



Facoltà di Filosofia e Beni Culturali

Corso di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea Magistrale

## **ATEI E BANDITI**

### **LETTURA E ANALISI DEL *LELIO BANDITO* E DE *L'ATEISTA FULMINATO***

Laureando: Matteo Contatore (n. matricola: 888492)

Docente relatore: professore Pier Mario Vescovo

Correlatore: professore Riccardo Drusi

Anno accademico 2023/2024

# Indice

Introduzione .....	3
1. Struttura del <i>Lelio Bandito</i> .....	11
1.1. Alla base del <i>Lelio Bandito</i> . Dedicà, avviso, elogio, apparato ed interlocutori .....	11
1.2. Da traditori a eroi. Analisi della trama di un testo teatrale.....	21
2. Introduzione e composizione dello scenario dell' <i>Ateista fulminato</i> .....	30
2.1. L'opera regia .....	32
2.2. L' <i>Ateista fulminato</i> . Origine, trama e personaggi .....	36
2.3. L' <i>Athée Foudroyé</i> e altre opere simili .....	43
2.3.1. Don Giovanni ateo e seduttore.....	51
3. Per un confronto fra il <i>Lelio bandito</i> e l' <i>Ateista fulminato</i> .....	63
3.1. Azioni e contesti.....	66
3.2. Tra il <i>Lelio bandito</i> e il <i>Nuovo risarcito Convitato di Pietra</i> . Ipotesi sullo scenario casanatense.....	73
3.3. Il sentimento religioso e la necessità dell'ateismo .....	79
3.4. «... dove si nota quel personaggio, che ha da uscire» .....	88
Appendice .....	94
L' <i>Ateista fulminato</i> .....	94
Trama del <i>Lelio bandito</i> .....	105
Bibliografia .....	110

# Introduzione

Partendo da un discorso generale intorno alla tragicommedia *Lelio Bandito*, pubblicata a Venezia nel 1620, un omaggio all'onore, all'amore e alla redenzione, un elogio dell'autore al proprio orgoglio, si arriva a raccontare un'opera che vuole rimanere un mistero per i numerosi storici del teatro, ossia *L'ateista fulminato*, scenario anonimo della metà del XVII secolo, conservato all'interno di una raccolta manoscritta – intitolata *Ciro Monarca, dell'opere regie* – conservata presso la Biblioteca Casanatense a Roma<sup>1</sup>.

La singolare vicenda del noto drammaturgo, attore, autore e poeta Giovan Battista Andreini è nota ai molti esperti che hanno recepito e studiato la Commedia dell'Arte, ossia quel «[...] teatro dei professionisti organizzati in compagnie»<sup>2</sup>, che si sviluppa in Italia a partire dal XVI secolo, movimento fondativo per la nascita del teatro moderno. Gli studi compiuti nel XX secolo intorno a tale argomento hanno quasi sempre fatto riferimento allo scarso numero di documenti cui abbiamo accesso e ad alcune delle testimonianze del pubblico di allora:

Il viaggiatore che visitò a Venezia uno dei teatri dove gli Zanni recitavano la commedia si girava a guardare il pubblico alle sue spalle, i palchi dei Signori e delle celebri cortigiane, e vedeva maschere ovunque. Anche di fronte a lui, fra i personaggi della farsa o della commedia, c'erano visi coperti. Al suo ritorno, poi, raccontava della presenza in Italia di un teatro mascherato<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Roma, Biblioteca Casanatense, Mss. 4186, ff. 19-24, scenario numero 4 manoscritto e conservato nel faldone *Ciro Monarca – dell'opere regie*.

<sup>2</sup> S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 3.

<sup>3</sup> F. TAVIANI, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 11; qui Taviani espone tra gli ultimi appelli dei suoi studi, rispondendo ad alcuni quesiti, come quello della presenza/assenza di documentazione scritta attorno alla Commedia dell'Arte; prosegue «Si deve anche a racconti come questo il fenomeno davvero strano per cui la Commedia dell'Arte continua a vivere nell'immaginazione di oggi, senza appoggiarsi a testi, né a una tradizione vivente, ma solo a immagini e descrizioni. Il modo in cui essa si sopravvive nella tradizione del teatro moderno si intreccia e si sovrappone alla sua storia». Sulle fonti relative alla Commedia dell'Arte anche Ferrone si esprime, ricordando come spesso le fonti dirette siano state inficiate da quelle indirette, ossia da quelle testimonianze, più o meno valide, che hanno compromesso

Quasi una leggenda, quella della Commedia dell'Arte, un mostro mascherato che non risente dell'influsso della storia e del tempo, all'interno del quale lo spirito, la qualità, le inferenze e i comportamenti degli attori rimangono per lo più immutati, entro «una dimensione più ampia dell'umano»<sup>4</sup>.

La parola «Commedia», nel suo senso più generale «è una maschera che può nascondere la vera natura della Commedia dell'Arte»<sup>5</sup>. Niccolò Barbieri scrive:

I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per averli pronti all'occasioni, ed i loro studii sono conformi al costume de' personaggi che loro rappresentano; e, come sono in maggior numero quelli che rappresentano le persone gravi che le ridicolose, così più attendono allo studio delle cose serie che delle giocose, ove la maggior parte di loro studiano più i modi di far piangere che quelli di far ridere: perché il riso può nascer dalla parola o dal gesto tanto spropositato, quanto dallo studiatamente rappresentato, ma il far pianger le persone di cosa ch'ognuno sa non esser viva, è arte difficile<sup>6</sup>.

La Commedia è un genere che ha come obiettivo principale il divertire lo spettatore, articolando la recita con battute, improvvisazioni e maschere, talvolta ridicole. Si differenzia dalla tragedia negli intenti, nelle modalità e nei temi, e dal momento in cui ogni autore e attore si concentra nel crearla, in quanto, come dice anche Nicolò Barbieri: «la maggior parte di loro studiano più i modi di far piangere che quelli di far ridere»; e, «il far pianger le persone di cosa ch'ognuno sa non esser viva, è arte difficile»<sup>7</sup>. Dunque che cosa è la Commedia dell'Arte, e qual è l'entità della sua eredità al teatro contemporaneo? Ancora Ferrone impedisce al lettore di incorrere nell'errore più comune fra i tanti, ossia quello di ridurla «a un solo genere, quello puramente comico [...]»<sup>8</sup>. Di fatto la nascita del culto della commedia, che qui definirò “sociale”,

---

la visione che si aveva del teatro della commedia, in S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte senza commedia*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 3.

<sup>6</sup> N. BARBIERI, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, in F. TAVIANI, studio critico, note e varianti a cura di, Milano, il Polifilo, 1971, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 3; prosegue «[...] mentre il sostantivo *Arte* ha assunto le sfumature romantiche di un'allusione alla creatività pura. Le due parole sono diventate quasi un logo pubblicitario per teatranti

innesca un cambiamento nella percezione e nella forma stessa della vita<sup>9</sup>. La nascita della recita all'improvviso, della risata e del vero e proprio mestiere dell'attore consente un mutamento dell'ambiente sociale e nella vita delle persone. Per definire con maggior precisione di che cosa si tratta, mi è utile raccogliere l'osservazione, cui per altro fa riferimento lo stesso Ferrone<sup>10</sup>, di Benedetto Croce il quale, in ottica storicista e anti-romantica, ridefinisce il significato della parola *Arte* in relazione al contesto in cui essa viene a delinarsi:

Non si è badato che *commedia dell'arte* non è, primariamente, concetto artistico o estetico, ma professionale o industriale. Il nome stesso dice questo chiaramente: *commedia dell'arte*, ossia commedia trattata da gente di professione e di mestiere, che tale è il senso della parola *arte* nel vecchio italiano<sup>11</sup>.

Tessari mette in contrapposizione questa definizione con quella adottata da Allardyce Nicoll, che definisce la Commedia come «singolare talento», e traduce, erroneamente, la parola *Arte* nel senso di «quality», in contrapposizione al linguaggio corrente, e asserisce come «il tipo di intrattenimento teatrale di cui ci occupiamo può così esser considerato a ragione la “commedia della bravura”»<sup>12</sup>. Tessari confronta il pensiero crociano con quello di Nicoll affermando come:

il contrasto essenziale [...] non risiede in una vacua contrapposizione di *arte* come mestiere e di *arte* come talento: esso riguarda la possibilità o meno di attribuire al teatro improvviso un valore estetico. Ed è proprio questo valore che Croce, ponendo in luce solo la componente economica dell'Arte, intende negare.

---

improvvisati e consumatori di poco gusto. Dimenticando invece che il termine *commedia* e *comici* attori sono connotazioni generiche della pratica teatrale. *Arte*, a sua volta, è sinonimo di corporazione professionale, come insegnano la tradizione e la storia europea dal Medioevo in poi, segnate dal fiorire di arti e mestieri governati da statuti e contratti professionali. Dunque la celeberrima etichetta *Commedia dell'Arte* descrive un campo di esperienze assai vasto che coincide con tanta parte della storia dello spettacolo di Antico Regime.»

<sup>9</sup> Cfr. F. TAVIANI, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 11-14.

<sup>10</sup> Vd. *supra*, n. 2.

<sup>11</sup> B. CROCE, *Intorno alla commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957, p. 507.

<sup>12</sup> A. NICOLL, *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 39-40, in R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 48.

Mentre Nicoll, dando eccessivo rilievo alla sporadica emergenza di un'Arte "disinteressata", vorrebbe rivendicarlo<sup>13</sup>.

Il significato della parola *Arte* è dunque quello di corporazione<sup>14</sup>, a carattere puramente economico e strumentale. Essa è inoltre:

Un sistema di ruoli fissi e parti mobili, caratterizza la specificità della produzione dei testi nella tradizione delle compagnie italiane tra la fine del 16° e la fine del 18° secolo. Un sistema 'artigianale' (l'*arte*, appunto, dei comici e dei 'figli' o affiliati 'd'arte'), definito da tecniche che si tramandano di padre in figlio, o dai maestri ai praticanti; dai 'segreti di bottega' che si trasmettono più per la capacità di imparare osservando di chi riceve che per l'esposizione aperta di un sapere fissato in discorso o metodo<sup>15</sup>.

Scrivere, praticare o recitare uno spettacolo o uno scenario della Commedia dell'Arte era ed è ancor oggi perfettamente equiparabile alla mansione che poteva ricoprire un artigiano; come a Firenze vi era l'Arte della Lana, in alcune province d'Italia nacque, quasi un secolo dopo la Commedia dell'Arte. Kathleen M. Lea scrive:

Nella storia della scena la commedia dell'arte, o commedia della professione, che sembra essere un'invenzione italiana del XVI secolo, significa improvvisazione, uso di personaggi mascherati, attori professionisti e pubblico popolare<sup>16</sup>.

E con questa affermazione possiamo confermare l'identità della parola arte in quella di professione, corporazione, mestiere. Del resto

se infatti la denominazione "commedia dell'arte" significa appunto [...] commedia della professione, riferendosi al fatto che gli attori erano dei

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 49; dunque secondo Croce la componente puramente artistica della commedia non traspare, almeno non nella concezione che si ha di arte in senso stretto, come estro umano e creatività intrinseca, mentre Nicoll afferma come essa [la componente artistica della Commedia] debba essere «riabilitata, proprio in quanto tutte le sue componenti, pur tradendo peculiarità irriducibili ai canoni del teatro regolare, sembrerebbero disegnare realizzazioni del tutto simili – in dignità espressiva – a quelle conseguite da un [come direbbe Croce] "poeta geniale": addirittura, da uno Shakespeare».

<sup>14</sup> «Corporazione; associazione formata da artigiani, mercanti, lavoratori in genere, per tutelare i propri interessi (dall'antichità fino alla rivoluzione francese). – In particolare: nella Firenze medievale, le corporazioni di artigiani in cui era diviso il popolo (distinte in maggiori e minori), e anche i magistrati che le rappresentavano»; o ancora «Per estens. Luogo ove si radunavano le arti»; in Grande Dizionario della Lingua Italiana, I:707.

<sup>15</sup> P. VESCOVO, *La Commedia dell'arte*, in *Letteratura*, 2017, p. 313.

<sup>16</sup> KATHLEEN M. LEA, *Italian popular comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1934, p. 13.

professionisti, le altre, più antiche denominazioni – commedia degli Zanni, commedia all'improvviso e simili – indicano il modo di recitare a braccio e la presenza di personaggi-maschera<sup>17</sup>.

Qui Molinari esprime la volontà di differenziare lo stereotipo che si è creato attorno alla Commedia dell'Arte all'italiana a favore di una definizione che la valorizza, che la racconta come un mestiere in grado di concretizzare l'arte, di scriverla e di esprimerla. Importante risulta dunque, per lo storico come per il dilettante, non lasciarsi ingannare di fronte al termine "Commedia", che non significa necessariamente un componimento poetico ma è l'appellativo volto a caratterizzare il mestiere dell'attore professionista. La Commedia dell'Arte, oltre che pratica esercitata in compagnie di professionisti sui palchi, è caratterizzata anche dalla presenza delle maschere, tutte con caratteristiche precise che interessano il personaggio e la sua indole.

In quanto genere teatrale la commedia dell'arte è dunque semplicemente il teatro in cui compaiono le maschere. Per questo gran parte degli studi su di essa si sono esauriti nell'analisi delle singole maschere, fatalmente descritte come personaggi dotati di un numero di tratti funzionali, psicologici, sociologici, oltre che stilistici e linguistici, sufficienti a farne, se non dei caratteri a tutto tondo, almeno dei tipi e tipi fissi. Ma se la presenza delle maschere è sufficiente a distinguere la commedia dell'arte da altre forme di teatro, però non la esaurisce<sup>18</sup>.

Il discorso di Molinari intende indagare con precisione i valori che abitano la Commedia dell'Arte, ossia la parola e l'improvvisazione; vale a dire che la Commedia organizzata in compagnie di professionisti non sussiste con la sola presenza delle maschere, ma deve esserci anche una componente di improvvisazione;

le attrici che sostenevano il ruolo di Innamorate vengono sempre lodate per la loro eloquenza (Taviani 1982); secondo Perrucci il primo dovere degli attori che fanno da Innamorati è di conoscere bene la retorica, strumento indispensabile per la loro parte [...]. Allora questo fiume di parole costituiva forse una specie di basso continuo sullo sfondo del quale da un lato si intrecciavano i fili della trama,

---

<sup>17</sup> C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 9.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 23.

e dall'altro prendeva risalto l'azione mimica o la battuta fulminante, i lazzi verbali o gestuali degli Zanni<sup>19</sup>.

L'improvvisazione, il verbo e la retorica, come le maschere, rappresentano dunque un tassello indispensabile nella caratterizzazione del genere.

È ora necessario spendere alcune parole per coloro che hanno abitato la Commedia dell'Arte, per gli autori e gli attori che ne costituiscono l'orditura. In un paesaggio alpino, con prati verdi che si estendono a perdita d'occhio, il sussulto di un uomo non varrebbe alcunché, risuonerebbe unicamente come una goccia nell'oceano, una piccola pietra al centro di un grande lago, o una mela che cade da un ramo in un violento temporale estivo. Quel sussulto però, unito ad altri, più gravi, più rumorosi, o acuti, si diffonderebbe, quasi sicuramente, insino ai confini di quell'immenso prato verde. Ecco, la Commedia dell'Arte suona come un insieme di questi sussulti, che nell'assordante piattezza di un teatro erudito fa il suo ingresso, conquistando i palcoscenici e avvalendosi di una comicità disordinata, sregolata e dissoluta, con improvvisazioni estemporanee e spesso sottili. Mi sono imbattuto, in questo periodo di studio dedicato ad approfondire le mie conoscenze in ambito teatrale, nella lettura di un testo che più di altri è riuscito a farmi comprendere l'essenza di ciò che la Commedia dell'Arte ha rappresentato, che è riuscito a chiosare il trionfo del dilettante sul professionista: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)* di Siro Ferrone. L'autore indaga le problematiche principali che ruotano attorno al grande fenomeno della Commedia in Italia, dagli albori fino alla nascita del teatro moderno; riconosce i limiti di uno studio specialistico e riflette sulla possibilità di conoscere con precisione gli estremi ideali di tale fenomeno. Individua come caratteristica essenziale del genere le maschere<sup>20</sup>; esse «sono indispensabili, individuate come 'parti' fra le altre, in un difficile e incerto equilibrio che spesso

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 26.

<sup>20</sup> Esaminato da numerosi studiosi, il tema della maschera appare precipuo se si vuol realmente conoscere il mistero della Commedia dell'Arte. Essa «è stata considerata, ed è tuttora giudicata, uno degli elementi costitutivi della Commedia dell'Arte.»; ancora «la maschera evocerebbe infatti una zona liminale fra il terreno e l'ultraterreno, fra l'al di qua e l'aldilà, tra la vita e la morte, rappresentando la soglia socchiusa verso l'orrido e l'assurdo. È un tema che, ricorrente nei repertori protocinquecenteschi di Ruzante o di buffoni come Domenico Taiacalze e Zuan Polo, occuperà a lungo uno spazio significativo sulle scene del secolo.», in S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 14.

neppure le privilegia»<sup>21</sup>. Il loro utilizzo, in particolare nella Commedia dell'Arte, risultava discontinuo e privo di sistematicità, e si iniziò a farne un uso maggiormente strutturato a partire dalla nascita del «teatro romantico e anche dalle avanguardie novecentesche impegnate nel superamento del naturalismo»<sup>22</sup>. La maschera dunque funge da strumento per il raggiungimento della dimensione puramente teatrale, è quell'archetipo che incanala ed impersona il potere attoriale e comico del personaggio cui è inevitabilmente, e quasi sempre, assegnata. Secondo Taviani la maschera è una parte abituale dell'attore, un oggetto fin troppo conosciuto<sup>23</sup>, che crea uno sdoppiamento nella personalità dell'attore,

al volto nobile, inquieto e dubbioso dell'attore bisogna sommare l'altro grottesco e sbocato che tiene in mano. È un rapporto che non rimane chiuso nell'interiorità dell'attore, ma riguarda la sua persona sociale, tanto necessario e quotidiano da rispecchiarsi nel modo in cui egli compone la sua firma, dove nome e nome d'arte stanno uno sotto l'altro, come nei ritratti il volto e la maschera<sup>24</sup>.

Dunque la maschera colloca l'attore entro uno schema preciso in cui azione e ambiente creano la sua personalità, e in essa vi è un potere in grado di modificare e dare nuovi significati all'azione sul palcoscenico; essa esercita una vera e propria forza, che riesce a mettere in discussione l'opera tutta. Il luogo dell'incontro e della conseguente unione dell'attore con la propria maschera, il palcoscenico, rappresenta il significante che è in grado di valorizzarla, e viceversa.

Una volta elencate grossomodo le principali caratteristiche della Commedia dell'Arte in Italia, ci tengo a precisare come l'obiettivo principale di questa tesi sia la ricerca di elementi di comunione e di contrasto fra il *Lelio bandito* e *L'Ateista fulminato* le quali, seppur differiscano per forma e contenuto, contengono al loro interno tematiche affini e rimandi a mondi non così lontani fra loro. Si indagano i personaggi e le loro caratterizzazioni, azioni e vicende; inoltre grande importanza viene data alle dinamiche presenti all'interno delle due opere, le azioni che le rendono uniche ed al

---

<sup>21</sup> C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 15.

<sup>22</sup> S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 12.

<sup>23</sup> Cfr. F. TAVIANI, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

contempo simili. Dopo aver affrontato e analizzato trama, provenienza e significato delle due opere, nel terzo capitolo vi è un confronto fra queste. In questa parte della tesi si nota inoltre una particolare attenzione ad un saggio di Vittorio Tranquilli<sup>25</sup>, nel quale viene proposta l'ipotesi che l'autore, ad oggi anonimo, dell'*Ateista fulminato* è lo stesso Andreini; infine sono presentati alcuni elementi che potrebbero indebolirla. Infine ho redatto una breve appendice, dov'è trascritto l'*Ateista fulminato* nella sua interezza. Ho voluto dare rilievo anche ad alcune componenti linguistiche delle due opere; le ipotesi che verranno da qui presentate sono frutto di letture ed analisi compiute su alcuni dei testi fondamentali concernenti la storia del teatro e non vogliono essere esaustive, ma piuttosto costituire elemento di dibattito e confronto, e eventualmente divenire un inizio per una serie di ulteriori e più attente analisi.

---

<sup>25</sup> Si raccomanda la lettura del seguente testo: V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editrice, 2010.

# 1. Struttura del *Lelio Bandito*

In questo capitolo è presentata e parzialmente indagata la tragicommedia boschereccia *Lelio bandito*, ad opera di Giovan Battista Andreini.

## 1.1. Alla base del *Lelio Bandito*. Dedicà, avviso, elogio, apparato ed interlocutori

Il *Lelio Bandito* è la quarta opera di Giovan Battista Andreini<sup>26</sup>, posteriore a *La Turca*<sup>27</sup> e a *Lo Schiavetto*<sup>28</sup>, composta in cinque atti suddivisi in un numero di scene variabile, dalle cinque alle undici. Fu edito nel 1620 a Venezia, sotto la protezione del Duca di Mantova.

Innanzitutto è utile identificare le qualità e le caratteristiche che fanno riferimento all'aggettivo *boschereccia*, presente nel titolo dell'opera in questione. Dal dizionario

---

<sup>26</sup> Sulla pregressa e frammentata vicenda artistica di Giovan Battista Andreini raccomando la lettura dei seguenti testi: S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, con particolare riferimento alle pp. 191-222, 223-273; *Dizionario biografico degli italiani*, III, 1961; M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994; inoltre il contributo di S. MAZZONI, *Genealogia e vicende della famiglia Andreini*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*. Atti del XIX convegno internazionale di studi organizzato dal Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. Rimando anche alla lettura di S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 260; «Andreini Giovan Battista detto Lelio (Firenze, 1576 – Reggio Emilia, 1654). È il primo figlio di Isabella Canali [Andreini] e Francesco Andreini. A Bologna trascorre la giovinezza e compie studi regolari. Nel 1600 a Roma con i Gelosi recita nella *Pazzia di Isabella* insieme al padre e alla madre nel cortile di Castel Sant'Angelo. A Firenze sposa forse nel 1601 la comica e cantante Virginia Ramponi [Florinda]. Nel 1604, dopo la morte della madre, si impegna decisamente nella professione teatrale assumendo con il nome di Lelio parti di Innamorato e compone per l'Accademia fiorentina degli Spensierati, di cui è membro, la tragedia *Florinda* ma ne distrugge la stampa giudicandola scorretta; ancora nello stesso anno recita *La pazzia di Lelio*, pubblica un dialogo in lode della professione comica (*La Saggia Egiziana*) con l'appendice di una compilazione teorica di mano ignota, da alcuni attribuita a Pier Maria Cecchini: un trattato sull'arte scenica «cavato da San Tomaso, et da altri santi»; dà infine alle stampe *la divina visione, in soggetto del Beato Carlo Borromeo*: inizia così la sua intensa campagna di riabilitazione morale e cristiana dell'arte teatrale [...]». Infine richiamo, se ancora interessati, alla lettura de L. MARITI, S. CARANDINI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 50-57.

<sup>27</sup> Scritta e edita nel 1611, a Mantova, dedicata al marchese Francesco Gonzaga [V.S. Illustriss(ima)], è la prima opera teatrale dell'Andreini.

<sup>28</sup> Opera edita nel 1612, seconda commedia dell'Andreini.

si sa che *boschereccio* è ciò «che è proprio dei boschi; coperto di boschi; che cresce o si trova nei boschi, che abita e vive nei boschi»; dunque un qualcosa di inserito nel vasto panorama della natura, della foresta, del selvaggio.

[...] bensì solo notare che è il proprio del trascendimento *boschereccio* a esser stato – ed ancora lo è – ricondotto ad idee generali, quella di pacifica evasione e quella di dissenso *déréglant*, a seconda che l'Eden ritratto dai cultori del genere agreste sia sembrato voler contestare, o soltanto aggraziare, il reale<sup>29</sup>.

Qui Gian Pietro Maragoni, in una sua riflessione sull'ermeneutica della storia letteraria *boschereccia*, riassume le caratteristiche principali del genere, ossia la «pacifica evasione» ed il «dissenso *déréglant*»; entrambe ascrivibili al contesto descritto e contenuto nel *Lelio bandito*, come ad esempio l'evasione dalla propria quotidianità, seppur non deliberata e arbitraria, e dissenso nei confronti di colui che esercita il potere, una giustizia *fai da te* che può sicuramente rappresentare «il reale». Tragicommedia *boschereccia* sta ad indicare un genere che al suo interno presenta tematiche che si legano strettamente e filologicamente con l'aggettivo che le definisce. Indica dunque la presenza, nell'opera, di elementi, reali o fantastici, che interessino contesti e luoghi prevalentemente boschivi. Il *Lelio bandito* si apre con la dedica al «Sig. Francesco Nerli, Ambasciatore del Serenissimo Sig. Duca di Mantova in Milano»<sup>30</sup>, la quale presenta un prezioso indizio sulla situazione giuridica dell'autore al momento della pubblicazione dell'opera;

Illustrissimo signore<sup>31</sup>,

Per liberarsi alcuni del bando della patria soglion presentar banditi<sup>32</sup>, e così tornar nella patria e nella grazia del principe. Io non fui già, ch'io sappia, sbandito da quella di V.S. Illustrissima per benignità sua e per propizia fortuna mia. Ad ogni

---

<sup>29</sup> G. P. MARAGONI, *Ercole al Bivio: riflessioni sull'ermeneutica della letteratura boschereccia*, *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, Vol. 34, No. 1, 2005, p. 64.

<sup>30</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 3.

<sup>31</sup> Preambolo indirizzato all'*illustrissimo signore* Francesco Nerli, ambasciatore a Milano per conto dei Gonzaga; ebbe partecipazione anch'egli al viaggio in Francia di Andreini.

<sup>32</sup> Testo che va così inteso: «per essere riammessi al servizio della propria patria [Italia], si suole presentare alcuni banditi». Difatti la pubblicazione del *Lelio Bandito* pareva allo stesso Andreini come un «modo per uscire dalla situazione di stallo, per provocare l'attenzione dei mecenati»; in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 203.

modo, posso dire d'essere stato finora morto in essa per non avermela guadagnata con l'opera<sup>33</sup>. La procuro ora, con la presente, presentando a V.S. Illustrissima un bandito fra' boschi non forzato o malvagio, ma volontario e valoroso, poiché per interesse d'onore, stimando di non poter altamente, postosi alla campagna, di morto tornò vivo alla stima e alla grazia degli uomini, glorioso e felice. Tale sarò io se V.S. Illustriss(*ima*) – come la supplico – lo vedrà di buon occhio e gradirà l'operetta che, dall'oscuro e moribondo essere suo, passa col nome in fronte di V.S. Illustriss(*ima*) ogni prosperità<sup>34</sup>.

Di Milano, il di 5 Agosto 1620.

In merito all'anno di pubblicazione della suddetta dedica, è utile segnalare una lettera, scritta dallo stesso Andreini, indirizzata ad un ignoto destinatario, presumibilmente mantovano, spedita il 18 luglio 1620 e che mette in luce i movimenti e le azioni dell'autore, precedenti alla pubblicazione del *Lelio bandito*.

L'avviso poi come la nostra compagnia (a voce popoli) dispiace tanto tanto, che gli è un morbo; et ch'io non menta ogn'huomo ci ha rimesso passa 15 ducatonì sino ad hora. Graziano solo et Arlecchino huomini di corso non ci rimettono, poiché l'uno va alla busca, l'altro va in casa dell'illustrissimo signor ambasciator [*V.S. Illustriss(ima)*]; ma noi altri, che facciamo i grandi per la reputazione della compagnia, per non parer tutti affamati, siamo i più piccioli et i più bisognosi, cioè tutti Pantaloni in gibbone. Che vuoi tu dir Lelio? L'allegoria qual è, il senso mistico? Vuol dire che se non vi è la nuova di Francia si farà un bel diviserunt, e già Odoardo ha cominciato a segnar il calle. Mi veggo al verde con le speranze e con la borsa, carico d'intrichi, e più ch'io sto a far questa risoluzione più m'intrico<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> *Per liberarsi... soglion presentar* banditi: qui l'autore afferma di essersi 'piegato' alla volontà del destinatario, e di impegnarsi per guadagnarsi nuovamente le grazie del *prencipe* con la pubblicazione dell'opera.

<sup>34</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 3.

<sup>35</sup> Lettera di G. B. Andreini a un segretario ducale, da Milano, 18 luglio 1620, in ASMN [Archivio di Stato di Mantova], *Gonzaga*, busta 1751, c. 843r-v, ora in *Corrispondenze*, I, *Andreini*, lett. 38; in S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 203.

Dunque, come poi è stato osservato in precedenza, la lettera qui vi trascritta corrisponde al «famoso viaggio a Parigi che dal 1618 teneva in agitazione le compagnie, la cancelleria del duca di Mantova, del re di Francia e del granduca di Toscana.»

Osserviamo come «la pubblicazione del *Lelio Bandito* sembrava all'Andreini un modo per uscire dalla situazione di stallo, per provocare l'attenzione dei mecenati»<sup>36</sup>; qui l'autore dunque sceglie di rivolgersi al dedicatario dell'opera, in questo caso l'ambasciatore gonzaghese Ferdinando Nerli, al fine di ottenere la possibilità di subentrare nuovamente all'interno del panorama teatrale italiano, al termine della *tournée* francese<sup>37</sup>.

Andreini poi si apre con le istruzioni, contenute nella sezione '*a' benigni lettori*', le quali ci accorgono sull'importanza del significato e delle finalità dell'opera, e sull'insegnamento che è possibile trarvi:

Se già con la *Turca* mia comedia, lettori graziosissimi, vi trasportai fra le spiagge ad essere spettatori di maritimi accidenti guerrieri ed altra volta, con lo *Schiavetto*, nelle città a rimirar fatti scherzevoli e amorosi, oggi pure, con scenici allettamenti, per teatro vi stabilisco un alpestro e boscareccio luogo e per recitanti graziosi e d'oro lucidi tanti fuoriusciti rigidi e d'armi risplendenti. Spero nondimeno, seguitando un ordine d'invenzioni bizzarre, conforme all'*Apparato* debba ancor l'opera riuscire e, negli scherzi diletta e giovando, si conosca quanto detestabil cosa sia la nemicizia e quanto apprezzabile l'amicizia, com' in leggendo noto faranlo e Lelio e Orazio che, stanchi come nemici di sparger sangue, di lagrime abbondano in cara e inaspettata riconciliazione<sup>38</sup>. Vedrassi

---

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Su tale vicenda è utile ricordare come la Compagnia dei Fedeli, nel 1625, sia «di nuovo a Parigi e qui l'Andreini pubblica presso Nicolao Callemont tre ragionamenti in difesa della professione comica, lo *Specchio della commedia*, il *Teatro celeste* – “nel quale si rappresenta come la divina bontà abbia chiamato al grado di beatitudine e di santità comici penitenti e martiri” – e la *Ferza* «contra le accuse date alla commedia». Nel 1626-27 Giovan Battista è a Brescia, Cremona e Venezia; nel 1627 è a Praga, dove il cardinale d'Harrach gli conferisce una pensione annua, e nel 1628 a Vienna presso l'imperatore Ferdinando II»; in F. MAROTTI, G. ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca, La professione del Teatro*, Roma, Bulzoni, nota al testo, p. 469; dunque Andreini è sempre attivo, oltre che sul piano puramente attoriale e teatrale in senso generale, sul piano teorico, come testimoniato anche dagli elogi del Fabri, che saranno presentati a seguire, alla *Turca* ed al *Lelio Bandito*.

<sup>38</sup> *Faranlo e Lelio e Orazio... inaspettata riconciliazione*: È notevole, e plausibile, come Orazio possa impersonare, dato l'astio che vige fra i due, Pier Maria Cecchini, autore de *La Flaminia schiava* (1610) e de *L'amico tradito* (1633); anch'egli corrispondente del duca di Mantova al tempo di Andreini.

similmente dalla giovinetta amante Doralice com'ella, macchiando l'onor paterno lasciando la patria, macchi il suo petto di sangue e s'apra dentro un bosco il ricetto<sup>39</sup>; pur, perché ad ogn'ora degl'innocenti tien cura il cielo e con occhio sempre desto l'opere de' mortali riguarda, avverrà che dell'amante marito pervenga al desiderato acquisto<sup>40</sup>. Per Florinda, innocente tradita, s'impara la pietà e, conoscendo quanto barbara cosa l'inimicizia sia, <si> cerchi fuggirla<sup>41</sup>, sradicandola a fatto da' nostri cuori, poiché tanto non rode il tarlo, tanto il fuoco non consuma, quant'ella anichila e distrugge. Da Riniero veggasi che tanto il lupo non s'asconde dal cacciatore od uccello notturno dal sole, quant'assai più l'uomo onorato da gli occhi e da gli orecchi altrui si toglie quando l'onorata sua riputazione sente offesa<sup>42</sup>; e ben chiaro costui il dimostra, poiché, fuggita la figlia, s'allontana da conosciuti paesi, si muta il proprio nome, ma in virtù poi del Dispensator delle grazie e degli onori, recuperato il perduto onore, sopra l'ali d'una fama gloriosa poggiando, della ritrovata figliuola gode felice. Dalla parte di Sofistico si conosce quanto disdica ad uomo letterato il lasciar i libri per le fiasche, le penne per gli schioppi<sup>43</sup>, fatto appunto ridicoloso berzaglio di tutte le lingue e tacitamente altrui ammaestrando a fuggir d'imitarlo per non cader in così miserabil disprezzo. Nella pietà di Sandrino si vede che più l'azioni pietose amar si debbano che quattro baiocchi sepolti<sup>44</sup>, poiché quelli morti spesse volte ti cagionano la morte, e queste vive ti danno occasion di doppia vita; e ben si fa noto, poiché il sollevar questo Sandrino la depressa Florinda, il partir seco il nero pane, il vino innacquato, con tanta fedeltà, con tanto amore, il fa degno al fine e di lode e d'oro. L'esser per ultimo tutti que' farinelli infelici condannati ex improvviso alle forche, insegna a chi mal vive a frenar il troppo licenzioso vivere, per non perder con tanta ignominia e di se stesso e delle famiglie la vita<sup>45</sup>.

«Dilettando, e giovando» negli scherzi, «si conosca» quanto odiosa sia la rivalità, e «apprezzabile l'amicizia»; già da questa brevissima introduzione si comprende la

---

<sup>39</sup> *Ricetto*: luogo adibito a rifugio, in caso di pericolo.

