

come reagiscono gli zoccoli di Torgeir e Else Marie? Anche l'acustica è diversa e l'atmosfera della stanza è densa. Dobbiamo parlare più forte? Si sentiranno le canzoni? Dopo infinite prove Eugenio decide che dobbiamo provare tutto lo spettacolo. È ormai mezzanotte.

Il giorno dopo Eugenio tiene una conferenza per critici teatrali e altre persone interessate. Dobbiamo mostrare una parte del nostro allenamento. Per il mio mal di denti ho già preso un'aspirina. Fra il pubblico c'è la mamma di Eugenio. Ci eravamo immaginati una piccola vedova meridionale con il fazzoletto nero. L'immagine e la realtà sono molto lontane. Quella donna esile, che gentilmente ci saluta, si muove con un'eleganza aristocratica. Sarà presente allo spettacolo quella stessa sera. Non riesco a concentrarmi. Ho la testa così piena di sensazioni sconosciute che mi è difficile vedere i compagni e tutti i piccoli dettagli che so a memoria. Non so proprio che impressione di *Ferai* abbia veramente avuto il pubblico italiano.

In seguito ci incamminiamo in gruppo verso un caffè all'aperto. È pieno di attori sofisticati nei loro incredibili drappaggi. I teatranti si raggruppano attorno ai bar e ai tavoli, chiacchierano e ridono.

Noi ci sentiamo dei contadini che si vergognano dei propri vestiti. A casa a Holstebro siamo eleganti. Qui, nella città delle gondole, siamo miserabili.

Else Marie è stanca. Con un enorme mazzo di fiori la vediamo sparire, senza cena, da sola nella notte – su un ponte – lungo un canale – di ritorno all'albergo.

Il giorno dopo mi prendo una sgridata da Eugenio e Agnete perché non mi sono curata i denti prima di partire. Secondo loro in scena ero sfinita proprio per quelle due aspirine.

Il padre di Agnete è dentista.

Traduzione di Daniela Piccari

Clelia Falletti

UN ATTORE DRAMMATURGO E IL SUO PUBBLICO

Commedie fortunate, perché a voi solo è concesso
in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti
delle cose, anzi de' cuori, e con gioia unir quelle cose
che parevano più disunite e disperate.
[*Le due commedie in commedia*, atto V, scena ultima]

Recentemente sono state pubblicate alcune raccolte di commedie distese dei comici dell'arte che, aggiunte ad altre pubblicazioni isolate, rendono abbastanza agevole reperire i testi più importanti dei protagonisti della commedia dell'arte. Tuttavia, dell'attore-autore che è stato per giudizio pressoché unanime il più grande autore italiano di teatro del Seicento, Giovan Battista Andreini, molto poco è accessibile in edizione moderna, appena quattro opere sulle ventiquattro che di lui si conoscono. Il resto è sepolto nelle biblioteche in stampe dozzinali che rendono il testo con il passare del tempo sempre più illeggibile.

Eppure la cura che Andreini metteva nel rendere pubbliche le sue creazioni sotto forma di libro per i lettori era pari alla cura che ne aveva allestendole per gli spettatori, avendola ereditata da suo padre, il celebre attore Francesco Andreini, marito della divina Isabella e curatore delle sue opere a stampa dopo morta, prefatore del *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611) e editore delle sue *Bravure* (1607) in cui pubblica i materiali letterari del suo celebre personaggio, il Capitano Spavento da Vall'Inferna.

Giovan Battista Andreini è stato letto come un autore barocco, all'insegna della pesantezza, e il suo teatro è stato condannato come mero gioco di formule, gonfio nello stile e superficiale nel ridurre a puro spettacolo i contenuti; mentre Andreini è all'opposto un campione della leggerezza, che spinge, è vero, al massimo la sperimentazione, ma va tanto oltre da infrangere i limiti e toccare le radici nascoste dove tutto comincia a parlare in metafora.

Nel nostro secolo il riconoscimento della grandezza drammaturgica dell'attore Andreini, prima che dagli studiosi, è venuto da un uomo di teatro: Luca Ronconi.

Questo scritto è la ripresa di alcune pagine, in parte rielaborate, tratte dal mio libro recente Il teatro in Italia. II. Cinquecento e Seicento, Roma, Edizioni Studium, 1999.

Di Giovan Battista Andreini Luca Ronconi ha messo in scena *La Centauro* nel 1972 come saggio finale dei suoi allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica; *Le due commedie in commedia* nel 1984 nel Festival di teatro della Biennale di Venezia; e *Amor nello specchio* nel giugno 1987 a Roma con gli allievi dell'Accademia al Teatro dei Documenti-Studio Damiani, e poi al Théâtre des Amandiers a Nanterre.

La prima materia del teatro dell'Andreini è il teatro stesso. Per questo è inutile cercare nelle sue opere il cosiddetto teatro nel teatro: perché c'è sempre, per definizione e per autoconsapevolezza. *Le due commedie in commedia*, costruita fin dal titolo come teatro nel teatro, mostra il drammaturgo al lavoro, allo stesso modo in cui *La Fontana di Trevi* di Gian Lorenzo Bernini mostra lo scenografo al lavoro. Altrettanto inutile è elencare tutti i luoghi in cui appare la musica e il canto nelle opere di Andreini: è tempo perso perché sono presenti sempre come strumento espressivo al pari dei costumi o della voce o delle azioni: insomma è una delle possibilità degli attori e delle attrici di cui è fatto il suo teatro. E così ci sono sempre e dappertutto tutti i clichés e i «pezzi chiusi» e i «reperti» del teatro: come cercare lucciole in un'umida sera d'estate nei campi.

