

OGGETTI E SOGGETTI

63

Direttore

Bartolo ANGLANI

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Comitato scientifico

Ferdinando PAPPALARDO

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Mario SECHI

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Maurizio PIRRO

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Maddalena Alessandra SQUEO

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Ida PORFIDO

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

Rudolf BEHRENS

Ruhr Universität–Bochum

Stefania BUCCINI

University of Wisconsin–Madison

OGGETTI E SOGGETTI

L'oggetto e il soggetto sono i due poli che strutturano la relazione critica secondo Starobinski. Il critico individua l'oggetto da interpretare e in qualche modo lo costruisce, ma lo rispetta nella sua storicità e non può farne un pretesto per creare un altro discorso in cui la voce dell'interprete copre la voce dell'opera. Ma d'altro canto egli non si limita a parafrasare l'opera né ad identificarsi con essa, ma tiene l'oggetto alla distanza giusta perché la lettura critica produca una conoscenza nuova. In questa collana si pubblicheranno contributi articolati sulla distinzione e sulla relazione tra gli « oggetti » e i « soggetti », ossia fra il testo dell'opera o delle opere e la soggettività degli studiosi.

Vai al contenuto multimediale



Il volume è stato stampato con il contributo del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS) dell'Università di Genova.

Emanuela Chichiriccò

«Con inganno fiorito»

La drammaturgia pastorale
nell'opera di G.B. Andreini

Prefazione di
Franco Vazzoler





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1561-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2018

Indice

- 9 *Prefazione*, di Franco Vazzoler
- 13 *Introduzione*
- 53 *Capitolo I*
L'«innesto»
1.1. La Saggia Egiziana, 53 – 1.2. La Florinda, 65
- 107 *Capitolo II*
Traversando la «boscareccia spiaggia»
2.1. La Turca, 107 – 2.2. La Sultana, 128 – 2.3. La Centauro, 137
- 191 *Capitolo III*
«Con inganno fiorito». Commedie e tragicommedie pastorali
3.1. Lelio bandito, 191 – 3.2. La Rosella, 200 – 3.3. Li duo baci, 208 – 3.4. La Rosa, 214 – 3.5. Ismenia, 220
- 229 *Capitolo IV*
«Da le Flore a le Furie». Ambiti pastorali tra epica e sacro
4.1. L'Adamo, 229 – 4.2. Le Maddalene, 239 – 4.3. Il Convitato di Pietra, 249
- 265 *Bibliografia*

Prefazione

di Franco Vazzoler¹

Al lapidario giudizio di Luigi Riccoboni sulla drammaturgia di Giovan Battista Andreini («questa sorte di libri, scritti colle maniere di questo comico meriterebbero di rimaner sepolti nella dimenticanza») la critica e la storiografia hanno impiegato molto tempo a dare una smentita. Tutto il Settecento è condizionato da questa “rimozione”, se si fa eccezione per lo spicco dato, come a tutti gli Andreini, nelle *Notizie storiche de' comici italiani* di Francesco Bartoli, mosse dalla volontà di mettere in rilievo la cultura letteraria dei grandi attori delle prime compagnie, quasi a voler dare a loro la voce inserendo nella trattazione brani delle loro opere.

Nel disegno complessivo del suo dizionario biografico, Giovan Battista Andreini serve a Bartoli, da un lato, a comprovare la fama e il valore degli attori, ma indica, dall'altro, l'esistenza di una tradizione e della trasmissione libresca di una memoria degli attori attraverso gli attori, autorevole perché esemplata analogamente a quella della cultura letteraria, con l'impegno di riscattare la fama di volgarità che ne circonda le figure (nella vita privata e sulla scena), nel momento in cui questa grande tradizione si è ormai interrotta, malgrado la continuità del professionismo degli attori e delle compagnie che continuano a rappresentare il nerbo della organizzazione teatrale. Riprendendo, in una sorta di sintesi idealizzante, gli scritti autoapologetici dei comici e le testimonianze dei poeti e di autori come Tommaso Garzoni (ma anche la “fascinazione” che percorre gli scritti di religiosi come l'Ottonieri), Bartoli offre non solo un'immagine, fortemente ideologizzata, positiva del “me-

¹ Professore ordinario di Letteratura italiana, Università degli Studi di Genova.

stiere”, ma cerca di costruirne già il “mito”, attraverso la divinizzazione di attrici come Vincenza Armani (in virtù della bellezza) e Isabella Andreini (per la moralità e la cultura), simboli, con Adriano Valerini e il padre di Giovan Battista, Francesco, di una stagione fondatrice.