<sup>40</sup> *Pur, perché ad ogn'ora... desiderato acquisto*: ipotizzo che Andreini intenda che l'amante [Doralice], per grazia e bontà del *cielo*, si ricongiunga al marito, forse *Lelio* (in tal caso Doralice parrebbe personificare Virginia Rotari, l'allora amante e futura moglie di Andreini).

<sup>41</sup> *Fuggirla*: scacciarla, mandarla via.

<sup>42</sup> Quant'assai più l'uomo onorato... sua riputazione sente offesa: l'uomo *d'onore*, se offeso nell'orgoglio, tende a nascondersi, a evitare gli altri.

<sup>43</sup> Schioppi: armi da fuoco, strumenti da lavoro.

<sup>44</sup> Quattro baiocchi sepolti: quattro denari sepolti.

<sup>45</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 5.

finalità dell'opera, annegata in un connubio di riferimenti alla cultura teatrale e popolare del tempo, come ad esempio le figure del bandito o del capitano, che non si presentano nelle loro accezioni tipiche, ma vengono rappresentate in maniera del tutto rivoluzionaria.

L'autore interviene successivamente introducendo l'*apparato* dell'opera.

si fingerà tutto montagne cavernose, e selve; alla destra ci sarà un Castello, che si mostri situato in un lontano, & eminente; dal quale si possa nel foro del teatro discendere [...]»<sup>46</sup>.

Poi vi è un breve elenco dei personaggi, dove sono elencati i nomi dei protagonisti e dei caratteristi e, per alcuni, anche le rispettive doppie identità, primo fra i tanti Lelio stesso, «poi nel fine Teosenio», oppure ancora Teodoro, «poi Doralice figlia di Riniero»<sup>47</sup>. Infine vi è l'elogio di Giovan Paolo Fabri<sup>48</sup>, che già scrisse il prologo de *La Turca*, firmandosi come «Gio(*van*) Paolo Fabri, tra comici fedeli detto Flaminio»<sup>49</sup>,

---

<sup>46</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 8. Nella *Turca*, pubblicata nove anni prima, Andreini scrive: «Si finge nell'isola di Tabarca; Qui dovranno le case esser trè da una parte, trè dall'altra, tutte infrascate, & infiorate, in modo tale però che le case si discernino»; e continua, spiegando dettagliatamente la scenografia della commedia, atto dopo atto, con tutte le *robbe* necessarie; G. B. ANDREINI, *La Turca*, Venezia, 1611, p. 14; infine nello *Schiavetto*, l'autore riassume la propria opera nelle ultime pagine, «Ordine per recitar lo Schiavetto con molta facilità [...] Dovrà Nottola havere de' ferlini assai nel seno; di più ci vanno diece fardellacci di tele succide imballati con della fune»; in G. B. ANDREINI, *Lo Schiavetto*, Venezia, 1612, p. 201.

<sup>47</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 10.

<sup>48</sup> Giovan Paolo Fabri nacque a Cividale del Friuli nel 1567. Muore nel 1627. Notizie biografiche del Fabri sono inserite nella *Canzone nella quale describe parte de' suoi infortuni*, all'interno delle *Rime varie / la maggior parte lugubri* che egli stesso edita a Milano, presso M. T. Malatesta, 1613. Con il nome d'arte di Flaminio entra a fare parte della Compagnia dei Fedeli, allora capitanata da Giovan Battista Andreini. Scriverà per questo prologhi ed elogi, primo fra i tutti quello al *Lelio Bandito*. Recitò, oltre che con i Fedeli, anche con gli Uniti, come comprova una *supplica* datata 3 aprile 1584, indirizzata al Duca di Mantova Vincenzo Gonzaga. Recitò anche assieme a Francesco e Isabella Andreini, probabilmente in quel periodo in *tournee* a Parigi, sempre con il nome di Flaminio. Fabri interpreta perfettamente la poetica andreiniana, il cui obiettivo è l'insegnare, l'assistere e il riuscire a concretizzare ciò che è sbagliato: «L'uso delle Commedie è antico, e l'invention loro è stata à fine di corregger i nostri vitij, e conseguentemente di giovarci; impercioche essendo la riprensione de' nostri errori molto utile, e quasi necessaria, & havend'ella alquanto, anzi molto dell'odioso quando è fatta specialmente à particolari; perciò gli antichi Sanij trovarono questo modo di corregger i nostri vitij sotto'l manto d'una persona incognita, e con l'esempio di personaggi suppositi piacque loro non solamente di farci ravedere de' nostri falli: ma vollero anche ammaestrarci, & ingegnarci ad andar più cautamente nei nostri negotij»; in *Le due comedie in comedia*, di G. B. ANDREINI, Venezia, 1623, p. 8.

<sup>49</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca*, Venezia, 1611, p. 9.

*incipit* poi riutilizzato nel *Lelio Bandito*; qui il Fabri fa un elogio della Commedia, genere che egli abita in prima persona;

Prologo di Gio(van) Paolo Fabbri<sup>50</sup>

fra' comici Fedeli detto Flaminio<sup>51</sup>

Quelli che biasimano le comedie e cinicamente mordono quelli che le esercitano o maligni o poco intelligenti convien che siano: maligni, perché dicono mal del bene, e poco intelligenti, perché non lo conoscono, Io credo, gentilissimi uditori, che sappiate benissimo che l'introduzione delle comedie non fu fatta ad altro fine che per riprender gli uomini del loro mal vivere e del loro mal operare, accioché, tocchi da così fatte riprensioni, a miglior vita e a migliori costumi si riducessero; e, per disacerbar loro in parte il dolor d'esser ripresi, vi si mescolò per entro il diletto, col quale allettandogli per così bel mezzo, fossero sforzati d'udir le loro riprensioni, le quali in un animo ben coltivato e nobile producono dolcissimi e saporitissimi frutti, sì come in un rozzo e incolto impietà e ostinazione<sup>52</sup>. Le riprensioni sono ordinariamente noiose ma, se son miste con alcun diletto, non meno che soglia far il miele con l'aceto, fanno una gustevole e grata composizione, onde dottamente canta il Tasso:

sai che là corre il mondo ove più versi

di sue dolcezze il lusinghier Parnaso<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> Già nello stesso anno 1620 Giovan Paolo Fabri pubblica un Prologo «raccontante il pregio della Comedia & de' Comici».

<sup>51</sup> Giovan Paolo Fabri fu attore sotto lo pseudonimo di Flaminio, e recitò in numerose e differenti compagnie; ricordiamo in particolare la compagnia degli Uniti e quella dei Fedeli; Cfr. G. ROMEL, *FABRI, Giovan Paolo Fabri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 43, 1993.

<sup>52</sup> *Quelli che biasimano... impietà e ostinazione*: nella *Ferza*, trattato dedicato al Duca di Mantova, all'interno del «*SECONDO RAGIONAMENTO. Contra le accuse date alla Commedia à Professori di Lei. GIO: BATTISTA ANDREINI Fiorentino*», occorre una frase simile: «certamente quelli, che le Comedie biasimano, & i Professori di quelle detestano o maligni, o poco intelligenti convien che sieno; Maligni, perché dicono mal del bene; poco intelligenti perche non lo conoscono. Io credo che a ciascheduno che si diletta di mirar occhiuto dell'Historie più antiche la verità de' fatti conoscerà, e meco dirà, che la introduzione delle Comedie ad altro fine non fu posta ad effetto, che per riprender gli huomini del mal vivere, e del tristo operare; accioche vergognati da queste riprensioni, à miglior vita, & à più buoni costumi si riducessero; e per disacerbar loro il dispiacere dell'esser, ripresi, vi si mescolò per entro il diletto, col quale allettandogli, per così bel modo s'inducessero ad vdirle»; in G. B. ANDREINI, *La Ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Per Nicolao Callemont, 1625, p. 5 [il corsivo è mio].

<sup>53</sup> *Le riprensioni... lusinghier Parnaso*: sempre nella *Ferza* leggiamo: «Le riprensioni in un animo ben coltivato producano dolcissimi, e saporitissimi frutti; sì come in un incolto pensiero detestano impietà,

e quel che segue. E benché nelle commedie molte volte si veggano atti lascivi e azioni profane, non son introdotte per insegnarle, ma per mostrar il modo con cui ce ne possiamo guardare; onde sempre nel fine delle commedie si vede che vuol il decoro che chi mal opra mal riceve<sup>54</sup>; oltre che, cari signori, come vi guarderete voi dal male se non lo conoscerete? La commedia vi mostra il male perché voi vi possiate schivar da quello, e 'l bene perché l'essercitate; aggiungendo che in essa v'è il piacere che recrea l'animo, consola gli spiriti e travia da quei noiosi pensieri che continuamente ci perturbano e ci molestando<sup>55</sup>. [...] Non è la commedia lo specchio della vita umana<sup>56</sup>? Non si ragiona in essa di tutte l'arti liberali? Non sono in essa avviluppate tutte le scienze? Sì veramente! Se dunque a tutti gli scienzi di sì fatte arti nel particolar di ciascuna v'entra la mercede, quanto maggiormente la debbono prender i comici, che di tutte ne ragionano? Né vi servite di quell'incauto legislatore che ne' suoi testi dimandò infami gli istrioni; i' dico incauto, perch'egli dovea distinguere, essendo che intese de' giuocolari che secondo l'uso di que' tempi cercavano con le operazioni disoneste di dilettere, ché se si fossero stati rappresentanti di commedie com'erano d'operazioni disoneste, sarebbero state ancor guaste le scene e i teatri dove le commedie si

---

e frutti d'ostinazione. Le riprensioni sono per natura noiose: ma, se vengon mescolate con alcun diletto (non meno che suol fare il miele con l'aceto) fanno gustevole e gratissima composizione; onde saggiamente canta il Tasso senza tassa»; G. B. ANDREINI, *La Ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Per Nicolao Callemont, 1625, p. 6.

<sup>54</sup> *E benché nelle commedie... che chi mal opra mal riceve*: come scrive lo stesso Fabri nel prologo a *Le due commedie in commedia*, essa [la commedia] è un genere a lieto fine, «che si presume operare la correzione del costume di chi ne vive le peripezie e di chi la guarda»; in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XXV, 2, 2022, p. 55. Notabile anche l'introduzione alla *Ferza* di Andreini: «Illustrissimo, et eccellentissimo S. mio colendissimo [...] Sovente avviene (Illustrissimo, E Eccellentissimo mio Signore) che da una cattiva cagione nascer veggiamo un buon effetto, da una radice amara un dolce frutto, e da un infausto principio un *lieto fine*; tale per l'appunto à mè è intervenuto in Parigi, poiché in udendo tanto lacerar i Comici Francesi, conclusi co esso loro in questo Egèo fremente di maledicenze a sommergermi, o con gli istessi pervenir felicemente al porto.

<sup>55</sup> Di qui Fabri spiega le utilità della Commedia, spirituali e morali; a questo punto è doveroso segnalare il brano di Pier Maria Cecchini, che recita: «Le buone Comedie, cioè, quelle, che sono di honeste materie, da honeste persone rappresentate, sono di tanta conseguenza nelle popolate Città, che quasi si potrebbero addimandarsi anima della Pulitica, poiche il gusto, che se ne trae è tanto congiunto con l'utile, che quello gareggiando con questo, par quasi, che'l discernere qual di loro sia maggiore si rendi (per così dire) impossibile»; in P. M. CECCHINI, *Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita*, Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628.

<sup>56</sup> Concezione attribuibile all'ambito classico, da Cicerone: «Comoedia est imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis»; in M. T. CICERONE, *Repubblica*, IV, 11).

rappresentavano, e avrebbero rimossa la cagione per rimover gli effetti<sup>57</sup>. E, per confermazione di quanto v'ho detto, la tragicomedia che ora vi si rappresenterà v'accerterà esser vero tutto quello che da me avete udito, se con attenzione ascolterete e se farete silenzio<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Né vi servite... Per rimover gli effetti: Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, I, 20 sgg: «Fu ne' tempi di Platone e avanti, e poi perseverò lungamente ed eziandio in Roma, una spezie di poeti comici, li quali, per acquistare riccheze e il favore del popolo, componevano lor comedie, nelle quali fingevano certi adultèri e altre disoneste cose [...] Perciò, acciò che questo cessasse, Platone, considerando, se la republica non fosse onesta, non poter consistere, scrisse, e meritamente, questi cotali dovere essere cacciati delle città. Non adunque disse d'ogni poeta.»

<sup>58</sup> Il brano tutto si rifà quasi interamente allo studio andreiniano della *Ferza*: [continua...] Dicono questi del Mondo cinichi riformatori, e del tutto ciechi laceratori, che nelle Commedie vi sono molte volte detti lascivi & azzioni profane, e che però biasimevoli, e disoneste: Ma dato, e non concesso, che trà buoni Comici questo si trovi, il che assolutamente si nega, soggiungo. Che ciò visarebbe introdotto [come semplici ammaestri la Commedia] non per insegnarli ad essercitare: Ma per insignar loro il modo co'l quale, se ne possiam guardare; e per ciò nel fin della Comedia vedi, che chi mal opera, mal riceve; oltre che, come in grazia vi schernirete dal male, se non lo conoscete? La Comedia (quando pur questo sia) vi discopre il male perche vi difendiate da quello, & il bene perche l'essercitate; oltre che in essa v'è il piacer che ricrea l'animo, consola gli spiriti, e ci trahe da que' noiosi pensieri, che ci perturbano, & offendano continuamente, I giuochi Olimpici in Grecia non furono introdotti da scherzo, per dilettere? E pur sotto questo diletto s'apprendevano le discipline militari. [...] Concedo, che varie, e ricche Scene ò questo ufficio fossero erette prima in Grecia, poi in Roma a spese del publico Erario come racconta la Poetica dello scalignero; confessa, che non v'è dotta Accademia, che alcuna Comedia non rappresenti; palesa che non v'è Precettore che non solo non legga: ma non esponga, e comenti à suoi discepoli le Comedie di Terenzio, quelle di Plauto, e di mill'altri. [...] Perche non si vergognano i Dottori di prender denari nel dar consiglio? I Procuratori nel dir l'altrui ragioni? I Soldati al soldo dati, per la difesa della Patria? I Precettori nell'ammaestrar gli Scolari? Deboli ragioni certamente e Menate; perche, se i Dottori s'affaticano nel volger i libri loro; & i Comici virtuosi nello studio delle belle lettere. Se i procuratori nel contender con avversarij, & i Comici col dialogizare hor con l'un personaggio, & hor con l'altro. Se i Soldati nell'espore la vita à pericolo: & i Comici nel porre in campo l'honore. E se i Precettori nell'insegnare à gli Scolari; & i Comici nel cercar di dilettere insegnando à gli Spettatori. Né contentandosi giovar ad una Patria sola, cercando nuove Città, e nuovi Popoli, continuamente e con fatica [?], e virtù nuova, e con ispesa in questa così preclara, e rara virtù si essercitano. Non è la Comedia il Theatro universale delle azzioni più gravi, e più private? Non li ragione in essa di tutte le arti secondo l'occasione e liberali, e meccaniche? Non sono in così fatto Componimento distintamente aviluppate tutte le scienze? Si veramente. Se adunque tutti gli Scienti d'alcun arte nel particular di ciascuno v'entra la mercede, quanto maggiormente dovran prendere i Comici, che di tutte l'arti felicemente discorrono [...]. Non più, non più [miserò] per l'avenir ci servi di quell'incauto Legislatore, o Schermitore, che si scherma privo né suoi Testi chiamò gli Histrioni infami; poco cauto dico, poiche distinguer doveva Intendendosi di favellar dei Giocolatori, che secondo l'uso corrotto di que' tempi cercavano di dilettere co'l mostrar le carni ignude, e col rappresentar altrui viste, all'altrui orecchie atti sfacciati, e motti disonesti. [...] Et in confermazione di questo leggasi Livio, e Valerio Massimo quali affermano, che Histro presso i Toscani significava giuoco [...]. G. B. ANDREINI, *La Ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Per Nicolao Callemont, 1625, pp. 6-12

Nel prologo alla *Turca* il Fabri non elogia il genere, ma piuttosto si limita a scrivere un encomio all'arbitrarietà della vita; «dopo che'l gran Monarca dell'uno, e dell'altro Mondo [...] divise col mirabil detto le tenebre dalla luce [...]»<sup>59</sup>, continua con:

[...] formò l'huomo, e facendolo Signore di quanto è sotto il cerchio della Luna lo pone nel mezzo del mondo dandogli autorità d'esser arbitro di se stesso [...].  
Che l'huomo possa esser quel, ch'egli vuole<sup>60</sup>.

E chiude il prologo con un panegirico al genere teatrale della Commedia:

Chi dunque le biasima [le commedie], perche trà Comici antichi ce ne siano stati de visiosi ricordisi (come hò detto, che trà gli antichi ce ne furono ancora de' virtuosi & habbia in memoria, che quel medesimo fuoco, che fa negra la legna fa lustro l'oro, & si ricordi particolarmente, che le Comedie nostre moderne sono in tutto lontane da vizi antichi, e voi Signori giudiziosi, che vi degnate di favorirci ben lo conoscete, onde son certo, che non guarderete al dir di coloro, che troppo ingiusti ci biasimano: ma Considererete, che noi siamo in un tempo, nel quale si ritrovano de gli spiriti somiglianti à corpi infermi, che s'annoiano di tutte le cose, sprezzando quello, che non possono immitare. Questi vogliono riformar il tutto, e per lor stessi son così privi di forma, che di nulla si compiacciono, anzi che le più belle forme sembrano agli occhi loro malsani Chimere deformi. Hor questi tali, che dicono male per non saper dir bene lasciamo nella malvagità della lor perfidia; e voi Signori cortesi ascoltate la Comedia, che per darvi honesto trattenimento habbiam preparato, & hora cominciamo<sup>61</sup>.

Dunque il 'compito' del Fabri è quello di introdurre il lettore alla Commedia, elogiandone i contenuti e spiegandone il senso ultimo, il fine che l'autore si prepone

---

<sup>59</sup> Continua «[...] dopo, che l'eterno Pittore dipinse col pennello del suo dito nella suprema Tavola del Cielo le vaghissime Stelle, ordinando, che dall'infaticabil Sole, & esse, e la Luna ricevessero lo splendore, Dopo, che di nulla egli formò questa bella Machina dell'Universo [...] e dopo, ch'egli in somma hebbe popolato l'Aria, l'Acqua, e la Terra d'Ucelli, di Pesci, e di Fiere; per maggiormente perfezzionar il tutto elesse d'adornar questo Globo, d'una creatura, che signoreggiasse à tutte le cose interiori, e fosse atta per l'intelletto à conoscere, & ammirare l'etere sue meraviglie [...]»; in G. B. ANDREINI, *La Turca*, Venezia, 1611, p. 10-11.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*; qui il Fabri scrive «Hor questi tali, che dicono male per non saper dir bene lasciamo nella malvagità della loro perfidia», come nel prologo al *Lelio Bandito*, ove si legge «Quelli, che biasimano le Comedie, e cinicamente mordono quelli, che le essercitano, o maligni, o poco intelligenti conviene che siano»; calca sulla *malignità* di coloro che parlan *male* della Commedia; eccepisce il suo punto di vista a quello di coloro che non credono nella benignità della Commedia.

di avere nei confronti del pubblico<sup>62</sup>. Egli, assieme all'Andreini, crede profondamente nello spirito terapeutico ed esplicativo della Commedia, come manuale di vita da cui ognuno di noi deve prendere spunto, al quale ognuno di noi si deve affidare; e chi non lo fa è «maligno», o «poco intelligente».

Una volta presentato quello che è l'esoscheletro dell'opera, è necessario ora osservare la trama del *Lelio bandito*.

## 1.2. Da traditori a eroi. Analisi della trama di un testo teatrale

La trama dell'opera in questione può essere così riassunta:

Due fratelli – nella vita marito e moglie – (cioè Giovan Battista Andreini e Virginia Ramponi), come si desume dai nomi dei personaggi – sono al centro della trama: Lelio e Florinda (di cognome Fedeli, ovvero il nome dell'impresa o

---

<sup>62</sup> L'elogio che il Fabri scrive nel prologo alla *Turca* ed al *Lelio Bandito*, oltre che la lode affidata alla Commedia da parte di Andreini nella *Ferza*, si contrappongono vistosamente alla condanna alla medesima da parte di Juan de Pineda (1558-1637), nel suo *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lascivi spettacoli*, del 1599: «Tra i maggiori e peggiori abusi et inconvenienti che oggi sono nel mondo, e tra gli non so se dico più occulti o più palesi lacci del diavolo per pigliar l'anime incaute de' miseri mortali, e più pericolosi precipizi per sobissarle in eterno, pare a me che siano questi spettacoli, o rappresentazioni, che comunemente si chiamano comedie; comedie dico, dove intervenghino atti o parole lascive, come ordinariamente avviene in buona parte; perché, se bene alle volte avviene che in simili rappresentazioni si dichino cose buone, quest'istesso può esser inganno dell'astutissimo serpente per accreditare colla presenza de' buoni, che volentieri si ritrovano a sentir cose buone, le malvage che poi s'hanno da rappresentare, acciò in questo modo pigliano autorità e credito, e niun si tenga a vergogna andare dove vanno persone d'autorità e di bontà; onde non è maraviglia se da' sacri Canonici, come appresso diremo, vien tanto severamente interdetto a persone, massime ecclesiastiche, l'assistere a simili azzioni, come quelli che renderanno stretto conto a Dio Signor nostro della reputazione che per il lor favore et aiuto ricevono cose così infami et occasioni di tanti peccati, cedi continuo da tanti vi si commettono, essendo questo non altro che un approvare tanto male [...]»; di formazione cattolica, de Pineda condanna l'abuso che si fece della Commedia nell'Italia del XVI secolo, affermando come quell'insegnamento elogiato in futuro dall'Andreini o dal Fabri altro non era che un «inganno dell'astutissimo serpente» per giustificare le proprie messinscena; è utile comunque specificare, utilizzando le parole di Ferdinando Taviani, come «il *Discorso* del de Pineda sia sorto in una realtà diversa da quella italiana, [per noi] meno importante del fatto che esso si prestava facilmente ad essere *tradotto* nel senso più ampio del termine: parole come queste, secondo cui nel teatro pare «raccolto in un tutto quel che è sparso per tutto il mondo d'occasioni, soffi e materia e fomento di peccato» si prestavano bene ad esser riferite alla commedia delle Maschere in cui gli elementi della vita cittadina e di quella campagnola [...], delle classi infime e di quelle borghesi, gli inganni, il caso e l'amore, sono riassunti nella piacevolezza e quasi nel disimpegno del gioco scenico; in F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca, La Fascinazione del Teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 120.

della compagnia) sono costretti all'azione efferata compiuta da un terzo personaggio a vivere rispettivamente da bandito e da pellegrina. All'inizio della trama, dunque, un atto di violenza produce come sua conseguenza una *faida*. Orazio, *alias* Geliero Gelieri, ha rapito, violentato e abbandonato in fin di vita (credendola dunque destinata a morire) Florinda. Lelio lo sfida a duello e viene punito di conseguenza col bando, trasformandosi per vendetta e rancore da innocente in un(nel) capo di una banda, rifugiatosi nei boschi del Regno di Napoli. Orazio, sotto la falsa identità di Lepido, dà la caccia al bandito, per essere reintegrato e perdonato. Contemporaneamente Riniero, inviato dal Vicerè di Napoli, tenta la stessa impresa, dopo l'emissione di un bando volto a sgominare la banda, concedendo il perdono ai banditi che uccidano e consegnino la testa dei compagni alle autorità. La consorte abbandonata da Lelio datosi alla macchia – Doralice – si copre sotto altre sembianze (con tanto di assunzione di personaggio dell'altro sesso), producendo un'altra triangolazione rispetto a quella di Lelio-Florinda-Orazio. Riniero si scoprirà infatti, alla fine, con inevitabile agnizione, essere in realtà il padre di Doralice<sup>63</sup>.

Così Piermario Vescovo ci introduce all'intricata trama del *Lelio Bandito*; da questa breve introduzione possiamo già comprendere come il tema centrale dell'opera sia l'intreccio fra «le vie del crimine e della redenzione»<sup>64</sup> e il tema del costume, del travestimento, del tradimento sotto mentite spoglie ed infine quello dell'agnizione. La cura con cui i passaggi di scena sono narrati e la storia è intessuta è notevole; ogni scena presenta un elemento che poi, al termine dell'opera, si ricongiungerà con gli altri.

Lelio, il protagonista, è un traditore che, a seguito di una faida avuta con Orazio a seguito del rapimento della sorella, di nome Florinda, viene bandito dalla sua patria, ossia Firenze. È eroe perché di animo buono e mite, ma in parte anche ribelle, carismatico e impulsivo.

Di qui è utile soffermarsi nuovamente sul termine in questione: «Bandito (part. Pass. di *bandire*) agg. e sm. Ant. Messo al bando, condannato col bando, esiliato; sbandito; chi vive fuori dalla patria, perché colpito dalla proscrizione (ed è d'uso antico,

---

<sup>63</sup> P. VESCOVO, *La faida di Lelio. Tra Andreini e Goldoni*, in "Acta Histriae", 2017, p. 253.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 254.

medievale)»<sup>65</sup>; dunque bandito è colui che è stato espulso dalla patria, per demeriti vari e sotto decisione del sovrano o del capitano di ventura. In Andreini, come sostenuto da Ferrone,

I personaggi erranti che appaiono sul palco come soldati, vagabondi, furfanti, avventurieri, schiavi levantini, capitani di ventura, ciarlatani, istrioni, si rivelano alfiere di virtù, missionari del bene, pellegrini della verità morale, eroi ed eroine in via di redenzione, i quali, a loro volta, non sono altro che metafore di Lelio, Florinda e dei loro compagni Fedeli<sup>66</sup>.

qui l'autore effettua un parallelismo fra i personaggi del *Lelio Bandito* e i membri dell'allora compagnia dell'Andreini, ovvero quella dei Fedeli; e questo paragone gioca un ruolo sottile nel rapporto che si instaura fra lo spettacolo e la realtà, esso difatti rappresenta il concetto del rivelarsi per quelli che si è realmente, dunque su di un palco rivelarsi come attori, e nella vita per ciò che si è. Il messaggio che sta alla base dell'opera è rappresentato dall'onestà e dalle virtù che i personaggi dimostrano, chi con maggior garbo chi con qualche vigliaccheria.

Lelio è insignito dell'appellativo di bandito perché è vittima del «bando della patria», come lo definisce lo stesso Andreini nella sua introduzione. Dunque l'esser bandito significa allontanamento dal luogo in cui si vive, dalla città in cui si è nati; una mandatoria intrattabile, spesso emanata da un organo con funzioni politiche o amministrative. In merito all'accezione ed al significato del termine, Tomaso Garzoni scrive:

I nostri banditi moderni son differenti assai da quegli antichi, perché quegli vivevano nel suo essiglio costantemente e da persone valore e prudenti, ma questi si pongono alla strada, *assassinano* i viandanti e passeggeri, tolgono la vita e i denari ai romei, assaltano villaggi, mangian le coste ai contadini<sup>67</sup>.

Dunque Lelio rappresenta i banditi «antichi», valorosi e prudenti. È un personaggio che si caratterizza per la sua ineluttabilità, che non muta nel proseguire dell'opera, ma rimane immerso entro quell'aura tipica di un Capitano, dedito ai suoi compagni e ai

---

<sup>65</sup> *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, II:44

<sup>66</sup> S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 228.

<sup>67</sup> T. GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Firenze, Olschki, 1996, p. 1301.

suoi compiti di condottiero. La scelta della parola bandito è del tutto volontaria e legata ad un obiettivo ben preciso dell'autore/attore:

Per liberarsi alcuni del bando della patria soglion presentar banditi, e così tornar nella patria e nella grazia del principe. Io non fui già, ch'io sappia, sbandito da quella di V.S. Illustrissima per benignità sua e per propizia fortuna mia.

E proprio per questo motivo il *Lelio bandito* può essere riconosciuto come un'opera di carattere politico; Lelio è il soprannome di Andreini, che è a capo di una compagnia teatrale, come Lelio è a capo di una legione di banditi e di esuli; l'opera è quello che Ferrone definisce come esempio di «teatro *del* teatro»<sup>68</sup>; e da ciò si desume l'importanza che l'autore vi dà, ridefinendo al suo interno non solo la metafora di una vicenda che egli vive in prima persona, ma utilizzandola come strumento grazie al quale egli può essere reintegrato in patria patria. Annamaria Cascetta scrive, riferendosi alla Compagnia dei Fedeli:

Si perdono di nuovo le loro tracce per un paio d'anni, ritrovandoli ancora a Milano nell'estate 1620, stagione alquanto sfortunata per questi comici. Scriveva infatti G. B. Andreini al duca che «la nostra compagnia (a voce populi) dispiace tanto tanto, che gli è un morbo, e che io non menta ogni uomo ci ha rimesso passa 15 ducatonì sino ad ora»: gli unici a non avere problemi economici erano Graziano e Arlecchino [...]. Con la speranza di migliorare la situazione G. Battista diede alle stampe la tragicommedia boschereccia *Il Lelio bandito*, la cui pubblicazione fu dedicata (5 agosto 1620) a Francesco Nerli, ambasciatore del duca di Mantova a Milano, forse un omaggio indiretto al Gonzaga<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> «Anche se più giusto sarebbe dire 'teatro *del* teatro' [piuttosto che '*nel* teatro'] adeguandosi alle abitudini semantiche più antiche per cui il primo termine sta per 'mostra, esposizione, raccolta ordinata, esibizione'. In questo caso l'esposizione di bravure tecniche, *performances* attoriche o di allestimento, occupa uno spazio maggiore delle didascalie dirette o indirette, aprendo parentesi lungo la trama della commedia»; in S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 228. Piermario Vescovo scrive: «Una tragicommedia che è stata soprattutto investita – nell'interesse suscitato da Andreini negli ultimi decenni – in direzione metaforica, o si potrebbe anche dire allegorica, per cui il motivo del 'bando' della società e il desiderio di reintegro e piena appartenenza ad essa e ai suoi livelli più elevati traveste le vicende degli attori in quelle dei banditi»; in P. VESCOVO, *La faida di Lelio. Tra Andreini e Goldoni*, in *Acta Histriae*, 2017, p. 252.

<sup>69</sup> A. CASCETTA, R. CARPANI, *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, p. 294; sempre la Cascetta poi scrive: «Per un decennio non è documentata la presenza della compagnia dell'Andreini nell'area milanese, sino cioè all'uscita dell'ultima commedia boschereccia a noi nota di G. Battista *La rosa* (Pavia 1638), che sarà seguita da *La Maddalena lasciva e penitente*,

«Con la speranza di migliorare la situazione» è la frase che ci permette di comprendere al meglio la tribolazione che la Compagnia capitanata da Andreini stava attraversando in quel periodo e rende ancor più chiara la metafora che l'autore utilizza nel dar vita ai suoi personaggi, come *alter ego* di sé stesso e dei suoi colleghi attori. La vicenda dell'Andreini è dunque utile per comprendere il senso ultimo dell'opera, che sicuramente rispecchia con cura i sentimenti e le vicissitudini dell'autore/attore e della sua compagnia di banditi/attori<sup>70</sup>.

I personaggi principali, oltre al protagonista, sono Florinda, sua sorella, pellegrina, rapita e violentata da Orazio; Orazio, sotto mentite spoglie in abiti di Lepido, che dà la caccia a Lelio per avere anch'egli la possibilità di tornare in patria (nella vicenda è al servizio del Re di Napoli); Doralice, moglie di Lelio, sotto mentite spoglie in abiti di Teodoro; Riniero, padre di Doralice, inviato del Re di Napoli con il solo obiettivo di trovare e uccidere Lelio. I luoghi entro i quali si svolge la vicenda sono le foreste abruzzesi, il regno di Napoli, seppur in minima parte, e Castel di Sanguine<sup>71</sup>. I temi principali sono la vendetta, la redenzione, la difesa dell'orgoglio e il banditismo, temi che si ripeteranno anche nell'*Ateista fulminato*. Soffermiamoci ora sui caratteri dei personaggi principali; Lelio, protagonista, incarnazione immaginifica dell'autore ed eroe della vicenda si presenta con un lungo e indicativo monologo:

LELIO                    Ora, s'egli è così come egli è pure in effetto, e se provo io la dolcezza non pur d'un solo, ma di tanti e tanti carissimi e valorosissimi amici, dovrò io non parlare e non narrar quello che fino ad ora ho tenuto riserrato nel mio petto a voi per non arrear disgusto con fastidioso racconto? Pur per mostrare che de' meriti vostri conosco i pregi, con un sospiro sciogliendo il laccio di lungo

---

*azione drammatica e divota* (Milano 1652)»; dunque l'Andreini non ritorna in quella sua «patria» per la quale soffre il bando fino alla pubblicazione delle sue ultime opere. Non è ben chiaro che luogo Andreini intenda col nome di «patria», in quanto egli, già nel 1623 risulta essere in Italia, più «precisamente a Torino nella stagione di Pasqua: poi di nuovo a Parigi nel '24, '25 e parte forse del '26: poi di nuovo in Italia (a Cremona sul finire del '26, a Venezia sul principio del '27, ove pubblica pei tipi del Salvadori la nuova commedia la *Campanaccia*», in L. RASI, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, II, C-K, Fratelli Bocca, 1897, pp. 123-124.

<sup>70</sup> I farinelli compagni di Lelio sono dunque la personificazione dei Fedeli, compagnia diretta dall'Andreini, che in quel tempo «riuscì a conquistare la stima di tutte le corti italiane e, soprattutto, di quella francese, assecondando le bizze e le pretese di Arlecchino, negoziando con don Giovanni de' Medici e con gli impresari veneziani le sue stagioni»; in S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 157.

