, 5); in ultimo, nella scena infernale, il corteo votivo delle ombre di donne precedentemente tradite e uccise da Don Giovanni (altra invenzione del nostro autore) che recano in dono a Plutone oggetti emblematici della loro tragica fine; il tribunale di Astrea (la Giustizia) cui è sottoposto il protagonista e dove la sentenza è pronunciata dalle Furie.

Ognuno di questi inserti o pause che istituiscono ulteriori effetti spazio-temporali, di queste "tribune" che sfiorano quinte, cielo, palco e fondali alludendo alla scena più vasta dove operano gli Dei e dove l'uomo incontra l'oltremondo, amplificano le risonanze e le immagini suscitate dalla storia esemplare di Don Giovanni Tenorio e del suo Convitato di Pietra; sono occasione, come vedremo più avanti, del più alto livello di spettacolarità, sono i momenti dove la musica, il canto, la danza, le macchine sceniche entrano in gioco. Anche se si tratta di intermezzi a grande spettacolo non costituiscono stacchi evidenti fra un atto e l'altro, pause autosufficienti, entrano piuttosto in relazione diretta con la vicenda, risultano pienamente inseriti e collegati all'azione, secondo una prassi più volte sperimentata e teorizzata soprattutto in ambito fiorentino⁸. Sono anche frammenti della festa di corte che si intromettono nel tessuto tragicomico, come un ricamo entro un canovaccio.

La storia vera e propria, il canovaccio appunto, non si discosta molto dalla trama ideata da Tirso, fa proprio l'adattamento operato dagli Italiani che avevano espunto le parti più romanzesche e alcuni episodi secondari, ripercorre con pochi cambiamenti l'andamento del *Convitato di Pietra* nella raccolta Casanatense di scenari e del *Convitato di Pietra* attribuito a Giacinto Andrea Cicognini⁹. Elimina, come si è detto, le figure dialettali, attenua alcune scene più farsesche ma

⁸ Ad esempio Alessandro Adimari nel *Perseo*, favola marittima in cinque atti e sei intermezzi, conservata manoscritta nel Fondo Magliabechiano della BNCf e studiata da Sara Mamone (che la ritiene scritta intorno agli anni '20), propone nelle lettera dedicatoria una comunanza di soggetto fra commedia e intermezzi al fine di dare dignità e unitarietà all'insieme dello spettacolo, attribuisce così all'intermezzo la funzione antica del coro "se a tal componimento in luogo de' cori si avessi possuto innestar gli intermedi cooperanti al fine di essa favola", si veda S. MAMONE, *Andromeda e Perseo, Cicognini, Adimari & co. sulle scene di Accademia a Firenze al tempo di Cosimo II*, in Carandini 2000, pp. 407-438. Per un esempio simile in ambito gesuita si veda la nota 116.

⁹ Per un'analisi puntuale di concordanze e varianti rimando al saggio di Luciano Mariti.

dilata allo stesso tempo lo spazio del comico e amplifica un sottofondo osceno appena velato da maschere verbali, introduce un buon numero di personaggi minori - paggi, alabardieri, un barbiere, un postiglione, consiglieri del Re, soldati -, allarga la partitura ai cinque atti regolamentari, adotta come si è visto il verso¹⁰. I servi mantengono un ruolo principale, ben oltre la funzione anche in Tirso del *gracioso*. Si chiamano Grillo, al servizio di Don Giovanni, e Cicala, al servizio del Duca Ottavio, sostengono nel dramma il controcanto comico-grottesco, fanno da spalla ai loro padroni e allo stesso tempo danno voce al senso comune, al punto di vista dello spettatore. Fra le donne, il ruolo principale sembra quello di Filinda, la pescatrice amante, l'innamorata tradita che al termine sarà maritata inopinatamente a Cicala. Segue per importanza Donn'Anna, la figlia del Commendatore che sposerà il Duca Ottavio, Donna Isabella compare nel primo atto e poi sparisce. Tortorella, la pescatrice rapita da Don Giovanni nel corso delle nozze, convolerà alla fine con il suo Cefaluccio; ha scarso peso drammatico fra le conquiste del seduttore, ma il mondo dei pescatori, come si è visto, ha una funzione importante, sostanzia nell'opera il momento pastorale, uno dei fondamentali composti del *monstrum* drammaturgico creato da Andreini¹¹.