Ciò che fa di Andreini un grande – come abbiamo detto – è la leggerezza, la stessa leggerezza magica che Bernini per bocca del Dottor Graziano, il Dottor bolognese della commedia dell'arte che nella *Fontana di Trevi* è architetto come il Bernini che lo impersona, diceva derivare da «inzeugn e desegn». Quindi conoscenza profonda dei mezzi, e poi coerenza di disegno e capacità di architettura, che in loro diventa arte perché vi si aggiunge come un continuo guizzo con cui tutto viene negato trasformandosi nell'opposto: leggerezza di farfalla che nasconde il faticoso travaglio e processo di affinamento.

Anche quando stampa, Andreini vuole che l'oggetto che stampa sia teatro, non semplice testo teatrale. Nelle sue edizioni il teatro fa esplicitamente da protagonista sia nella cornice, marcando in modo forte l'inizio e la fine, sia nel corpo del testo drammatico, con una sua presenza diffusa. Lo strumento che usa è il lettore. Nelle sue stampe Andreini si rivolge al lettore, con spicchiole notazioni di poetica e di pratica teatrale. Bastino due esempi diversi: il primo è l'apostrofe ai «Cortesissimi Lettori» della *Centauro*, in cui, tra le altre cose, si lancia a dimostrare la necessità, in commedia, di giustificare il fatto che i gemelli vestano allo stesso modo, perché – osserva – nella vita questo non avviene. Ricorda perciò come nei suoi *Due Lelii simili* architettasse che per la morte del padre i gemelli apparissero tutt'e due vestiti di

nero. Il secondo è tratto dalla *Maddalena*, dove osserva che se il Prologo arriva dal cielo cantando con una sorpresa scenotecnica, non può poi andar via «misero e mutolo» consentendo (difetto ancora più grave) al pubblico di perdere la concentrazione, e spiega che è per questo che ha messo una coda di canto, un madrigale, a stornare l'attenzione dalla faticosa risalita del Prologo e a trattenere le chiacchiere e i commenti.

Nel corpo del testo drammatico il teatro è evocato attraverso una profusione di didascalie non solo implicite ma esplicite (fatto rarissimo nelle stampe dell'epoca), di spazi che mutano e di stati d'animo in trasformazione e di sfoghi emotivi. Quanti mutamenti avvengono nell'animo di Arminia che racconta la sua storia al poeta perché ne faccia materia di dramma (atto II, scena prima delle *Due commedie in commedia*), il lettore lo evince dagli incoraggiamenti di Lelio che più d'una volta invita Arminia a fare dei grandi respiri.

Ma è alla fine del libro che Andreini colloca il segno più marcato con l'eccezionale presenza delle *Avvertenze* o *Ordini* a chi volesse allestire l'opera, in cui ripercorre attentamente l'intera pièce atto per atto scena per scena con una sorta di piano di regia.

Figlio d'arte (1576-1654), primogenito della coppia di comici dell'arte più famosi, Francesco e Isabella Andreini, fece studi regolari a Bologna. Nel 1594 era in compagnia con i genitori (unico dei sette figli a seguire la loro arte); ma alla morte della madre, nel 1604, era già a capo di una sua compagnia, i Fedeli, con la moglie, Virginia Ramponi, al servizio del Duca di Mantova.

La sua prima opera teatrale a stampa fu una tragedia, *Florinda*, rappresentata nel 1603 dagli Accademici Spensierati di Firenze, di cui fece parte l'autore. Virginia Ramponi divenne celebre da allora con il nome di Florinda.

La tragedia narra della maledizione della maga Flerida sul re di Scozia Ircano, che una volta l'amava: la maledizione, per bocca dell'oracolo di Delfi, dice che il figlio nato dal re e dalla sua sposa Florinda sarà causa della morte del padre. In effetti, malgrado il volontario allontanamento di Florinda e del bimbo prima, e poi del re, alla fine Florinda, convinta da uno sleale cortigiano che Ircano ha ucciso il figlioletto, si toglie la vita e affida la vendetta a suo fratello. Questi uccide l'innocente Ircano e si uccide a sua volta.

È ambientata fra i boschi della Scozia. Un'incisione, che orna l'edizione del 1606 della *Florinda*¹, mostra la scena che è una bosche-

¹ Vedila a p. 563 del I vol. dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*. Vedi, ivi, anche la scena dell'*Adamo* e ritratti dell'autore.

reccia in primo piano e in secondo piano, dove le quinte conducono a una capanna a destra e a un tempietto a sinistra; e ha un grande palazzo regale a chiudere il fondo, circondato da un fossato con un ponte levatoio.

La tragedia, il genere più accademico tra i generi teatrali, in versi sciolti, è il suo battesimo e consacrazione di letterato e accademico. Gli scritti immediatamente successivi, tra cui un dialogo (*Saggia Egiziana*) in lode dell'arte scenica e un *Trattato sopra l'arte comica*, appartengono al filone degli scritti dei comici in difesa del teatro.

Con i Fedeli partecipa alle feste mantovane del 1608 (per le feste di nozze di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia), permeate dalle musiche di Monteverdi. Bisognosi di riconoscimenti, i Fedeli presentano *L'Idropica* di Giovan Battista Guarini, e sono usati come materiale duttile e prezioso per far vivere le mascherate e i balli, i prodotti di corte in cui i comici versano la loro varia sapienza performativa. Virginia Ramponi ha modo di eccellere sostituendo con breve preavviso la cantante dell'*Arianna* di Monteverdi. Lelio e Florinda (questi i loro nome d'arte) mettono a frutto la loro formazione musicale.