<sup>71</sup> Luogo immaginario, nei pressi delle foreste abruzzesi.

silenzio, vi ubbidisco. Sappiasi adunque che gentiluomo di Firenze principalissimo io sono. Colà vivendo, Fortuna interrompitrice degli umani contenti fece che, per seguitare quella pazza pretensione di guelfi e di gibellini, io cozzava contra Orazio della parte degli istessi gibellini, in Firenze anch'egli principalissimo cavaliere. Considerate ora voi quante volte facemmo le campagne biancheggiar d'ossa e rosseggiare d'umano sangue. Il perfido attese un giorno ch'ad un mio podere con Florinda mia sorella mi ritrovassi e ancora con pochissima gente. Quindi - o rimembranza amara! - trovandomi a caccia in simil tempo, più per diporto della mia oziosa gente che per mio, nel tempo, dico, che Florinda custodita da poca gente si ritrovava, ecco, quasi affamato lupo, Orazio se ne smacchia, assale i guardiani, licischi dell'innocente agnella, e me l'invola. Povero contadino, miserabile avanzo della barbarie di costui, sanguinoso in volto, sopra una giumenta ch'al paro del vento volava, a me ne giunse: e ben prima mi parlò il sangue di costui, messaggero infelice, ch'egli a dolorosa narrativa sciogliesse la lingua. Inteso alfine dal rozzo esprimitore di tragico accidente, il fine lagrimoso di Florinda, saglio a cavallo, scorro la foresta, spavento con le grida, assordo con le campane vari contadini a piedi e a cavallo, in questa e in quella parte movendo. Passai tutto il giorno infruttuoso. Avvicinatasi la sera, veggendo ch'io perdeva e l'olio e l'opera, alla mia palazzina mi ridussi e colà in istrani pensieri tutta la notte scorsi. A pena comparso il primo raggio del giorno, a Firenze mi condussi e cartellaggiando il disfidai a terminare a corpo a corpo e di nemicizia e d'onore mortalissimo contrasto. Ma, sordo e muto rapitore sempre, necesitommi a partire da Firenze, né ritornar fin tanto che la macchia fatta alla mia nobilissima parentela non fosse del sangue suo lavata e fatta candida col suo vermiglio. Presi molt'oro, molte gioie e espressa commissione lasciai che, finiti i danari, tutto si vendesse e, conforme gli avvisi, dov'io era si pagassero. Ma ben prima che partire, alla mia bella Doralice n'andai, Doralice ch'era il mio bene, il mio amore, e le giurai che, fatta la vendetta della rapita e violata sorella, farei ritorno. Oh, quante lagrime, allora! Inteneriti avrebbono i più rigidi cori! E i sospiri smossi i più ben fermi scogli! Alfine, fatto di Doralice il cuor guerriero, facendo Amore divenir i timidi conigli intrepidi leoni, giurò meco, abito d'uomo vestendo, venir sintanto che, ritrovato il crudele, i primi colpi mortali dar di sua mano potesse. Pur s'acquetò al mio pianto, l'argine delle mie preghiere in tutto per tutto il torrente del suo trabocchevole desiderio frenando, noto facendole che condurla meco più tosto un raffreddarmi, ch'un infiammarmi alla vendetta

sarebbe stato: col vederla patire, col non esser avvezza al viaggiare, e dovend'io i giorni e le notti senza cibo e riposo sovente andarmene errando; e che, se ciò mi concedeva, io le giurava, fatte le mie vendette - il che sarebbe in breve - di venirne a lei carico di trofei onorati e cinto d'amorose palme. Vedute le mie ragioni, dopo l'essersi levato in tutto il velo dell'ira da gli occhi, m'abbracciò, lagrimò e con un caldo bacio stampammo il silenzio nelle bocche e sigillammo amor ne' cuori [I, 1].

Qui parla ai suoi compagni degli avvenimenti che lo ha portato in quei boschi, del motivo per il quale è stato ingiustamente bandito da Firenze; si impara poi come il reale colpevole della vicenda sia Orazio e il protagonista come un bandito per necessità e non per infamia, costretto a cercar vendetta per non disonorare il nome della propria famiglia. Nel monologo vengono presentati i tre temi principali dell'opera: vendetta, redenzione e orgoglio, appartenenti non solamente al protagonista ma, come vedremo, anche ad altri personaggi, primo fra i quali Orazio. Lelio è il capo di un gruppo di banditi e gode del rispetto di tutti i suoi compagni; è un «assassino onorato»<sup>72</sup>. Come accennato precedentemente, egli non viene dipinto nella maniera che «s'intende» essere tipica d'un bandito di frontiera, un bandito qualunque, ma più come un capitano, un comandante. Mentre il suo nemico, Orazio, che dovrebbe rappresentare la giustizia, colui che affianca Riniero il quale, per ordine istituzionale, ha il compito di catturare l'esule fuggitivo Lelio, risulta essere un codardo, bandito di dentro, ma senza infamia né gloria, un mascalzone qualunque che infine si pente delle proprie azioni:

ORAZIO            Uccidimi, Teosenio cognato, m'è più la morte cara per la tua mano, che la vita in tua disgrazia.

LELIO            Il crudele ho davanti... né mi vendico, né offendo... ma solo, da cento e cento offeso, io rimango? Lasciatemi, dico! Giuro al cielo, dispietati, ne farò vendetta!

DORALICE       Ricorda la parola data, o signore, a colei che tu piagasti, a colei che peregrina per ritrovarti tanto fece, e tanto fra miserie e perigli sofferse!

MARINELLA     Se uccidi Orazio, uccidi il tuo cognato, il mio consorte!

---

<sup>72</sup> «VENTURINO Oh, che siate benedetto fin su le forche! Oh, voi siete un assassino onorato!» [V, I] si intenda con il termine 'assassino' un sinonimo di bandito, farinello, un brigante che uccide.

GRUGNETTO Eh, perdona signore!

SARDELLINO Perdona, perdona!

ORAZIO Teosenio, se pur d'altro che di vendetta e di sangue oggi vago non sè, sappi che sangue più caro offerir non ti posso, e tu ricever non puoi di quello che dagli occhi io spargo. Potrà ben il ferro, se percuoti questo petto, che ignudo ti porgo, trarne il sangue, ma sarà violente e forzato, ed assai men degno di quello che dagli occhi, tributo del mio fallire, io t'apparecchio, e così volontario io spargo: l'uno sangue di queste vene sarà, l'altro sangue del cuore; nell'uno sommergerassi la vita, nell'altro l'anima stessa. Ma, se pur da queste mie lagrime trar puoi alcuna scintilla di pietà, più sarai glorioso nel perdonare, che nel vendicare. Pietade, adunque. Chi può far la vendetta come tu puoi è reputato forte, chi potendola fare non la fa parimente è reputato e forte e pio. Senza il sereno il cielo non è bello, senza la tranquillità il mare non si può solcare, senza verdura la campagna non produce i frutti, e senza la pace non può esser l'uomo beato. Nacquero tutti gli uomini da un sol uomo, e da una sol Donna, accioché essendo tutti nati d'un medesimo sangue, concetti d'un istesso seme, partoriti da un solo ventre, fossero senza scusa alcuna in caro vincolo di perpetua pace legati. Per questo volle chi fece il tutto di nulla che l'uomo fosse animal domestico, e non selvaggio, accioché la compagnia l'astringesse a viver pacificamente, perché le compagnie non ponno durar senza la pace. Per questo volle Dio che l'uomo fosse di vita fragile e debole, accioché non potendo da se stesso soccorrere alle sue infirmità e bisogni, fosse costretto ad aver pace e amicizia con altrui, per conservar la sua vita. Finiamla omai: per questo l'uomo fu composto di due parti in tutto contrarie, cioè di carne e di spirito, accioché provando al di dentro quanto noiosa è la guerra, che continuamente fanno insieme lo spirito e la carne, sempre desiderasse la pace. Pace adunque, non guerra, pace, pace, pace! [V, VII]

Orazio è il personaggio che, davanti alla morte, non rappresenta né il coraggio né l'orgoglio, ma la paura e l'attaccamento alla vita; tuttavia, nonostante il suo comportamento sordido e vigliacco viene graziato da Lelio il quale, incalzato da Doralice, decide di risparmiargli la vita, per non spargere altro sangue e non macchiarsi la coscienza. Il *Lelio bandito* è, in conclusione, condito di numerosi e contorti dialoghi, prolisso ed estremamente preciso in diverse sue scene; l'opera dove, più di ogni altra,

è presente il plurilinguismo, ossia la facoltà che si riserva l'autore di inserire nella vicenda personaggi di diverse provenienze geografiche. Come vedremo e come abbiamo accennato, essa condivide più di un elemento con la trama dell'*Ateista*, che vedremo di seguito.

## 2. Introduzione e composizione dello scenario dell'*Ateista fulminato*

Negli studi fatti sull'*Ateista fulminato* rilevante è il contributo di Giovanni Macchia nel suo *Vita avventure e morte di Don Giovanni*<sup>73</sup>; egli fu tra i primi a trovare al suo interno diversi riferimenti al personaggio del Don Giovanni, e inoltre scoprì che una piccola parte del testo manoscritto, presentavano delle cancellature.

Soffermiamoci ora sulla struttura, origine e composizione dello scenario de l'*Ateista fulminato*. Come primo passo, approfondiamo il significato della parola 'scenario'; esso viene

definito [come] il riassunto per atti e per scene destinato ai lettori nei programmi di sala dell'opera per musica veneziana di metà Seicento e 'scenario' è identicamente definita la scaletta delle entrate e delle uscite, alla stessa altezza cronologica, destinata a coloro che recitano, come ci mostrano alcuni casi riferiti alla scenificazione di drammaturgia premeditata o distesa<sup>74</sup>.

In seno alla Commedia dell'Arte, la parola scenario corrisponde ad una traccia scritta che deve essere in grado di guidare l'attore nello svolgimento del proprio ruolo all'interno dello spettacolo; all'interno dello scenario spesso non vi erano trascritti dialoghi, per cui si praticava la tecnica dello spettacolo all'improvviso:

---

<sup>73</sup> Testo pubblicato nel 1991 a Milano, presso gli Adelphi.

<sup>74</sup> P. VESCOVO, "Farvi sopra le parole". *Scenario, ossatura, canovaccio*, in *Commedia dell'Arte, annuario internazionale*, 2010, p. 108. Continua «Il *Vocabolario della Crusca* fa posto nell'edizione iniziata nel 1729 alla voce «scenario», definito come «foglio in cui sono descritti i recitanti, le scene e i luoghi pe' quali volta per volta deon uscire in palco i comici e altre simili cose concernenti le commedie», richiamando un passo del *Malmantile riacquistato* di Lorenzo Lippi (1676 – I, 50), dove si descrive peraltro una recita di dilettanti: «Collo scenario in mano e il mandafuora, / va innanzi a' nobile suoi commilitoni». Assai chiara – evidentemente ripresa da qui – la voce del dizionario veneto-toscano del Patriarchi: «Scenario, mandafuori, scenario», «quel foglio che appiccato al muro dietro le scene serve di norma ai recitanti per uscir fuori ai tempi debiti». Qui la tradizione della commedia dell'arte non ha – nonostante l'uso negli studi relativi di queste attestazioni, non senza talora proiezioni fantasiose – alcuna particolare pertinenza e lo «scenario sintetico» - quello appeso dietro le quinte, di cui parlano Riccoboni e Gozzi – rischia di confondersi con questo oggetto della pratica diffusa»; per questo ultimo passaggio Cfr. G. AZZARONI, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 135-136.

In termini provvisori e generali si potrebbe dire che gli scenari (canovacci) sono la traccia narrativa di una commedia da fare, una traccia però già sviluppata e organizzata per scene (scenario, appunto), dove quindi sono indicate tutte le presenze di tutti i personaggi. Una commedia “distesa” è fatta di battute e di didascalie, le battute essendo, tranne rare eccezioni, riassunte e presentate sotto forma di discorso indiretto<sup>75</sup>.

Dunque lo scenario si presenta sotto forma di documento con al suo interno le indicazioni principali e necessarie agli attori per eseguire al meglio il proprio ruolo all'interno della commedia che debbono rappresentare. Ferrone definisce, nel suo Glossario la parola ‘scenario’:

SCENARIO (*anche* ARGOMENTO, CANOVACCIO, MANDAFUORA, SOGGETTO)  
Secondo l'attore accademico Lorenzo Lippi, lo scenario è il «foglio sopra il quale sono descritti i recitanti, le scene della commedia che si recita, il luogo d'onde devono uscire i recitanti in palco, affine che quel tale che assiste [oggi si direbbe il direttore di scena: CORAGO] li possa fare uscire aggiustatamente e a' tempi debiti»: LIPPI, *Il Malmantile Riacquistato* cit. Si registrano anche casi di scenari pubblicati in appendice a testi «distesi» con lo scopo di aiutare chi doveva rappresentarli. Ne è attestato l'uso, oltre che nel teatro dell'Arte, nell'opera in musica, nel teatro d'accademia e di corte, nel teatro di collegio a partire dalla seconda metà del XVII secolo. Prima di allora il termine in uso è «argomento»: cfr STAFFIERI 1995. Può essere utilizzato – manoscritto – dagli attori come traccia sulla quale costruire lo spettacolo, dallo spettatore per seguire meglio lo svolgimento dell'azione scenica, oppure – quando sia stampato – come memoria della rappresentazione per coloro che non hanno potuto vederla. Secondo PERRUCCI 1961 (p. 139): «si suole da alcuni fare uno scenario di questo modo: si dà ad ogni scena o uscita un titolo del numero, verbi gratia Prima, 2.3.4.5.6. o pure una lettera dell'alfabeto: A.B.C.D.E.F., e poi un foglio di carta che si affigge al muro dietro il proscenio, si scrive così (...): ove sono soggiunte le prime parole, che dicono uscendo [i personaggi], e per dove devono entrare, e così tenendo in memoria il recitante quelle prime parole che ha da dire, per dove ha da uscire, e per dove entrare, non si viene a fare incontratura di scena, ed alcuni vi scrivono ancora l'ultime parole, di chi termina la scena antecedente, acciocché chi vien

---

<sup>75</sup> C. MOLINARI, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 42.

fuori udendo l'ultime parole di chi entra esca (...) e così da scena in scena, e da atto in atto fino alla fine». Cfr. anche TESTAVERDE 1998; VESCOVO 2010<sup>76</sup>.

Anche il *canovaccio*, come lo *scenario*, rappresenta un «cartiglio attaccato alle pareti dietro le quinte»<sup>77</sup>.

## 2.1. L'opera regia

L'*Ateista*, oltre a presentarsi sotto forma di scenario, è inserito all'interno di una raccolta manoscritta che, come abbiamo visto precedentemente, contiene altre opere, più precisamente opere regie. Mario Apollonio definisce l'opera regia come una «rappresentazione spettacolosa di una vicenda romanzesca»<sup>78</sup>. Quello che dice l'autore è la sintesi di un paradigma della storia del teatro che ha albergato nei secoli a venire, dal Seicento in avanti, fino all'epoca romantica, guadagnando una sua dignità e consapevolezza di genere; essa presenta allo spettatore la reale vicenda che vuole mettere in scena, senza «spettacolo» o «gioco», quest'ultimo inteso come strumento con il quale affrontare le vicende quotidiane, «rassegnandosi alla sorte segnata»; l'intento è quello di rivivere il proprio vissuto ed il proprio vivere in chiave prettamente comica, ridicola, «con indifferenza»<sup>79</sup>. Ad oggi però questa definizione è stata superata.

Osserveremo che la denominazione 'opera regia' (e anche quella di opera) stabilisce rapporti conflittuali e di contaminazione con altre etichette generico-spettacolari e che, perfino in qualche caso, sembra che ci siano situazioni apertamente contraddittorie fra le diverse classificazioni con cui poteva essere presentato un testo<sup>80</sup>.

Come scrive Carou, essa rappresenta un genere, come la commedia, la tragicommedia o la pastorale, ed ancora oggi si fatica ad escluderne determinate caratteristiche a favore di altre. L'*Ateista fulminato* è parte di una raccolta all'interno della quale vi

---

<sup>76</sup> S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 252.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 244.

<sup>78</sup> M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 169.

<sup>79</sup> Cfr. *Ivi*.

<sup>80</sup> J. G. CAROU, *Ciro Monarca, dell'opere regie*, a cura di, Roma, Bulzoni, p. 17.

sono quarantotto scenari; «si tratta di un *unicum* per quanto riguarda la relativa omogeneità tragicomica della tipologia dei canovacci»<sup>81</sup> in essa presenti. Stando alla definizione dataci da Nino Pirrotta:

sono definiti «opere regie» gli scenari in cui figurano, in prevalenza, personaggi di estrazione principesca o regale, azioni e intrecci avventurosi, episodi cruenti e scene di battaglia, ma anche un lieto fine, generalmente suggellato da matrimoni in serie; qui le maschere - quando presenti - hanno un ruolo marginale. Da questo genere deriverà il termine («opera», appunto) applicato allo spettacolo musicale: “Non soltanto il nome, ma la ricetta stessa è quella che predominerà nell’opera in musica o per musica...”<sup>82</sup>. [...] Vi era infine una terza categoria di scenari i cui protagonisti, come nella tragedia, non erano di condizione umile o maschere tradizionali, ed avevano anzi obbligo di essere di rango reale o principesco. L’azione si svolgeva attraverso peripezie complicate e romanzesche, ma evitava tuttavia gli episodi orribili e funesti che caratterizzavano le tragedie; e giungeva di solito a un lieto fine<sup>83</sup>.

*Opera regia* è dunque uno scenario che in sé contiene elementi riferenti al tema della regalità, temi principeschi, «episodi» talvolta «cruenti» o «scene di battaglia». Anton Giulio Bragaglia interviene affermando che l’opera regia sia un genere la cui origine è riscontrabile in ambito spagnolo<sup>84</sup>; mentre Apollonio afferma che essa derivi unicamente dal mondo fiabesco<sup>85</sup>; Bartoli, «*en passant*», sottolinea l’origine spagnola

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>82</sup> N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 163-164.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> «Eran dette allora *opere regie*, o *famosissime*, oppure *opere regiocomiche* o *rappresentazioni scniche*, le commedie di derivazione spagnuola delle quali scrive Benedetto Croce nel Capitolo VIII de *I teatri di Napoli*»; in A. G. BRAGAGLIA, *Scenarii della Commedia dell’Arte*, «*Comoedia*», VII/24, 1925, p. 1223.

<sup>85</sup> Traduzione ed interpretazione, questa, che non delinea il genere di opera cui si fa riferimento in tal sede: «Mondo fiabesco: forse così si designa meglio che altrimenti il gusto, il contenuto, il senso dell’opera regia. È pure il tempo del *Cunto de li cunti* di Giovambattista Basile e dei *Contes de ma mère l’oye* del Perrault. Quando menti raffinatissime si chinano con dilettesca compiacenza, ma anche con cara e preziosa nostalgia ai temi popoleschi; e v’è una cultura disposta alle avventure preromantiche, più fantasiosa nell’estro perché più sorvegliata dall’accademismo, meno abbandonata a se stessa»; in M. APOLLONIO, *Storia della Commedia dell’Arte*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 172. Qui *fiabesco* inteso nel senso «che sembra appartenere al mondo delle fiabe, che tiene della fiaba; magico, incantato, irreali, pervaso di suggestioni arcane, meraviglioso; e di fatto continua: «L’impossibile [l’irreale] non è solo nelle parole del Capitano Spavento, ma è in ogni desiderio, anzi, in questo quadro fiabesco, anche i

dell'opera regia<sup>86</sup>. Torniamo alle definizioni offerte dagli studi di Siro Ferrone, i quali spiegano, oltre alla struttura dell'opera regia, anche quella della tragicommedia, vale a dire il genere che può inscrivere nella definizione dei caratteri, della provenienza, e della trama del *Lelio Bandito*:

TRAGICOMMEDIA (*anche* OPERA REGIA) Genere teatrale frequentemente praticato dai comici dell'Arte [Andreini], caratterizzato da intrecci spesso ridicoli o sanguinosi ma con un finale felice per i personaggi principali. L'ambientazione di norma è in luoghi esotici o antichi [«si fingerà tutto montagne cavernose e selve; alla destra ci sarà un castello in un lontano e eminente, nel quale si possa nel foro del teatro discendere»<sup>87</sup>]. Esempi di tragicommedie si trovano nei canovacci di Flaminio Scala e nella drammaturgia di Giovan Battista Andreini. L'influsso della tradizione spagnola, in cui era consueta la mescolanza di tragico e comico, enfatizzò questo genere, come si può riscontrare nelle opere di Giacinto Andrea Cicognini, Andrea Perrucci e Carlo Gozzi. Minore, ma significativa la presenza di tematiche e situazioni tragicomiche in Dominique Biancolelli. Gozzi le accolse facendone la struttura portante di molte sue composizioni. Goldoni, nonostante avesse praticato il genere nella sua produzione giovanile, espulse dal suo repertorio più importante i componimenti tragicomici che amava assegnare alla convenzione barocca, assecondando il giudizio di Luigi Riccoboni, in nome dei principi della drammaturgia francese. Molto del repertorio tragicomico dei comici dell'Arte confluì nel teatro musicale già a partire dalla metà del XVII secolo ma poi più decisamente nel corso del Settecento<sup>88</sup>.

Dunque in *Ciro Monarca, dell'opere regie*, sono presenti diversi canovacci, al cui interno si riscontrano caratteristiche che, secondo i criteri utilizzati da colui che le ha

---

dialoghi di Francesco Andreini ottundendo le angolosità non so come dolcemente vaneggiano, con una donchisciottesca grazia pensosa cui s'abbandona anche il rapido buonsenso di Trappola [...]. Fiaba è la pastorale, fiaba è la tragedia, fiaba anche la commedia, appena che la vicenda si distende e si compiace dei suoi andirivieni: ed in verità, come nella *Nave* di Basilio Locatelli, ogni scena «si finge in Arcadia, isola perduta». (L'anacronismo non è un errore, è una esigenza palese, spinge fuori dal reale con più prontezza: per questo tuonano i cannoni al convito di Re Amleto, per questo Verona è in Shakespeare porto di mare). Quanti echi ha ogni scena dell'Arte: veramente, se l'attore vi si concedeva ogni maliosa variazione, i poeti ne spiccarono il loro volo. Ecco qui l'*Ateista fulminato* [...]; Cfr. F. NERI, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1913.

<sup>86</sup> J. G. CAROU, *Ciro Monarca, dell'opere regie*, a cura di, Roma, Bulzoni, p. 24.

<sup>87</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 6.

<sup>88</sup> S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 253-254.

raccolte e pazientemente manoscritte, condividono qualità ed elementi simili fra loro. Le definizioni date possono risultare fuorvianti, o comunque decisamente approssimative, in particolare quella relativa all'opera regia, che presenta come caratteristica principale la facoltà di inserire nell'opera «personaggi di estrazione principesca o regale», presenti anche in diverse *tragicommedie*, così 'opera regia' significherà:

tutto quanto non può essere definito commedia e, a un livello inferiore, un certo tipo di scenario/testo/rappresentazione perfettamente distinguibile dalla commedia ma anche, ad esempio, dalla pastorale, con cui condividerebbe in tanti casi il carattere tragicomico, ma non l'ambientazione né la struttura dei personaggi<sup>89</sup>.

Carou, nel suo *Ciro Monarca, dell'opere regie*, analizza il volto generale della raccolta casanatense, categorizzando ed analizzando ognuno dei canovacci. Si riconoscono come accomunati l'un l'altro dall'assenza di comicità, come spiegato anche da Giuseppe Billanovich:

Ma perché il raccoglitore evitò di proposito il comico? [...] No, il gusto non c'entra, era invece necessità di mestiere: infatti il proprietario primo doveva essere colui il cui nome restò sulla facciata anteriore della legatura: *Ciro Monarca dell'Opere regie*. [...] Egli raccolse in unica legatura questi fascicoletti separati, ripetendo nel suo caso ciò che avvenne per i due volumi corsiniani, col darci un'unica raccolta di tanti *copioni* scritti dalla stessa mano<sup>90</sup>.

Nell'opera regia dunque «non v'è momento per il riso»<sup>91</sup>; essa appare maggiormente legata al genere della tragedia piuttosto che a quello della commedia.

Nel *Lelio bandito* il protagonista non è un personaggio definibile regale, o principesco, ed inoltre, nella tragicommedia nel suo insieme, gli unici personaggi ascrivibili a tale categoria sono Riniero, «general di soldati napoletani» e Sidonio «signori di Castel di Sanguine»;

---

<sup>89</sup> J. G. CAROU, *Ciro Monarca, dell'opere regie*, a cura di, Roma, Bulzoni, p. 25.

<sup>90</sup> G. BILLANOVICH, *Diavolo e Vangelo nella commedia dell'arte*, in *Rivista italiana del dramma*, 1938, p. 201.

<sup>91</sup> Cfr. J. G. CAROU, *Ciro Monarca, dell'opere regie*, a cura di, Roma, Bulzoni, pp. 42-43.

RINIERO            Quasi industre giardiniero dee il principe governarsi nello stato suo. Vigila quegli, intento che i delicati frutti da gli ingordi uccelli non gli sieno divorati, facendo per la conserva di quelli innalzar mille sdruciti stendardi; e questi, con occhio attentissimo per governar i buoni e quasi frutti delicati mantenerli sempre sui rami della bontà propria, fa innalzar mille rei tormentati, e morti in varie guise per ispavento eterno porre agli uomini cattivi che quasi rapaci uccelli cercano al frutto buono apportar infinito danno. Svelle l'uno da be' fiori l'erbacce inutili e dannose, onde fra mille odorati e coloriti fiori il suolo s'infiori; e l'altro perché il giardino dello stato suo rassembri un fiorito stendardo di primavera sollecitissimo esser dovrà, per isvellere e sbarbare ogni cattivo, o con l'esilio o col ferro. Pertanto, o Teofilo, e voi Sidonio, ambi di questi signori di Castello di Sanguine principalissimi, quasi giardiniero del castello vostro e bifolco delle vostre campagne, fui dal viceré di Napoli mio signore mandato alla estirpazione di tanti indegni fuorosciti che, più delle fere indomite, e le campagne e le castella ed infettano e danneggiano. E ben ad ambi prometto, e giuro per la coronata e nobil testa del mio Re Cattolico, che in breve, in breve, i' voglio che tutti questi arbori s'incurvino, tanto pesanti renderò loro di così infame gente<sup>92</sup>!

Di qui, al principio dell'Atto Terzo, si può constatare come vi siano nominate le figure del «Re Cattolico» o del «principe» che deve governare «lo stato suo», ed in tutto il resto dell'opera ritornano solo saltuariamente. Ciò a cui è necessario prestare attenzione è lo spazio entro il quale si evolvono le due vicende, e i dialoghi che ne scaturiscono; i personaggi e alcuni luoghi sono appartenenti a un contesto di regalità, data anche la presenza di parole quali 'fedeltà', 'Signore', 'cavaliere', 'castello'. Si può infine affermare come la provenienza del genere della tragicommedia sia ascrivibile a contesti simili a quelli da cui proviene l'opera regia in senso stretto.

## **2.2. L'*Ateista fulminato*. Origine, trama e personaggi**

L'*Ateista fulminato*, come osservato alla fine del primo capitolo, condivide numerose tematiche affrontate nel *Lelio bandito*, pur essendo associate ad un periodo storico e culturale differente, nonché diverse testualmente, in quanto una è una tragicommedia

---

<sup>92</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 64.

mentre l'altra un canovaccio. Nelle due opere i due rispettivi protagonisti si scontrano per carattere, intelletto, appartenenza socio-culturale e azioni, e inoltre differiscono diametralmente per finalità. Un bandito e un ateo. Mentre bandito è una caratteristica che viene associata a un personaggio in conseguenza di qualche sua azione, spesso giudicata fuorilegge, che ne implica l'allontanamento dalla patria di provenienza, ateo è invece attribuito a coloro che della religione fanno sprezzo o che non vi credono.

Individuiamo ora alcuni estremi cronologici:

[*Ciro Monarca – dell'opere regie*, fu] pervenuto alla Biblioteca Casanatense nel 1900, per acquisto da Giorgio Barini (1864-1944) compositore e critico musicale segnalato per la prima volta da Francesco Brower-De Simone nel 1901. La denominazione «Ciro Monarca» non trova rispondenza in alcun autore conosciuto, potrebbe indicare lo pseudonimo di un autore o meglio del raccoglitore di una serie di scenari che circolavano nell'ambito delle compagnie professionali attorno alla metà del 1600. La nota, di mano diversa, apposta a c. 1r; al testo de *Il Medico di suo onore*, che asserisce che l'opera venne «recitata la prima volta in Firenze venerdì a dì 17 ottobre 1642», induce a collocare la datazione del codice attorno alla metà del 1600<sup>93</sup>.

Sottostando a tale affermazione, il testo a cui ci riferiremo in questo capitolo fu scritto dopo il *Lelio bandito* da un autore presumibilmente italiano, per poi essere inserito nella raccolta casanatense.

Lo scenario presenta in apertura l'elenco dei *Personaggi*, che già fornisce degli elementi d'interesse: innanzitutto la presenza delle statue, che qui sono due, effigi dei genitori già defunti di Leonora e del Duca Mario (rispettivamente l'amante e l'avversario del protagonista), indica che chi sarà incaricato nel finale di adempiere la giustizia divina non muore in scena, disinnescando questo consueto momento tragico della tradizione dongiovannesco; inoltre se il titolo segnala l'ateismo del protagonista, che del resto esplicita l'oltranza dissacrante conferita dai comici dell'Arte al trasgressore, nell'elenco egli, il conte Aurelio, è definito «bandito» e «Prencipe del Sangue», cioè è di stirpe regale, quindi possibile successore al trono di Sardegna (dove è ambientato il dramma) – il re, come

---

<sup>93</sup> A. M. TESTAVERDE (a cura di), *I Canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007, p. 529.

specifica la didascalia dell'elenco, è «senza eredi» –, attributi che lo connotano non tanto come brigante ma come ribelle<sup>94</sup>.

Anche il Duca Mario viene presentato con l'attributo regale «del Sangue», perché duca a capo di un manipolo di soldati inviati dal re per catturare Aurelio, a seguito del rapimento della sorella Leonora. Le statue poi impersonano le «effigi dei genitori» ormai defunti di Leonora e del Duca Mario, le quali appaiono, per citare un elemento appartenente alla letteratura del Don Giovanni, come due «precoci» invitati di pietra. L'elenco prosegue poi nel presentare i personaggi secondari, i due servi Bertolino e Buffetto (rispettivamente del Conte Aurelio e del Duca Mario), Leonora sorella di Mario, un Romito e, molto importante, i «Banditi del Conte», seguiti dai «Soldati di Mario»; due fazioni presenti anche nel *Lelio bandito*, soldati e banditi. Lo scenario è suddiviso in tre atti, e preceduto da un elenco delle «Robbe», che è un piccolo inventario del materiale necessario per vestire gli attori e un insieme di istruzioni sull'allestimento del palcoscenico. Ogni scena è preceduta da una breve introduzione che indica il luogo fisico e geografico entro il quale la vicenda si colloca: «Scena prima [...] Città. Cagliari in Sardegna». La prima scena, di carattere puramente introduttivo, ci dice cose utili: il Re sa di «non haver speranza più d'haver figli» dalla regina, sua moglie, perché «indisposta», sterile; il Duca Mario «essagera», si adira «dell'insulto ricevuto dal Conte Aurelio», ossia colui il quale ha rapito sua sorella Leonora dal convento; il re subito dopo gli dà il permesso di andare alla ricerca del Conte Aurelio.

Riassumiamo ora la trama dell'*Ateista fulminato*:

[I, I] Il Re si dispera di non poter avere figli da sua moglie perché sterile. Il Duca Mario giura di prendersi la sua vendetta nei confronti del Conte Aurelio, che ha rapito sua sorella Leonora dal convento. Il Re gli dà piena libertà nel catturarlo e nel punirlo. [I, II] Aurelio e Leonora giurano di non abbandonarsi mai. I banditi di Aurelio portano Cassandro, legato, e sua figlia Angela alla corte della città di Cagliari, dopo che Aurelio gli dà la libertà, ma tiene sua figlia Angela. Bertolino va poi dal Re e, tornato, racconta ad Aurelio dell'ordine che il Re ha dato al Duca Mario. Il bandito fa poi imprigionare Angela nelle grotte. [I, III] La scena s'apre con il Tempio, dove vi sono le statue del

---

<sup>94</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editrice, 2010, p. 184.

padre e della madre del Duca Mario. Aurelio non è turbato, e si indigna con le statue. Bertolino, suo servo, spaventato. Aurelio poi dialoga con le statue e le sfida. [I, IV] Il Duca Mario è deciso a catturare Aurelio e ad uccidere Leonora, per il disonore che ella gli ha recato. Buffetto, suo servo, è convinto che il suo padrone voglia partire per «far piccatiglia» di Bertolino, servo traditore del Conte Aurelio. Poi Mario è convocato dal Re e dal Magnifico a corte. Buffetto e Olivetta, serva di corte, amoreggiano. Buffetto la convince a partire con il Duca Mario alla cattura del Conte Aurelio. Accetta. [I, V] Aurelio e Angela fanno scena amorosa, Leonora sente e intende il tutto. Parla con Aurelio ma questi nega tutto e, arrabbiato, sferra un calcio e la lascia cadere a terra. Poi Leonora viene aiutata da un anziano eremita, vagabondo, che la conduce dentro la cella, all'interno delle grotte. [II, I] Aurelio invia Bertolino alla corte vestito da villano per sapere quando partirà il Duca Mario e «quanti uomini conduce seco»; poi anch'egli si traveste da romito, usando le vesti del romito rinchiuso nella grotta assieme a Leonora. [II, II] Buffetto, Olivetta, Mario e soldati partono alla ricerca del Conte Aurelio. Magnifico «essorta Mario ad esser diligente» e prudente. [I, III] Mario e soldati, con Olivetta e Buffetto, raggiungono il bosco in cui è nascosto Aurelio assieme a Bertolino, suo servo, entrambi travestiti, irriconoscibili. Aurelio, non appena vede Mario, offre il suo aiuto per catturare il Conte Aurelio. [II, IV] Re e Magnifico discutono sul dolore del re per quanto riguarda la fuga d'Aurelio, «essendo [egli] Principe del Sangue», dunque legittimo erede; si rammarica ancora per il rapimento di Leonora dalle «Vestali». Arriva Bertolino travestito da villano e viene a conoscenza del fatto che il Duca Mario è già in viaggio per catturare Aurelio. Bertolino va nel bosco per avvertire il Conte. [II, V] Aurelio, con un astuto stratagemma, fa dividere i soldati del Duca e, non appena questi rimane da solo nel bosco assieme a Buffetto, i due si scoprono [agnizione] e disarmano rispettivamente Mario e Buffetto; sopraggiungono soldati d'Aurelio, che legano Mario al tempio per sparargli. Si apre il tempio. [II, VI] Le statue ammoniscono il Conte, soldati scappano e Mario riesce a fuggire; si chiude il tempio. [III, I] Aurelio si lamenta del fatto che i soldati siano spaventati dalle statue. Bertolino gli rammenda che esiste il Cielo come l'Inferno, di non scherzare con cose simili. Aurelio se ne ride. Olivetta viene poi catturata, ancora vestita da soldato e, impaurita e essere anch'essa impalata, si scopre esser donna [agnizione]; allora Aurelio, non volendosi «incrudelire» contro le donne, ordina di

portarla alle grotte assieme ad Angela e al romito. Giunti alle grotte Angela, che era vestita da soldato e «armata da bandito», abbraccia Aurelio, il quale ordina che si vada a cenare. [III, II] Aurelio, Angela e soldati mangiano allegramente, mentre romito e Leonora nella grotta chiedono un po' di elemosina. Aurelio li deride e ordina a un soldato di controllare la cella; lì vede Leonora in abito da romito; il Conte poi ordina che sia portata nel Tempio. [III, III] Si apre il Tempio. Aurelio vede le statue con le spade in mano e chiede se sono intenzionate a «far questione seco»; le statue annuiscono e dicono che combatteranno «Hoggi, [Conte], prima che 'l sol tramonte». Aurelio accetta lo scontro. [III, IV] Re e Magnifico parlano dei banditi. Sopraggiungono romito e Cassandro, i quali raccontano di Leonora morta nel Tempio, di Angela rapita da Aurelio; poi Olivetta racconta della morte di Buffetto e che teme per il Duca. Arriva il Duca, senza armi, né cappello, che racconterà tutto al Re e alla corte. [III, V] Aurelio e Bertolino davanti al Tempio. Il Conte, armato da «cavaliero», sfida le statue, che lo fermano e lo ammoniscono di pentirsi prima che il sole tramonti. Aurelio rifiuta e, non appena il sole cala, un fulmine lo colpisce ai piedi, ed egli sprofonda. Il Tempio si chiude. Bertolino scappa assieme ad Angela. [III, VI] A Corte il Romito racconta del Conte e di ciò che è successo, Cassandro della figlia rapita. Sopraggiungono Bertolino ed Angela che raccontano di ciò che è accaduto al Conte. Cassandro si ricongiunge con Angela. [III, VII] Aurelio all'Inferno che «fa suo lamento», non si pente, ed in Cielo vi sono le Statue con Leonora in abito bianco. Demoni e Pluto cantano del «premio de' giusti e del castigo de' scelerati».