Il Seicento italiano era stato un secolo di autori-attori. In particolare per Flaminio Scala, Niccolò Barbieri, Gianmaria Cecchini e Giovan Battista Andreini la tensione verso la “scrittura” letteraria, nata dalla loro esperienza di attori e capocomici, crea un rapporto di interdipendenza fra la dimensione letteraria e quella scenica (per il Giovan Battista Andreini dell’avviso *Per li rappresentanti de Lo schiavetto* il testo è un «ceppo» da cui «si scioglierà il teatro») che non si esaurisce nella autonomia (che per altro si realizza concretamente) di ognuna delle due e rappresenta un valore aggiunto.

E proprio Giovan Battista Andreini (se pensiamo alla *Centaura* che sviluppa nello spazio di tre atti e non dei convenzionali cinque dei testi a stampa, a cui “letterariamente” Andreini si attiene per tutti i suoi altri testi, una «tessitura tutta Comica, tutta Pastorale e tutta Tragica») è il più significativo esempio in questo senso e l’approfondimento della sua scrittura drammaturgica esige e giustifica l’esercizio critico, come nel caso di questo libro.

Un nuovo libro su Giovan Battista Andreini, per altro, non può sottrarsi alla esigenza di un taglio nuovo nell’approccio alla letteratura teatrale nelle sue implicazioni con l’evoluzione delle forme spettacolari e dei rapporti fra teatro e potere (in particolare per quanto riguarda la illuminazione del significato della *Centaura*, in un momento cruciale della vicenda dinastica della monarchia francese). È quanto avviene con questo libro di Emanuela Chichiricò che è incentrato soprattutto sulla pastorale, sia per quanto riguarda la presenza dei temi, sia per quanto riguarda l’incidenza nelle strutture drammaturgiche, fra sconfinamenti e sperimentazioni che riguardano sia il teatro accademico sia il teatro professionistico, nella linea della innovazione e del rinnovamento del teatro (progressivamente resa urgente dal confronto con le drammaturgie straniere) e della crisi dei

generi da cui nascono forme drammaturgiche nuove e difficilmente definibili.

Il libro di Emanuela Chichiricò non solo dialoga con una nutrita serie di interventi critici su Andreini, complessivi (Ferrone, Rebaudengo, Tranquilli) o rivolti a singoli aspetti (Lombardi, Vescovo, Fiaschini, Angelini, Moretti, Morando, Ruffino, Sangati e altri), ma giunge in un momento di interessanti proposte editoriali (Ferrone, Falavolti, Moretti, Palmieri, culminate nel *Convitato* di Carandini-Mariti), ancora ben lungi da essere esaustive (ed è anzi un lavoro per molti aspetti ancora tutto da fare). E se Andreini è approdato persino nel cinema (il film di Maira che è stata l'occasione anche per l'edizione del testo di *Amor nello specchio*), soprattutto è tornato, grazie ad un grande regista come Luca Ronconi, sulla scena.

Luca Ronconi, infatti, è il regista che più di ogni altro ha dedicato una particolare attenzione alla drammaturgia di Giovan Battista Andreini (caso forse unico, accanto a Goldoni, di assiduità e familiarità con un autore italiano), mettendo in scena fra il 1972 e il 2004 tre testi in cinque occasioni diverse. Si tenga conto, fra l'altro e innanzitutto, che Ronconi ha sempre lavorato non solo su opere prive di una tradizione scenica, ma anche su testi spesso privi di un'edizione moderna, rifacendosi alle edizioni originali, al punto che i suoi copioni possono essere considerate delle prime edizioni moderne di quei testi. Si tratta di un esempio clamoroso di innovazione del repertorio all'interno del canone dei classici italiani, senz'altro più avanzato anche rispetto alla media della stessa cultura accademica.

In occasione di ognuno di questi spettacoli Ronconi ha rivendicato l'appartenenza di Andreini alla grande letteratura teatrale del barocco europeo: «un esempio classico di teatro della sorpresa, della meraviglia, dell'innesto incredibile» (a proposito di *Le due commedie in commedia*).