La sua prima commedia a stampa fu *La Turca*, misto di boschereccia e marittima, in prosa. Fu rappresentata a Casale, con i mezzi messi a disposizione della corte di Casale, nel carnevale del 1611 e stampata nell'agosto²; ha un contenuto avventuroso trattato in modo romanzesco e allestito ricreando, in una commedia, la spettacolarità propria delle feste-torneo. Questa è la trama:

In un'isola la genovese Flavia, amante non corrisposta di Lelio, si sfoga con la serva veneziana Masenetta, mentre sullo sfondo e intorno all'isola turchi e cristiani si combattono con alterne fortune; Florinda, rapita bambina col fratello gemello Florindo dai corsari turchi, al suo ritorno nell'isola natia vestita da turca e chiamata Candida, fa innamorare di sé il maturo poeta Laurindo, il Capitano Corazza e Lelio, che lei ricambia. Masenetta, serva di Candida, e Fringuello, servo del Poeta, fanno scene ridicole di corteggiamento. Florindo, arrivando nell'isola vestito da turco e chiamato Nebi, viene scambiato per Candida e si diverte a ordire una beffa ai danni degli innamorati Lelio e Capitano, che finiscono in mano ai turchi, mentre Candida viene scambiata per Nebi e ricondotta anch'essa schiava fra i turchi che hanno invaso l'isola travestiti da cristiani. L'agnizione finale scopre che i gemelli sono figli del Poeta; canti e danze festeggiano le nozze dell'una con Lelio e dell'altro con Flavia, e di Masenetta con Fringuello. Nel finale, il Capi-

² A. Zazo, «*La Turca*» di G.B. Andreini, in «Quaderni di teatro», 1986, n. 32, mette ordine alla cronologia e produce testimonianze inedite sulla tournée dei Fedeli del 1611, nel periodo quindi del governo di Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia a Casale.

tano Corazza guida il Carro trionfale della vittoria cristiana e della conversione dei turchi³ che vediamo attraverso gli occhi di un personaggio: «Oh, quant'arme, oh, quante facelle, oh, quante insegne ventilanti, oh, quanti cavalli, oh, quanti fanti, oh, quanti turchi, oh, che bello et ordinato trionfo!».

Come in tutte le opere di Andreini, il tema, che la conclusione rende esplicito, è la ricomposizione dell'armonia nel mondo: qui non è tanto la vittoria dei cristiani sui turchi, quanto la conversione di questi ultimi e la riconciliazione.

La commedia mostra un abile dominio di materiali diversi: contrasti, gara di ballo dei pretendenti di Candida, duello fra il Capitano e Lelio innamorati e duello fra l'oste e Fringuello per Masenetta, rapimenti, passaggi di eserciti a cavallo, scambi di persona e agnizioni, balli e canti finali. Insomma, continui colpi di scena narrativi e performativi, costretti in un'architettura coerente. La commedia presenta tutte le premesse per il movimento anche dello spazio. La scenografia prevede sfondi dipinti di monti «ne' lontani de' quali si scorghino alcune capannette di cartoni dipinti e qualche castelletto ancora, avvertendo che fra quei monti caminar si possa et anco discendere in scena»; e, sotto quei monti, un «lontano di mare» dipinto (ed. 1611, p. 5).

Nella commedia successiva, *Lo Schiavetto* (1612), ci sono mutamenti di scena ottenuti con i mezzi poverissimi ma efficaci dell'Arte, che consentono al comico Facceto – che da solo interpreta tutti i personaggi del suo teatro ambulante imitando le diverse lingue – di ambientare di seguito una commedia, una pastorale e una tragedia, come è spiegato nell'*Ordine per recitare lo Schiavetto con molta facilità, non solo d'atto in atto, ma di scena in scena*, stampato alla fine della commedia:

Scena nona [a. VI]. Qui ci vorranno due scalette e una tela che si finga una prospettiva, la quale si tirerà avanti la casa d'Alberto. Pure, per occasione di questa commedia, sarà congegnata di sopra una prospettiva che finga una pastorale, la quale in cadere coprirà la prospettiva comica. Più, colà sopra pure a quelle prospettive, vi sarà congegnato un panno nero, che dall'alto cadendo coprirà similmente la prospettiva pastorale. Scagni e seggiole assai, e sonatori⁴.

³ A. Zazo, «*La Turca*», cit., p. 70, osserva che questa figura ripeteva l'analoga figura della Fortezza sul carro marino che apriva la naumachia del 1608, conclusione politica delle feste mantovane impennate sul tema della vittoria sui turchi. Vedi anche S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 201-202.

⁴ In L. Falavolti, *Commedie dei comici dell'arte*, Torino, UTET, 1982, pp. 212-213.

Nelle *Due commedie in commedia* (1623)⁵ Andreini è in grado di trasformare lo spazio muovendolo e modellandolo grazie alla storia stessa e agli stessi personaggi: per due volte lo spazio della commedia «vera» (all'interno della quale si recitano due commedie) si trasforma in un teatro, prima per la recita degli accademici e poi per la recita dei comici: vengono portate le sedie e le panche per gli spettatori; gli spettatori stessi, mascherati all'uso veneziano, invadono chiassosi lo spazio e si uniscono ai personaggi della commedia «vera» divenuti essi stessi spettatori. Per la commedia degli accademici, lo spazio teatrale è l'intera piazza che le facciate delle case contornano a creare uno spazio interno, come i corrales spagnoli. Dice Rovenio, il padrone di casa:

Tempo è, Zelandro, che gli Accademici si vadano a vestire. E qui, fra queste case appunto che son tutte mie, ho fatto accomodar un teatro, come quello dove in facendo cader queste tappezzerie che qui si veggono, saremo in casa nostra e in teatro; poiché questa corte, come in Venezia molt'altre ve ne ha, si può tutta con porte serrare... [a. II, sc. 3]

La trasformazione è sottolineata dal disporsi di altri «spettatori» sopra i tetti e alle finestre: all'inizio del III atto, quindi, gli spettatori in maschera si affollano, è tutto un chiedere e portare sedie, e alle porte bussano altri spettatori impazienti, poi comincia la musica e arriva il prologo, detto dalla Pace interpretata dalla figlia di Rovenio che farà anche la parte dell'Innamorata.