La vicenda ha inizio dal rapimento di Leonora, e si articola sul personaggio controverso del Conte Aurelio, antagonista della vicenda. Egli è il motore grazie al quale si articola tutta la trama, ed è colui che la interrompe, con l'uccisione di Leonora e la sua morte. Il titolo *l'Ateista fulminato* rappresenta dunque un riferimento al personaggio del Conte il quale, sprezzante degli ammonimenti del Cielo ossia delle statue, le sfida a duello, per poi essere colpito fatalmente da un fulmine. I rimandi alla tragedia spagnola del *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina sono diversi; i tratti, personaggi, relazioni si avvicinano all'opera spagnola per inventiva, caratterizzazioni, eventi e dinamismo di scena; in *primis* per le disfunzioni della religione negli empi, omaggi alla superbia e insofferenza del protagonista, poi ancora per la triangolazione amoroso del Conte, il quale prima seduce Leonora, per poi invaghirsi di Angela. Un

altro elemento in comune può essere visto nell'appartenenza del protagonista all'ambiente aristocratico; egli, come Don Giovanni è parente di un nobile, è conte, dunque anch'egli di stirpe nobiliare.

Sempre per quanto riguarda la datazione, il 30 novembre 1642 viene inscenato l'*Ateista fulminato*:

Venerdì sera al stanzone solito si recitò L'*Ateista fulminato*, il concorso grande, e la cena che dopo si fece in camera della signora Angela fece discorrere più d'uno. L'apparecchio fu tutto d'argenteria, non so già s'era del signor capitano Cammillo Del Nero o del signor Corsini. Detta signora fa ammirare il popolo se il concorso di amanti che ha procedono dalla bellezza o d'altra attrattiva; la conclusione è che il signor Neri Corsini e signor Nerozzo Albergotti fanno a gara a chi più la può regalare e se ne mostrano appassionatissimi, e il poter cenare in sua conversazione bisogna anticipare quindici giorni di tempo a supplicare<sup>95</sup>.

Prendendo in esame lo studio compiuto da Nicola Michelassi sullo spettacolo in questione, contenuto in *Miscellanea Medicea* 270, in *Avvisi*, nell'inserito 1 dell'Archivio di Stato di Firenze, notiamo come:

Abbiamo la commedia recitata da parti assai ragionevoli, e in particolare la *Leonora*, prima innamorata, *Angela* la seconda, due serve, e l'omini sono: *Mario* primo innamorato, il secondo *Orazio*. Zanni: *Bertolino* primo e *Buffetto* secondo, molto boni; il Pantalone, il Dottore bono, due Capitani e uno *Giangrugiolo* calavrese, assai gustoso per quella lingua, et in somma la compagnia è assai ragionevole<sup>96</sup>.

Dall'elenco non è però possibile individuare con precisione tutti i nomi degli attori che presero parte allo spettacolo, ma se ne vengono a conoscere una buona parte; sappiamo con certezza che Angela Signorini interpretava la seconda innamorata, Angela appunto, Leonora Castiglioni impersonava Leonora, prima innamorata del Conte, Giovanni Agostino Grisanti come Mario, primo innamorato, Marc'Antonio Carpiani

---

<sup>95</sup> Lettera di Giovanni Poggi Cellesi a Giovan Carlo de' Medici, Archivio di Stato di Firenze, *MdP* 5308, cc. 397v e 408r, in N. MICHELASSI, *La Finta Pazza a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, Nicola Studi Secenteschi, 41, 2000, p. 320.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

nelle vesti di Orazio, secondo innamorato; «Niccolò Zecca come Bertolino, primo zanni e Carlo Cantù come Buffetto, secondo zanni»<sup>97</sup>.

Da questo elenco si deduce che lo scenario manoscritto intitolato *L'Ateista fulminato* era stato creato appositamente (*ante* 1642) per attori di questa compagnia. Molti personaggi dello scenario (Leonora sorella del duca Mario, Angela figlia di Cassandro, il duca Mario, Bertolino servo, Buffetto servo) corrispondono infatti ai nomi d'arte degli attori che misero in scena il canovaccio davanti al pubblico fiorentino. Anche il protagonista, il conte Aurelio, trova corrispondenza in un omonimo capocomico, del quale poco è noto. Si può supporre infine che il personaggio di Olivetta, presente nello scenario, possa celare una famosa «serva» di quegli anni<sup>98</sup>.

Lo spettacolo fu inscenato dalla compagnia di «Angiola», ovvero la compagnia cui apparteneva Angela Signorini Nelli, che «fu interprete del ruolo di innamorata, con il nome d'arte di Angiola o Angela»<sup>99</sup>.

I personaggi del canovaccio presentano, infatti, denominazioni diverse dalle versioni letterarie del soggetto, corrispondenti ai nomi d'arte degli attori. Le donne sedotte dal più famoso libertino di tutti i tempi, qui rinominato «Aurelio», non sono quindi le ben conosciute Donna Anna, Donna Isabella o Donna Elvira, ma risultano le meno note «Leonora» ed «Angela», interpretate rispettivamente dalla Castiglioni e dalla Signorini. Tra le due figure femminili la più interessante è sicuramente la seconda. Al contrario di quanto previsto dal cliché delle donne sedotte da Don Giovanni, essa non assume un ruolo passivo nel corso della vicenda. Non è l'amante ingannata, vittima innocente dell'astuto libertino, incarnazione della virtù perseguitata, ma collabora con lui. Dopo essere stata rapita a suo padre Cassandro, il quale la stava portando a Cagliari per darla in moglie ad un promesso sposo, Angela non appare contrariata dall'improvviso

---

<sup>97</sup> Cfr. F. FANTAPPIÈ, «Angela Senese» *alias* Angela Signorini Nelli. *Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, "Bullettino Senese di Storia Patria", 116, 2009, p. 227; continua; «Per quanto riguarda il repertorio offerto, le testimonianze sono scarse. Quelle esistenti attestano il ricorso ad opere tratte dalla drammaturgia spagnola. [...] il 28 novembre *L'Ateista fulminato*, rappresentazione che i carteggi fiorentini menzionano come l'evento di maggiore interesse. Circostanza assai rara nello studio delle compagnie di comici dell'arte, possediamo entrambi gli scenari, i quali si trovano contenuti in una raccolta molto probabilmente appartenuta alla compagnia».

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 321.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 212.

contrattempo, ma al contrario compiaciuta di suscitare le gelosie di Leonora. Se, però, nel corso della vicenda quest'ultima si redime e - dopo essere stata soccorsa e nascosta dal Romito - «vestita di sacco e di corda» muore di dolore, Angela non mostra segni di eccessivo disagio, ma approfitta del rapimento per avere quella libertà che altrimenti non le sarebbe stata concessa. È così che durante il terzo atto la vediamo apparire en travesti, «vestita et armata da bandito», nel corso di una concitata azione in cui scappa «abbracciata» al crudele libertino, a sua volta accompagnato dal seguito dei suoi soldati. Nella scena direttamente successiva, raffigurante un momento di riposo durante la fuga, «la signora Angela trinca allegramente con grandissimo diletto e piacere» insieme a loro. Il personaggio da lei interpretato è, quindi, quello di una donna che fugge con il proprio uomo, venendo meno ad ogni tipo di convenzione sociale o regola morale. Perversa e cinica, ribelle e accattivante, quasi licenziosa, si configura come una sorta di versione femminile del protagonista maschile. Un personaggio, con forti elementi di seduzione, che si perderà nella successiva tradizione letteraria e drammaturgica del Don Giovanni e che sembra, perciò, strettamente legato alla creazione attorica dell'attrice che lo creò ed interpretò<sup>100</sup>.

È molto interessante il confronto che l'autrice inserisce nel discorso, ovvero quello fra la figura femminile di Angela, seconda innamorata, figlia umile di Cassandro e amante di Aurelio con lo stesso Conte. Le due figure sono strettamente intrecciate fra loro, ed in particolare quella di Angela è posta in antitesi con i personaggi femminili degli innamorati descritti da Tirso de Molina all'interno del suo *burlador*, più ingenui, ingannabili e fortemente sensibili. Di qui è utile intraprendere un discorso sul personaggio del Don Giovanni e sulla sua evoluzione nel panorama teatrale del XVII secolo.

### **2.3. L'*Athée Foudroyé* e altre opere simili**

Già Thomas Shadwell, nella prefazione al suo *Libertine* (1676), accennava per testimonianza indiretta ad un *Ateista fulminato* rappresentato molti anni prima in Italia e, di domenica, anche nelle chiese. *L'Athée Foudroyé* fu il sottotitolo della tragi-commedia di Rosimond, e, nell'ed. del 1665, del *Festin de Pierre* di

---

<sup>100</sup> *Ibidem*.

Dorimon, anche se qui Don Giovanni non vi appare in figura di ateo (e dove si trova il nome di un personaggio dello scenario italiano: Leonora)<sup>101</sup>.

Partendo dalla citazione di Giovanni Macchia, posta ad introduzione della sua personale trascrizione, «curata direttamente sull'originale», dell'*Ateista fulminato*, osserveremo in breve le opere che vengono elencate dallo studioso e la loro relazione con lo scenario italiano. Macchia presenta e trascrive il testo integrale dello scenario per eseguire un esaustivo stato dell'arte della figura e del personaggio del Don Giovanni; difatti, se si analizza la sua trama e soprattutto le sfaccettature caratteriali e le azioni messe in atto dal Conte Aurelio, si trovano numerose somiglianze con il *burlador*. Egli, oltre che essere bandito come lo è Lelio, è un seduttore, e mette in atto una triangolazione amorosa, con Leonora e Angela, ma soprattutto non teme la pericolosità del suo essere ateo, persino di fronte alla personificazione del Cielo. Nell'*Ateista fulminato* vi sono le statue, genitori della ormai defunta Leonora e del Duca Mario, mentre nel Don Giovanni il Cielo si presenta sotto forma di una sola statua, quella del Commendatore.

Se la si vuol fare ancora più complicata, l'opera può essere messa a confronto, oltre che con la figura e alcune sottotrame del *burlador*, anche con un'altra opera dello stesso genere, presente nell'introduzione di Giovanni Macchia, ossia *Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé* di Claude de la Rose, conosciuto come Rosimond:

Daniela Dalla Valle pubblica un'edizione con note e presentazione dell'ultimo *Festin de Pierre* in lingua francese prima dei *Fragments de Molière* di Champmeslé, rifacimento del *Festin* molieriano pubblicato nel 1682, rifacimento che, l'anno successivo, sarà seguito dalla riscrittura in versi della pièce di Molière ad opera di Th. Corneille. [...] Si tratta dei *Festin de Pierre* di Dorimond (1658-1659), significativamente dedicato al duca (ateo, *rieur*, e libertino) de Roquelaure, di Villiers (1659-1660) e di Molière (1665). Il *Festin* di Dorimond, primo autore che affronta quell'intreccio in francese, e Villiers hanno come sottotitoli *ou le Fils criminel*. Nell'edizione del 1665, Dorimond muterà il sottotitolo in *l'Athée Foudroyé*. Il titolo di questi *Festin* focalizza l'attenzione sul Commendatore, sulla sua Statua semovente e parlante e sul Banchetto col morto, più che sull'eroe o anti-eroe libertino, mentre i sottotitoli guidano il

---

<sup>101</sup> G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 119.

lettore/spettatore verso l'interpretazione della poliedrica figura di Don Giovanni: criminale assassino del proprio padre e di Padri simbolici come il Commendatore, da un lato, oppure 'filosofo' ateo, se non più precisamente epicureo, dall'altro<sup>102</sup>.

Innanzitutto il titolo dell'opera ci rimanda sicuramente a quello dello scenario casanatense, e sappiamo inoltre che l'*Ateista fulminato* «rappresenta certo lo stadio più contaminato della storia di Don Giovanni, sia sotto l'aspetto contenutistico sia sotto quello strutturale»<sup>103</sup>. Nel testo francese di Rosimond si riconoscono, oltre ai tratti specifici della narrazione dongiovannesca, anche nomi di personaggi ricorrenti all'interno dello scenario regio; dunque le somiglianze tra l'opera di Rosimond e la cultura teatrale dongiovannesca in Italia sono decisamente presenti. Daniela Dalla Valle scrive:

---

<sup>102</sup> M. LOMBARDI, *CLAUDE DE LA ROSE dit Rosimond, Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé*, in "Studi Francesi", LXV | III, 2021, p. 1.

<sup>103</sup> M. SPAZIANI, *Don Giovanni. Dagli scenari dell'Arte alla "foire"*, in "Quaderni di cultura francese", a cura della fondazione Primoli, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978, p. 21; «Esso si distacca del tutto dalla *vulgata*, anche in molti elementi per così dire canonici; evidentemente, l'ignoto autore o manipolatore dello scenario ha desunto dalla trama di Tirso qualche spunto più che altro esteriore, innestandolo su una vicenda generale tutta diversa, sia per gli episodi nei quali si articola, sia per lo spirito da cui essa è animata: non per nulla i nomi dei personaggi risultano nuovi, alquanto inusitati, pur appartenendo essi, per la maggior parte, al repertorio tradizionale dell'Improvisa. Ciò premesso in linea generale, osserveremo come dei sette nuclei (che, più o meno variati, abbiamo ritrovato negli altri testi) qui ne appaiono soltanto due (il primo e il sesto), e con notevolissime varianti il primo. In questo, non già la Statua del Commendatore disonorato e ucciso da Don Giovanni, ma un gruppo di statue (cfr. Molière, III, 5): «les belles statues!») che, in coro, esprimono la loro stringata sentenziosità (I, 3; II, 6; III, 3); solo nei momenti culminanti (III, 3, 5) dal gruppo emerge una Statua, a mo' di corifeo, e con essa dialoga il protagonista, intenzionato soltanto a «far questione» per motivi di onore. [...] L'altro nucleo della tradizione trattato nell'*Ateista fulminato* è il quinto (III, 7), senza particolari differenze rispetto ai *Convitati* pervenutici; ed esso viene in certo modo preannunciato dall'atteggiamento moralizzatore del servo Bertolino (II, 1; III, 1: «gli ricorda che si muore, che vi è il Cielo e l'Inferno»). A questo punto, giova spender qualche parola sulla figura del Romito, che in un personalissimo e suggestivo discorso il Macchia accosta all'immortale Povero molieriano (III, 2). Che il passo dell'*Ateista* in cui il Romito chiede l'elemosina (III, 2) fosse piuttosto «osé» (per quei tempi e in un certo ambiente) nella stringata dizione del canovaccio, lo attestano le vigorose cancellature fatte da qualche scrupoloso lettore o revisore ai ff. 22 e 23; ma non vanno trascurati né il contesto della scena né la funzione del Romito nella economia generale della vicenda»; l'autore qui enuncia le due principali somiglianze che vigono fra il testo casanatense e il *Festin* francese di Molière e il *Burlador* di Tirso, il primo dei don Giovanni. Del *Lelio Bandito* vi si riconoscono invece altre due somiglianze principali, che non sono riscontrabili nella figura delle statue e men che meno in quella del Romito, quanto più nei luoghi e nelle azioni, quasi più che sui personaggi (nonostante vi sia, come detto anche al termine del primo capitolo [vd. *supra*] una sconcertante somiglianza fra Lelio e il duca Mario ed Orazio e il Conte); ossia nelle foreste, o boschi, che dall'Abruzzo si ripresentano in Cagliari, o ancora dalla presenza di grotte, caverne, rifugi banditeschi e tavole imbandite; Cfr. *Ivi*, pp. 22-23.

Nous avons déjà signalé plusieurs endroits de la tragi-comédie où on pourrait voir une ressemblance avec les canevas italiens, mais il s'agit de moments, de scènes, de morceaux fréquents dans tout la tradition donjuanesque. Toutefois, il y a au moins un élément du *Nouveau Festin* qui doit être rattaché seulement à un canevas italien: il s'agit du personnage de Leonor, la jeune femme abandonnée par Dom Juan qui apparaît au début de la tragi-comédie et qui correspond à Elvire dans la pièce de Molière [Doralice nel *Lelio bandito*]. le personnage et la situation reprennent et élaborent, bien sûr, le passage moliéresque, mais c'est le 'nom' de la jeune femme qui nous interesse ici. Le nom 'Leonor', en effet, n'existe pas dans la tradition donjuanesque, sauf dans un canevas: la quatrième du recueil ms. 4186 de la Bibliothèque Casanatense, *L'Ateista fulminato* (Macchia, p. 191-211), où apparaît une jeune femme que le Conte Aurelio (= Dom Juan) aime (p. 196) et qu'il abandonne tout de suite (p. 198) et qui s'appelle 'Leonora'<sup>104</sup>.

Qui l'autrice desume il palese riferimento all'*Ateista fulminato* da parte di Rosimond, che ha voluto in un certo senso 'elogiare' la trama dello scenario, con il quale sicuramente era entrato in contatto, come del resto lo stesso Molière con il suo *Festin*; Ogni Don Giovanni, in questo caso cinico, perfido, bugiardo e orgoglioso, rimanda a quello precedente o addirittura ne trae interamente la personalità, e lo immerge in realtà, luoghi, spazi e dialoghi che sovente si ripetono. La somiglianza che regola il confronto dello scenario regio con il *Festin* molieriano è vivace, per quanto riguarda ad esempio la figura del romito, reinterpretata da Molière in chiave comica ed avventata; il legame con la *tragi-comédie* di Rosimond, oltre alla figura istrionica di Dom Juan, è in tutto presente nella figura di Leonor, che ora andremo ad analizzare. Il personaggio di Leonora nel canovaccio pervenutoci nella raccolta a cura di Ciro Monarca, rapita e violentata dal Conte, è colei che risulta essere la vittima di cospirazioni e banditismi sfrenati, ingannata e sevizata, umiliata e poi uccisa;

SOLDATO, LEONORA in habito da penitente. Aurelio gli chiede se questa è buona carità e buona robba. Romito dice che è un'anima del Cielo, estenuata dalle grandi penitenze. Leonora cade tramortita e spira. Aurelio si leva da tavola, minaccia il

---

<sup>104</sup> D. DALLA VALLE, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé. Édition, notes et présentation par Daniela della Valle*, Rosenberg & Sellier, Torino, p. XXVII.

Romito. Gl'altri sparecchiano, lui ordina che sia portata nel Tempio. Romito con gl'altri portano via. Bertolino resta. Aurelio torna. In questo [III, II]

Nell'*Athée Foudroyé* Leonor è, come precisato dalla Della Valle nel suo testo critico, il corrispettivo di Donna Elvira nel *Dom Juan* di Molière; in Rosimond, come in Molière, Leonor/Elvire esprime tristemente il suo sospetto e disappunto in merito alla fuga del marito/bandito; dalla prima scena del primo atto dell'opera di Rosimond, è possibile dedurre come l'autore abbia preso in prestito il personaggio del Conte Aurelio e lo abbia tramutato in una nuova versione del Dom Juan molieriano. Egli infatti, a differenza di Molière, fa uso di palesi riferimenti al canovaccio italiano cui prende spunto. Osserviamo ora alcuni estratti del dialogo presente nella prima scena dell'atto primo:

CARRILLE        Vy, l'affaire est conclué, & moymesme i'enrage. Qu'il me veut malgré moy forcer à ce voyage.

LEONOR    Qouy, Dom Juan ainsi me manqueroit de foy?

CARRILLE        Oÿi

LEONOR    Mais quoy, ses sermens l'attachét tout à moy?

CARRILLE        Ses sermens i si c'est là que vostre espoirs s'arreste, Madame, vostre Hymen n'est pas chose encor preste. Il en prodigue assez, mais il n'en tient i amais.

LEONOR    Tu les dis, mais...

CARRILLE        Je çais un peu trop de ses faits. Vous n'estes pas la seule à qui mesme avanture. A mis honneur & biens en mavvaise posture, Il prende de rous costez ce qu'il peur attrapper. Et sans scrupule aucun fait gloir de tromper: Tout pour son appetit est d'un égal usage, Il met impunément belle ou laide au pillage, Et sou de leur honneur, il cherche en d'autres lieux. S'il pourra rencontrer qui le contente mieux. En peu de mors voila son Portrait veritable, Iugex dequoy mon Maistre envers vous est capable.

LEONOR        Qui l'est pŭ croire? Helas!

CARRILLE        Il falloit s'en douter. Peste, que votre sexe est facile à tenter! Il ne faut pas toujours croire les apparences, et l'on doit meurement prévoir les conséquences, c'est trop facilement se laisser enflammer.

LEONOR        Helas! Que tu sçais peu ce que c'est que d'aymer, a voir mille transports d'une flamme assiduë. Quelle fierté, dis-moy, ne se seroit rendue? Il est bien mal-aisé dans ces empressemens. Qu'un coeur n'ait tost ou tard de tédres sentimés. Et l'Amour qu'on nous montre en paroissant extrême, Fait que sans raisonner on y respond de mesme: quelque doute qu'on ait de sa sincerité, L'Amour malgré la crainte est toujours écouté; Et comme les soupçons semblent luy faire injure, On se flatte aisement d'une ardeur toute pure.

CARRILLE        Et c'est ce qui vous perd; en matiere d'Amour. Il faut que la raison vous gouverne à son tour; Tant d'infidelitez dans la siecle où nous sommes [...].

LEONOR        L'ingrat me promettoit qu'il feroit mon Epoux,

CARRILLE        Mon Maitre épouserait ma foy toute la terre.

LEONOR        Mais quoy, ne craint il pas les éclats du tönnerre? Et qu'il ne soit de son manque de foy?

CARRILLE        Vous le connoissez mal, il n'any foy ny loy, Madame, & n'admer point de Dieux que son caprice, Et sans cesse du Ciel il brave la Iustice.

LEONOR        Tel qu'il soit, ie pretens aujourd'huy luy parler, son ardeur envers moy pourra se reveiller, L'Amour produit souvent des retours dans un ame.

CARRILLE        Vous ferez un gràd coup s'il y consent, Madame.

LEONOR        L'en veux etre assurée, & s'il me quitte enfin. Pour laver cét affront, i'ay le remede en main, Ma mort en éteindra la funeste memoire.

CARRILLE        Toujours sur cét article il ne faut pas s'en croire, Quoy que l'honneur soit cher, vivre est encor plus doux, Et loin de vous pleurer, on se riroit de vous. N'affectéz point icy la vertu du Lucrece, Ie sçay que ce malheur cause de la tristesse; Mais en pateil sujet on n'agit pas fort bien Si l'on ne veut s'en taire, & n'en témoignet rien: Mais puis que vous voulez en etre plus certaine, Mettez- vous, s'il vous plait, dans la chambre prochaine. Mon Maitre doit venir dans un moment icy, Et ie vais luy parler de vous; mais le voicy [I, I].

Nella frase di Leonor; «Mais quoy, ne craint il pas les éclats du tönnerre? Et qu'il ne soit de son manque de foy?», che letteralmente significa; «Ma come, non teme i lampi del tuono? E che non sia per la sua mancanza di fede?» si nota un palese rimando a quel fulmine che, direttamente dal Cielo, colpisce il Conte Aurelio.

Ce canevas, qui doit avoir inspiré à Rosimond le sous-titre de sa pièce, lui suggère aussi le nom du personnage et sa presence dans l'intrigue: dans le canevas italien, Leonora a pour rivale une deuxième femme (Angela), dont le Conte Aurelio s'éprend après elle. La presence de deux femmes – Leonor et Oriane dans le *Nouveau Festin*, Leonora et Angela dans *L'Ateista fulminato* – et la succession de l'une à l'autre dans l'intrigue font supposer que Rosimond doit avoir lu ou vu représenter sur la scène ce canevas italien. Une sorte de contre épreuve nous est fournie par une autre pièce consacrée à Dom Juan, postérieure cette fois au *Nouveau Festin*. Il s'agit de la *tragedy The Libertine* de Thomas Saldwell (1676), première pièce donjuanesque anglaise, qui reprend de façon évidente l'intrigue du *Nouveau Festin* [...]<sup>105</sup>.

L'autrice torna nuovamente sul confronto fra le due opere, prendendo come termine di paragone la presenza di due donne in entrambe le opere; in tal modo si dimostrerebbe la volontà di Rosimond di voler riproporre in Francia lo scenario che in Italia era stato rappresentato una ventina d'anni prima, nel 1642.

Un altro testo teatrale che prende deliberatamente spunto dall'*Ateista* è *The Libertine* di Thomas Shadwell, «written 1675/6, but not produced until 1684»<sup>106</sup>, un'opera che riprende la già nota vicenda del Don Giovanni; nella prefazione all'opera, successiva alla dedica «To the most Illustrious Prince William, duke, marquis and earl of Newcastle, &c.»<sup>107</sup>:

The Story from which I tool the hint of this Play, is famous all over *Spain, Italy* and *France*: it was first put into a *Spanish Play* (as I have been told) the Spaniards having a Traditiokn (which they believe) of such a vicious Spaniard, as is

---

<sup>105</sup> D. DALLA VALLE, *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé. Édition, notes et présentation par Daniela della Valle*, Rosenberg & Sellier, Torino, p. XXVII.

<sup>106</sup> A. HERMANSON, *Forsaken Justice: Thomas Shadwell's The Libertine and the Earl of Rochester's Lucina's Rape Or the Tragedy of Vallentinian*, *Study in English Literary Culture, 1660-1770*, 33, I, 2009, p. 3.

<sup>107</sup> T. SHADWELL, *The Libertine a Tragedy*, London, 1676, p. 1.

represented in this Play. From them the Italian Comedians took it, and from them the French took it, and Four several French Plays were made upon the Story. [...] And I have been told by a worthy Gentleman, that many years ago (when first a Play was made upon this Story in *Italy*) he has seen it Acted there by the name of *Atheisto Fulminato*, in Churches, on Sundays, as a part of Devotion; and some, not of the least Judgment and Piety here, have thought it rather an useful Moral, than an encouragement to Vice<sup>108</sup>.

L'autore riconosce, oltre alla ovvia appartenenza del proprio testo alla cultura dongiovannesca, influssi provenienti anche dall'*Ateista fulminato*. Difatti egli scrive la prima variante inglese del personaggio del Don Giovanni; il personaggio richiama, in ogni atto, le esperienze spagnole e francesi relative al Don Giovanni, e si rifà allo scenario italiano utilizzando il personaggio di Leonora, seppur con una vicenda differente rispetto alla dama rapita dal Conte Aurelio. Ognuno dei cinque atti si riconosce nel *Burlador* di Tirso, salvo alcune piccole differenze, ossia i nomi dati ai personaggi ed il fatto che qui il seduttore si trovi a compiere inganni e atroci crimini in compagnia di Don Lopez e Don Antonio. Anche Thomas Shadwell, come Rosimond nel suo *L'Athée Foudroyé*, riprende l'invenzione molieriana del dialogo fra Leonora e Carrille, servo di Don Giovanni, presentando però una dinamica opposta a quella francese. Vediamo ora un piccolo estratto del *The Libertine*:

*Enter Leonora.*

Here comes *Leonora*, one of those multitudes of Ladies, he was Sworn, Ly'd to, and betray'd.

LEON, JACOMO where is *Don John*? I could not live to endure a longer absence from him. I have figh'd and wept my self away: I move, but have no life left in me. His coldness and his absence have given me fearful and killing apprehensions. Where is my Dear?

JACOMO Your Dear, Madam? He's yours no more.

LEONORA Heav'n! What do I hear? Speak, is he dead?

JACOMO To you he is.

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 3.

LEONORA Ah me, has he forgot his Vows and Oaths? Has he no Conscience, Faith or Honour left?

JACOMO Left Madam, he ne'r had any.

LEONORA It is impossible, you speak this out of Malice, sure

JACOMO There's no Man knows him better than I do. I have a greater respect for you, than for any he has betray'd, and will undeceive you: He is the most perfidious Wretch alive.

LEONORA Has he forgot the Sacred Contract, which was made privately betwixt us, and confirm'd before the Altar, during the time of Holy Mass? [I, I]

La differenza con il dialogo presente nell'opera di Rosimond è nelle intenzioni del servo interlocutore: Carrille vuole allontanare Leonor dal suo cinico padrone; nel *The Libertine* Giacomo invece vuole sedurla. Nell'*Ateista fulminato* questo dialogo non è presente, in quanto il servo del Conte Aurelio, Bertolino, non entra mai in dialogo diretto con Leonora né con Angela, seppur come servo non differisce troppo da quelli più dongiovanneschi, fedeli e impegnati a rimproverare il proprio padrone per le sue condotte decisamente immorali; ad esempio, nell'atto terzo, alla scena prima, Bertolino ammonisce il padrone e disapprova le sue azioni; «Bertolino gli ricorda che si muore, che vi è il Cielo e l'Inferno. Lui sprezza, e dolergli che il Duca gli sia fuggito. In questo»; allo stesso modo di alcuni dei servi presenti nei diversi Don Giovanni, ripetutamente in polemica con il loro padrone per il suo inesauribile egoismo e per la sua fame di seduzione, come pure per i suoi comportamenti in tutto e per tutto in contrasto con la religione.

La vicenda del don Giovanni dunque, nelle sue diverse riscritture, viene riproposta per schemi, modalità di costruzione dei personaggi e dinamiche, all'interno dell'*Ateista fulminato*.

### **2.3.1. Don Giovanni ateo e seduttore**

Riprendendo la frase di Mario Apollonio: «Ecco qui *l'Ateista fulminato* che è il gran mito di Don Giovanni, quello di Tirso de Molina [...]» vien da sé pronunciare un breve

discorso sulla figura del seduttore spagnolo, nato dalla penna di Tirso de Molina. Un ingannatore seriale, parricida, riconosciuto come un criminale senza pena né rimorso. I principali rimestatori di questo soggetto sono le compagnie professionali italiane del XVII e XVIII secolo, nel periodo in cui la Commedia dell'Arte divampava. Fra i miti del teatro, i grandi seduttori della letteratura europea, Don Giovanni è forse il primo, il più astuto, cinico, delirante e ciarlatano che si può immaginare; «in buona compagnia con Faust, Amleto e don Chisciotte»<sup>109</sup>. Il *Burlador de Sevilla y convidado de piedra* rappresenta la prima grande apparizione del Don Giovanni; l'opera si svolge a Siviglia, sulle coste di Napoli e poi in diversi altri luoghi, per poi tornare nell'Alcazar, il palazzo reale situato a Siviglia. Gerald Brenan definisce il *Burlador* di Tirso come «il più grande dramma spagnolo»<sup>110</sup>. L'opera si struttura in tre atti, i quali si dispiegano in un indefinito spazio ed una confusa cronologia. L'azione si sposta rapidamente da Napoli alla costa spagnola per poi giungere a Siviglia, presso la sede del Palazzo del re di Castiglia. La scena iniziale si svolge a Napoli e vede don Giovanni mascherato appena dopo aver ingannato la duchessa Isabella, promessa sposa del duca Ottavio. Dopo essere sfuggito all'arresto grazie all'aiuto dello zio don Pietro Tenorio, don Giovanni ricompare, con al suo fianco il suo servo Coniglione, presso le coste di Spagna, laddove si invaghisce di una giovane pescatrice, Tisbea, che poi ingannerà. La storia prosegue con una serie di ulteriori seduzioni, quella di donn'Anna e di Aminta, di stravolgimenti matrimoniali e di malefatte imperdonabili. I temi attorno cui ruota incessantemente l'opera di Tirso sono due: le seduzioni, quattro in tutto, e l'ateismo sotteso del personaggio:

CATARINONE                      Voi che fingete, e ingannate le donne in cotesto modo  
lo pagherete con la morte

DON GIOVANNI                    Lunga scadenza mi dai! Hanno ragione a chiamarti  
Caterinone<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> A. D'AGOSTINO, *Tirso de Molina, Don Giovanni il beffatore di Siviglia e il Convitato di Pietra*, Milano, BUR, 2011, p. 7.

<sup>110</sup> G. BRENAN, *The Literature of Spanish People*, Cambridge, 1951, p. 128.

<sup>111</sup> T. DE MOLINA, *L'ingannatore di Siviglia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 46; testo e traduzione a cura di L. DOLFI.

L'ateismo in Don Giovanni consiste nella sua totale assenza di rimpianti, remore e timore nei confronti del destino e persino davanti a Dio; «tàn largo me lo fiàis», ovvero, dalla traduzione sapiente di Laura Dolfi, «Lunga scadenza mi dai», è quel monito che il protagonista ripete più volte durante tutta la tragedia e che dimostra l'innegabile ritardo di Dio nell'infliggere la giusta pena a chi ha peccato. Il protagonista del *Convitato di Pietra*, come il Conte Aurelio dinanzi le statue, rimane impassibile di fronte a un Dio invisibile, scontroso e belligerante nei confronti di un destino che in quel momento sembra non riguardarlo. Entrambi compiono malefatte, seducono donne sapendo già di abbandonarle, uccidono e non se ne preoccupano, liberi dalla paura di una punizione che, secondo loro, non avverrà mai. Il profilo caratteriale del Don Giovanni e quello del Conte Aurelio sono profondamente intrecciati:

DON GIOVANNI            Un gelo mi bruci il petto.