Nella storia del teatro di Ronconi – rispetto ai grandi spettacoli che, dopo l'*Orlando Furioso*, hanno intercettato i grandi temi della contemporaneità, tutti basati su scritture drammaturgiche originali (*Utopia*, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, *Infinities*, *Il silenzio dei comunisti*, *Lehman Trilogy*), o su dramma-

turgie ricavate da originali romanzeschi (come *Karamazov*, il *Pasticciaccio* o *Quel che sapeva Maisie*) o sullo sconvolgimento degli originali, ricreati in una drammaturgia tutta nuova (*Nora alla prova*) – il rapporto con i testi di Andreini può essere considerato una sorta di laboratorio personale di ricerca drammaturgica, anche se condiviso con alcuni studiosi e soprattutto con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, come nel caso delle prime edizioni della *Centaura* e di *Amor nello specchio*. E la riprova è proprio nei due allestimenti della *Centaura* (con gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica nel 1972 e per il Teatro Stabile di Genova nel 2004).

La *Centaura*, si sa, è un complesso meccanismo, labirintico (ma si ricordi la qualificazione di «fantasmagorica» che le attribuiva Arbasino recensendo su *L'Espresso* il saggio dell'Accademia, come si legge, oggi, in *Fantasmisti italiani*, p. 265): la trama, basata sul gioco degli inseguimenti delle coppie dei fratelli simili, trapassa (attraversandoli) i tre generi tipici del teatro barocco (e delle tre scenografie serliane), che mette in scena, accanto ai personaggi umani quelli mitologici dei Centauri e quelli della magia, facendo ricorso alle risorse della scenotecnica, in uno scambio continuo fra illusione della realtà e realtà dell'illusione (dove la meraviglia è un modo per riflettere anche sulla sostanza morale e ideologica delle vicende umane), rinviando, cioè, continuamente all'intelligenza metateatrale dello spettatore, nel segno dell'aspetto ludico del far teatro – «In un periodo in cui l'elemento ludico sembra essere fuggito dal palcoscenico del mondo, mi piace ricordare a me stesso e agli altri che il teatro non cessa di essere un gioco. È questa una delle cose che apprezzo di più nel teatro barocco e in particolare in quello di Andreini: il ritrovarvi quell'elemento di gioco troppo spesso perduto» – che non ha mai abbandonato Ronconi, anche se subito dopo avverte: «Attenzione, però, il gioco non va confuso con il disimpegno, perché in qualche modo è sempre la via attraverso la quale si esprime una visione del mondo» (intervista in occasione della messa in scena genovese della *Centaura*, raccolta nell'edizione a cura del Teatro Stabile).

Introduzione

Lo studio delle presenze pastorali nella drammaturgia di un comico dell'Arte come Giovan Battista Andreini comporta, se non altro a livello di ipotesi di lavoro, una riflessione su due termini tanto ampi e polisemici come appunto quelli di "pastorale" e "commedia dell'Arte" e sulle loro reciproche intersezioni e corrispondenze, oltre alla messa a fuoco della singolare fisionomia dell'Andreini "dicitore" di soggetti teatrali, e dunque autore drammatico, che ne fa un oggetto d'interesse unico. Niente di più facile, ragionando di materie che hanno attraversato, in un particolare momento della loro storia, momenti di grande travaglio critico-polemico intorno alla loro stessa natura – com'è appunto per la pastorale tra XVI e XVII secolo – che partire proprio dalle definizioni.

La pastorale, quindi, innanzitutto. E più precisamente la pastorale letteraria tradizionale, ferrarese, nella doppia accezione della favola tassiana – dove ad essere pastorale è la struttura del dramma – e della guariniana tragicommedia, dove l'ordine, l'intreccio, è appunto tragicomico (meglio: "tragicomico misto", strutturalmente organico, come precisa Guarini nel *Verato*, e non "innestato" ed eterogeneo)¹, mentre pastorali sono i protagonisti e l'ambientazione arcadica che ne accoglie le vicende.

La terra di Arcadia, che nelle sue diverse espressioni ospita entrambi i filoni di questa pastorale "alta", è un luogo essenzialmente tematico: Arcadia è luogo di ambivalenze e contraddizioni, quiete e sacrificio, *eros* e *nomos*, Pan e Orfeo². Arcadia, e l'Arcadia barocca in particolare, è luogo proverbiale di un «i-

¹ Cfr. G.B. GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica*, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1602.

² Così nell'ancora fondamentale saggio di N. BORSELLINO, *Orfeo e Pan: sul simbolismo della pastorale*, Zara, Parma 1986.

dillio minacciato»³ in cui convergono e confliggono un «primitivismo aspro» e uno «mite»⁴ in uno scontro che non trova composizione nella storia di un'intera parabola letteraria che si estende, per ampiezza cronologica e varietà formale, dall'egloga di Sannazaro al melodramma di Metastasio.