La scena nel cimitero dove Don Giovanni incontra il monumento del Commendatore e invita la statua a cena, i due successivi conviti, la mensa nel giardino boscoso del Tenorio e il banchetto funebre tra le tombe, occupano uno spazio adeguato: erano, a partire dal *Burlador* considerate in genere le scene più spettacolari, quelle che più attiravano il pubblico. Nel *Convitato* di Andreini il peso di questi momenti topici risulta necessariamente modificato nell'economia dell'opera dalla presenza dell'altra scena, quella mitologica, festiva, ultraterrena. Ma la cornice a grande spettacolo non attenua l'impatto dell'incontro del vivo con il morto, la meraviglia dell'apparizione in scena della statua che si muove. Come vedremo, Andreini accentua anzi fortemente il motivo dell'uomo di pietra, dell'effigie marmorea che prende vita, parla e cammina, ne amplifica, come vedremo, il senso a diffusa metafora della pietrificazione del vivo e, ne fa, insieme con la gigantomachia, uno dei fili conduttori della sua invenzione. Anche il tema del "convito" con il morto, del duplice pasto con la presenza in scena del cibo terreno appetibile nel primo banchetto (una festa interrotta), e

¹⁰ Fra le opere drammatiche di Andreini, in versi erano scritti *L'Adamo* (1613), *La Maddalena* (1617) e prima ancora *La Florinda tragedia* (1606). *La Centaura* (1622) invece era in prosa, come giustifica l'autore, nell'"Indirizzo ai lettori": "se poi non ho trattato questo componimento in versi come la dolcezza della Pastorale e la grandezza della Tragedia, ricercava, questo feci forzato dalla Commedia".

¹¹ Ricordo, nella produzione dei comici, il genere assai frequentato delle pastorali, dall'esempio più aulico de *La Mirtilla* di Isabella Andreini (Andreini 1588), alle numerose commistioni con inserti di maschere, come *La Fiammella* di Bartolomeo Rossi. In questi casi l'ambiente arcadico viene messo in subbuglio dall'arrivo dei tipi in maschera, per lo più in seguito a un naufragio, cfr. F. NERI, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, 1913; G. ROMEI, *La commedia dell'arte e la favola pastorale*, in Chiabò-Doglio 1992, pp. 181-199, M. PIERI, *Il "Pastor Fido" e i comici dell'Arte*, "Biblioteca teatrale", 17, 1990, pp. 1-15. L'arrivo di Don Giovanni e Grillo naufraghi sulla spiaggia può ricollegarsi, nella tradizione dell'Arte, a questo tipo di scene. Ne *La Fiammella* inoltre si parla del mondo sconvolto dall'operare trasgressivo di un mago con le divinità costrette a scendere in terra a ripristinare l'ordine, anche di una visita alle regioni infernali.

delle portate macabre e disgustose nel secondo, grazie alla presenza forte del servo Grillo, dei suoi lazzi e delle sue buffonerie in materia di fame e di abbuffata, acquista un grande rilievo e un potenziamento simbolico: come in altre versioni, una sorta di carnevalesco rovesciamento - la tavola imbandita nel cimitero - dell'evangelica Ultima Cena.

Non cambia infine, il senso progressivo di claustrofobia che nel procedere dell'opera anche qui, come già nelle precedenti versioni, si avverte. L'azione, a partire dalla terza scena dell'atto quarto si restringe, le tribune a grande spettacolo restano chiuse, la conclusione segue un ritmo tragico serrato, sembra correre a imbuto verso la botola finale che si apre nel cimitero presso la tomba del Commendatore a inghiottire "vivo" l'eroe che si credeva immortale. Solo dopo questa prima conclusione lo spettacolo riprende respiro per il racconto del superstite Grillo, i commenti finali della corte, il Cielo e l'Inferno che invadono la scena per il giudizio finale (il tribunale di Astrea con le sue comparse) e l'epilogo edificante, come già si è detto.