[MUSICI] (*cantano*) «Finché si vive nel mondo non è giusto che si dica “ben lontana è la scadenza<sup>112!</sup>” poiché il termine è vicino»

CATERINONE            Che c'è in questo intingoletto?

DON GONZALO            Unghie.

CATERINONE            Se è vero, saranno certamente unghie di sarto.

DON GIOVANNI            Fai sparecchiare, che ormai ho cenato.

DON GONZALO            Qua la mano, non aver paura, dammela.

DON GIOVANNI            Cosa dici? Aver paura? Ahimè io brucio! Non ardermi col tuo fuoco!

Don Giovanni non percepisce il suo destino, se non quando lo ha di fronte, di pietra, di fuoco, che lo trascina all'inferno. Allo stesso modo Aurelio, dinanzi le effigi statuarie dei genitori di Leonora, non prova paura e le sfida:

Qual s'apre e si vedono le Statue col deposito del Padre e Madre di Mario. Aurelio fa sua scena di voler incrudelire contro di essi per vendetta. Leonora lo prega, lui s'adira contro di lei medema, quale per non veder si parte a capo chino. Loro restano, fanno loro scena. Bertolino: suoi spaventati. Infine

---

<sup>112</sup> Riprende il motivo spesso ripetuto da Don Giovanni «tàn largo me lo fiàis!».

STATUE            parlano, e dicono: «Non disturbare la quiete ai morti!»

AURELIO         sprezzando con Bertolino, soggiunge: «E se disturbo, che sarà?»

STATUE            «Chi di coltel ferisce, di coltel perisce».

Lui soggiunge se si rivederanno più, perché hora parte; che lo seguitino. Statue rispondono di sì<sup>113</sup>, e si chiude il Tempio. Loro, via nel Bosco.

Impavido, sprezzante, tale e quale a Don Giovanni di fronte alla statua del Commendatore<sup>114</sup>; un comportamento che designa le qualità caratteriali e la spregiudicatezza di un individuo di fronte al soprannaturale, alla deificazione della quotidianità, a Dio stesso o ad un inevitabile destino.

Don Giovanni è al tempo stesso ateo e bandito, ed anche il Conte Aurelio è colui che ha «cagione dell'esser bandito» e sprezzante nei confronti della religione e, di conseguenza, di Dio. Don Giovanni diviene bandito sin dal primo atto, quando fugge dal Palazzo Reale dopo aver ingannato la duchessa Isabella, il Conte Aurelio non appena rapisce Leonora, sorella del Duca Mario, ossia colui che, in questa analisi, può risultare essere l'*alter ego* di Don Gonzalo, o ancora, di Lelio. Ma il confronto fra il Don Giovanni ed il Conte Aurelio non si esaurisce nell'affermare il loro ateismo ed il loro bando, o il loro esser banditi e criminali, in quanto entrambi sono anche temibili

---

<sup>113</sup> Difatti si rincontreranno alla fine del canovaccio, con stupore del Conte Aurelio il quale, «nell'Inferno da suo lamento; ed in Cielo le Statue».

<sup>114</sup> La statua, nel *Burlador* di Tirso, «si colloca sullo stesso piano di Don Giovanni: nessuna esplicita minaccia, nessun riferimento alla propria (sia pur evidente) dimensione ultraterrena, solo il ricordo e la conferma della posizione occupata in vita»; in L. DOLFI, *Tirso e Don Giovanni. Scambi di ruoli fra dame e cavalieri*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 67; Nel *Burlador de Sevilla* la statua del Commendatore, e prima di lei don Gonzalo de Ulloa, possono essere interpretati come elementi in grado di determinare la storia ed il suo protagonista. Senza la statua il don Giovanni non sarebbe mai nato. La statua è simbolo di regalità, di nobiltà e di cavalleria; un avvertimento all'empietà del seduttore. I due momenti cui faremo riferimento sono la morte di don Gonzalo e l'incontro con la statua del Commendatore. Nel primo incontro, per quanto fastidiosamente rapido, Don Giovanni diviene uccisore, nel secondo invece, per la prima volta, è intimorito; da oppressore diviene oppresso. Don Gonzalo, per certi versi, rappresenta l'antinomia del don Giovanni. Inoltre l'inserimento della tomba del Commendatore all'interno degli scenari secenteschi, permette alla critica letteraria di attribuire a don Giovanni non solamente le personalità di seduttore e di omicida, ma anche quella di profanatore; egli ha profanato chi non dovrebbe essere più profanabile, ovvero un morto; cfr. A. FORTI-LEWIS, *Maschere, libretti e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma, Bulzoni, 1992.

ingannatori ed ancor più pericolosi truffatori; riguardo al tema dell'inganno, si noti quanto segue, da un breve estratto del *Festin de Pierre* di Molière<sup>115</sup>:

SGANARELLE                    (*apercevant Mathurine*) Ah! Ah!

MATHURINE                    (*à Dom Juan*) Monsieur, que faites-vous donc là avec Charlotte? Est-ce que vous lui parlez d'amour aussi?

DOM JUAN                      (*à Mathurine*) Non, au contraire, c'est elle qui me témoignant une envie d'être ma femme, et je lui répondais que j'étais engagé à vous.

CHARLOTTE                    Qu'est-ce que c'est donc que vous veut Mathurine?

DOM JUAN                      (*bas, à Charlotte*) Elle est jalouse de me voir vous parler, et voudrait bien que je l'épousasse; mais je lui dis que c'est vous que je veux<sup>116</sup>.

L'analizzare attentamente il rapporto del Don Giovanni, come anche quello del Conte Aurelio, con le donne, è di vitale importanza se si vuole conoscere a fondo le abitudini e il carattere di tali personaggi e la loro innegabile somiglianza. Don Giovanni mente spudoratamente di fronte a due donne in un solo spazio e tempo, conservando il proprio falso orgoglio dietro a goffe menzogne. Il Conte Aurelio è, in questo, più simile al protagonista del *Burlador* piuttosto che a quello di Molière, più cinico, selvaggio, anarchico:

AURELIO, ANGELA [AURELIO]                    la loda di bellezza; essa se ne mostra innamorata e si danno la posta di godersi; s'accordano, per non dar a vedere a Leonora di cosa alcuna, di fingere odio per meglio cuoprire l'amore. In questo

LEONORA                      che il tutto ha sentito in disparte, vede che s'abbracciano; fa lazi rabbiosi di volergli dare un'archibugiata. Infine Aurelio chiama Bertolino. Lui li consegna Angela, che la conduchi alle grotte. Bertolino via con Angela, Aurelio resta. In questo

---

<sup>115</sup> L'edizione da me consultata è la seguente: MOLIÈRE, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, a cura di S. BAJINI, Milano, Garzanti, 1993.

<sup>116</sup> MOLIÈRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, a cura di S. BAJINI, Milano, Garzanti, p. 48.

LEONORA                               dice ad Aurelio d'haver inteso il tutto. Nega; lei lo rimprovera; infine essa tanto importuna che AURELIO adirato gli dà un calcio; lei cade a terra; lui con sprezzo la disarmo e la lascia, con dire: «Va' e torna dove vuoi, e fammi il peggio che tu sai», e via. Lei resta, fa suo lamento. In questo

Dunque anche il Conte Aurelio mette in atto, riprendendo l'espressione del noto antropologo René Girard, una triangolazione mimetica<sup>117</sup>. Nell'edizione francese questa si riduce nella scena della fuga in campagna, ed ha come personaggi delle contadine, non nobildonne: Maturina e Carlotta. Questa dinamica è, nella versione spagnola, decisamente più presente, e culmina nella triangolazione Don Giovanni, Duchessa Isabella e Don Gonzalo. Per quanto riguarda invece la truffa, si legga un passo da ognuna delle due opere appena prese in considerazione:

*Dom Juan, en habit de campagne, Sganarelle, en médecin*

SGANARELLO                           Ma foi, Monsieur, avouez que j'ai eu raison, et que nous voilà l'un et l'autre déguisés à merveille. Votre premier dessein n'était point du tout à propos, et ceci nous cache bien mieux que tout ce que vous vouliez faire.

DON GIOVANNI                       Il est vrai que te voilà bien, et je ne sais où tu as été déterrer cet attirail ridicule.

SGANARELLO                       Oui? C'est l'habit d'un vieux médecin, qui a été laissé en gag eau lieu où je l'ai pris, et il m'en a coûté de l'argent pour l'avoir. Mais savez-vous, Monsieur, que cet habit me met déjà en considération, que je suis salué des gens que je rencontre, et que l'on me vient consulter ainsi qu'un habile homme<sup>118</sup>? [III, I]

---

<sup>117</sup> «Soltanto dietro la menzogna narrativa i può cogliere la verità. [...] Il tema della gelosia, del desiderio mimetico, del narcisismo sono imprescindibili dalla comprensione del sistema dei personaggi. Il desiderio triangolare ne costruisce la stessa impalcatura e decreta la sconfitta dei personaggi e la vittoria di altri. Sono situazioni, queste entrambe basate e stipulate su valori non certo metafisici bensì molto concreti, quali una donna piuttosto che un casato. Non tutti i personaggi sono eroici, non tutti i personaggi sono arturiani. Se nella vita ci si accontenta di mediocrità e finzione, la finzione della letteratura ce ne rivela le trame esibendo le pieghe più oscure del nostro vivere»; in P. ANTONELLO, G. FORNARI, *Identità e desiderio: la teoria mimetica e la letteratura girardiana*, Massa, Transeuropa, 2009, p. 231.

<sup>118</sup> MOLIÈRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, a cura di S. BAJINI, Milano, Garzanti, p. 58.

Qui Don Giovanni fugge da Don Carlos, inviato del re a catturarlo dopo l'abbandono e il tradimento di Donna Elvira sua sposa, «en habit de campagne»;

AURELIO           vestito da Romito: non voler esser conosciuto, e pertanto non essersi voluto vestire alla presenza d'alcuno per andare alla Corte. In questo

Rumore di dentro. Aurelio si ritira in disparte per osservare. In questo

Di qui similmente il Conte Aurelio, anch'egli travestito, ha volontà eguale a quella del Don Giovanni di fuggire, per poi ingannare, i soldati del Duca Mario, inviati dal re per catturarlo. L'incontro col romito e la vicenda che ne consegue fu, nel XX secolo, al centro di un dibattito in merito alla scoperta, da parte di Giovanni Macchia, di una modifica avvenuta postuma al testo originale dell'*Ateista fulminato*, particolare che, per altro, non fu individuato da coloro che ne curarono le prime trascrizioni. Difatti, nel terzo atto, ove vi è scritto:

ROMITO fuor della cella chiede elemosina, [Aurelio lo burla. Infine gli dà licenza che . . . . inferno . . . . [III, I]

vi sono «quattro righe cancellati e censurati sempre per offesa alla morale. Questa cancellatura è sfuggita agli altri editori e al traduttore tedesco»<sup>119</sup>; Macchia ipotizza che si sia adoperata tale cancellatura con intento di correzione di un qualcosa contro i principi cattolici. Sempre l'autore ritiene plausibile la possibilità che questi quattro righe cassati nel canovaccio, dove Aurelio si prende gioco del romito solo perché egli chiede l'elemosina, sia ben presto stata utilizzata da Molière nel suo *Festin*, dove difatti vi è una scena che riprende le stesse modalità, le quali per altro risultano ascrivibili al contesto in cui scriveva Molière ed alla sua incostante e reazionaria figura di scrittore teatrale:

DOM JUAN           Voilà qui est étrange, et tu es bien mal reconnu de tes soins. Ah!  
Ah! Je m'en vais te donner un louis d'or tout à l'heure, pourvu que tu veuilles jurer.

LE PAUVRE           Ah! Monsieur, voudriez-vous que je commisse un tel péché?

---

<sup>119</sup> G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 206, nota a piè di pagina.

DOM JUAN        Tu n'as qu'à voir si tu veux gagner un louis d'or ou non. En voici un que je te donne, si tu jures. Tiens: il faut jurer.

LE PAUVRE        Monsieur...

DOM JUAN        A moins de cela, tu ne l'auras pas.

LE PAUVRE        Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal.

DOM JUAN        Prends, le voilà; prends, te dis-je; mais sure donc.

LE PAUVRE        Non, Monsieur, j'aiem mieux mourir de faim.

DOM JUAN        Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité<sup>120</sup>. [III, II]

In questo scambio fra il Don Giovanni e il povero risiede lo spirito ribelle di Molière. Anche Cesare Garboli si esprime, seppur brevemente, osservando come

il già discusso *Ateista fulminato*, dove il Conte Aurelio fugge braccato dal fratello di Leonora, dove il don Giovanni di Molière, e dove la scena col Povero si evidenzia (come ha scoperto Giovanni Macchia), negli stessi arditi termini molieriani,

sia da mettere in relazione con il *Dom Juan* di Molière, con particolare riferimento alla scena dell'incontro col povero.

Tra i tanti incontri che si sono immaginati per Don Giovanni, in una vita così vorticosa, si era pensato un po' a tutto: contadini, duchi, sarti, creditori, banchieri, ecc. Nello scenario *L'Ateista fulminato* appare il personaggio di un «romito» che chiede l'elemosina e il conte «lo sprezza ridendo e gli domanda se gli piacciono le buone robbe». Gli autori, inoltre, di due Don Giovanni, che Molière conosceva, il Dorimon e il Villiers, avevano messo sulla scena un pellegrino. Ma solo i comici dell'arte avevano pensato all'effetto che avrebbe provocato sul pubblico la scena in cui questo libertino ateo e gaudente per il quale non esiste che la materia e il senso, si incontrasse con un povero; meglio, un credente povero, cioè non un credente circondato dal fasto prelatizio, ma un credente che muore di fame. Molière ha portato questo incontro fino, direi, alle ultime conseguenze. Se a questo credente affamato noi offriamo del denaro *sub condicione*: sotto la condizione che commetta un atto contrario alla sua religione, bestemmiare, per

---

<sup>120</sup> MOLIÈRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, a cura di S. BAJINI, Milano, Garzanti, pp. 66-68.

esempio, cosa farà, come si comporterà? Don Giovanni, nel suo cinismo, non dubiterà un istante della scelta: la religione e la morale – come è stato ben detto – non reggono dinanzi all'utilità. Molière ci ha presentato una soluzione opposta<sup>121</sup>.

È da ricordare inoltre la libertà che Molière si prende nel raccogliere un altro dettaglio importante dalla trama dell'*Ateista*, ossia il fatto che entrambe le donne sedotte, Leonora da Aurelio e Donna Elvira da Don Giovanni, siano state rapite dal «serraglio delle Vestali». Gli elementi di connessione e interdipendenza fra il *Burlador* di Tirso, i vari *Festin* francesi e i libertini inglesi sono diversi, e si appoggiano a credenze o miti della cultura di provenienza dei loro autori; Molière sceglie di ripresentare la scena del romito perché la trova estremamente indicativa nel definire le tematiche della religione e del binomio fra vita reale e vita spirituale<sup>122</sup>. Di nuovo Garboli sottolinea un tema importante che lega indissolubilmente l'*Ateista fulminato* con il *Festin* di Molière:

Questa corona di interrogativi interessa soprattutto un aspetto primario del *Dom Juan*, la fisionomia «atea» del personaggio [Aurelio come Don Giovanni] e un prestito solo in apparenza secondario: il grido finale di Sganarello, «mes gages, mes gages», che si ritrova nello pseudo-Cicognini, sia nello scenario di Biancolelli. Quanto alla fisionomia miscredente di don Giovanni, la contaminazione fra «ateismo fulminato» e «festin de pierre», questa contaminazione così decisiva, così fatale per le sorti del teatro europeo, che non appare né in Dorimons né in Villiers, è allo stato attuale delle nostre conoscenze invenzione molieriana, spontaneo colpo di teatro ben degno di quella natura così semplicemente temeraria<sup>123</sup>.

Ma non è questa la novità del personaggio inventato da Molière in quanto egli, come il Conte Aurelio, ha le caratteristiche dell'ateo puro, del miscredente senza infamia né lode, un criminale di tutto punto che non vede alcunché nel Cielo e di questi nemmeno si preoccupa<sup>124</sup>; la caratteristica innovativa che Molière dà al suo protagonista è

---

<sup>121</sup> G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 31.

<sup>122</sup> Cfr. *Ibidem*, «la religione e la morale – come è stato ben detto – non reggono dinanzi all'utilità»; qui l'autore vuole esprimere la condizione di vita secondo la quale la vita reale, fatta di bisogni e beni materiali, per il Don Giovanni prevale sicuramente sulla religione e sulla morale; dunque la scelta del romito è, ai suoi occhi, sicuramente una, ovvero accettare il denaro.

<sup>123</sup> C. GARBOLI, *Il Dom Juan di Molière*, Milano, Adelphi, 2005, p. 110.

<sup>124</sup> Allo stesso modo il *Burlador* di Tirso con la sua celebre frase: «Tan largo me lo fiáis!».

l'incapacità di essere un vero antagonista, dipingendolo come maldestro, quasi innocuo e a tratti spiritoso.

L'anonimo autore dell'*Ateista fulminato* sceglie di collocare la sua storia entro un filone che è sicuramente collegato a quello del primo seduttore, ovvero il Don Giovanni di Tirso de Molina. Difatti lo scenario italiano è divenuto famoso per le vicissitudini che legano il suo protagonista, il Conte Aurelio, con lo sciagurato *Burlador de Sevilla*. Riprendendo l'opera di Thomas Shadwell, notiamo come egli ripresenti lo stesso personaggio dello scenario italiano, Leonora, ed inoltre ricorra ad un espediente, tipico della Commedia dell'Arte, che vede uno dei personaggi, in questo caso Giacomo, rivolgersi agli spettatori una volta finita la tragedia, esattamente come fa Sofistico nel *Lelio bandito*, fido compagno al servizio del protagonista, alla fine della scena undicesima dell'ultimo atto. Seppur risultino diversi sia per natura del messaggio sia per stile, entrambi i discorsi giocano un doppio ruolo all'interno delle loro rispettive opere. Innanzitutto i personaggi in questione possiedono caratteri di gran lunga differenti, quasi opposti; il primo è un fedele servo del suo padrone, mentre il secondo incarna la pura e naturale volontà dell'uomo di sedurre, al pari del suo padrone, le donne<sup>125</sup>. Entrambi i discorsi rappresentano però un inno ed un invito alla pace: «exultate e plaudite, quia pax est radix omnium honorum» dice Sofistico al suo pubblico; come Giacomo, il quale dice:

If you'll be civil, we will treat of Peace,

And the articles o'th' Treaty shall be these.

“First, to the men of Wit we all submit;

The rest shall swagger to within the Pit,

And may roar out their little or no Wit. [Epilogue]<sup>126</sup>

Shadwell condanna il suo *Don John* e ammette la sua colpevolezza, concedendo la pace a coloro che saranno «civili»; Andreini invece scrive un inno alla riconciliazione

---

<sup>125</sup> Si veda in merito la scena prima dell'atto primo del *The Libertine* di Thomas Shadwell, dove Giacomo, servo di Don John, tenta di sedurre la moglie del padrone, Leonor; invenzione sconosciuta sino ad allora in ogni altra variante dongiovannesca, dove il servo ha sempre interpretato un ruolo contenitivo e fedele nei confronti del suo meschino padrone.

<sup>126</sup> T. SHADWELL, *The Libertine*, 1676, p. 63.

e all'amore, a tutti coloro che hanno ascoltato e sono rimasti dinanzi il palcoscenico, invita a lasciare «questi faldosi monti, e lasciar questi agri, dove per carenza di pane e opulenza di sassi fareste con noi una maghera cena [V, XI]» per un qualcosa di meglio di un rabbuiato e tetro bosco abruzzese, pregno di violenza e «carenza di pane».

Abbiamo sinora osservato le caratteristiche in comune fra diverse opere che hanno colonizzato il XVI ed il XVII secolo; alcuni dei *Festin* francesi, il *Burlador* di Tirso de Molina come il *The Libertine* di Thomas Shadwell; si riconosce difatti la presenza di elementi dongiovanneschi nel testo dell'*Ateista fulminato*, e allo stesso modo è possibile constatare la nota vicinanza letteraria, inventiva e testuale che esso condivide con il *Lelio bandito* di Andreini.

Prima di incominciare a scrivere un vero e proprio confronto, è utile osservare le parole di Giovanni Macchina in merito ad una piccolissima parte del manoscritto originale della Biblioteca Casanatense, che abbiamo potuto analizzare nel presente capitolo:

Dunque, in quei quattro rigi, sotto quel denso strato nerastro, si nascondevano parole pericolose, di cui bisognava impedire la lettura. Chi aveva proceduto a coprirle pensava evidentemente di ristabilire con quel gesto l'onesto rispetto della religione o della morale. Ne conseguiva che ai comici veniva permesso di presentare sulla scena quel che non era concesso affidare non dico alla stampa, ma neanche a un manoscritto custodito nel silenzio di una biblioteca. [...]. Sembra, da come stanno le cose, che l'autore dell'*Ateista fulminato* sia meno fortunato di Molière<sup>127</sup>.

Partendo da questa affermazione, che palesa l'invenzione sacrilega e blasfema da parte dell'autore dell'*Ateista fulminato*, si potrebbe attribuire l'opera in questione allo stesso Andreini, autore per altro di un testo [*Lelio bandito*], che dovrebbe per così dire incarnare il suo spirito religioso e pacifico?

inoltre l'immoralità della commedia dell'Arte sostanzialmente consiste in questa vocazione quotidiana e mercenaria che la pone fuori dal progetto culturale controriformista espresso nel tempo e nello spazio separati della Festa. I comici,

---

<sup>127</sup> G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 14; qui l'autore nomina Molière in merito alla scena, presente nel suo *Festin*, che vede in scena il Don Giovanni che incontra un povero nel bosco e si offre di dargli una moneta in cambio di una bestemmia; il povero rifiuta e Don Giovanni dà comunque la moneta.

infatti, tramutano secondo un preciso disegno la difesa dell'Arte dalle accuse di immoralità, avanzate per lo più da uomini di Chiesa, in un progetto borghese che basa su quella vocazione la rivendicazione di un'autonomia artistica della professione; perché soltanto nelle ragioni intrinseche al mestiere e nelle sue tecniche si può ritrovare il principio etico che lo anima, quella necessità di mantenere "bene, quiete e pace" sociale, che rendono possibili il lavoro del comico e dunque "lo sostentamento di sé e sua casa", secondo un celebre passo dei *Brevi discorsi* del Cecchini<sup>128</sup>.

Dunque l'autore dello scenario avrebbe voluto e potuto rivendicare «un'autonomia artistica della professione» e dunque scrivere cose simili, come appunto un invito a bestemmiare, o addirittura la bestemmia stessa; cosa che per altro non spaventò Molière<sup>129</sup> il quale, con onestà intellettuale e giuridica, si è appellato a quel 'codice' invisibile cui fanno riferimento gli autori di teatro e di letteratura in generale; ossia che l'Arte, intesa questa volta da un punto di vista qualitativo, non può esser soggetta, come le altre discipline, ad una giurisdizione con funzione di controllo o di contenimento.

---

<sup>128</sup> F. MAROTTI, G. ROMEL, *La Commedia dell'Arte e la società barocca, La professione del Teatro*, Roma, Bulzoni, nota al testo, p. 467.

<sup>129</sup> Molière, dopo la pubblicazione del suo *Tartuffe* e del *Festin* e la prima teatrale del *Dom Juan*, «si era già deciso a mutilare la scena del Povero, sopprimendo, come sappiamo da una nota degli editori in margine al testo delle *Observations*, l'invito a bestemmiare (atto III, scena II); e, con ogni probabilità, aveva già tolto o si preparava a togliere l'atto di fede di Sganarello insieme a Dio e ai santi sullo stesso livello di miscredenza verso i grandi misteri né più né meno del Moine-bourru (atto I, scena I), forse scivolò via e non partì immediatamente il taglio che, nell'edizione curata da La Grange nel 1682, fu poi voluto dalla censura (gli esemplari del 1682 «non-cartonnés», cioè sfuggiti al «carton» che sostituiva la pagina censurata, portano infatti il «loup-garou» affiancato al Cielo e all'Inferno, mentre gli esemplari «cartonnés», quelli censurati, lo sostituiscono col Diavolo, personaggio di mitologia più rispettabile e socialmente più elevata); in C. GARBOLI, *Il Dom Juan di Molière*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 45-46. Le *Observations* sono un testo redatto in Francia alla fine del XVII secolo, che condannava le azioni, i costumi, i testi e le forme d'arte che in quel periodo erano giudicate contro il volere del re o amorali; in merito al *Festin* molieriano, nelle *Observations* si può leggere: «Un Molière habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu e du Diable [...]»; in *Observations*, in *Molière, Euvres Completes*, a cura di G. COUTON, Gallimard, Paris, vol. II, p. 1204.

### 3. Per un confronto fra il *Lelio bandito* e *l'Ateista fulminato*

La somiglianza indiretta che il *Lelio bandito* condivide con *l'Ateista fulminato* pare ora abbastanza chiara; all'interno del testo dell'Andreini non c'è però un chiaro riferimento allo scenario casanatense, se non che la trama si articola sulle vicende di personaggi espulsi dalla loro patria di provenienza, che vagano per terre a loro sconosciute. Nel confronto fra le due opere risulta interessante, come già visto precedentemente, la comparazione fra i quattro personaggi principali, Lelio e Orazio nel *Lelio bandito*, e il Conte Aurelio e il Duca Mario nell'*Ateista*. Difatti il paragone naturale che ci perviene e appare più azzeccato è quello fra Lelio e il Duca Mario, uno protagonista e l'altro caratterista, entrambi in cerca di vendetta, l'uno bandito in fuga e l'altro inviato dal re a catturare il criminoso Conte Aurelio.

In questa terza parte si osservano le qualità intrinseche e le somiglianze che le opere del *Lelio bandito* e dell'*Ateista fulminato* inevitabilmente condividono. Le loro qualità sono in un qualche modo direttamente paragonabili, e presentano sviluppi e azioni che potrebbero addirittura lasciar spazio all'ipotesi che Giovan Battista Andreini possa essere l'autore dello scenario casanatense, tesi già espressa nell'introduzione. La trama e il contesto de *l'Ateista fulminato*, come abbiamo avuto modo di vedere precedentemente, si radicano entro una specifica cultura dongiovannesca, che vede il protagonista come antieroe ed incapace di percorrere la via del bene, appellandosi sempre al cinismo ed al rifiuto nei confronti della fede e della morale. Nel *Lelio bandito* non si può in alcun modo individuare un'appartenenza del personaggio all'universo emozionale e caratteriale del Don Giovanni, ma si può comunque osservare la presenza, come in alcuni *Festin*, di diverse agnizioni, come di intrecci amorosi.

Iniziamo ora con un confronto, atto dopo atto, volto a riconoscere le effettive caratteristiche in comune fra le due opere in questione. In entrambe la trama si distende e si delinea in maniera abbastanza definita sin dal primo atto; nel *Lelio bandito* il protagonista, assieme ai farinelli da lui capeggiati, offre al pubblico una narrazione

della vicenda che lo ha portato al bando da Firenze, sua patria<sup>130</sup>. Nell'*Ateista* il protagonista, il Conte Aurelio, non spiega in prima persona le motivazioni per le quali egli viene bandito, ma la notizia della volontà del Duca Mario e del Re di catturarlo è espressa nella scena prima, proprio a Cagliari, presso il Palazzo reale<sup>131</sup>. La trama del

---

<sup>130</sup> LELIO           Ora, s'egli è così come egli è pure in effetto, e se provo io la dolcezza non pur d'un solo, ma di tanti e tanti carissimi e valorosissimi amici, dovrò io non parlare e non narrar quello che fino ad ora ho tenuto riserrato nel mio petto a voi per non arrear disgusto con fastidioso racconto? Pur per mostrare che de' meriti vostri conosco i pregi, con un sospiro sciogliendo il laccio di lungo silenzio, vi ubbidisco. Sappiasi adunque che gentiluomo di Firenze principalissimo io sono. Colà vivendo, Fortuna interrompitrice degli umani contenti fece che, per seguitare quella pazza pretensione di guelfi e di gibellini, io cozzava contra Orazio della parte degli istessi gibellini, in Firenze anch'egli principalissimo cavaliere. Considerate ora voi quante volte facemmo le campagne biancheggiar d'ossa e rosseggiare d'umano sangue. Il perfido attese un giorno ch'ad un mio podere con Florinda mia sorella mi ritrovassi e ancora con pochissima gente. Quindi - o rimembranza amara! - trovandomi a caccia in simil tempo, più per diporto della mia oziosa gente che per mio, nel tempo, dico, che Florinda custodita da poca gente si ritrovava, ecco, quasi affamato lupo, Orazio se ne smacchia, assale i guardiani, licischi dell'innocente agnella, e me l'invola. Povero contadino, miserabile avanzo della barbarie di costui, sanguinoso in volto, sopra una giumenta ch'al paro del vento volava, a me ne giunse: e ben prima mi parlò il sangue di costui, messaggero infelice, ch'egli a dolorosa narrativa sciogliesse la lingua. Inteso alfine dal rozzo esprimitore di tragico accidente, il fine lagrimoso di Florinda, saglio a cavallo, scorro la foresta, spavento con le grida, assordo con le campane vari contadini a piedi e a cavallo, in questa e in quella parte movendo. Passai tutto il giorno infruttuoso. Avvicinatasi la sera, veggendo ch'io perdeva e l'olio e l'opera, alla mia palazzina mi ridussi e colà in istrani pensieri tutta la notte scorsi. A pena comparso il primo raggio del giorno, a Firenze mi condussi e cartellaggiando il disfidai a terminare a corpo a corpo e di nemicizia e d'onore mortalissimo contrasto. Ma, sordo e muto rapitore sempre, necessitomi a partire da Firenze, né ritornar fin tanto che la macchia fatta alla mia nobilissima parentela non fosse del sangue suo lavata e fatta candida col suo vermiglio. Presi molt'oro, molte gioie e espressa commissione lasciai che, finiti i danari, tutto si vendesse e, conforme gli avvisi, dov'io era si pagassero. Ma ben prima che partire, alla mia bella Doralice n'andai, Doralice ch'era il mio bene, il mio amore, e le giurai che, fatta la vendetta della rapita e violata sorella, farei ritorno. Oh, quante lagrime, allora! Inteneriti avrebbono i più rigidi cori! E i sospiri smossi i più ben fermi scogli! Alfine, fatto di Doralice il cuor guerriero, facendo Amore divenir i timidi conigli intrepidi leoni, giurò meco, abito d'uomo vestendo, venir sintanto che, ritrovato il crudele, i primi colpi mortali dar di sua mano potesse. Pur s'acquetò al mio pianto, l'argine delle mie preghiere in tutto per tutto il torrente del suo trabocchevole desiderio frenando, noto facendole che condurla meco più tosto un raffreddarmi, ch'un infiammarmi alla vendetta sarebbe stato: col vederla patire, col non esser avvezza al viaggiare, e dovend'io i giorni e le notti senza cibo e riposo sovente andarmene errando; e che, se ciò mi concedeva, io le giurava, fatte le mie vendette - il che sarebbe in breve - di venirne a lei carico di trofei onorati e cinto d'amorose palme. Vedute le mie ragioni, dopo l'essersi levato in tutto il velo dell'ira da gli occhi, m'abbracciò, lagrimò e con un caldo bacio stampammo il silenzio nelle bocche e sigillammo amor ne' cuori; in G.B. ANDREINI, *Lelio bandito*, 1620, [I,I]; vd. *supra*, capitolo 1.

<sup>131</sup> DUCA MARIO essagera<sup>131</sup> dell'insulto ricevuto dal Conte Aurelio, quale gli rubbò la sorella Leonora dal serraglio delle Vestali<sup>131</sup>, e che hora di nuovo in campagna fa mille insulti al Regno ed alla sua casa. RE gli dà l'auttorità libera sopra i soldati et in tutto il Regno, di veder di prenderlo, che lo castigherà. Esso accetta il carico e l'auttorità. In questo. BERTOLINO bandito, sotto habito di contadino, e CONTADINI con diverse suppliche contro il Conte Aurelio per li danni ricevuti nella robba, ed anco nell'honore. RE Che non si mancherà di giustitia; e tutti in Corte.

*Lelio* poi si dirama in diverse vicende, che coinvolgono due contadini, Sandrino e sua figlia Marinella, incontrati da Lelio e dalla sua banda durante il percorso, e due avventurieri, Venturino e Teodoro/Doralice, moglie di Lelio; anche nello scenario regio vi è l'apparizione di due personaggi appartenenti al mondo rurale, ossia Cassandro e sua figlia Angela, i quali vengono rapiti dal Conte Aurelio, e l'ultima verrà poi trattenuta da Aurelio come sua amante mentre Cassandro consegnato alla corte del re, a Cagliari. Due personaggi che possono essere messi a diretto confronto sono sicuramente il personaggio di Sandrino nel *Lelio bandito* e quello di Bertolino nell'*Ateista*: Sandrino, contadino padre di Marinella, è colui che informa Lelio e i suoi compagni dell'arrivo delle milizie, decise a catturare l'esule. Bertolino invece, servo del Conte Aurelio, agisce in maniera simile, informando il suo padrone dell'arrivo dei soldati del Duca Mario.

Faccio ora un breve schema in grado di definire le qualità e le similitudini che i personaggi di queste due vicende condividono fra loro: innanzitutto accostiamo, come già visto in precedenza, Lelio e il Conte Aurelio, individuati come i protagonisti della vicenda, poi ancora Riniero e il Duca Mario, che capiremo essere insigniti del medesimo ruolo, ossia la rispettiva volontà di catturare uno Lelio e l'altro Aurelio<sup>132</sup>. Poi ancora Sandrino con Bertolino<sup>133</sup>; Marinella e Angela condividono unicamente la compresenza, all'interno delle diverse trame, con un personaggio appartenente al mondo contadino, rispettivamente Sandrino e Cassandro, entrambi contadini; poi

---

<sup>132</sup> È utile di qui osservare come i due personaggi non si somiglino né per intuito né per volontà e motivazione all'azione, in quanto Riniero agisce unicamente per conto di Firenze, mentre il Duca Mario vede coinvolto il proprio cuore ed il proprio onore, perché viene rapita sua figlia. In questo però è utile osservare che Riniero, si scoprirà, è in viaggio per la cattura dei banditi perché segretamente alla disperata ricerca di sua figlia scomparsa, che si scoprirà essere Teodoro/Doralice, moglie di Lelio. Dunque gli elementi in comune sono diversi; la differenza sussiste nella caratterizzazione del personaggio e nel fatto che Riniero ricopra un ruolo secondario nella vicenda, mentre il Duca Mario occupa invece una posizione decisamente più rilevante nella vicenda dell'*Ateista fulminato*.