La commedia degli accademici ha come personaggi le maschere che si producono nei loro pezzi tipici: Graziano e Magnifico, che combinano il matrimonio tra i figli; il capitano Medoro che duetta col servo Burattello; Lidia che sdegna l'amore del Capitano; lazzo del Capitano che tenta, senza riuscirci, il suicidio; sdegno di innamorati tra Lidia e Narciso; furori del Capitano e duello con Narciso. Lo scioglimento avviene con un'agnizione che travalica la scena quando Lidia - fuor di commedia ma approfittando dell'impunità della commedia - confessa di non chiamarsi Lidia ma Aurinda; che il padre Rovenio, che non è Rovenio ma Durante, la scoprì bambina che dormiva con il suo piccolo amico Mirindo e uccise il bambino e fu a sua volta ferito e lasciato per morto da Alidoro, padre di Mirindo. La commedia, che il suo autore Lelio (che altri non è se non Mirindo) ha intitolato ad arte *Incerto fine*, provoca agnizioni a catena tra «attori» e «pubblico»: l'amico e socio in affari di Rovenio che si fa chiamare Zelandro ma è Alidoro, si slancia su Rovenio/Durante per

⁵ In S. Ferrone, *Commedie dell'Arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1985, vol. II.

tentare ancora di ucciderlo. Gli «spettatori» si frappongono per dividerli e Lelio (che trova il tempo di dire: «è contro il decoro e fuor de' precetti che la commedia sia di mesto fine») riporta la pace rivelando di essere Mirindo e vivo e, felice di aver ritrovato vivo il padre, sugella il lieto fine ottenendo Lidia in sposa. Finisce il terzo atto della commedia «vera» con lo spettacolo della manovra ben orchestrata del togliere l'apparato degli accademici ripristinando la scena primitiva:

Tutti gridano Viva la pace, e così dicendo entrano. E qui, entrati che saranno i comici, si tornerà a scoprire il luogo dove si recitò la commedia, con ingegno di funi che alzino e che abbassino quei tappeti.

così dice la didascalia alla fine dell'atto.

All'inizio del V atto, per la seconda volta arrivano gli spettatori in maschera. Vengono ad assistere a una commedia di comici di passaggio. Si portano sedie:

ROVENIO. Scagni, scagni, via Rondello, Filino, Calandra, via, via; e che si dica a questi comici che comincino. O caro Alidoro, o caro mio figlio e genero Mirindo, o Aurinda mia cara! Signori, avremo un gusto inaudito, non solo d'udir questi comici valentuomini, ma d'ascoltar Arminia, che vedrete quanto nel dilettere sarà vivace.

CALANDRA RONDELLO FILINO (*portano sedili*). Ecco qua mille scagni; su, andiamo per degli altri (*vanno*). [a. V, sc. 1]

Oggi si moltiplicano le pubblicazioni sull'Andreini, aldilà della presenza obbligata nelle antologie dedicate alle commedie dei comici dell'arte⁶. Ne vien fuori il ritratto di un autore che è veramen-

⁶ L. Falavolti, *Commedie dei comici dell'arte*, cit.; oltre allo *Schiavetto* di Andreini, il volume offre altre quattro commedie famose di famosi comici dell'arte: *Il finto marito* di Flaminio Scala, il teorico della Commedia dell'Arte, autore del *Teatro delle favole rappresentative*; *L'inavertito* di Niccolò Barbieri, in arte Beltrame, attore tra i Fedeli di G.B. Andreini, protagonista del dibattito ideologico con i suoi trattati in difesa dell'arte e della dignità dei comici; *La Lucilla costante* del capuano Silvio Fiorillo (in arte Capitano Matamoros e Pulcinella), in cui compare Pulcinella; *L'amico tradito* di P.M. Cecchini, uno zanni in arte col nome di Frittellino, nella vita nobile ferrarese, il più attivo fra i comici a creare una distinzione tra persona sociale e persona comica. Una seconda antologia è S. Ferrone, *Commedie dell'Arte*, cit., 2 volumi che coprono un arco di anni dal 1583 al 1642: oltre a *Le due commedie in commedia* Ferrone pubblica la prima commedia distesa pubblicata di un comico, *L'alchimista* di Bernardino Lombardi, poligrafo plagiario, che si era aggregato alla vita delle Compagnie comiche (Gelosi, Uniti, Confidenti) come Graziano, al seguito di Vittoria Piissimi; *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando, siciliano trapiantato in Francia; *L'inavertito* del Barbieri; *Li buffoni* di Margherita Costa

te l'erede di tutto il paccume cristallizzato dell'eredità, che però Andreini vivifica proprio perché lo riconosce come paccume, ne isola i componenti – cioè lo rende duttile e ne fa materia d'arte. Agnizioni (commedia), vaticini (tragedia), magie e spiriti (pastorale); gli Innamorati da commedia e il duetto servo/padrone; pastori e ninfe da pastorale; re e regine da tragedia. Equivoci, travestimenti, scambi di persone e di oggetti; beffe; e poi i pezzi chiusi, balli, canti, teatro nel teatro.