Le versioni italiane della vicenda di Don Giovanni Tenorio, come è stato osservato più volte dalla critica, adattano la trama e le funzioni dei personaggi dell'opera di Tirso de Molina all'esperienza scenica delle compagnie di attori itineranti che operano nella prima metà del Seicento. Le principali modifiche tengono conto della distribuzione e concertazione dei ruoli (parti fisse e mobili), delle consuete modalità rappresentative, dei generi sperimentati con le loro eventuali commistioni e quindi delle pratiche compositive che ne derivano. Mettono in gioco sovente, in particolare, quel codice binario nella struttura della trama rilevato da Ludovico Zorzi¹², riscontrabile nella matrice drammaturgica del teatro dei comici dell'arte, in quella produzione copiosa di testi - soggetti, canovacci o scenari, generici o "parti scannate" - conservati nelle raccolte documentarie. Modalità compositiva che attiva il congegno di incroci, variazioni e ripetizioni passibili di estensione quasi all'infinito, con effetto moltiplicatore dell'offerta teatrale delle compagnie. Ecco allora - nei "soggetti", ma di conseguenza anche nelle opere scritte per "disteso" - il risalto che acquistano le parti doppie o singole abitualmente impersonate dagli attori che si trovano formare le compagnie: i due Innamorati e le due Innamorate, i due Zanni (i servi), i due Vecchi (Re, Consiglieri, Padri sul versante tragico, Dottore e Pantalone su quello comico), ruoli mobili come il Capitano, la Fantesca e l'Oste (nelle commedie), Paggi, Alabardieri, Messi (nelle tragicommedie e tragedie), l'economia dei doppi e tripli ruoli sostenibili dallo stesso attore nel corso dell'azione. Ecco ancora l'intreccio calibrato dei linguaggi e delle tecniche performative, l'improvvisazione fondata sul patrimonio culturale dell'attore attivato dalla memoria allenata, la struttura ripetitiva e circolare

¹² Cfr. L. ZORZI, *La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte*, in Mariti 1980 pp. 104-115; Zorzi 1990, parte III, "Intorno alla Commedia dell'Arte", studi questi assai stimolanti che, rispondendo a istanze teoriche della seconda metà degli anni '70, progettavano un'analisi "strutturale" dei circa 700 scenari conosciuti. Ricerca di grande utilità, che sarebbe bene riprendere oggi alla luce di un più generale interesse e lavoro sull'intertestualità.

delle gag comiche, la convenzionale partitura delle tirate ad effetto, l'intreccio caratteristico di imitazione e invenzione, frutto dell'abituale "traffico di soggetti" esercitato nell'ambito delle compagnie e della originale tecnica di composizione e centonizzazione messa a punto dagli attori italiani professionisti e dilettanti¹³.

Converrà leggere anche la struttura de *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra* alla luce di tali condizioni, presenti, anche se sublimato o velato entro l'abito letterario, nella scrittura teatrale di Giovan Battista Andreini che tutta la vita recita, dirige una compagnia di comici dell'arte, scrive e a getto continuo pubblica opere drammatiche. Queste, è da supporre, nascono prima sulle scene; prendono forma, è probabile, a partire da un succinto scenario e con il contributo di tutti gli interpreti, si nutrono della singolare pratica di recitazione, del bagaglio di testi "generici" da adattare con l'improvvisazione "memore" di ognuno, assumono le variazioni operate nel corso del tempo, trovano infine nel capocomico l'autore che raccoglie, coordina, stabilisce e divulga un testo "definitivo" nel libro manoscritto o a stampa. Particolarmente evidente, poi, se si considera l'insieme della produzione teatrale firmata da Andreini, è la versatilità che, a partire da una specifica competenza, dimostrano gli attori di una compagnia come quella dei Fedeli, in grado di interpretare opere di genere assai diverso, di adattare la propria recitazione ai registri e ai ruoli del comico, del tragico, del pastorale, del dramma sacro, dell'opera in musica¹⁴; di padroneggiare la dizione in prosa o in versi, l'uso del dialetto, dei gerghi malandrini, la parodia di lingue straniere, il canto, con tutte le commistioni, di stili e di linguaggi, di cui l'Andreini "regista" e drammaturgo è maestro sommo. Argomento assai vasto che qui si può solo accennare, restando del tutto aperta la questione del contributo personale del capocomico-autore che, come nel caso di Andreini, ambisce ad acquisire uno statuto letterario, a professare una dignitosa pratica scrittoria che affianca il mestiere dell'attore nelle ore di tempo libero, in solitaria elaborazione, anche fuori dell'ambito teatrale, con la creazione di opere poetiche, trattati, meditazioni religiose, con l'esercizio di una elaborata tecnica eloquente¹⁵.