<sup>133</sup> Anche in questo caso è utile osservare più da vicino il confronto appena messo a punto, ossia fra il personaggio di Sandrino e quello di Bertolino. Il primo pare essere un contadino, residente in mezzo alle foreste abruzzesi, in un luogo non indicato e per il lettore sconosciuto, il quale vive con la figlia Marinella; svolge le mansioni adite al mestiere del contadino, semina, alleva e tiene dietro al suo caro asinello. Il secondo invece è il servo del Conte Aurelio che come azione principale, nascondendosi sotto falso nome e false sembianze, apprende alla corte del Re di Cagliari che si avvierà ben presto una caccia nei confronti del suo padrone. Anche il primo, ossia Sandrino, agisce in maniera simile; non appena viene a conoscenza dell'arrivo delle truppe di Firenze, informa subito Lelio, il quale lo ricompenserà.

ancora Bertolino e Venturino, spediti alle rispettive corti ad annunciare l'uno l'arrivo delle milizie del Duca Mario, l'altro a consegnare una lettera di Lelio; ed infine il confronto fra le sorti di Florinda/Marinella, sorella di Lelio, e Leonora, sorella del Duca Mario.

### 3.1. Azioni e contesti

Riassumendo, in entrambe le opere i contesti sono prevalentemente boscherecci, con alcune scene recitate ed ambientate in contesti regi, come palazzi o castelli. I luoghi descritti sono appunto boschi, colline e sentieri boschivi; fatta eccezione di un tempio e di un palazzo reale. Le azioni sono anch'esse simili, a partire dal bando e dalla fuga rispettivamente di Lelio e del Conte Aurelio.

Partiamo dall'analisi del contesto del *Lelio bandito*. Innanzitutto occorre andare a recuperare l'apparato che l'Andreini fornisce al lettore all'inizio della sua opera, di carattere puramente introduttivo e destinato ad essere una guida per la messinscena:

Si fingerà tutto montagne cavernose e selve.

Alla destra ci sarà un castello, che si mostri situato in un lontano e eminente<sup>134</sup>, dal quale si possa nel foro del teatro<sup>135</sup> discendere.

Alla sinistra ci sarà una capanna sopra un colle, dalla qual similmente per via d'una scaletta, che finga sasso vivo, si possa venir in palco.

Nel mezzo vedrassi un antro spazioso, sotto'l quale saracci un sasso finto sopra d'una cassa grande; e sopra quella ci si porrà un bellissimo tappeto, figurandosi questo per accidente un letto per Lelio bandito<sup>136</sup>.

I luoghi e i contesti dell'azione nel *Lelio bandito* sono montagne, selve, foreste, e un castello; sappiamo che l'autore è «forse il più attento a munire le sue commedie di istruzioni per l'uso, e forse il primo a preoccuparsi della fruizione pratica dei testi più

---

<sup>134</sup> *Eminente* [...]: Colle, altipiano.

<sup>135</sup> Forse qui intende far scendere gli attori direttamente dal foyer.

<sup>136</sup> G. B. ANDREINI, *Lelio Bandito*, Venezia, 1620, p. 6.

che della loro conservazione»<sup>137</sup>; informazione questa che risulta utile nel confronto con l'*Ateista*.

Nello scenario casanatense si legge: «Palazzo in faccia, che si muti in Tempio. Tempio con Monumento in mezzo. Bosco dall'altra parte»; i luoghi sono gli stessi, un palazzo, o castello, ed un bosco che nel *Lelio bandito* si presentano scritte come: «montagne cavernose e selve». Il tema del boschereccio è sicuramente presente con maggior forza nell'opera di Andreini, ma anche nell'*Ateista fulminato*.

Dunque le azioni si svolgono, in ambedue le opere, nei medesimi luoghi; vagabondaggio nei boschi, ricevimento a palazzo/castello, dialoghi intrapresi a corteo nel castello, lazzi all'ombra di alberi nel sottobosco, nascondigli immersi nella natura e sentieri che portano ad un palazzo/tempio.

Dei temi presenti nelle due opere, quattro a mio avviso risultano fondamentali: la fuga, le agnizioni, la vendetta e il desino.

La fuga è tra gli avvenimenti principali, presente in più momenti; Lelio fugge da Firenze, dopo esser stato bandito; seppur tale passaggio non sia esplicitato né dalla voce narrante né da un avvenimento preciso, è sottinteso e spiegato dal protagonista nel suo monologo, presente nella scena prima dell'atto primo. Poi, proseguendo nel racconto, si può notare come Lelio e i suoi compagni sono sempre in movimento, intenti a fuggire da Riniero e Orazio. Aurelio, allo stesso modo, scappa nei boschi dalle truppe reali capitanate dal Duca Mario. Oltre alle fughe, agli intrecci ed agli incontri che sono presenti nella trama, nel *Lelio bandito* un ruolo importante è giocato dalla distanza geografica, sullo spostarsi da un luogo ad un altro e su di una concezione del tutto originale dello spazio nella scena. In queste due opere vi sono numerosi personaggi che si spostano da un luogo all'altro per quasi tutto il racconto; il primo è Venturino, bandito girovago assieme a Teodoro/Doralice il quale, dopo l'incontro con Lelio e i farinelli, deve attraversare le foreste abruzzesi per recapitare una lettera redatta da Lelio presso un castello che si vede in lontananza, distante «appunto tre miglia»;

---

<sup>137</sup> S. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, p. 223.

LELIO           Venturino, un assalto sostenuto n'ha feriti molti de' nostri cari, quali or ora andremo a visitare; di più siamo sforniti di monizione. Ora, vedi tu quel castello su la cima di quel colle? Ci saranno appunto tre miglia. Colà voglio che tu vada e che tu porti questa lettera, che già ieri scrissi a cotal fine. Tu adunque portar la dovrai, e di quella aspettar la risposta; ma avverti che ad ogni passo tu ritroverai una forza.

VENTURINO     Ben bene, l'incaparrerò tutte per costui.

[...]

LELIO           Vanne però cauto; vanne travestito e, se tu sai andare, sappi ancor ritornare<sup>138</sup> [I, V].

Allo stesso modo, il Conte Aurelio invia Bertolino alla corte del re, di modo da poter essere informato su eventuali spostamenti del Duca Mario:

BERTOLINO bandito, sotto habito di contadino, e CONTADINI con diverse suppliche contro il Conte Aurelio per li danni ricevuti nella robba, ed anco nell'honore [I, I].

Qui il servo, in questo caso Bertolino, è già presente alla corte del re, dunque si suppone sia stato precedentemente inviato lì dal Conte. Nella scena seguente, ambientata nel bosco, Bertolino è tornato e comunica tutto ciò di cui è venuto a conoscenza al suo padrone:

BERTOLINO da contadino, dice haver portate le suppliche al Re e racconta d'haver trovati degli altri contadini che si lamentavano, e dice l'ordine che il Re ha dato al Duca Mario, suo nemico. Lui se ne ride, e per riposare manda gli altri alle grotte et ordina che sia ben custodita Angela. Gli altri con Angela, via. Lui resta con Bertolino e Leonora, vede il Tempio [I, II].

Sappiamo invece che, nell'atto secondo, Bertolino viene nuovamente inviato da Aurelio alla corte, dove sarà presente anche il Duca Mario, per sapere quanti soldati egli «conduce seco» nella spedizione contro il suo padrone. L'unica differenza con il *Lelio bandito* è il motivo per il quale viene indetta tale spedizione; difatti Lelio non

---

<sup>138</sup> Qui Lelio invita Venturino a partire per una spedizione che lo vede coinvolto nella consegna di una lettera, e si raccomanda di travestirsi, di modo che i destinatari non abbiano modo di insospettirsi [I, V].

informa lo spettatore del contenuto della lettera, né delle sue reali intenzioni, a differenza di Aurelio il quale vuole conoscere con precisione quanti soldati del Duca dovrà combattere.

AURELIO ordina a BERTOLINO che in abito da villano vada alla Corte e procuri d'intendere quando parte il Duca Mario con la sua gente per venirgli contro, e quanti uomini conduce seco, perché gli vuol fare una imboscata. Bertolino lo esorta a pentirsi, gli ricorda le parole delle Statue [...] [II, I]

Poche scene dopo lo si vede tornare, avvertendo il Conte di ciò di cui è venuto a conoscenza nella sua spedizione:

BERTOLINO da villano, con memoriale contro del Conte Aurelio. Fa essageratione de' gran danni che fa per il Regno. Re dice a Magnifico che ascolti quel contadino e che se gli facci ragione, ed entra. Magnifico sente, poi dice che già è fuori in campagna il Duca Mario con gente per estirparlo; poi mostra in dubbio di raffigurare Bertolino. Fanno diversi lazi. Infine Magnifico in Corte, Bertolino via al bosco, per avvisare il Conte [II, IV]

Bertolino agisce allo stesso modo di Venturino il quale, poche scene dopo essere stato inviato a Rocca Sicura, torna da Lelio e fuoriusciti, travestito da povero mantovano, e porge loro una lettera:

LELIO                    E com'hai fatto che se venuto così incontanente?

VENTURINO            Com'i gatti con l'ugne; se vedeste quante nobilissime forche nuove nuove si veggono, che sembran dire: 'fatevi impiccar quanto prima', credetemi, che a così caro invito correreste ad ubbidirle. Orsù mistro Lelio, guardatemi un poco nella braghetta.

Dunque l'azione è la stessa, seppur l'intento è di natura diversa; anche gli spazi percorsi sono i medesimi, sentieri di montagna, prevalentemente per boschi, ed entrambi, Venturino e Bertolino, sono travestiti. Se si volesse riscrivere il lazzo appena trascritto, esso potrebbe apparire così:

LELIO si meraviglia della velocità nell'adempire il compito assegnatogli.

VENTURINO fa suoi lazi e consegna la lettera. In questo

Tranquilli offre un confronto diretto fra le diverse dinamiche presenti in ambedue le opere; in merito al passo dell'*Ateista fulminato* che recita:

DUCA MARIO, OLIVETTA, SOLDATI e BUFFETTO

[DUCA MARIO] esser gionti al bosco con ordine regio ed autorità massima di poter comandare a tutto il Regno contro Aurelio e banditi. Aurelio sente [vestito] da Romito; si fa avanti e con simulazione l'esorta, dice mal di se stesso, e si esibisce di fargli capitare con stratagemma Aurelio nelle mani. Mario gli crede, e che farà quanto gli ordina il Romito. Via tutti [II, V];

l'autore scrive:

In questo episodio si possono riconoscere due scene della tragicommedia andreiniana: quella che vede Sandrino ordire con Riniero una trappola per i fuorusciti (V, 5), e quella in cui Venturino nell'incontro con i soldati dissimula la sua identità (III, 3) e, dichiarando di essere stato derubato dai banditi, denuncia la temibile astuzia di uno di loro, cioè di se stesso [...]. Da questa scena sembra derivare dunque la soluzione nell'*Ateista fulminato* del travestimento non in chiave comica ma piegato alla trama banditesca: con questo *escamotage* il conte alla fine del secondo atto riesce a catturare Mario, il quale si salva dalla fucilazione solo grazie all'intervento delle statue dal tempio, che mettono in fuga i banditi consentendo al duca di scappare. Salvato dall'irruzione del soprannaturale, egli comunque nello scontro con il suo nemico risulterà sconfitto, e comparirà poi «in atto di fuggire timoroso, quasi fuor di sé», smentendo nel finale il suo eroismo<sup>139</sup>.

Per quanto riguarda il tema delle agnizioni, esse sono numerose e presenti soprattutto nell'opera di Andreini, e in parte anche nell'*Ateista*; caso esemplare è la vicenda che vede Doralice nel *Lelio bandito*, moglie ed innamorata di Lelio, e Olivetta nello scenario casanatense. Entrambe sono donne travestite da soldati, l'una in cerca del marito in fuga, l'altra intenta a vegliare sul Duca Mario, suo innamorato.

Lo scenario dunque non manca di sviluppare anche il potenziale comico del travestimento, e a questa funzione contribuiscono i servi del duca Mario, Buffetto e Olivetta, «vestiti alla ridicola con armi per andare contro il loro padrone»: la

---

<sup>139</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, pp. 186-187.

loro *mise* ricorda molto le «armi ridicolose» che il testo di Andreini nelle note tecniche prescrive per il Sofistico<sup>140</sup>.

Come Teodoro si scopre essere Doralice nel momento in cui viene fucilata assieme a Venturino<sup>141</sup>, Olivetta si scopre esser donna nel momento in cui sta per essere uccisa:

OLIVETTA dice: «che non mi pigliassero per uomo e mi facessero qualche cosa al roverscio», e scuopre esser donna, et Olivetta di Corte.

Essendo stato scritto intorno alla fine della prima metà del XVII secolo, e sottostando alla tesi di Tranquilli, l'*Ateista fulminato* potrebbe rivelarsi un tentativo embrionale di Andreini di dar vita a un suo Convitato, che vede la luce solamente pochi anni dopo, nel 1651. Anche il tema della vendetta, quella ricercata con ansia, forza e caparbietà dal Duca Mario, e quella invece pacata e paziente di Lelio, è un elemento che rafforza questa tesi. L'unica differenza importante è il finale, che nella trama andreiniana è un lieto fine, ove tutte le parti si riconciliano, nel matrimonio e nell'amicizia, mentre l'*Ateista fulminato* si conclude con la morte della vittima, Leonora, e del protagonista, Aurelio fra le fiamme dell'inferno, *imprimatur* della cultura partorita dal primo *Burlador*, e presente anche nei successivi.

C'è anche un altro episodio che definisce ancor più la somiglianza fra le due opere, quello della cena dei farinelli nel *Lelio bandito*, che nell'*Ateista* è rappresentata dalla cena organizzata da Aurelio assieme ad Angela e Bertolino coi suoi soldati.

Nel *Lelio bandito* il protagonista e gli altri banditi, appena udita da Sandrino la notizia che Riniero e i suoi soldati sono tornati a corte, si preparano per mangiare, per poi essere da questi catturati, avvertiti con un cenno dallo stesso Sandrino:

SANDRINO [conta i soldi nel borsello] Uno, dua, tree, e trea a sei, e se' dodici, e se' venti... oh, dov'è ora la Tancia e la Bità, mie sirocchie? Dov'è Bi<s>ta, Baccino e Nino, mie' cari nipoti? So che loro i' fare' del bene, così anch'io, se tutto lercio vuolvi per rambambocciarmi un bel farsettin; vuolvi un ciacco e una troiata ed un aitro asinino; e ci voglion per lo meno, alla più miccina,

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>141</sup> TEODORO Ahi, ché in un sospiro l'anima io spiro... crudeli, uccideste una donna al fine!  
VENTURINO Come? Una donna? Quest'è che non mai ti vidi pisciar a gli arbori né al muro! Oh diamberne, s'io non fossi morto vorrei che mi raccontassi tutta questa istoria... poteva pur istare anche un'ora a morire!

diece camicie sì ch'io stia moito senza far bucato e tutto'l giorno ranno per casa... insomma, i' vuo' fornirmi di tutto quello che s'aspetta a buon terrazzano. Orsue, torna nel borsellino e' quattrini: già la sera viene, se ne viene il buio. [ripone i denari nel borsello] Or corri come cerbio, e vattene! Oh, che è cotestui? Cotesto è 'l signore per coteste fratte... ohimè, che sarà cotesto?

SIDONIO [palesandosi con tutto l'esercito] Fermate loco caperrone, che roba è chissa? [*Lelio bandito*: V, V]

SOLDATI, GENTE si mettono a sedere a tavola e mangiano del migliore che vi è, di quel che più gli piace, e bevono alla barba di chi vede, e la signora Angela trinca allegramente, con grandissimo diletto e piacere. In questo [*Ateista fulminato*: III, II].

Entrambe le cene sono organizzate per festeggiare; nel primo caso l'apparente riuscita fuga di Lelio e farinelli dai soldati di Riniero, nel secondo caso la cattura del Duca Mario insieme ai suoi soldati. Al capitolo VI del *Manuale della Letteratura del primo secolo della lingua italiana. Per uso della studiosa gioventù delle Isole Ionie*, compilato da Vincenzo Nannucci, nella sezione del volume dedicata a Bono Giamboni<sup>142</sup>, vi è descritta la medesima dinamica che si verifica nella scena sopracitata del *Lelio bandito*:

Ed ancora dobbiamo conoscere l'usanza del nemico, se nella notte, o nell'apparente del die, o quando si cena, o si desina, è usato d'assalire, ed a quella stagione ci doviamo meglio guernire<sup>143</sup>.

Il nemico, ossia Riniero, sceglie sapientemente il momento in cui attaccare i farinelli, ossia quello della cena, quando la guardia è bassa e le armi riposte. Non allo stesso modo è costruita però la dinamica nell'*Ateista*, dove la cena non si conclude bruscamente, ossia con un attacco.

---

<sup>142</sup> Studioso, erudito e letterato italiano del XIII secolo: «Ben poche, per la mancanza di antiche memorie o scritture, sono le notizie che abbiamo intorno alla vita di Bono Giamboni. Egli nacque probabilmente poco innanzi al 1240, e fu figlio di Messer Giambono del Vecchio, discendente forse dall'antica nobilissima famiglia de' Vecchi o de' Vecchietti, rammentata da Dante nel canto XV del *Paradiso* [...]» in *Manuale della Letteratura del primo secolo della Lingua Italiana*. Compilato dal prof. Vincenzo Nannucci, 2 Voll., II, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., p. 352.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 418.

Peraltro, dopo la disfatta del duca, l'impresa guerresca dei suoi servi non si concluderà felicemente. All'inizio del terzo atto Buffetto finisce impalato, mentre Olivetta, anche lei catturata e scambiata per un soldato, rivela di essere una donna ed è così risparmiata da Aurelio, il quale però «ordina che sia condotta alle grotte e che la ciurma si rinfreschi con essa»: anche in questa scena sono rilevabili degli spunti dal *Lelio bandito*, cioè l'agnizione di Doralice che si salva così dalla morte (III, 9-10), e il monito di Lelio ai suoi uomini di non molestare le paesane (II, 4), che com'è ovvio lo spietato conte non può che riformulare in senso opposto. Il motivo della donna in abiti maschili è riproposto anche nella scena seguente dell'*Ateista*, da Angela, la seconda amante del conte, che si presenta «vestita et armata da bandito» per prendere parte con Aurelio al banchetto organizzato per la truppa da Bertolino<sup>144</sup>.

Questa serie di eventi, conseguenze, lazzi, dialoghi e agnizioni rafforzano l'ipotesi che si tratti di «un caso esemplare della “riscrittura scenica di scritture” praticata dai comici»<sup>145</sup> proprio nel XVII secolo, e che rappresenterebbe un ulteriore prova a sostegno della tesi avanzata da Tranquilli.

### **3.2. Tra il *Lelio bandito* e il *Nuovo risarcito Convitato di Pietra*. Ipotesi sullo scenario casanatense**

Sempre Tranquilli scrive:

Questi elementi<sup>146</sup>, accanto a quelli riconducibili al *Lelio bandito* e alla forte somiglianza della trasfigurazione di Leonora con un modello, quello maddaleniano, caro ad Andreini, rendono plausibile l'ipotesi che proprio lui – che va ricordato, era a Firenze nello stesso periodo in cui era presente la compagnia di Buffetto, di cui conosceva alcuni membri – possa celarsi dietro l'ignoto autore dello scenario; un'ipotesi secondo cui la corrispondenza di Leonora con Florinda

---

<sup>144</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, pp. 188.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>146</sup> Ossia le innegabili somiglianze che abbiamo potuto osservare finora.

suonerebbe come un omaggio dell'autore alla sua defunta moglie, ritratta nel finale in cielo<sup>147</sup>.

Ritenendo possibile che Andreini sia l'autore dello scenario casanatense, l'autore offre una serie di prove narrative e contestuali, prima fra tutte l'effettiva presenza della compagnia di Buffetto a Firenze nel momento in cui veniva redatto il *Lelio bandito*. In una nota a piè di pagina l'autore poi specifica:

Nei termini della possibile attribuzione dello scenario ad Andreini, lo stesso intreccio sentimentale fra Leonora, Aurelio e Angela non sarebbe che un estremo episodio del «romanzo di Lelio-Lidia-Florinda» che innerva i drammi di Andreini successivi al *Lelio bandito*. Sempre in rapporto alla drammaturgia andreiniana, il rilievo espressivo di Leonora, nel panorama dei *Don Giovanni* del tempo, si ritrova solo nelle vittime del *Convitato* di Andreini, le quali, come osserva Luciano Mariti, sono caricate «di una passione e di un tormento che rimangono impressi», sostenute da «modelli di alta recitazione a cui deve molto la sua carriera di attore e di drammaturgo», cioè i modelli della madre Isabella e di Florinda (cfr. L. MARITI, *Il comico dell'Arte e il Convitato di pietra*, cit. p. 147). Inoltre, come l'apparizione finale in cielo di Leonora, presenze femminili ultraterrene sono anche nel *Convitato* andreiniano, qui però nell'inferno: Lisidora, la madre di don Giovanni, con altre sei ombre di madri, che preconizza la prossima fine del figlio (IV, 2); le ombre delle donne tradite dal seduttore che chiedono vendetta (V, 8), e in una scena più spaventosa, dove don Giovanni viene suppliziato, la voce di Lisidora e quella di una delle ombre precedenti, Mirtilla (V, 9)<sup>148</sup>.

Il personaggio di Leonora, taciturno, remissivo, passivo si rispecchia con decisione in quello dell'archetipo della vittima del don Giovanni andreiniano, che non è un «don Giovanni trionfante», ossia «l'esplosione di poemi, poesie, drammi e novelle, [...] che si verifica nell'Ottocento»<sup>149</sup>, ma un seduttore particolarmente truce, che dà una linfa del tutto nuova al tessuto narrativo del *Burlador*. Di fatto questo confronto risulta

---

<sup>147</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, p. 192.

<sup>148</sup> *Ibidem*, nota a piè di pagina.

<sup>149</sup> M. SCHINO, *Don Giovanni trionfante*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 129.

alquanto importante da un punto di vista filologico e di caratterizzazione del personaggio:

Don Giovanni in cui il tepido e quasi pretestuoso moralismo [è] sostituito da rime sacre alte e sconsolate, montate accanto alle franche sconcezze cui non ci hanno abituato né Tirso, né Molière, né Da Ponte, né Mozart [...]. Quelle sconcezze o, piuttosto, quel parlare del sesso senza remore che solo per sentito dire immaginiamo nelle improvvisazioni degli attori di professione [...]. [Offre] uno spazio scenico in continuo movimento, con paesaggi a contrasto, che non s'accontenta né del Cielo né dell'Inferno e ce li mostra in diverse versioni e prospettive. Un montaggio sapiente delle immagini che costruisce un proprio senso indipendente dalle parole, sopra o sotto di esse. Un alternarsi di scene mimiche, mute, di teatro recitato, cantato, danzato<sup>150</sup>.

Un don Giovanni che «non s'accontenta né del Cielo né dell'Inferno» pare essere tale e quale il Conte Aurelio, che si beffa di questi senza nemmeno un minimo accenno di pentimento. Tranquilli, per rafforzare la sua tesi, utilizza come metro di paragone il personaggio del don Giovanni andreiniano, soprattutto per le sue caratteristiche di antieroe. Egli, come il Conte Aurelio, è un libertino di primordine, dalla condotta opinabile, dai comportamenti inaccettabili e dai costumi assai perversi; questo paragone può significare molto se si pensa alla volontà di un Andreini anziano di rispecchiarsi in una sua opera, in questo caso il suo *Convitato di pietra*. Proprio in quest'opera l'autore appare libertino come potrebbe apparire l'anonimo artista dell'*Ateista fulminato*, rispecchiatosi nelle sembianze d'un Conte Aurelio, libertino e di una malvagità sconcertante. Riguardo ad una possibile vena libertina di Andreini, si legga quanto segue:

Un profilo libertino di Giovan Battista Andreini è stato talvolta accennato, mai realmente delineato. I tratti più marcati e consistenti si distinguono soprattutto a partire dai suoi soggiorni parigini, in particolare quelli della seconda *tournee* in Francia, tra il 1621 e il 1622: forse gli anni più gloriosi della sua carriera, contraddistinti, in senso eterodosso, da frequentazioni di intellettuali illustri (Jacques de Fonteny, Théophile de Viau, Saint-Amaint, Scipion de Gramont) e,

---

<sup>150</sup> F. TAVIANI, *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con «Il Convitato di pietra» di G. B. Andreini*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 439.

parallelamente, sul piano editoriale, da un florilegio di pubblicazioni stampate nel 1622 dal de la Vigne (pure lui forse coinvolto in ambienti libertini), dove spiccano, per arditezza di forma e contenuti, la *Centaura* e *Amor nello specchio*<sup>151</sup>.

In Andreini alcune propensioni al libertinismo sono presenti in opere come *La Centaura* o *Amor nello Specchio*, e chiaramente nel suo *Nuovo Risarcito Convitato di pietra*<sup>152</sup>. Se si vuole ammettere che l'autore dell'*Ateista fulminato* possa essere realmente Giovan Battista Andreini è necessario approfondire, seppur brevemente, il suo lato libertino. Simona Morando scrive:

La pungente e semiseria *boutade* lanciata da Fringuello al Poeta nell'atto II della *Turca*, commedia marittima e boschereccia del 1611 e poi del 1620, è molto utile a cogliere l'ambivalente utilizzo della poesia che Giovan Battista Andreini seppe fare meglio di ogni altro collega drammaturgo secentesco. Da una parte c'è la sferzante lontananza verso i «porci», cioè verso i poeti *auctoritates*, i modelli prestabiliti, l'accademia; d'altra parte c'è la profonda consapevolezza che il poeta sia l'unico capace di scrutare nella «vera intelligenza delle cose» e, come tale, meglio non buttarlo via, come ogni parte che si rispetti del noto animale che «ruma»<sup>153</sup>.

La battuta cui si riferisce l'autrice è la seguente, estratta da *La Turca*, che sembra il riverbero del pensiero dell'autore sulla *auctoritates* sopracitata:

FRINGUELLO     Aristotele Sig. chiamerebbe questo mio parlar metaforico, poich'io m'intendo, che si come non è alcuno animale, che per trovar le sostanze corporee, e nutritive vada della terra più al profondo, che'l porco, così i Poeti sieno tutti porci; poiche questi veramente sono quelli, che rumando vanno al

---

<sup>151</sup> F. FIASCHINI, *Temi libertini ne La Maddalena mantovana di Giovan Battista Andreini*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga. 1480-1630. Atti dal convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015)*, Bari, Edizioni di Pagina, 2015, p. 336.

<sup>152</sup> Per quanto riguarda *Amor nello specchio*, opera scritta dall'Andreini durante il suo soggiorno parigino, secondo Jon R. Snyder, è la trama che, più di altre, può essere ascritta ad una volontà libertina dell'autore: «Of Andreini's five Paris plays published for the first time in that year, only *Amor nello specchio* can be considered truly libertine, with its overt representation of same-sex love between women; in J. R. SNYDER, *Publish (d)or Paris? G. B. Andreini in France*, in *Renaissance Drama* 36, 2010, p. 369.

<sup>153</sup> S. MORANDO, *La Gerusalemme Liberata del teatro di Giovan Battista Andreini*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 9.

profondo della vera intelligenza delle cose: si che siete un porco inghirlandato [II, I]<sup>154</sup>.

Ciò ci permette di determinare con maggior forza la vena deliberatamente e spiccatamente antiaccademica che l'autore adotta nella scrittura di alcuni suoi testi, come la *Turca* o ancora la *Gerusalemme Liberata*. Ma tornando al suo *Convitato*, emergono ulteriori spunti dai quali è possibile estrapolare il volto libertino dell'autore. Quest'opera titanica, la penultima del comico<sup>155</sup>, è un elogio al teatro, una critica alla colpevolezza di coloro che tentano di ammansirlo, di contenerlo o regolarlo; in questo testo Andreini dà voce al suo libertinismo, ed elogia le qualità e i diritti del comico, difendendone le libertà. Dalla battuta di Fringuello nella *Turca* al suo *Don Giovanni* egli rimarca con forza quei legami stretti con il mondo del teatro, senza accontentarsi di viverli e respirarli insieme ai suoi colleghi o ad altri comici, ma prendendone le difese in prima persona.

Luciano Mariti, in un suo celebre articolo esprime al meglio le volontà interne alla coscienza di Andreini, guardando proprio al suo *Don Giovanni*:

Quando è attore convenzionale, la sua recitazione è scoperta e odora di inganno o di burla, ma, quando si fa veicolo di un impulso, le azioni fisiche e i movimenti del suo organismo affettivo e mentale si corrispondono con simultanea immediatezza. Espone, così, anche una coscienza vissuta nel farsi stesso dell'azione, non infagottata in una falsa coscienza. Che è poi un'ideale possibilità dell'esistenza, irraggiungibile ma perciò trainante, dietro cui ammicca misteriosamente l'attore<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> G. B. ANDREINI, *La Turca comedia boschereccia et maritima [...] dedicata all'Illustriss. Signore et Padrone mio Colendissimo il Sig. Vincenzo Grimani Meritissimo Podestà in Vicenza, Venezia*, Paolo Guerigli, 1620, p. 45; il personaggio dialoga con il poeta.

<sup>155</sup> Egli pubblica *La Maddalena. Sacra rappresentazione*, nel 1653, due anni dopo la scrittura del *Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*.

<sup>156</sup> L. MARITI, *La radice quadrata di un capolavoro: riflessioni sul «Don Giovanni»*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 31; in questo articolo Mariti si esprime in merito alle svariate ed innumerevoli possibilità che offre la personificazione dell'attore nel personaggio del Don Giovanni; egli [il personaggio], «appare un vero attore, un attore efficace, quasi un'idealità d'attore. Intanto mostra di recitare. Ostenta tutti i trucchi della recitazione convenzionale (travestimento, virtuosismo verbale, doppiezza di comportamento ecc.) tentando di far dimenticare che sta recitando. Sa utilizzare ricette sperimentate per entrare con arte nell'animo degli altri e uscirne in immagine»; è un personaggio che permette a chi lo interpreta di rivalutarsi non solo come attore, ma come persona reale, e nelle sue azioni di vita quotidiana, nelle sue scelte e nella sua più bieca volontà. Ricordiamo, in merito, alcune parole di

Il costruito ideato e creato da Andreini nel partorire il suo Don Giovanni sembra ripetere un processo che già si conosceva nel panorama teatrale spagnolo, ma che qui presenta caratteristiche nettamente diverse. Si è detto che Andreini, nello scrivere il suo *Festin*, imprime la sua volontà di difesa ed elogio dell'autore/attore nel protagonista, non per vicinanza morale o dell'azione, ma per libertà di espressione; difatti egli interpreta il don Giovanni perché personaggio «metateatrale», ossia capace di evolversi al di fuori della scena, del teatro; affida sé stesso al controverso personaggio perché investito di una libertà di cui altri non godono. Vuole dare voce ai suoi ideali di comico, senza imbrigliarsi «in una falsa coscienza». Invece, nello scrivere il *Lelio bandito*, l'autore non sembra essersi appropriato di una così prorompente libertà attoriale, in quanto il protagonista non incarna il cinismo o il rifiuto della morale di un qualsiasi Don Giovanni o di un libertino, ma più quelle di un Capitano. Il Conte Aurelio invece pare avvicinarsi a questo tipo di metateatro, facendo rimbalzare i personaggi da uno stato d'animo all'altro, controllando la scena, costruendola a suo piacimento. All'interno del *Lelio bandito* l'autore fornisce al lettore/spettatore una versione di sé stesso attore, Lelio appunto; si rispecchia dunque nelle intrepide e valorose caratterizzazioni date al protagonista. Se è vero che l'autore fa da specchio alla sua narrazione, in quale personaggio dell'*Ateista* egli si identifica? Forse proprio nel Conte Aurelio, nel ruolo dell'antieroe, furioso, metateatrale, un possibile preludio al suo *Convitato*. E se così fosse mi troverei in accordo con la tesi di Tranquilli, seppur ardita; ciò che mi allontana da questa è la mia personale incapacità di vedere, dietro le quinte di un simile scenario, un instancabile cattolico il quale, pur servendosi del teatro come strumento per alzare la voce, per farsi sentire, in quegli anni

---

Taviani: «Intitolando il loro libro all'*avventura estrema del teatro*, Carandini e Mariti spiegano come mai le scorribande fra i Don Giovanni abbiano un fondamento ed una necessità critica: perché si tratta di un personaggio e di un'opera che fugge, che – almeno fino a Mozart – riproduce nella macrostoria delle letterature e dei teatri comparati la microstoria dei personaggi quando passano dalla pagina del testo all'incorporazione attorica. I personaggi, si sa, diventano allora fluidi e si rivelano imprevedibili, sicché l'interpretare è in realtà un inseguire, una voglia di possedere il personaggio ben sapendo che, se la presa di possesso si realizzasse davvero, sarebbe solo la morte (del personaggio), l'esecuzione d'un *emploi* o d'un *cliché*. Queste dinamiche, che appartengono alle zone sottili dell'arte dell'attore, effettivamente sembrano rifatte in grande quando si assiste al modo in cui la storia di Don Giovanni e del Convitato di Pietra visse sulle scene»; in F. TAVIANI, *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con «Il Convitato di pietra» di G. B. Andreini*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 448-449.

non avrebbe mai potuto disegnare un personaggio così distante dalle sue precedenti rappresentazioni.

### 3.3. Il sentimento religioso e la necessità dell'ateismo

Indaghiamo nuovamente sulla possibilità che Giovan Battista Andreini sia effettivamente l'autore dell'*Ateista fulminato*; sappiamo che all'interno del *Lelio bandito* il protagonista è alla ricerca disperata della consorte, Florinda, la quale potrebbe rappresentare «un omaggio alla sua defunta moglie»<sup>157</sup>, ossia Virginia Ramponi. Florinda, Leonora nell'*Ateista*, rappresenta il punto in comune più saldo fra quelli finora riscontrati; in *primis* per il fatto che Florinda è interpretata proprio dalla moglie dell'autore e, in secondo luogo, Leonora rappresenta ed incarna lo spirito e le caratteristiche della *Maddalena penitente*, tema caro all'Andreini<sup>158</sup>.