Nelle *Le due commedie in commedia* c'è un'altalena tesissima di emozioni, costruita concentrando nel primo e nel secondo atto i racconti di alcuni fatti di sangue che appartengono al passato segreto dei personaggi. I casi sono tre, e ognuno di loro è intricato e indipendente, ma vengono abilmente intrecciati in un'unica e complessa commedia. Tutto ruota intorno al personaggio di un ricco e galante uomo d'affari, e alla sua casa in Venezia. Costui in gioventù aveva ucciso a Perugia il figlioletto di un suo acerrimo nemico e a stento aveva salvato la vita; scappato a Bologna, aveva illuso e sedotto una fanciulla procurando la rovina economica e il disonore del padre, il quale aveva pugnalato la figlia lasciandola morta ed era partito all'inseguimento del traditore. Ora l'uomo d'affari vive e traffica a Venezia sotto il falso nome di Rovenio, con una figlia che chiama Lidia. Nella sua casa ospitale accoglie il socio in affari di passaggio per Venezia, la giovane e bella Solinga (scappata da Roma alla ricerca del suo innamorato) per la quale organizza feste e commedie, il giovane Lelio che è così bravo a inventare soggetti e istruire gli attori accademici, e una bella donna, Arminia, che crede un'artista del canto e della chitarra.

Da subito lo spettatore è messo così nella condizione di temere il riaffiorare di turbolenze antiche e di impulsi assassini. Le due recite dentro la commedia procedono, per lo spettatore, sul filo tra la finzione (dei personaggi) e la realtà (di ciò che rappresentano): l'impressione è che al minimo passo falso sia in agguato la tragedia vera.

romana, poetessa, cantante, cortigiana, degna di essere ricordata come poetessa e scrittrice di teatro. Interventi circoscritti su un'opera di G.B. Andreini sono R. Spirito, *Finzione e realtà ne «Le due commedie in commedia» di G.B. Andreini*, in *In-ludere*, Centro Studi di ricerca e sperimentazione sullo spettacolo, 1990; e S. Fabrizio-Costa, *Les pleurs et la grâce: «La Maddalena» de G.B. Andreini*, in *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles)*, Paris, Saint-Denis, PUV, 1991. Studi più complessivi sono l'ampia monografia di M. Rebaudengo, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1995; e il recentissimo saggio di Laura Novelli, *Giovan Battista Andreini polifonista delle scene*, in «Biblioteca teatrale», nn. 49-51, 1991. Di Giovan Battista Andreini, in edizione moderna, c'è ancora *Amor nello specchio*, a cura di S. Maira e A.M. Borracci, Roma, Bulzoni, 1997, mentre *Adamo* era già apparso, Lanciano 1913, a cura di E. Allodoli.

Si prepara la seconda recita con l'aiuto generoso dell'ignaro e spensierato Rovenio.

Ai comici di passaggio, che non hanno donne in compagnia, Rovenio propone di far recitare Arminia. Aiutati da Lelio per il soggetto, i comici mettono in scena la storia della figlia di un Pedante che invece di sposare il maturo Ceccobimbi preferisce un giovane mascalzone che l'inganna e l'abbandona. La recita avanza faticosamente tra i commenti salaci del pubblico; Solinga, fra il pubblico, sviene ed è trasportata in casa. Sulla scena si consuma la tragedia: il Pedante, disonorato, pugnalato Arminia. Solinga in casa rinviene fra le braccia di colui che ha provocato lo svenimento, cioè il suo innamorato che ha riconosciuto tra i comici. Questi dimentica di tornare in scena e ciò provoca una «scena vuota». Rovenio entra in casa a cercarlo, lo trova abbracciato a Solinga e, impulsivo come sempre, caccia mano alla spada. Si scatena una rissa. Solinga scappa in teatro e i due la seguono e si chiarisce ogni equivoco.

Scatta puntuale l'affermazione – che Andreini mette in bocca a uno «spettatore» compiaciuto – che il teatro ci insegna che il mondo non è che teatro:

MASCHERA PRIMA. [...] Oh tiolé, vardè de grazia come nu, nel far far comedie, scoverzemo che 'sto mondo altro non è che una commedia.

La scena vuota crea una di quelle pause tra due vortici, che non son pause ma spostamenti di piani di realtà, in cui Andreini è maestro. Qui è un piacevole ragionare e commentare sentenzioso che ricomponne la realtà quotidiana con i suoi ritmi. Altrove è un lungo raccontare segreto di personaggi che svelano la loro storia nascosta, e che creano la complicità nel pubblico. In questa commedia ci sono ben quattro lunghi racconti: tre nei primi due atti (la storia di Solinga, di Arminia, di Lelio) e il quarto nel quarto atto (la storia di Partenio che completa quella di Solinga). L'agnizione di Partenio e Solinga durante la recita nel V atto, e le precedenti rivelazioni di Lelio (che nella realtà è Giovan Battista Andreini) e Lidia (che nella realtà è Virginia Rotari, amante dell'Andreini) e di Rovenio e Zelandro, lasciano ormai fuori solo la storia di Arminia, che in realtà si chiama Florinda, che in realtà è Virginia Ramponi, moglie di Andreini/Lelio e attrice di grandissimo valore. Anche di questo fa teatro il nostro autore che mette in bocca ai vari personaggi apprezzamenti sull'abilità del canto di Arminia, o di Lelio drammaturgo. Il personaggio del Pasticciere, alla rivelazione di Solinga e Partenio, dichiara:

PASTICCIERO. Io, che ho fatto stampar molte comedie, non son più pasticciero, son Flaminio Scala; con titolo di *Teatro delle favole rappresentative*, prometto per questo nobil caso tessere intrico così raro e pellegrino ch'a tutti gli altri torrà il vanto, e per tutto il mondo celebre splenderà come il sole.