È con una tale premessa che si può adeguatamente avvicinare il testo tramandato dai due volumi manoscritti di questo inedito *Convitato*. È a partire da queste modalità compositive che si possono rilevare la parte originale di invenzione rispetto alla *vulgata* esistente, i dispositivi

¹³ Si veda in particolare TAVIANI 1982, pp. 151-171; il rapporto tra generici e centoni è approfondito in Innamorati 1996.

¹⁴ La più complessiva analisi di questo fenomeno da un punto di vista drammaturgico è ancora quella di Tessari 1969.

¹⁵ Cfr. Fumaroli 1980, pp. 18-28. Come noto, Fumaroli adotta in questa raccolta di studi sul teatro del '600 l'arte della retorica eloquente quale "punto di vista filosofico" per restituire coerenza alla molteplicità di aspetti della scena e della drammaturgia di quest'epoca: "L'invenzione drammatica, variante dell'invenzione retorica, trasforma i testi trasmessi dalla tradizione scritta in testi destinati ad attori [...] il teatro all'italiana [...] riassume e riflette sulla scena tutti i luoghi della parola pubblica, come l'attore all'italiana è in grado di riassumere e riflettere tutti i tipi dell'oratore" (p. 24).

drammaturgici e spettacolari che agiscono nell'opera, il materiale linguistico che la sostanzia nella paziente ultima rifinitura. Filo conduttore per questo primo itinerario attraverso cinque atti, un prologo e più di settemila versi (senza dimenticare le principali varianti fra le due stesure), sarà allora proprio l'attore, il suo ruolo, il personaggio che interpreta. Questo significa iniziare il percorso a partire dalla distribuzione delle *dramatis personae*, dagli "interlocutori" che agiscono e si esprimono nell'opera, mettere in luce lo spazio e il tempo in cui si definiscono, l'universo particolare che abitano nella finzione teatrale¹⁶. Come tutti i personaggi di teatro, quelli di Andreini si presentano a quel paradossale spettatore che si trova "leggere" un testo drammatico, quali fenomeni assai particolari, composti disomogenei di parti verbali, aggregati di tratti semantici e procedimenti discorsivi, di tracce gestuali e tecniche corporee implicite che sottendono il corpo e il fiato di un attore in carne ed ossa. Risultano soprattutto - connotato precipuo del teatro di quest'epoca e della commedia italiana in particolare - scarsamente dotati di coerenza psicologica, sono caratteri o tipi, come sappiamo, si individuano soprattutto nell'azione, nelle funzioni che svolgono all'interno della trama, nella lingua e lo stile con cui si esprimono, nei rimandi ai tratti distintivi di una casistica ben nota al pubblico contemporaneo, ed è proprio il procedimento di invenzione e interpretazione svolto a monte da un particolare attore e dalla sua performance che unificano la singola parte¹⁷. Muovere dai personaggi può significare allora considerare l'opera dell'autore - nel nostro caso di colui che firma la lettera dedicatoria - come il precipitato di un lavoro di concertazione che parte dalla trama per ricavare i ruoli, dai ruoli per dare vita al composito intreccio dello spettacolo in scena. Senza disconoscere con questo - come dicevo sopra - la parte di invenzione dell'autore, di Giovan Battista Andreini, lui stesso attore, con il nome di Lelio specializzato in genere nel ruolo di Innamorato, e allo stesso tempo capocomico di una affermata compagnia¹⁸.

¹⁶ Sulla nozione di "mondo creato" nella finzione drammaturgica e spettacolare cfr. K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988; I ed.: London and New York, Methuen 1980, pp. 103-121.

¹⁷ Riferimenti obbligati gli studi nel campo della semiotica teatrale di Ubersfeld 1977, De Marinis 1982, K. Elam, *Semiotica*, cit., Ubersfeld 1996. Più di recente, utile, anche se riferito soprattutto alla composizione narrativa M. BOTTO, *Personaggio e semantica narrativa*, in *Il Personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, a c. di F. FIORENTINO, L. CARCERERI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 171-189.