Per avvicinarsi maggiormente al confronto fra il modello della *Maddalena* con il personaggio di Leonora, è utile osservare il modello cui l'autore, secondo l'ipotesi di Tranquilli, si sarebbe ispirato nell'ideare questo personaggio. Virginia Ramponi, già defunta negli anni in cui si presume fu scritto l'*Ateista fulminato*, fu la moglie del capocomico insino alla morte di lei, avvenuta nel 1630<sup>159</sup>. In merito Tranquilli

---

<sup>157</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, p. 192.

<sup>158</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 189-196

<sup>159</sup> Virginia Ramponi (1583-1630 ca.) nasce a Genova (o Milano), nel 1583 (L. RASI, *Comici Italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, 2 Voll., Firenze, Fratello Bocca, 1897, p. 139), «sposa a Firenze forse nel 1601» (in S. FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 260) Giovan Battista Andreini, allora artista, autore e attore parzialmente affermato, e conosciuto dato il suo parentado. Sembra ch'ella, nel momento in cui entrò effettivamente a far parte della Compagnia dei Gelosi, cui faceva capo l'Andreini, scopri di possedere un'incredibile dote canora, che fornì a Giovan Battista un personaggio ed un'attrice che avrebbe in qualche modo rivoluzionato la sua maniera di fare teatro (Cfr. G. D. OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro, Libro primo detto La Qualità delle Commedie*, Firenze, Franceschini & Logi, 1646; in F. TAVIANI, M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 172. Emily Wilbourne, studiosa che si interessa al ruolo di donna, attrice e moglie che la Virginia Ramponi ricoprì dopo il suo matrimonio con Giovan Battista, osserva con acutezza alcune delle testimonianze principali che provano le sue doti canore e indubbe qualità: «It is a commonplace assertion of Andreini scholarship that Giovan Battista's early success was closely dependent on the artistic triumphs of his beautiful and talented wife» (E. WILBOURNE, *"Isabella ringiovinita": Virginia Ramponi Andreini before Arianna*, *Recercare*, Vol. 19, No. 1, 2007, p. 51); Le sue doti da cantante divennero fino da subito degne di lodi, delle quali ne

evidenzia il valore dato dall'anonimo autore al personaggio di Leonora, che pare quasi una copia del personaggio che era già stato rappresentato in precedenza, nella *tournée* asburgica della Compagnia di Andreini nel 1628, ossia la Maddalena:

Tornando agli anni luminosi della carriera di Giovan Battista, bisogna ricordare la *tournée* dei Fedeli alla corte imperiale. Durante il loro soggiorno austriaco si registra, l'8 giugno del 1628, una rappresentazione piuttosto particolare della *Maddalena*, un evento – come risulta dal *reportage* di Margherita Costa, al seguito del granduca di Toscana nel suo viaggio a Praga di quell'anno – offerto dall'arcivescovo di Salisburgo, Paris Graf von Lodron, nel grande parco della sua villa di Hellbrunn: «giunti in detto luogo s'andò a piedi a vedere una parte del monte, dove sono diversi tabernacoli [...], e nella maggior parte di essi erano figure al naturale di terra cotta, vestite da romiti [...]. [...] vi aveva intanto Monsignor Arcivescovo fatta preparare una rappresentazione, cioè la Maddalena peccatrice, che comparse in scena tutta ornata con amoretto intorno, godeva delle sue bellezze, mentre da una parte il Diavolo cercava di metterli le mani addosso, e portarla all'Inferno; ma ne era di continuo impedito dall'Angelo suo custode; ed intanto uscendo fuori un romito la convertì, ed ella spogliandosi gl'ornamenti più d'appresso fece del tutto allontanare il Diavolo; [...] che uscì fuori attorniato da gran quantità d'altri diavoli, condannato a più gravi supplizii per l'error commesso in avere lasciata convertire Maddalena, e quivi fu incatenato, e condotto nell'Inferno [...]»; (M. COSTA, *Istoria del viaggio d'Alemagna del Serenissimo Gran Duca di Toscana*, Venezia, s.n., 1628, estratto in C. GRAZIOLI, *L'edizione viennese de La Maddalena* [...]), cit. pp. 499-500). Nel riportare questo documento, Cristina Grazioli ipotizza che allo spettacolo possa aver partecipato Florinda, e che Giovan Battista sia proprio l'autore di questa *Maddalena*, che coniugherebbe elementi della sua versione teatrale con altri del suo poema; in effetti egli ripubblicò entrambe le opere, come omaggi cortigiani, in occasione della *tournée* asburgica<sup>160</sup>.

---

conosciamo alcune, in particolare quella di Giovan Battista Marino, il quale esprime alla perfezione la straordinaria voce e bellezza della Ramponi, in relazione alla sua performance nella *pièce* *l'Arianna*, di Monteverdi. È interessante osservare il ruolo avuto dalla Ramponi perché il personaggio di Florinda, da lei interpretato, rappresenta un qualcosa che risultava essere imprescindibile nel panorama drammaturgico dell'Andreini e, dunque, se ad essa può essere così comodamente affiancata la Leonora dell'*Ateista fulminato*, si potrebbe quasi dar retta alla vaga ipotesi di autorialità dapprima supposta.

<sup>160</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, pp. 193-194.

L'autore utilizza a supporto della sua tesi il tema affrontato da Andreini nella *Maddalena lasciva e penitente* in quanto gli elementi in essa presenti sembrerebbero decisamente affini all'alone di mistero, penitenza e vittimismo cui è impregnato il personaggio di Leonora. È giusto però specificare quanto, lungo tutto il Cinquecento e il Seicento, il tema della Maddalena fosse di largo uso, rappresentato in numerose occasioni e di cui conosciamo numerosi scritti<sup>161</sup>.

La figura della Maddalena incarna differenti significati:

Basti pensare, ad esempio, a come il mito della santa abbia saputo interpretare il «segno della guerra intellettuale fra cristiani» in quanto emblema della Controriforma romana in grado di contrastare, in forza dei suoi 'meriti' e in virtù della connotazione penitenziale della sua figura, la teoria 'luterana' della giustificazione per sola fede, o a come la Maddalena si sia imposta, più di altri soggetti, quale icona militante di quel potere delle immagini sacre [...]<sup>162</sup>.

Essa rappresenta uno tra i massimi esempi di «figura penitenziale», vittima della faida fra ebrei e cristiani e di una tradizione che la voleva magra, scarna e consumata; essa simboleggia anche il perdono dai peccati, caratteristica che la accosta alla perfezione al personaggio di Leonora. Ella è la figura in grado di rappresentare l'obiettivo ultimo cui l'uomo deve aspirare nel momento della morte, ossia il perdono e l'espiazione dei peccati. Leonora è martire di sé stessa, muore senza rimpianti all'ombra dei genitori, pentita come Maddalena sotto alla croce.

L'attenzione a questo soggetto è ricorrente in Andreini: dal poema in tre canti e in ottave del 1610, *La Maddalena*, a *La Maddalena, sacra rappresentazione* del 1617, a *Le Lagrime* «divoto componimento» del 1643<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> «Per quanto sintetica, la digressione sulla fortuna artistica del tema maddaleniano tra Cinque e Seicento aiuta a comprendere innanzitutto come il poema di Andreini si collochi in perfetta sintonia con l'immaginario figurativo e la letteratura coeva, di cui anzi tenta un'ulteriore amplificazione»; in F. FIASCHINI, *L'«Incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007, p. 105.

<sup>162</sup> L. PIANTONI, «*Lasciva e penitente*». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, in *Studi Secenteschi*, Vol. LIV, 2013, p. 25-26.

<sup>163</sup> L. MARITI, *La radice quadrata di un capolavoro: riflessioni sul «Don Giovanni»*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 32, nota a piè di pagina.

Il tema è quello dell'espiazione dei peccati, la volontà del personaggio di scampare al pericolo dell'inferno e di ritornare alle Vestali che oramai aveva abbandonato; e allo stesso modo agisce Leonora, rapita dal convento, poi pentita. Con Leonora si delinea un tema che appare caro all'Andreini, ossia quello della redenzione;

Con questo personaggio, importante nel segnare uno snodo dell'intreccio e nel coniugare l'elemento erotico con quello tragico del *Don Giovanni*, lo scenario propone però un ulteriore motivo, un caso di redenzione. E se si riconsidera la figura di Leonora, da appassionata amante di Aurelio a espiante vestita di un misero sacco, mistica e ad un tempo sensuale, che dopo estenuanti penitenze nella cella d'eremitaggio «spira», per apparire nel finale in cielo, nella sua evoluzione è riconoscibile un preciso modello tematico: la conversione di Maddalena<sup>164</sup>.

In aggiunta, la figura della Maddalena, dalle sacre scritture fino ad alcuni fra i massimi esempi presenti nella letteratura moderna e medievale, ha quasi sempre rappresentato «l'esempio perfetto della peccatrice penitente», la quale

si pente della sua condotta e si sarebbe convertita dopo il primo incontro con Cristo nella casa di Simone il fariseo (o il lebbroso) e avrebbe deciso di seguirlo insieme ad altre donne; nella *Legenda aurea*, l'eremitaggio segue un primo momento di evangelizzazione, quindi a pentimento e conversione già avvenuti<sup>165</sup>.

Proprio nella *Legenda aurea*, testimonianza scritta postuma della vita della Santa e la prima a noi pervenuta, ella viene descritta nelle sue vesti da eremita, nel momento in cui dunque è già pentita. Oltre a quelli già individuati, un tema appartenente alla Maddalena che si accosta con più facilità alla figura di Leonora è il tema della *vanitas*, ovvero una riflessione sul rifiuto degli sfarzi e del lusso che la vita può offrire per dedicarsi ad uno stile di vita estremamente devoto e essenziale<sup>166</sup>. All'inizio

---

<sup>164</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, pp. 193-194.

<sup>165</sup> A. VARALLI, *Tra carne e spirito. Riflessioni sull'iconografia di Maria Maddalena penitente*, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, n. 38, 2023, p. 262.

<sup>166</sup> Cfr. D. DELLA VALLE, *Maddalena / Vanitas. Traccia di ricerca*, in *La Grace de Montrer son Ame dans le Vetement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Vissim*, Tomo I, p. 164; «Ricordiamo brevemente la presenza e la funzione della tematica della *vanitas*. Essa s'impone nella pittura e nella poesia, suggerendo la ripresa, la meditazione e la rappresentazione di un passaggio biblico tratto dall'*Ecclesiaste* (I, 2): «vanitas vanitatum, et omnia vanitas». La sua evocazione implica la riflessione sulla vanità del mondo, serve a suggerire il passaggio inevitabile della vita, afferma l'inutilità della fortuna ed esorta alla formulazione di un discorso persuasivo sulla scelta di altri valori – molto

dell'*Ateista* Leonora aveva già rinunciato ai lussi che avrebbe potuto concedersi, offrendosi al «serraglio delle Vestali» e poi, dopo aver interrotto questo patto con Dio, lasciandosi rapire dal Conte, abbandona il suo corpo al pentimento, per poi raggiungere la redenzione e il perdono, levando il proprio corpo bianco in cielo<sup>167</sup>. La Maddalena appare come Leonora perché vive una

storia sospesa «sul contrasto fra l'antica vita di lusso e di lussuria della donna e la vita attuale di penitenza e di pentimento della santa» che porta, all'insegna di una poetica della meraviglia, «la tematica del cattolicesimo ad incontrare «certe direzioni del barocco», determinando soluzioni di ambivalenza tra sacro e profano che si rivelano, come per altri soggetti religiosi del tempo, non prive di aspetti controversi [...]»<sup>168</sup>.

Sull'«ambivalenza tra sacro e profano», si può ragionare riguardo le motivazioni che hanno spinto Andreini a dedicare, «delle 123 ottave che costituiscono il primo canto, ben 58» di queste, alla «vita corrotta e dissoluta di Maddalena» e ancora «ampio spazio viene dato dall'Andreini [...] all'episodio antitetico della conversione»<sup>169</sup>: entrambi afferenti anche a Leonora, prima peccatrice poi pentita. Un'altra somiglianza con il personaggio dell'*Ateista* deriva proprio dalle «sapienti movenze e i gesti seduttivi, ampiamente desunti dal repertorio dei comportamenti della perfetta cortigiana e delle

---

meno fuggitivi – di origine religiosa. [...] alla dimensione religiosa, originaria e predominante, si unisce e si mescola una dimensione laica, collegata – fra l'altro – alla ripresa del neostoicismo e alla rivalutazione del pensiero senecano. Ed è soprattutto nel Cinque e nel Seicento che questa *vanitas* si impone come un'autentica 'moda', particolarmente suggestiva all'interno del senso acuto e stridente della volubilità, della metamorfosi, della trasformazione dell'incostanza, che la spiritualità barocca suggerisce come traccia dominante [...] e che la pittura – dai Paesi Bassi fino al resto d'Europa – documenta abbondantemente», *Ibidem*; possiamo dunque constatare la presa in prestito di tale modello da parte di Andreini, in *primis* per la sua *Maddalena lasciva e penitente*, in *secundis* per quanto riguarda la Leonora, cui appartengono le fattezze, gli ideali e che richiama maggiormente l'iconografia classica della Maddalena.

<sup>167</sup> «STATUE con LEONORA in abito bianco. In questo» [III, VII].

<sup>168</sup> L. PIANTONI, «Lasciva e penitente». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, in *Studi Secenteschi*, Vol. LIV, 2013, p. 29; con citazioni da A. COTTINO, a cura di, *La donna nella pittura italiana del Seicento e Settecento. Il genio e la grazia, catalogo della mostra tenuta a Torino, Palazzo Accorsi, dal 28 marzo al 27 luglio 2003*, Torino, U. Allemandi, 2003.

<sup>169</sup> F. FIASCHINI, *L'«Incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007, p. 106.

*meretrices honestae*»<sup>170</sup>; cortigiana è una donna dai facili costumi, o donna di corte, esattamente come lo è Leonora, che è sorella di un duca.

Il personaggio della convertita, allo stesso modo, viene descritto come tipo di un modello penitenziale moderno, che fa della confessione e della preghiera gli strumenti privilegiati per ottenere il perdono e la salvezza. Tra questi due opposti poli della personalità di Maddalena sta infine l'idea della conversione, intesa, alla maniera barocca, non tanto come processo di annullamento di un'identità rispetto all'altra, ma di una sua trasformazione, sulla scorta di un principio etico-morale ormai diffuso che tende ad interiorizzare la natura del cambiamento, valutandolo, a partire dal libero arbitrio, come intenzione e orientamento della coscienza verso il male o il bene<sup>171</sup>.

Ancora una volta la descrizione può corrispondere con il personaggio di Leonora. L'autore fa di lei lo strumento per la redenzione dai peccati, i peccati del Conte Aurelio; «anche le attrici dunque, e per estensione tutti i comici, possono aspirare, sul modello della Maddalena convertita, al proprio riscatto professionale e ad una personale agiografia privata»<sup>172</sup>.

Perché il comico dell'Arte che, per affermare la propria professione e il proprio nome, più di altri aveva puntato sulla scrittura e su un teatro di pretesa moralità avrebbe dovuto ammettere, seppur anonimamente, il valore utilitario di questo suo moralismo, componendo un soggetto, nella forma dello scenario, in cui smentiva la credibilità dell'ordine civile e riduceva i principi religiosi ad una inconsistente parata di maschere? Forse perché egli ormai non nutriva più tanta fiducia nell'istituto letterario lungamente coltivato nell'aspirazione ad un riconoscimento culturale, né doveva sperare più molto nel suo progetto di un teatro garantito dalle istituzioni; un progetto che di lì a qualche anno sarebbe stato realizzato in Francia, ma di cui Giovan Battista poté vivere solo le premesse, partecipando alla stagione parigina fra il 1645 e il 1647 dei drammi à *grand spectacle* favoriti dal cardinale Mazzarino; il tempo non gli concesse di più<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>172</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>173</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, pp. 201-202.

Com'è dunque possibile ch'egli abbia potuto scrivere un simile scenario, dai contenuti così apparentemente amorali, del tutto distaccati da quella *peregrinatio religiosa* che aveva caratterizzato il suo errare di comico e di attore. Andreini si è sempre impegnato nel valorizzare il lavoro del comico e dell'autore in funzione di una ben precisa valenza religiosa, insita all'interno delle sue opere. Questa valenza viene completamente ribaltata all'interno dell'*Ateista* e muove i suoi passi inizialmente come qualcosa da combattere, per poi divenire l'unico modo grazie al quale l'attore può redimersi. È uno schema narrativo che veicola un messaggio di redenzione, costruito in maniera deliberatamente simile al *Lelio bandito* ma che osserva principi apparentemente distanti fra loro;

Già Siro Ferrone, analizzando le sue drammaturgie, aveva peraltro evidenziato la ricorrente presenza, in chiave analogica, della «riabilitazione cristiana del mestiere comico», cogliendo nelle commedie la presenza di personaggi che, nello scioglimento dell'intreccio, si rivelavano «alfieri di virtù, missionari del bene, pellegrini della verità morale, eroi ed eroine in via di redenzione, i quali non sono altro che metafore di Lelio, Florinda e dei loro compagni Fedeli»<sup>174</sup>.

Nell'*Ateista* non vi sono paladini di virtù, né coloro che operano il bene, ma solamente chi pensa di farlo ma poi fallisce, abbandonandosi al sentimento della vendetta, al peccato; solamente il personaggio del romito è colui che si limita ad operare il bene, ad abbassare la testa nel momento in cui è saggio farlo, a piegarsi alla volontà ferrea di un mascalzone, specialmente quando è la vita degli altri ad essere in pericolo;

ROMITO vecchio, esce dalla grotta per respirare all'aria aperta; vede la giovine stratata. Lei gli racconta il tutto, scuopre chi è; lui: che la terrà segreta e che il Cielo la proteggerà; e, con una esortazione pia, la conduce alla cella, e finisce l'atto [I, V].

O ancora,

ROMITO tutto intimorito teme non sappino della donna ricovrata e che vogliano far qualche strage: subito s'inginocchia e chiede perdono. Fanno scena in ambiguo,

---

<sup>174</sup> F. FIASCHINI, *L'«Incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007, p. 169; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, pp. 236-238.

non s'intendono. Infine dicono voler la veste, lo dispogliano e partono; esso resta querelandosi, ma prega Giove per loro, et entra [II, I].

Sembra essere proprio questo personaggio l'alfiere di virtù che, secondo Ferrone, Andreini inserisce nelle sue opere, quei «pellegrini della verità morale» che ancor più palesano la volontà dell'autore di rappresentare il sentimento religioso e la carità. Poi però questa volontà sembra svanire, a favore di un rifiuto della stessa, che demolisce il gesto caritatevole e lo sostituisce con la burla:

ROMITO fuor della cella chiede elimosina, [Aurelio lo burla. Infine gli dà licenza che] [inferno]..., Aurelio lo sprezza ridendo e gli domanda se gli piacciono le buone robbe, poi ordina ad un soldato che vadi a visitargli la cella, qual va. In questo [III, II].

In merito al passo appena citato Tranquilli offre una preziosa riflessione:

L'indubbia portata dissacrante del furto subito dal Romito è stemperata dalla piega comica della «scena in ambiguo»; inoltre più che per una volontà sacrilega Aurelio ricorre all'abito da eremita, certo profanandolo, per tendere una trappola al suo nemico: in altre parole l'abito, in virtù della sua rispettabilità, è lo strumento efficace con cui il personaggio può affermarsi. [...] Il Romito, trasfigurazione mistica del comico errante, è in sostanza “smascherato” da colui che si può considerare un suo doppio, anche per la sua irregolarità di bandito, una metafora di cui si è riscontrata l'importanza nell'immaginario andreiniano: con il suo atto sacrilego Aurelio in realtà esplicita il valore utilitaristico della veste, cioè della maschera spirituale, valendosene per la sua azione. L'ateista dunque, al pari del Romito, sembra essere un'ulteriore controfigura di Andreini, più sincera però, rivelante il suo fondamentale scetticismo e la propensione a servirsi del sacro per dare dignità al suo teatro profano.

Sembra dunque che la scelta dell'autore di inserire il personaggio del Romito<sup>175</sup>, invenzione non poco fantasiosa, sia dettata proprio dalla volontà di giustificare le

---

<sup>175</sup> Tale personaggio è presente anche nelle versioni francesi del Don Giovanni, ad esempio in Dorimond, De Villiers e in Molière, scelta dettata dalla volontà di «dare scandalo»; «Si raccolga da Garboli l'affermazione essenziale, rispetto all'indubitabilità ma anche ai limiti in cui si colloca la volontà molieriana di “dare scandalo”»: «È il mestiere d'attore, non l'ateismo, a dettare le battute di Sganarello e Don Giovanni. È la necessità di fare di Don Giovanni un libertino attendibile [...] a far esistere la scena del Povero [...]. Quando Molière si difende dall'accusa di empietà invocando i diritti

azioni del suo altro, ossia Aurelio. Egli crea Leonora ed il Romito come gli unici personaggi in grado di dare valenza religiosa all'opera. L'una perché innocente, vittima, l'altro perché remissivo, salvatore e giusto.

Un altro elemento importante ai fini di questa indagine è l'incontro con i due conviti, le due statue situate presso il Tempio, le effigi dei genitori defunti di Leonora e del Duca Mario. Al contrario di precedenti dongiovanneschi, essi non sono vittime dell'ira del Conte Aurelio; il primo incontro lo si ha nell'atto primo. Qui parlano, esortando il protagonista a non «disturbare la quiete ai morti», cui segue una provocazione di quest'ultimo:

e si vedono le Statue in ginocchioni e dicono:

«Tempra 'l furore, o Conte, Pria che 'l sol tramonte!»

Tutti fuggono; Mario si scioglie e fugge anch'esso. Aurelio vuol correrli dietro, e non può; chiama la sua gente. Statue dicono:

«Pentiti, ché non sei solo signore. Chi mal vive, mal muore».

Si serra il Tempio. Aurelio via, e finisce l'atto [II, VI].

Nelle ultime due scene vi è l'ultimo incontro di Aurelio con le statue, che culmina nella discesa all'inferno del Conte, dopo esser stato fulminato:

*Tempio s'apre*

---

della professione, non mente affatto e non fa affatto l'ipocrita. Dice proprio la verità (Garboli, *Il "Don Juan"*, p. 55).» Al netto di una volontà di propaganda di ateismo e libertinismo che non ha senso in sé, quali siano state le idee dell'uomo Molière, in rapporto al suo teatro e in un momento di tanta esposizione dopo le polemiche generate dal *Tartuffe*, resta il fatto che l'autore del libello coglie perfettamente la complessiva ambiguità e la procedura del ribaltamento instaurato nel duetto di servo e padrone rispetto alla tradizione e, soprattutto, la centralità assoluta che la figura di Sganarello assume rispetto a quella di Don Giovanni, che diventa di fatto un suo comprimario»; qui viene affermata la non volontà di ateismo dell'autore, ed allo stesso modo può essere confermata in Andreini; egli, come Molière, crea la scena del Romito per mettere in cattiva luce le azioni del Conte, per far indignare il pubblico; «Don Giovanni – troppo debole per essere un deicida o un parricida o anche solo un “figlio criminale” – è in realtà un uomo ridicolo [...]»; in P. VESCOVO, *Molière, Don Giovanni o il convitato di pietra*, in *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci editore, 2023, pp. 109-110.

STATUE in piedi, con spada in mano, dicono al Conte che s'accosti. Conte dice voler da loro la mano di combattere da cavaliere, a corpo a corpo. Statua gli dà la mano, tien saldo il Conte, poi gli dice:

«Pentiti, Conte, pria che 'l sol tramonte!»

Lui: che non ha fatto cosa d'haversi a pentire. Doppo detto tre volte, Statua alza la voce: «Vedi che 'l sol tramonta.» Lui risponde: «E poi che 'l sol tramonte, Non sarò sempre il Conte?» Statua dice: «A te, o Cielo!» Conte vuol far questione. Statue lo fermano. In questo

Cielo s'apre, si sente il tuono e 'l terremoto, si oscurano i lumi e cade dal Cielo un fulmine a' piedi d'Aurelio, quale si profonda subito, e si serra il Tempio. Bertolino fugge con Angela [III, V].

Esse preannunciano il tema del pentimento, della redenzione<sup>176</sup>. Come il Romito è l'incarnazione della religiosità nello scenario, i conviti possono rappresentare la giustizia divina cui l'uomo deve sottostare, dunque anch'essi possono considerarsi al pari degli «alfieri di virtù» presenti nelle opere di Andreini.

Nell'ipotesi che Andreini sia l'autore di tale scenario, sembra quasi che voglia nascondere il suo spirito devozionale e religioso, ormai consumato, a favore di uno più reazionario e libertino.

### **3.4. «... dove si nota quel personaggio, che ha da uscire»**

Valutati gli elementi a favore della tesi che verte sulla possibilità che Andreini sia effettivamente l'autore dello scenario, se ne presentano ora altri che potrebbero definitivamente scardinarla.

Partiamo da un'analisi prettamente linguistica, volta a trovare, nelle parole utilizzate dall'autore dello scenario, elementi che potrebbero esimere Andreini come autore di quest'ultimo. Il secondo atto dell'*Ateista* si apre con due lazzi cui bisogna fare particolare attenzione:

---

<sup>176</sup> Cfr. V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, p. 199.

AURELIO, LEONORA sopra i loro amori; fanno scena amorosa breve, e giurano fede di mai abbandonarsi. Poi [Aurelio] intende da tutti [i banditi] la cagione dell'esser bandito. In questo

«Intende da tutti la cagione dell'esser bandito» è la descrizione più efficiente di tutto lo scenario e si allaccia molto bene al tema trattato nel *Lelio bandito* di Andreini. Dalla lettura del testo andreiniano noi sappiamo che il protagonista, bandito, non rappresenta un criminale o un assassino, ma un uomo in esilio, che conduce una vita non necessariamente immorale. L'autore dell'*Ateista fulminato* ritiene invece che «la cagione» di essere un bandito è un attributo sicuramente negativo, e la persona che ne è insignita rappresenta un pericolo, o comunque è un qualcuno di cui non ci si può fidare, un ingannatore. Dunque perché Andreini prima disegna un bandito buono, dall'animo giusto e coraggioso, per poi dar vita a uno invece così diverso, cattivo, egoista? È a mio avviso difficile immaginarsi un cambio così repentino da parte di Andreini stesso nell'attribuire alla parola bandito un significato così diverso.

Sappiamo che *L'Ateista fulminato* è uno scenario, scritto dunque come un soggetto. Andrea Perrucci offre una preziosa definizione in merito;

Il Soggetto non è altro, che una tessitura delle scene sopra un Argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione, che deve dirsi, e farsi, dal Recitante all'improvviso, distinguendosi per atti, e per scene; scorgendosi le Scene nella margine, dove si nota quel personaggio, che ha da uscire<sup>177</sup>.

A questo proposito appare difficile pensare che *L'Ateista* sia stato preparato per una recita «all'improvviso» e, trattandosi in questo caso di Andreini, lo è ancora di più se si pensa ai suoi scritti, tra i quali la gran parte presenta dialoghi e cambi di scena ben precisi. Di manoscritti rimasti tali di Andreini conosciamo le due versioni del *Nuovo Risarcito Convitato di Pietra* i quali, a differenza dell'*Ateista*, presentano dialoghi.

Un altro particolare che risulta fondamentale ai fini di questa analisi è il fatto che, ad oggi, non è nota agli studiosi la presenza di alcuno scenario o soggetto scritto per mano di Andreini, e addirittura che alcuni di questi erano a lui forniti da terzi, scritti

---

<sup>177</sup> A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961, p. 256.

naturalmente per la messinscena e posti dietro le quinte. A riguardo risulta illuminante una ricerca messa a punto da Cesare Molinari, il quale scrive:

[...] Più tardi Flaminio Scala sarà direttore e drammaturgo della compagnia dei Confidenti e Giovan Battista Andreini di quella dei Fedeli. Tuttavia i due ruoli non dovevano coincidere di necessità: in qualche caso poteva semplicemente trattarsi di un attore che aveva un particolare talento: una cronaca pisana racconta della misteriosa scomparsa del Capitan Cardone, il quale «dava loro i soggetti sì di tragedie come di tragicommedie e di comedie» [...] [e] forniva alla compagnia i «soggetti», e quindi non testi distesi ('soggetto' è il termine con cui di norma i contemporanei definiscono gli scenari), ma di tragedie e tragicommedie oltre che di comedie<sup>178</sup>.

Di qui la notizia che, per molti degli spettacoli inscenati sia dallo Scala che da Andreini, i soggetti erano forniti da terzi sulla base di opere già scritte, in questo caso da un certo Capitan Cardone, il quale «forniva alla compagnia» dei Fedeli alcuni soggetti da opere già scritte. Nonostante queste informazioni, anche solo l'ipotesi di attribuzione dell'*Ateista* ad un compositore di soggetti, in questo caso il Capitan Cardone, risulta troppo ardita e anacronistica in quanto, grazie all'analisi compiuta da Molinari, sappiamo che egli scriveva per le compagnie teatrali nel 1579, e che «fa parte della Compagnia degli Uniti nel 1584 e nel 1593»<sup>179</sup>, vale a dire in anni troppo distanti dall'ipotetica stesura dello scenario; ma può comunque trattarsi di un dato cruciale che può dar prova del fatto che Giovan Battista non mettesse mano alla stesura dei soggetti delle sue opere.

Sappiamo ancora, grazie ad alcuni documenti notarili rinvenuti presso l'Archivio di Stato di Mantova, che in ogni suo testo l'autore inserisce una dedica ben precisa: «a Maria de' Medici per la dedica di *L'Adamo*», al «duca della Mirandola, il podestà di Vicenza» o ancora al «duca Ferdinando Gonzaga»<sup>180</sup>, oppure all'«Illustrissimo signore» del *Lelio bandito*, ossia Francesco Nerli, allora ambasciatore a Milano per conto dei Gonzaga. La scelta di inserire tali dediche prevedeva, nelle logge dell'allora

---

<sup>178</sup> C. MOLINARI, *Attori-autori della Commedia dell'Arte*, in "Quaderns d'Italia", 1997, p. 23.

<sup>179</sup> *Ibidem*, nota a piè di pagina.

<sup>180</sup> P. BESUTTI, *Da L'Arianna a La Ferinda: Giovan Battista Andreini e la "comedia musicale all'improvviso"*, in "Musica Disciplina", Vol. 49, 1995, pp. 231-232.

consolato culturale in ambito teatrale e letterario, un donativo, che poteva essere in forma di denaro o di oggetti preziosi<sup>181</sup>. Né all'inizio né alla fine dello scenario casanatense sono presenti dediche, le quali sono invece presenti nel *Nuovo Risarcito Convitato di Pietra*:

Tutta l'esperienza teatrale del grande comico letterato converge in questa sua ultima opera saldandosi intorno al già ampiamente collaudato intrido del *Convitato di Pietra*. Si tratta di due manoscritti autografi e firmati, pronti per l'edizione, datati al 1651. [...]. Ha una lunga dedica «All'Ill.mo et Revr.mo Signor Signor Colendiss.mo Monsignor Pio di Savoia, Chierico di Camera»

Anche il secondo dei due manoscritti presenta una dedica a «Leopoldo Granduca di Toscana e la data 17 dicembre 1651»<sup>182</sup>. Andreini soleva dunque firmare le sue opere, persino quelle manoscritte, che sarebbero poi andate direttamente in tipografia. Dunque perché firmare e datare il manoscritto del 1651 e scegliere di non fare lo stesso per quello dell'*Ateista*, dove per altro non vi è neppure una data?

Risulta poi singolare il fatto che Andreini, nel caso in cui si ritenga essere l'autore dello scenario, non si sia palesato nemmeno dopo quel 28 novembre 1642, anno in cui a Firenze fu recitato proprio l'*Ateista fulminato*<sup>183</sup>, dove «il concorso grande, e la cena che doppo si fece in camera della signora Angela fece discorrere più d'uno»<sup>184</sup> e che riscosse notevole successo; e per di più «[...] lo stesso Giovan Battista nel 1642 è a Firenze, per dedicare e consegnare di persona il poema eroico comico *L'Olivastro* al granduca Ferdinando II»<sup>185</sup>.

Ancora un altro elemento che potrebbe far vacillare la tesi di Tranquilli è la facoltà, nonché caratteristica fondamentale della sua letteratura, che l'Andreini si riserva nella

---

<sup>181</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>182</sup> *Tre scene da «Il Convitato di Pietra»*, edizione e nota di S. CARANDINI e L. MARITI, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 356; G. B. ANDREINI, *Il convitato di pietra*, Archivio privato Cardelli di Roma, ms. 47; VII; ff. 61r-65r, 133r, 135v.139v.

<sup>183</sup> Vd. *supra*, capitolo 2, paragrafo 2.2.

<sup>184</sup> Lettera di Giovanni Poggi Cellesi a Giovan Carlo de' Medici, Archivio di Stato di Firenze, *MdP* 5308, cc. 397v e 408r, in N. MICHELASSI, *La Finta Pazza a Firenze: commedie 'spagnole' e 'veneziane' nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, Nicola Studi Secenteschi, 41, 2000, p. 320; per il testo integrale vedi *supra*, capitolo 2, paragrafo 2.2.

<sup>185</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, p. 183.

scrittura di una vastissima parte delle sue opere, ossia introdurre personaggi di diversa provenienza linguistica o dialettale, detto anche plurilinguismo<sup>186</sup>. Infatti questa sua scelta è prerogativa di una grandissima parte dei suoi testi<sup>187</sup>;

L'interesse della scrittura andreiniana risiede nell'uso divertito e divertente dello strumento linguistico, soggetto a norme di carattere musicale più che morale. [...] nell'avvertenza de *La Ferinda*, tra le novità che ha inteso introdurre con questa "commedietta", spiega la scelta dei "varii linguaggi" quale indiscutibile guadagno nei confronti delle coeve composizioni per musica, i cui personaggi si esprimono in un'unica lingua [...]. La compresenza di più linguaggi [...] viene giustificata come necessaria, quasi realistica scelta da parte di un capocomico, costretto a lavorare con persone di diversa provenienza geografica nel *Lelio bandito*<sup>188</sup>.