Ma torniamo alla recita dei comici interrotta e alla commozone degli astanti:

MASCHERA SECONDA. Abbrazzève fioi, che ve prometto che 'l xè diese anni che no ho pianzesto tanto.

[...]

MASCHERA PRIMA. Me contento più presto d'aver consumà 'sti do occhi in pianto per commedia, che fuor de commedia averzer una sol volta 'sta bocca al riso [...] [a. V, sc. ultima]

E torniamo a Rovenio, in particolare, che si ferma a riflettere sulla storia della figlia del Pedante della commedia; e riassumiamo per il lettore gli ulteriori movimenti e sviluppi inattesi che imprimono alla drammaturgia di Andreini l'andamento della sempre variata e riavvolgente *linea della bellezza* di Hogarth.

Rovenio, colpito dalla commedia che tratta di un caso simile al suo, preso dai rimorsi si alleggerisce la coscienza regalando una dote di denari alla brava Arminia che lo ha fatto piangere, e ai presenti incuriositi del suo gesto confessa ciò che ha fatto a Florinda e a suo padre a Bologna. Esordisce ancora turbato: «Sappiate, signori, che la commedia infine altro non è ch'un epilogo di ravolgimenti umani, ond'avviene che sovente, sotto la scorza di quella favola, si rappresentano or di questo, or di quello, i casi più veri».

Ma non era stato un caso quella somiglianza, bensì il lavoro del drammaturgo Lelio che si era sostituito al caso per far sì che Rovenio si ravvedesse. Non aveva previsto però, Lelio, che sotto le spoglie di Ceccobimbi si celasse il padre disonorato e assassino di Florinda e che, alla confessione di Rovenio, riconosciuto l'ingannatore della figlia, gli si buttasse addosso col pugnale per trafiggerlo: questo colpo di scena è opera del drammaturgo Andreini (come il momentaneo *depistage* di Solinga e Partenio). E a questo punto Arminia, la creduta virtuosa del canto e della chitarra, si rivela come la sposa abbandonata, si butta in lacrime alle ginocchia del padre, e mostrandogli che è viva impetra il perdono per sé e per lo sposo riacquistato Rovenio.

Teatro come specchio – è stato detto – ma come lo specchio di *Amor nello specchio*, non riflesso-ripetizione ma traduzione su un altro piano, lente d'ingrandimento. Il teatro è possibilità di fermarsi a capire sotto lo scudo protettivo del gioco e della simulazione; è il luogo dove si possono sperimentare, senza rischi,

sia architetture fantastiche che affondano nelle nuvole e fra le quali più che camminare si vola, sia rapporti umani che nella vita reale sono fragilissimi e ai quali qui si può dare il tempo di trovare una diversa consistenza. Il teatro così è superiore alla realtà.

Dopo lo *Schiavetto* del 1612 e prima delle *Due commedie in commedia* del 1623, Andreini ha pubblicato due sacre rappresentazioni in versi: *Adamo* (1613) e *La Maddalena* (1617)⁷. Tra il 1619 e il 1620 è a Venezia, e a Parigi nel 1621-22 e poi nel 1623-24, pubblicando numerose opere di teatro: oltre alle *Due commedie in commedia* pubblica *La Veneziana* (con il nome di Cocalin dei Cocalini academico Vizilante detto el Dormioso), *Lelio bandido*, *La Ferinda*, *La Sultana*, *Li duo Leli simili*, *La Centaura*, *Amor nello specchio*, *La Campanaccia*, e tre *Ragionamenti* in difesa dei comici (*Il teatro celeste*, *Lo specchio*, *La ferza*).

Sono opere in cui i generi si mescolano in vario modo, sempre però con la consapevole ed esplicita volontà di sperimentare dell'autore che dalla stampa continua il dialogo con i lettori e costruisce la propria biografia artistica. Spesso citata – come testimonianza della sua inclinazione alla sperimentazione – è la dedica ai lettori che Andreini premette alla *Ferinda*, «commedietta musicale» (Parigi 1622), in cui dichiara di aver obbedito a un desiderio di provare se non si potesse fare di meglio, architettando «un picciol nodo di commedietta» in «così meravigliosi spettacoli» che ha avuto la fortuna di vedere nelle feste di corte di Firenze e di Mantova («fui spectator d'opere recitative e musicali, vidi l'*Orfeo*, l'*Arianna*, la *Silla*, la *Dafne*, la *Cerere* e la *Psiche*, cose in vero meravigliosissime»). Pungolato dalla tentazione della sperimentazione, dichiara di aver voluto copiare, di quel mondo di musica e di illusioni scenografiche, anche gli apparati e i balli; entrato in competizione, intravvide la possibilità di migliorare e innovò come fa un buon artigiano, cioè introducendo le specializzazioni del suo mestiere: e fece sì che, laddove nell'opera «tutti ragionano in un'istessa lingua», nella *Ferinda* i personaggi parlassero i dialetti: bergamasco, ferrarese, napoletano, genovese, e vi mise i linguaggi di Graziano e di Pantalone, e perfino Tartaglia balbuziente.