Definizioni tanto precise e rifinite, però, si applicano difficilmente alla vita della scena. Poco più in là del binario Tasso-Guarini, fuori dal percorso degli epigoni della pastorale ferrarese – i quali peraltro, con uno scarto deciso rispetto all'universalmente lodata verosimiglianza tassiana, inclinano più facilmente verso l'inverosimile, immorale e mostruoso intreccio guariniano –⁵ si spalanca un panorama di forme rappresentative a carattere idillico, mitologico e pastorale fiorite in Italia tra il XV e il XVI secolo in un contesto ben più ampio di quello cortigiano e letterario, e che investe un orizzonte insieme festivo, accademico, lirico-musicale e spettacolare.

Rispetto a questa realtà mobilissima – rappresentata in tutta la sua ricchezza nel fondamentale studio di Marzia Pieri su *La scena boschereccia nel rinascimento italiano* –⁶ è solo il «gusto più rigoroso, ansioso di distinguo formali e contenutistici» che si va affermando tra Cinque e Seicento a costringere la pastorale a risistemare a posteriori la propria «vincolante genealogia classicista» rappresentata da opere che – come l'*Egle* di Giraldo Cinzio (1545), il *Sacrificio* di Beccari (1554), l'*Aretusa* di Lollio (1564) e lo *Sfortunato* di Argenti (1568) – rappresentano in

³ R. GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma*, Mimesis, Milano 2011, p. 13.

⁴ E. PANOFKY, *Et in Arcadia ego* (1936) ora in ID., *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, pp. 279-301.

⁵ Così secondo le accuse di G. DE NORES, *Discorso intorno a que' principi, cause et accrescimenti che la commedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale et civile et da' governatori delle repubbliche*, Paulo Meieto, Padova 1587.

⁶ Cfr. M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983, che passa in rassegna le forme spettacolari mitologiche quattrocentesche (intermezzi, feste, ingressi, banchetti drammatizzati), la coeva produzione egloghistica in volgare, le feste rusticali provinciali, il progressivo affermarsi della commedia classicheggiante e del modello aulico della tragedia, gli spettacolari intermezzi mitologici cinquecenteschi, le composizioni «provincialmente accademiche» della congrega dei Rozzi, fino ad arrivare alla breve stagione della drammaturgia, conclusa – e non già aperta – dall'esplosione della pastorale ferrarese.

realtà una fase ancora magmatica del genere poi cristallizzato, «un'incerta e difforme sperimentazione assai poco consapevole di sé»⁷.

Fuori dai distinguo formali, si diceva, sulle scene, prendono vita una moltitudine di opere più pratiche che poetiche; opere in cui si sente l'eco di due distinte tradizioni tematico-testuali solo in parte corrispondenti alle linee tassiana e guariniana ma eredi, invece, l'una dei codici drammaturgici della tragedia – il filone ufficiale della pastorale regolare – e l'altra di una pratica più vicina al genere comico:

quella fortunatissima della tradizione della prima metà del [XVI] secolo, contaminata dalla coeva esperienza dell'Arte proprio nei suoi esiti più aperti ad una pratica della messinscena, come nel teatro dei Rozzi. Poi, via via lungo il secolo, le spericolate “maraviglie” agite “a vista”, fanno spettacolo recuperando l'armamentario mitologico-boschereccio di innumerevoli forme rappresentative – quali banchetti, entrate, trionfi, tornei – tramandateci per lo più da testi non “canonici” come cronache e descrizioni di spettacoli.⁸

La tragicommedia e la favola pastorale, è noto, fuori dalle sedi deputate alle messe a punto teoriche sfumano decisamente i loro contorni, reciprocamente e nei confronti delle manifestazioni spettacolari coeve non strettamente drammaturgiche, per le quali il travestimento pastorale rientra in un codice estetico a dir poco endemico.

Il riflesso di questo continuo movimento di attrazione e repulsione rispetto ad un modello culturale mai completamente assorbito si può leggere, a ben guardare, nel fatto che l'attestazione del valore del terzo genere arrivi non tanto in positivo, in relazione a quello che il genere pastorale è o dovrebbe essere, quanto piuttosto per negativo, per la sua natura di sola e necessaria alternativa alla stanchezza dei due generi dominanti, come *tertium datur* tra commedia e tragedia.

⁷ Ivi, p. 149.

⁸ G. ROMEI, *Il genere pastorale: l'esempio teatro*, in *Teoria, testo e scena: studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*, a c. di G. Patrizi e L. Tinti, Bulzoni, Roma 2001, pp. 101-110: 105.