¹⁸ Non sappiamo molto su Andreini attore, conosciamo solo i ruoli che interpreta nelle sue opere sotto il nome di Lelio. Pochi, quasi nulli i riscontri in giudizi contemporanei. Quasi sempre le composizioni poetiche dedicate agli attori e premesse alle edizioni a stampa delle opere si riferiscono alla bravura delle prime attrici attive nel corso della sua lunga vita teatrale: la prima moglie Virginia Ramponi (Florinda), la seconda Virginia Rotari (Lidia), Orsola Coris (Eularia). È da sottolineare quanto di frequente nelle corrispondenze fra il 1606 e il 1630 i Fedeli siano denominati "compagnia della Florinda", a sottolineare mi sembra il pregio e prestigio di lei, attrice-cantante, degna erede della suocera Isabella. Troviamo Giovan Battista protagonista nella parte di Lelio, esplicitato il suo nome anche nel titolo, nelle commedie *Lelio bandito* (1620) e *Li duo Leli simili* (1622). Presente anche se non da protagonista unico in *La Turca* (1611), *Lo Schiavetto* (1612), *La Centaura* (1622), *Amor nello specchio* (1622), *La Sultana* (1622), *Le due comedie in comedia* (1622), *Li duo Baci* (1634), *La Rosa* (1638). In molti di questi ruoli, come è noto, interpretava la parte di Innamorato con suggestivi riferimenti alla sua privata e complicata vita amorosa, fra la moglie Florinda, l'amante Lidia, poi moglie a sua volta. Sappiamo che recitava volentieri anche la parte di Cocalin de' Cocalini "vecchietto allegro" che troviamo in *La Venetiana* (1619). Dobbiamo presumere fosse dotato quindi anche di una certa vena farsesca, come scrive di lui lo stampatore Pandolfo Malatesta nella dedica ad A. Striggio per *Lo Schiavetto* (1612), poi ripresa nell'edizione di *La Venetiana* di cui sopra: "faceto e leggiadro, facondo e saggio pronunciando e

scrivendo”. Mentre di se stesso scrive Andreini in una lettera del 1920 “Le parti poi ch'io fo, o ch'io non parlo, opur, se parlo, fo una scena da schermatore, e questa in un'opera; o vero ch'io farò in musica che fa rider un re malinconico, farò una serenata da Coccalino, o vero che travestito ridicoloso vo a far un bando” (Corrispondenze 1993, I, p. 122). Recentemente, per cortese segnalazione di Sergio Monaldini che vivamente ringrazio, è emersa dagli archivi di Modena e Ferrara una preziosa testimonianza circa il ruolo interpretato da Andreini negli ultimi anni della sua vita, il ruolo per lo più comico appunto di Pantalone. Due documenti accennano alla presenza di Giovan Battista nella compagnia di Beatrice Vitali e Giovan Battista Fiorilli, a Roma, nel carnevale 1651: “hò parlato questa mattina a Lelio Andreini, che fa qui da Pantalone” (Roma, 18 febbraio 1651) e “Lelio Andreini, che nella compagnia di Beatrice hà fatto in Roma ultimam[en]te la parte di Pantalone” (Roma, 25 febbraio 1651). I due passi saranno citati in un saggio di S. Monaldini e P. Fabbri in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno che si è tenuto a Napoli, e in un lavoro, sempre di Monaldini, intitolato *Il teatro dell'arte nelle capitali estensi*, anch'esso in corso di stampa. Nei drammi religiosi o tragici, in opere particolari di genere misto, è più difficile ovviamente stabilire il suo ruolo: Ircano “Re di Scozia giovine” in *La Florinda* (1606)? Adamo ne *L'Adamo* (1613)? uno degli amanti di Maddalena ne *La Maddalena* (1617)? Ardenio innamorato ne *La Ferinda* (1622)? Brimonio innamorato della serva in *La Rosella* (1632)? Filandro “Prencipe di Scozia” in *Ismenia* (1639)? e forse, allora, Don Giovanni ne *Il Convitato*? Restano ovviamente, quest'ultima in particolare, solo vaghe ipotesi. Si presume inoltre che nel suo ultimo soggiorno parigino Andreini recitasse in qualche ruolo minore anche negli spettacoli, musicali e non, che la compagnia di Domenico Locatelli presenta a Parigi fra il 1645 e il 1647 (vedi più avanti p. e note 165, 170). Per quel che riguarda invece le strategie di difesa messe in atto da Giovan Battista agli esordi della sua carriera di attore e capocomico, dopo la morte di Isabella e l'allontanamento di Francesco dalle scene, rimando ancora a Fiaschini 2000.