Più tardi, a Parigi, Andreini riprese in mano la *Ferinda* e la dedicò al cardinal Mazzarino. Era il 1647. In quegli anni l'opera

⁷ Sulla *Maddalena* (preceduta da un poema in ottave dallo stesso titolo, 1610, e seguita da *La Maddalena lasciva e penitente*, 1652, ridotta in tre atti, si veda l'ottimo studio citato di Silvia Fabrizio-Costa, *Les pleurs et la grâce; Adamo* ispirò *Paradise Lost* di Milton. *Maddalena* ebbe le musiche di Monteverdi e altri, pubblicate da Andreini con il titolo *Musiche de alcuni eccellentissimi musici... per la Maddalena* (Venezia 1617).

in musica italiana faceva il suo ingresso in Francia. Alla corte parigina, oltre alle ditte comiche italiane, erano approdati i Febiarmonici, ed era giunto anche Jacopo Torelli, il mago della scenotecnica, che vi rimase quindici anni: nel 1645 aveva allestito la *Finta pazza* con la compagnia di Carlo Cantù, in arte Buffetto⁸, in un misto di recitazione e canto. Vi aveva recitato anche Andreini. Torelli in quell'occasione aveva creato un effetto illusionistico facendo apparire all'improvviso, nella scenografia del porto di Sciro, l'Île de la Cité (i campanili di Notre Dame, il Pont-Neuf, il monumento di Enrico IV) davanti agli occhi stupefatti dei parigini. Due anni dopo Torelli aveva creato le scene anche per l'*Orfeo* di Luigi Rossi, in cui di nuovo aveva recitato Andreini. La dedica della sua *commedietta* al cardinale era una richiesta perché fosse messa in musica e rappresentata.

Nella gestione della propria ditta commerciale, Andreini (all'opposto d'un Cecchini) tiene fissa la compagnia, il suo capitale prezioso, e sperimenta nella drammaturgia, fino a innesti «mostruosi», fino a infrangere i limiti imposti dalla convenzione. Nel gruppo delle cose pubblicate in questi anni, *Amor nello specchio* è un gioco singolare e *La Centauro* (Parigi 1622) è l'esempio massimo di sperimentazione drammaturgica⁹. «Invenzione contrarissima in se stessa» definisce l'autore *La Centauro* rivolgendosi ai suoi lettori.

È commedia al primo atto ed è incentrata su una coppia di innamorati che si fingono pazzi per potersi amare contro la volontà dei genitori; intervengono un medico dei pazzi e infermieri, tutti scappano, anche i genitori che sono scambiati per pazzi; la pazzia del primo atto facilita l'approdo di tutti nella pastorale del secondo atto, nel regno dei mitici centauri in cui il giovane e la fanciulla trovano i loro doppi; nel III atto si entra nel genere tragico; l'azione si trasferisce in una reggia della Grecia antica, dove, morti tutti i principali personaggi, viene innalzata al trono una centaurina.

Nell'*Amor nello specchio* l'impulso alla sperimentazione si allinea a contingenze biografiche (le due protagoniste sono Virginia Ramponi che è Florinda, e Virginia Rotari che è sia Lidia che il suo gemello Eugenio – che Florinda sposa dopo aver amato Li-

⁸ Esiste di lui un ritratto fatto da Stefano Della Bella in cui appare nella maschera di zanni in mezzo ai numerosi strumenti che suonava, sullo sfondo di Parigi (più volte pubblicato; vedi *Enciclopedia dello Spettacolo*, s.v.).

⁹ Un'interpretazione anche a livello profondo di quest'opera «mostruosa», duplice, metafora che trasmette anche la «scienza» del teatro, è in F. Taviani, *Centauro*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Genova, Costa & Nolan, 1989: una lettura che parla del teatro come campo d'esperienza.

dia) e all'ambiente in cui la pièce nasce (dai libertini francesi ai libertini veneziani). Questo per il contenuto; ma la sperimentazione più spinta – che rende tutto lieve e possibile – è di tipo formale: è una commedia perché si svolge in città (Venezia) e cittadini sono i protagonisti, ma i loro atteggiamenti più profondi sono più da ninfe e pastori e non è da commedia neanche il trattamento dell'azione che non presenta vecchi opposti ai giovani o servi scaltri che costruiscono intrighi per la soluzione, ma giovani donne virili e giovani uomini maldestri. Questi ultimi materializzano le loro pulsioni (i loro sogni-desideri) grazie alla presenza di un mago e di diavoli e spiriti folletti, di incantesimi e terremoti: ottenere che la donna amata (che di volta in volta è Florinda o Lidia) per incantesimo compaia addormentata, preda inerme delle proprie voglie, fa il verso e innova in modo originale il *topos* pastorale della ninfa e del satiro; e l'amante imbelles e goffo, che non sa sfruttare il potere magico, non fa una figura migliore del satiro.

Andreini pubblicherà ancora *La Rosella* (Bologna 1632), *I due baci* pastorale (Bologna 1634), *La Rosa boschereccia* (Pavia 1638), l'opera pastorale e reale *Ismenia* (Bologna 1639), *La Maddalena lasciva e penitente* (Milano 1652), oltre a prologhi e intermezzi drammatici, poemi sacri, il poema fantastico *Olivastro*. L'ultima opera dell'Andreini, rimasta inedita alla sua morte, è *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*. Il manoscritto è datato 1651. Precede di ben quattordici anni il *Dom Juan ou le Festin de Pierre* di Molière e deriva dal *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina come *Il convitato di pietra* attribuito a Giacinto Andrea Cicognini¹⁰.

Giovan Battista Andreini fu una personalità internazionale. Il suo campo di attività fu l'Europa (le tournées lo portarono in Francia, Praga, Vienna; influenzò Milton). Viene da chiedersi perché questo proteiforme Reinhardt del Seicento, internazionale più che non fosse Shakespeare, non ebbe la fortuna di Shakespeare.

È vero che Shakespeare non si allontanò mai dal magico «O» del londinese Globe. Le opere di Shakespeare però furono sempre nel bagaglio degli attori, sia di quelli che dopo la chiusura dei teatri inglesi girarono tutta Europa nel Seicento, sia di quegli attori che le portarono con sé, magari come antologia nei loro *recitals* di attori soli (come Garrick in Francia che nei salotti ne recitava dei brani davanti a Diderot, mettendo in moto una riscoperta di Shakespeare da traghettare nel secolo che più lo apprezzò: l'Ot-

¹⁰ Vedi S. Carandini e L. Mariti, *Tre scene da «Il Convitato di Pietra»*, in «Teatro e storia», 1988, n. 5.

to cento). Mentre gli attori dell'arte italiani non portavano nel bagaglio i prodotti della drammaturgia ma la capacità di rifare il processo di produzione di teatro incluso il testo drammaturgico.

Con il teatro di Giovan Battista Andreini la commedia dell'arte è ormai teatro, in senso moderno – come direbbe Beltrame, ossia Nicolò Barbieri nella *Supplica*, intendendo una forma d'arte autonoma. Lo spettacolo è come ponte tra due mondi, dello spettatore e dell'attore. L'attore costruisce (oppure possiede, avendole ricevute dalla tradizione, ad esempio) delle unità espressive (pezzi chiusi) che vengono montate nell'unità dello spettacolo. Sia che si debba recitare un testo già fissato, sia che si tratti di uno spettacolo che costruisce il proprio testo, il processo è identico: attraverso i materiali che l'attore elabora si costruisce lo spettacolo (come un montaggio delle attrazioni). Lo spettacolo così diventa il ponte tra due mondi separati: l'uomo di teatro e lo spettatore. Gli spettacoli sono luoghi in cui convergono gli sguardi e in cui il senso di questa transizione è dato da quanto arriva dagli uomini di teatro e si costruisce come spessore per lo spettatore. Perché questo passaggio avvenga occorre l'organizzazione del consenso, occorre cioè una coerenza nei segni dello spettacolo che permetta il consenso tra ciò che l'attore fa e ciò che vede lo spettatore – e questa coerenza è data dalla *fabula* e dai personaggi.

Così è per l'attore e per il drammaturgo all'origine del teatro professionistico dell'Arte o del Melodramma – così è nel teatro di ricerca del '900 che mette al centro l'attore: il genere testo drammatico è superato e la drammaturgia è solo uno degli strumenti che è possibile rintracciare a tutti i livelli dello spettacolo, è il dialogo continuo che presiede all'organizzazione delle scene, al rapporto tra queste e la presenza dell'attore, tra l'azione di un attore e quelle degli altri, tra i materiali dell'attore e il personaggio, o tra la linea narrativa e la linea performativa, tra tutto questo e la musica, e così via.

I comici dell'arte che pubblicarono le loro commedie distese per conquistare mercati e per acquistare rispetto e considerazione in quanto letterati, rinunciarono a favore della linearità alla complessità performativa. Anche tre grandi tra i comici e tra i teorici dell'Improvvisa, Nicolò Barbieri, Flaminio Scala e Pier Maria Cecchini, pubblicarono commedie che sono povera cosa rispetto al teatro che facevano, volutamente rinunciando, per la stampa, alla cornice coreutica, ai linguaggi diversi, alle maschere, alla concisione dei tre atti, al patrimonio di sapere in azione. Più che come drammaturgia dei comici interessano – e vengono pubblicate oggi – come manifesti della loro poetica o documenti del-

la loro strategia di mercato. E così le commedie dei comici dell'arte sono state studiate per leggere in trasparenza la composizione delle compagnie comiche; o per cercarvi le unità modulari, i pezzi chiusi con i quali sono costruite, e per carpire i segreti della composizione grazie alle difficoltà, o malgrado l'abilità, di cucitura degli elementi divenuti materiale duttile; le si può interpretare come manifesti e luoghi di dimostrazione delle idee espresse negli scritti più teorici, e come conquista di mercati. Tutto questo c'è e forse spesso non si può chiedere altro a queste commedie, avendo i loro autori scelto di non essere altro che la superficie lineare del gioco della variazione senza il corpo e la mente e la vita che rendono questi stessi strumenti, che qui analizziamo inerti, strumenti di fascino.

Ma il caso di Giovan Battista Andreini è diverso.

Andreini intese con il pubblico lettore una relazione privilegiata: gli dà la commedia, la *fabula* con gli interlocutori e i dialoghi, ma lo conduce nello stesso tempo attraverso i segreti della performance, discute con lui di poetica e gli insegna i trucchi illusionistici: ne fa in breve un esperto con gli occhi della mente vigili in grado di leggere oltre le righe (a riconoscere dalla retorica del linguaggio la retorica dei gesti, la «gesteggiata loquacità» con cui Martelli descrive l'apparire del Dottore, «che spunta dopo esser già in scena la metà del suo voluminoso e grondante cappello arrivata»¹¹). E poi fa che i personaggi, attraverso i dialoghi, stabiliscano un rapporto con il lettore e non perdano mai questo filo (come sulla scena i comici non perdevano il filo con lo spettatore e ne guidavano il respiro); e di questo coinvolgimento il lettore, come lo spettatore, viene sollecitato direttamente a prendere coscienza.

«Mirale ammirandoti»: ecco come opera il passaggio dalla terza alla prima persona, cioè come mette il lettore in scena, in quella chiacchierata finale che conclude la *Maddalena*: i musici, dice Andreini, «quasi torrenti di devozione, hanno goduto d'andar meco tributari al gran mare delle lagrime di Maddalena; hor, se ne sei vago, mirale ammirandoti». Guardando le proprie lacrime il lettore del libro diventa il luogo stesso dell'intera rappresentazione riconquistando la corposità della metafora.

¹¹ In *Opere di Pier Jacopo Martelli*, t. IV, Bologna, Della Volpe, 1723, premessa alla commedia *Che bei pazzi!*