Se si guarda all'elenco dei personaggi del *Lelio bandito* si individuano numerosi aggettivi che rimandano alla provenienza linguistica o dialettale dei protagonisti: ad esempio «Ferrarese», o «Spinello paggetto veneziano», o ancora «Sandrino, carbonaro fiorentino», e via dicendo. Nell'elenco dei personaggi presente nell'*Ateista* non vi è alcun rimando alla loro provenienza linguistica, essi vengono presentati unicamente con il loro nome e, in taluni casi, con il loro ruolo, come ad esempio il Conte Aurelio, che è «prencipe del sangue, bandito». Osservando le ultime opere dell'Andreini, si nota però la quasi totale assenza degli aggettivi di provenienza geografica all'interno delle parti riservate agli *Interlocutori*. Nell'*Ismenia* (1639) è presente un «Pantalone Veneziano, mentre nel *Nuovo Risarcito Convitato di Pietra* (1651) o nell'ultima *Maddalena lasciva: e penitente, azione drammatica e divota* (1652) non vi sono al loro interno rimandi ad una qualsiasi provenienza geografica o dialettale dei personaggi. Si può anche ipotizzare una variazione nelle scelte artistiche dell'autore; dopo l'*Ismenia*, nel 1641 – data presente nel manoscritto casanatense, nel canovaccio

---

<sup>186</sup> Andreini «believed in the use of dialect as a method of characterization as well as for humorous appeal; in the description of 'l'apparato' prefixed to *Lelio bandito*, Milano, 1620, he says he hopes no one will object to the use of various languages and dialects in this play, for he has followed the rule of making each person speak 'as he would do in real life'»; in W. Smith, *Giovan Battista Andreini as a Theatrical innovator*, "The Modern Language Review", vol. 17, 1922, p. 36.

<sup>187</sup> L'unico testo scritto in un solo dialetto è *La Venetiana*; Cfr. M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, p. 104.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 105.

*Il medico di suo onore* – è possibile che Giovan Battista abbia ritenuto necessario non inserire, all'interno d'uno scenario simile, con una quasi totale assenza di risvolti comici, dialetti diversi.

In seno al confronto fra le due opere rimane comunque plausibile la tesi proposta da Tranquilli, dati i numerosi elementi che egli fornisce a supporto di questa. Purtroppo non è a noi nota alcuna firma o alcun documento certo che attesti questa possibilità. Rimane comunque difficile, a mio avviso, credere in questa possibilità, essendo Andreini fin troppo prudente nella scrittura dei suoi testi, e decisamente devoto sia ai dedicatari delle sue opere, sia alla religione cristiana, cui imperterrito sottostava e in cui credeva fermamente. *L'Ateista* è quell'opera sospesa fra due epoche letterarie e teatrali diverse, l'una scandita dalla presenza del Don Giovanni spagnolo di Tirso, l'altra da quello di Molière, più ridicolo, intransigente e a tratti ottuso e insignificante. Aurelio, al pari del modello di Tirso, è spavaldo e carismatico; e al contempo, stando ai modelli francesi posteriori, schernitore, sadico e imprudente. *L'Ateista fulminato* appare infine distaccato dal Don Giovanni di Andreini, così terribilmente privo di lieto fine e a tratti eccessivo. Per quest'opera non vi è «“riscrittura scenica di scritture” praticata dai comici»<sup>189</sup>, ma piuttosto un soggetto rivolto al grande pubblico della Commedia dell'Arte, scritto da un soggettista anonimo e deliberatamente ispirato alla tragedia spagnola del Don Giovanni; non vi è intento politico o provocatorio, ma probabilmente quello di sfruttare il buon esito di un soggetto che aveva già riscontrato un cospicuo successo.

---

<sup>189</sup> V. TRANQUILLI, *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editore, 2010, pp. 188.

# Appendice

## *L'Ateista fulminato*<sup>190</sup>

### *Personaggi*

Re di Sardegna, senza heredi.

Regina, moglie; non si vede

Conte Aurelio, Principe del Sangue, bandito

Duca Mario, del Sangue

Bertolino, servo del Conte Aurelio

Buffetto, servo del Conte Mario

Learco, padre di Mario

Teandra, madre

Leonora, sorella del Duca Mario

Cassandro

Angela, figlia

Romito, vecchio

Banditi del Conte

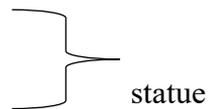
Soldati di Mario

Ladri da strada

Olivetta, di corte

Contadini diversi

[Magnifico, Consigliere del Re]



---

<sup>190</sup> Biblioteca Casanatense, Roma, *Manoscritti*, 4186. Ciro Monarca, *Dell'opere regie*, scenario 4, cc. 19r-24r.

## Consiglieri del Re

### *Robbe*

Trombe e tamburri. Armatura per la Statua bianca. Calzoni, calzette, e tutto quello [che] bisogna, con guanti. Due maschere bianche, una da huomo, e l'altra da donna, con capegli di canape<sup>191</sup>. Un camiscio da frate, e spada bianca. Arme e colletti da banditi. Doi abiti da romito<sup>192</sup>, una capigliera<sup>193</sup> da donna, di stoppa<sup>194</sup>. Una stuora, barbe e zazzare<sup>195</sup>. Doi cestoni da soma<sup>196</sup> per apparecchiare la mensa. Casacche e libarde<sup>197</sup> per la Guardia. Doi balandrani da villano. Palazzo in faccia, che si muti in Tempio. Tempio con Monumento in mezzo. Bosco dall'altra parte. Robbe da mangiare. Piatti, tovaglia, salviette e coltelli con bicchieri. Habito bianco per Leonora in Cielo. Per vestir Pluto, un bidente<sup>198</sup>, una corona da re, una veste da camera, una barba negra grande, e zazzera. Diverse vesti et habiti da spiriti. Pece greca. Da impalar Zanni.

## Atto Primo

### Scena Prima

#### *Città. Cagliari in Sardegna*

RE, CONSIGLIERI, CORTE [RE:] sopra le sue disgratie d'haver la Regina moglie indisposta<sup>199</sup>, e non haver speranza più d'haver figli da lei, per la successione del Regno. CONSIGLIERI lo consolano. In questo

---

<sup>191</sup> Variante letteraria di *canapa*, morbidi.

<sup>192</sup> *Romito*: eremita.

<sup>193</sup> *Capigliera*: parrucca.

<sup>194</sup> *Stoppa*: filaccia, sottoprodotto della canapa, lino; utile nell'imbottiture.

<sup>195</sup> *Zazzera*: capigliatura da uomo, lunga.

<sup>196</sup> *Cestoni da soma*: recipienti contenenti strumenti e/o oggettistica varia.

<sup>197</sup> *Libarde*: albarde.

<sup>198</sup> *Bidente*: attrezzo agricolo; animale sacrificale.

<sup>199</sup> *Indisposta*: impossibilitata a figliare, sterile.

DUCA MARIO *essagera*<sup>200</sup> dell'insulto ricevuto dal Conte Aurelio, quale gli rubbò la sorella Leonora dal serraglio delle Vestali<sup>201</sup>, e che hora di nuovo in campagna fa mille insulti al Regno ed alla sua casa.

RE gli dà l'auttorità libera sopra i soldati et in tutto il Regno, di veder di prenderlo, che lo castigherà. E esso accetta il carico e l'auttorità. In questo

BERTOLINO bandito, sotto habito di contadino, e CONTADINI con diverse suppliche contro il Conte Aurelio per li danni ricevuti nella robba, ed anco nell'honore.

RE Che non si mancherà di giustizia; e tutti in Corte.

## Scena Seconda

### *Bosco*

AURELIO, LEONORA sopra i loro amori; fanno scena amorosa breve, e giurano fede di mai abbandonarsi. Poi [Aurelio] intende da tutti [i banditi] la cagione dell'esser bandito. In questo

BANDITI che conducono legato CASSANDRO che conduceva ANGELA sua figlia a marito alla città di Cagliari.

AURELIO fa dar libertà a Cassandro, qual parte piangendo, con taglia di diece mila scudi se riuole la figlia, e si ritiene Angela, quale si raccomanda<sup>202</sup>. Lui, che non dubiti. Leonora per gelosia prega per lei. Lui, non volerla liberare. In questo

BERTOLINO da contadino, dice haver portate le suppliche al Re e racconta d'haver trovati degli altri contadini che si lamentavano, e dice l'ordine che il Re ha dato al Duca Mario, suo nemico. Lui se ne ride, e per riposare manda gli altri alle grotte et ordina

---

<sup>200</sup> *Essagera*: si adira.

<sup>201</sup> Qui l'autore afferma come la rabbia del Duca Mario sia legata al fatto che il Conte Aurelio ha rapito la sorella, Leonora, dalla residenza (*serraglio*) delle Vestali, ossia sacerdotesse. Vestali in senso stretto si ricolloca al culto della dea Vesta, presente nell'Antica Roma, qui è utilizzato con un differente significato, probabilmente viene intesa, la parola *vestale*, per indicare una donna rigorosa, irrempiensibile.

<sup>202</sup> *Si raccomanda*: si affida alla custodia di [Conte Aurelio].

che sia ben custodita Angela. Gli altri con Angela, via. Lui resta con Bertolino e Leonora, vede il Tempio.

Scena Terza

*Tempio. Statue*

Qual s'apre e si vedono le Statue col deposito del Padre e Madre di Mario. Aurelio fa sua scena di voler incrudelire<sup>203</sup> contro di essi per vendetta. Leonora lo prega, lui s'adira contro di lei medema<sup>204</sup>, quale per non veder si parte a capo chino. Loro restano, fanno loro scena. Bertolino: suoi spaventati. Infine

STATUE parlano, e dicono: «Non disturbare la quiete ai morti!»

AURELIO sprezzando con Bertolino, soggiunge: «E se disturbo, che sarà?»

STATUE «Chi di coltel ferisce, di coltel perisce».

Lui soggiunge se si rivederanno più, perché hora parte; che lo seguitino. Statue rispondono di sì, e si chiude il Tempio. Loro, via nel Bosco.

Scena Quarta

*Città*

MARIO haver dati gl'ordini, e che subito che sarà in ordine la gente<sup>205</sup>, vuole andar di persona in campagna contro d'Aurelio, e forse anco uccidere Leonora, benché gli sia sorella, per haver acconsentito alla fuga con un tanto suo nemico e dishonore.

BUFFETTO la scusa della violenza, ma che esso vuol far piccatiglia<sup>206</sup> di Bertolino. In questo

MAGNIFICO dice a Mario d'ordine del Re che vada in Corte a ricever nuovi ordini segreti di Sua Maestà. Magnifico e Mario entrano, Buffetto resta. In questo

---

<sup>203</sup> *Incrudelire*: rendere cattivo, crudele, indurire.

<sup>204</sup> *Medema*: medesima.

<sup>205</sup> Appena i soldati saranno pronti.

<sup>206</sup> *Piccatiglia*: carne sfilacciata, vuole “fare a pezzi” Bertolino.

OLIVETTA [e BUFFETTO] fanno scena amorosa di lazi. Buffetto l'invita d'andare seco<sup>207</sup> col padrone contro banditi. Lei accetta; e per armarsi, tutti in Corte.

#### Scena Quinta

##### *Bosco*

AURELIO, ANGELA [AURELIO] la loda di bellezza; essa se ne mostra innamorata e si danno la posta di godersi; s'accordano, per non dar a vedere a Leonora di cosa alcuna, di fingere odio per meglio cuoprire l'amore. In questo

LEONORA che il tutto ha sentito in disparte, vede che s'abbracciano; fa lazi rabbiosi di volergli dare un'archibugiata. Infine Aurelio chiama Bertolino. Lui li consegna Angela, che la conduchi alle grotte. Bertolino via con Angela, Aurelio resta. In questo

LEONORA dice ad Aurelio d'haver inteso il tutto. Nega; lei lo rimprovera; infine essa tanto importuna che AURELIO adirato gli dà un calcio; lei cade a terra; lui con sprezzo la disarmo e la lascia, con dire: «Va' e torna dove vuoi, e fammi il peggio che tu sai», e via. Lei resta, fa suo lamento. In questo

ROMITO vecchio, esce dalla grotta per respirare all'aria aperta; vede la giovine stratata<sup>208</sup>. Lei gli racconta il tutto, scuopre chi è; lui: che la terrà segreta e che il Cielo la proteggerà; e, con una esortazione pia, la conduce alla cella, e finisce l'atto.

#### Atto Secondo

##### Scena Prima

##### *Bosco*

AURELIO ordina a BERTOLINO che in abito da villano vada alla Corte e procuri d'intendere quando parte il Duca Mario con la sua gente per venirgli contro, e quanti uomini conduce seco, perché gli vuol fare una imboscata. Bertolino lo esorta a pentirsi,

---

<sup>207</sup> *Andare seco*: andare avanti.

<sup>208</sup> *Stratata*: stesa, distesa.

gli ricorda le parole delle Statue. Lui se ne ride; infine dice voler andare anch'esso di persona, sconosciuto, e ricordarsi del Romito e voler il suo habito. Battono<sup>209</sup> alla cella.

ROMITO tutto intemorito teme non sappino della donna ricovrata e che vogliano far qualche strage: subito s'inginocchia e chiede perdono. Fanno scena in ambiguo<sup>210</sup>, non s'intendono. Infine dicono voler la veste, lo dispogliano e partono; esso resta querelandosi<sup>211</sup>, ma prega Giove per loro, et entra.

### Scena Seconda

#### *Città*

BUFFETTO, OLIVETTA vestiti alla ridicola con armi, per andare contro Aurelio con il loro padrone.

DUCA MARIO, MAGNIFICO, GENTE. [MAGNIFICO] essorta Mario ad esser diligente e guardarsi di non inciampare in qualche pericolo. Lui: che non dubiti, che non passerà tutta questa giornata, che vuol partirsi per vendicarsi co'l Conte, ed insieme estirpar tanti mostri et assicurar il Regno e le strade per i passaggieri; e tutti in Corte. Buffetto li fa animo, e via.

### Scena Terza

#### *Bosco*

LEONORA vestita di sacco, e cinta di corda, piangendo i suoi commessi falli contro il Cielo, e tramortisce<sup>212</sup>. In questo

ROMITO con una stuora addosso, la vede; lei ritorna in sé, lui la riconduce alla cella.

BERTOLINO vestito da villano, per andare alla Corte, con armi sotto, e via.

---

<sup>209</sup> *Battono*: bussano.

<sup>210</sup> *In ambiguo*: non comprensibile.

<sup>211</sup> *Querelandosi*: lamentandosi.

<sup>212</sup> *Tramortisce*: sviene.

AURELIO vestito da Romito: non voler esser conosciuto, e pertanto non essersi voluto vestire alla presenza d'alcuno per andare alla Corte. In questo

Rumore di dentro. Aurelio si ritira in disparte per osservare. In questo

DUCA MARIO, OLIVETTA, SOLDATI e BUFFETTO

[DUCA MARIO] esser giunti al bosco con ordine regio ed autorità massima di poter comandare a tutto il Regno contro Aurelio e banditi. Aurelio sente [vestito] da Romito; si fa avanti e con simulazione l'esorta, dice mal di se stesso, e si esibisce<sup>213</sup> di fargli capitare con stratagemma Aurelio nelle mani. Mario gli crede, e che farà quanto gli ordina il Romito. Via tutti.

Scena Quarta

*Città*

RE con MAGNIFICO [RE] haver dolore che, Aurelio essendo Principe del Sangue, come ancora il Duca Mario, ad un de' quali, rimanendo il Regno senza herede, toccherà di giusta ragione l'esser successore suo, e che per il mancamento di Leonora sorella di Mario siano nati tanti inconvenienti, onde Aurelio si è dato alla campagna dopo d'haverla rubbata dalle Vestali<sup>214</sup>; e che da un canto ha gusto che Aurelio si sia tolto dalla Corte, perché come Re non poteva che farne risentimento, ma dall'altro rincrescergli che l'infesta tutto il Regno.

MAGNIFICO: che questo è un caso grande, e che non saprebbe che consiglio dargli, trattandosi di doi personaggi de' primi del Regno e della Corte.

RE che gli dispiace l'haver data tanta autorità a Mario contro Aurelio suo nemico, perché opererà e non da giusto<sup>215</sup>. In questo

BERTOLINO da villano, con memoriale contro del Conte Aurelio. Fa essageratione de' gran danni che fa per il Regno. Re dice a Magnifico che ascolti quel contadino e che

---

<sup>213</sup> *Esibisce*: offre il proprio aiuto.

<sup>214</sup> Appare più chiaro, in questo passaggio, il fatto che Leonora sia stata 'rubata' dalla vita religiosa, privata di questa.

<sup>215</sup> Opererà e non da giusto: intende che affronterà il Duca Aurelio e coloro che lo seguono in maniera feroce, aggressiva, disonorevole.

se gli facci ragione, ed entra. Magnifico sente, poi dice che già è fuori in campagna il Duca Mario con gente per estirparlo; poi mostra in dubbio di raffigurare Bertolino. Fanno diversi lazi. Infine Magnifico in Corte, Bertolino via al bosco, per avvisare il Conte.

#### Scena Quinta

##### *Bosco*

AURELIO, SOLDATI [AURELIO] da Romito domanda a [un de' soldati] dove sta la sua gente. Lui: esser tutti a i luoghi deputati<sup>216</sup>, per le grotte e per il bosco. Lui gli dà ordine che li vadi ad avvisare a star pronti al suo fischio, poi racconta dell'ordine tenuto in far separare con inventione artificiosa la gente del Duca, onde sin hora è rimasto con pochi. In questo

BERTOLINO Dopo lazi si riconoscono. In questo

DUCA MARIO, BUFFETTO Aurelio fa sua scena di disarmarlo. Bertolino l'istesso con Buffetto; poi si scuoprano e chiamano.

SOLDATI D'AURELIO fuori tutti con armi. Aurelio fa legare alla porta del Tempio per archibuggiar Mario e legato lo manda con doi soldati a farlo impalare. Mentre vogliono sparare s'apre il Tempio.

#### Scena Sesta

##### *Tempio*

e si vedono le Statue in ginocchioni e dicono:

«Tempra 'l furore, o Conte, Pria che 'l sol tramonte!»

Tutti fuggono; Mario si scioglie<sup>217</sup> e fugge anch'esso. Aurelio vuol corrergli dietro, e non può; chiama la sua gente. Statue dicono:

---

<sup>216</sup> *Deputati*: assegnati a un ruolo, in questo caso vedette.

<sup>217</sup> *Scioglie*: libera.

«Pentiti, ché non sei solo signore. Chi mal vive, mal muore».

Si serra il Tempio. Aurelio via, e finisce l'atto.

Atto Terzo

Scena Prima

AURELIO si duole che la sua gente abbia tema di statue di pietra.

BERTOLINO gli ricorda che si muore, che vi è il Cielo e l'Inferno. Lui sprezza, e dolergli che il Duca gli sia fuggito. In questo

SOLDATO che conduce OLIVETTA legata. Racconta la fuga della gente del Duca Mario, se bene ve ne sono rimasti de' feriti e de' morti, e questo esser un soldato di quelli.

OLIVETTA dice: «che non mi pigliassero per uomo e mi facessero qualche cosa al roverscio<sup>218</sup>», e scuopre esser donna, et Olivetta di Corte.

AURELIO non volersi incrudelire con donne, però ordina che sia condotta alle grotte, e che la ciurma si rinfreschi con essa, e poi gli diano libertà. Lei: che come non ci è altro male che questo, se ne ride, e se ne sorbirebbe quei pochi. Bertolino fa lazi. In questo

SOLDATO dà avviso ch'è eseguita la funzione di Buffetto. Olivetta domanda che cosa è di Buffetto. Aurelio ordina si veda Buffetto impalato. (S'apre e si vede Buffetto impalato. Poi si serra). Olivetta e soldati, via; Conte e Bertolino restano. In questo

ANGELA vestita et armata da bandito, saluta Aurelio, s'abbracciano. Poi Bertolino dice ch'è un pezzo che non si tratta di mangiare. Aurelio ordina che s'apparecchi, che vuol disinare<sup>219</sup>, e via abbracciato con Angela. Bertolino resta, chiama s'apparecchi. Come s'è apparecchiato, In questo

Scena Seconda

---

<sup>218</sup> Palesa la sua vera identità, per evitare che venga uccisa [*qualche cosa accada al rovescio*], in quanto travestita da soldato.

<sup>219</sup> *Disinare*: consumare un pasto, mangiare.

SOLDATI, GENTE si mettono a sedere a tavola e mangiano del migliore che vi è, di quel che più gli piace, e bevono alla barba<sup>220</sup> di chi vede, e la signora Angela trinca allegramente, con grandissimo diletto e piacere. In questo

ROMITO fuor della cella chiede elemosina, [Aurelio lo burla. Infine gli dà licenza che] [inferno]..., Aurelio lo sprezza ridendo e gli domanda se gli piacciono le buone robbe, poi ordina ad un soldato che vadi a visitargli la cella, qual va. In questo

SOLDATO, LEONORA in habito da penitente. Aurelio gli chiede se questa è buona carità e buona robba. Romito dice che è un'anima del Cielo, estenuata dalle grandi penitenze. Leonora cade tramortita e spira. Aurelio si leva da tavola, minaccia il Romito. Gl'altri spareccchiano, lui ordina che sia portata nel Tempio. Romito con gl'altri portano via. Bertolino resta. Aurelio torna. In questo

### Scena Terza

#### *Tempio s'apre*

e si vedono le Statue con spade in mano e 'l corpo di Leonora da piedi. Bertolino: suoi lazi. Aurelio fa dimandare che cosa vogliono fare quelle statue con le spade, se vogliono far questione<sup>221</sup> seco. Bertolino: suoi lazi, poi glielo chiede. Statue accennano di sì. Bertolino: spaventi. Aurelio gli dice: «Quando?» Statua risponde:

«Hoggi, Conte, prima che 'l sol tramonte».

Aurelio accetta e partono. Si serra il Tempio.

### Scena Quarta

#### *Città*

RE, MAGNIFICO: sopra la cosa de' banditi e di Mario. In questo

---

<sup>220</sup> *In barba*: sfacciatamente.

<sup>221</sup> *Far questione*: litigare.

ROMITO e CASSANDRO che si sono accompagnati per strada, dicono a Magnifico di Leonora morta e deposta nel Tempio, e Cassandro di Angela sua figlia rapitagli da i banditi. In questo

OLIVETTA fuggita da i banditi, racconta la rotta havuta e di Buffetto impalato, e che teme del Duca Mario. In questo

MARIO senza cappello, senz'armi e senza ferraiuolo, in atto di fuggire timoroso, quasi fuor di sé: parergli sempre d'haver i banditi e 'l Conte al fianco. In fine dice che 'l tutto racconterà in Corte, e tutti dentro.

Scena Quinta

*Bosco*

AURELIO, BERTOLINO per voler gir al Tempio a far questione, come ha promesso. In questo

*Tempio s'apre*

STATUE in piedi, con spada in mano, dicono al Conte che s'accosti. Conte dice voler da loro la mano di combattere da cavaliere, a corpo a corpo. Statua gli dà la mano, tien saldo il Conte, poi gli dice:

«Pentiti, Conte, pria che 'l sol tramonte!»

Lui: che non ha fatto cosa d'haversi a pentire. Doppo detto tre volte, Statua alza la voce: «Vedi che 'l sol tramonta.» Lui risponde: «E poi che 'l sol tramonte, Non sarò sempre il Conte?» Statua dice: «A te, o Cielo!» Conte vuol far questione. Statue lo fermano. In questo

Cielo s'apre, si sente il tuono e 'l terremoto, si oscurano i lumi e cade dal Cielo un fulmine a' piedi d'Aurelio, quale si profonda subito, e si serra il Tempio. Bertolino fugge con Angela.

Scena Sesta

*Città*

RE, DUCA, MARIO, MAGNIFICO In questo

ROMITO, MINISTRO DEL TEMPIO raccontano del Conte. In questo

CASSANDRO dice al Re della figlia rapita dal Conte. In questo

BERTOLINO, ANGELA raccontano ciò che hanno veduto dei Conte Aurelio. Cassandro riconosce la figlia, e via tutti.

Scena Settima

*Inferno*

AURELIO nell'Inferno fa suo lamento<sup>222</sup>; ed in Cielo le Statue.

*Cielo*

STATUE con LEONORA in abito bianco. In questo

PLUTO, DEMONIJ, CHORO D'ANGELI IN CIELO, CHORO DI DEMONIJ NELL'INFERNO cantano sopra la gloria del Cielo e delle pene dell'Inferno, del premio de' giusti e del castigo de' scelerati.

### **Trama del *Lelio bandito***

in D. BOVO, *Lelio bandito tragicommedia boschereccia di Giovan Battista Andreini. Edizione critica con commento linguistico*, Tesi di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana, a.a. 2020-2021

[I,I] Nel cuore delle foreste abruzzesi, i due 'farinelli' Rondinello e Sofistico si lamentano della loro difficile vita; Rondinello, stufo del linguaggio astruso di Sofistico, grida e sveglia il capo banda Lelio; accorrono anche altri farinelli, tra cui il paggetto veneziano Spinello; parlano di una recente battaglia che ha ferito molti di loro; su pressione dei compagni, Lelio racconta la sua storia: egli, che in realtà ha nome

---

<sup>222</sup> Non si pente.

Teosenio Ardenti, è un nobile guelfo fiorentino, fuoriuscito dalla patria a seguito della faida personale col ghibellino Orazio Gelieri, che gli ha rapito e violentato la sorella, e si trova ora in cerca del rivale; [I,II] i due ‘villani’ Marinella e Sandrino (più precisamente un carbonaro) discorrono, e ricordano commossi come il secondo ha raccolto la prima morente e la ha accolta e nutrita come fosse sua figlia; Marinella, rimasta sola, accusa la sua sfortuna che ha provocato la perdita della sua condizione sociale (si scoprirà poi che è lei la sorella di Lelio-Teosenio, e ha nome Florinda, è nobildonna, dunque); [I,III] Teodoro (che in realtà, come si verrà a sapere, è Doralice, moglie di Teosenio, celatasi in vesti maschili per cercare il marito esule) e Venturino stanno viaggiando insieme; trovandosi mal in arnese, cercano degli altri compagni; incontrano Marinella e parlano con lei; [I,IV] la coppia, uscita Marinella, incappano in due masnadieri della banda di Lelio, Grugnetto e Sardellino, che terrorizzano Venturino; [I,V] sopraggiunge Lelio con i suoi e accoglie Venturino e Teodoro (marito e moglie non si riconoscono) nella sua banda; manda poi Venturino a consegnare delle lettere a un suo protettore, un castellano delle foreste abruzzesi.

[II,I] Sandrino e Marinella parlano (tra le altre cose) di un bando del viceré di Napoli contro i briganti che infestano le foreste; Marinella rientra in casa; [II,II] lì giunge Sofistico, che dice a Rondinello di essersi innamorato di Marinella; [II,III] Sofistico fa una serenata alla ragazza; lei lo respinge; [II,IV] giunge Sandrino e litiga con Sofistico, poiché questi ha detto di essersi innamorato per le lodi di Marinella fatte dall’indiscreto carbonaro; Lelio e gli altri arrivano a mettere pace fra i due; Sofistico viene mandato con Sandrino a preparare una ricompensa monetaria al carbonaro (perché nel frattempo costui lo ha avvisato dell’arrivo dei soldati del Regno); [II,V] arriva Venturino vestito da povero pellegrino mantovano e si prende gioco dei farinelli; smascheratosi, infine, dice di aver svolto la commissione che Lelio gli aveva affidato al momento del suo ‘arruolamento’ (vd. I,V); [II,VI] arriva il pastore Silvano, mandato dal signore di Rocca Sicura, da cui tornava lo stesso Venturino, a portare rifornimenti ai fuorusciti; [II,VII] Sofistico ritorna e annuncia turbato di aver sentito suonar le tube della milizia mandata dal viceré contro di loro.

[III,I] Riniero, generale che guida l’esercito contro i briganti (ma che è in realtà Tiberio Gelini il padre di Teodoro-Doralice e dunque suocero di Lelio-Teosenio, come si scoprirà alla fine del V Atto) parla ai suoi luogotenenti Lepido (cioè lo stesso Orazio

Gelieri sotto mentite spoglie), Sidonio e Teofilo, e ai maggiori del suo esercito; [III,II] la milizia si imbatte in Sandrino e Marinella, a cui fanno delle domande; i due, grazie all'abilità inventiva di Marinella, riescono a evitare di tradire i loro amici briganti; [III,III] partiti Sandrino e Marinella, arriva Venturino vestito da mercante veneziano; si prende gioco di Riniero; scappa dai soldati dopo essersi rivelato; nel breve dialogo con gli 'sbirri' Venturino, soprattutto, viene a sapere che chiunque avesse tradito il capo-banda dei farinelli e portata la sua testa mozzata ai soldati del Regno avrebbe avuto salva la vita e avrebbe potuto salvare anche un altro compagno (questo lo spingerà ad architettare l'omicidio di Lelio nell'episodio che si apre a III,V e che continua a III,VIII-IX-X sgg.); [III,IV] Sofistico parla ancora del suo amore per Marinella con Spinello e lo manda a portare alla fanciulla una collana; [III,V] Venturino arriva e chiama Sofistico a parlare a quattrocchi; Spinello se ne va; Venturino vuole la collaborazione di Sofistico per eliminare Lelio: il compagno finge abilmente di starci; [III,VI] Lepido-Orazio manda la ruffiana Napolella a convincere Marinella a diventare l'amante di Riniero, che si è invaghito di lei durante il loro incontro in III,II (mentre lui, Lepido *alias* Orazio, ovviamente non sa chi è lei veramente); Marinella scaccia la ruffiana; [III,VII] subentra Sandrino e dopo aver ascoltato per un po' Marinella fronteggiare Napolella, interviene di persona; insieme picchiano la ruffiana; [III,VIII] Lelio, Grugnetto e Sardellino organizzano l'esecuzione dell'ignaro Venturino; il capo fa suonare i tamburi; Lelio crede che anche Teodoro sia a parte della congiura che Venturino andava ordendo contro di lui; [III,IX] al termine di una dissimulata discussione, i farinelli sparano con gli archibugi su Venturino e Teodoro; quest'ultimo, agonizzante, rivela di essere una donna; [III,X] Spinello vuole finire i due morenti, ma gli viene detto da Venturino che Teodoro è donna; saputo ciò, corre a chiamare i soccorsi; Sofistico cura Teodoro con delle erbe miracolose; Lelio interroga Teodoro-Doralice e scopre che è sua moglie (1a agnizione); Doralice chiede e ottiene la grazia anche per Venturino, che viene dunque salvato.

[IV,I] Rondinello e un brigante tedesco parlano tra loro; [IV,II] giunge Sardellino e narra ai compagni quanto seguito all'agnizione dei due coniugi: Doralice, ormai salva, ha fatto giurare a Lelio di perdonare la sorella, di lasciare la vita da masnadiere e di perdonare, infine, anche lo stesso nemico Orazio; Lelio, concesse a fatica alla moglie le tre grazie, ha licenziato i compagni con grossi donativi; [IV,III] arriva Sofistico e

racconta nuovamente questo fatto; [IV,IV] i farinelli sono tutti insieme (compare anche un ferrarese, tra loro) con il loro capitano Lelio e chiamano Sandrino alla capanna; [IV,V] vinta l'iniziale paura (dovuta, come spiegherà, al fatto che Sofistico ha fatto di nascosto mandare una collanina a Marinella, per mezzo di Spinello, in III,IV), Sandrino apre ai farinelli; Lelio rimprovera Sofistico e lo manda poi a recuperare la sua brandina per farvi riposare Doralice; Doralice viene affidata alle cure di Marinella; il tedesco viene mandato a raggiungere Spinello che sta tornando con una lettera da parte (si vedrà poi) di Aniello Bianco Giglio, altro protettore 'in concorso esterno' del fuoriuscito; [IV,VI] entra in scena Marinella, che prima era in disparte; Lelio e Sandrino parlano di Firenze (anche il carbonaro è originario del contado di quella stessa città); [IV,VII] ritornano Spinello e il tedesco con la lettera di Aniello: dice a Lelio di raggiungerlo; Lelio parte; Doralice e Marinella parlano e Marinella racconta la sua storia: scoprono di essere cognate (2a agnizione), dopo che Marinella ha raccontato ciò che le è accaduto dopo il rapimento: Orazio, senza pietà, la ha fatta accoltellare da un servo e abbandonare sulla via di Napoli, dopo che lei gli aveva chiesto di riparare al disonore e di mettere fine alla 'faida' col fratello sposandola; [IV,VIII] arriva Venturino a soccorrere Marinella che è svenuta subito dopo il riconoscimento.

[V,I] Sofistico, aiutato da un capraro abruzzese, sta trasportando verso la capanna di Sandrino la brandina su cui dormiva Lelio (lo aveva mandato a IV,V); Sofistico, salutato il pastore, chiama Sandrino; [V,II] Sandrino si affaccia e lo riconosce; [V,III] Napolella dice a Lepido di aver fallito nel suo tentativo di adescamento (vd. III,VI-VII); Lepido decide allora di recarsi egli stesso da Marinella ma trova Teodoro-Doralice, che reputa inizialmente l'amante o il lenone della ragazza (benché sia ormai svelata l'identità di Doralice, ella si trova ancora in panni maschili); Doralice racconta a Lepido la triste storia di Marinella-Florinda; lui, pentito, dice di sapere dove si trova il colpevole e dice di volerlo portare alle due donne, perché lo uccidano; [V,IV] Lepido si presenta al luogo concordato con Doralice solo, perché di fatto è lui il colpevole, è Orazio Gelieri (3a agnizione), e si china attendendo i colpi di Marinella, che però, pietosa, lo perdona e decide di riceverlo finalmente in un matrimonio che possa ristabilire la pace tra lui e il fratello Lelio; [V,V] Sandrino, che sta tornando colmo di cibo per la cena che deve fare nella sua capanna con tutti i farinelli, viene intercettato da

Riniero e i soldati, che lo mettono alle strette; lui, per salvarsi, decide di tradire Lelio e si accorda con loro per consegnarlo durante la cena della sera stessa a un segnale convenuto; [V,VI] Sofistico, Venturino e Spinello parlano; [V,VII] Lelio torna; Marinella si fa avanti e gli svela di essere Florinda; Lelio sta per uccidere Orazio (che nel frattempo gli si è inginocchiato implorante dinanzi) ma viene fermato dalle due donne e dai farinelli; Lelio-Teosenio infine perdona Lepido-Orazio e lo accetta come cagna to; tutti i presenti festeggiano; [V,VIII] ci si prepara per la cena (Sandrino ha convenuto gli ultimi dettagli dell'operazione di cattura con Riniero e ora fa mettere via tutti gli archibusi dei briganti per via del pasto imminente); bevono e mangiano; Sandrino fa il segnale e i farinelli vengono catturati; [V,IX] i farinelli legati vengono tratti uno ad uno fuori dalla capanna; Riniero dice che li attende la forca; [V,X] anche Lepido-Orazio viene condotto legato da quelli che avrebbero dovuto essere i suoi subordinati; prova a spiegare a Riniero la situazione; quest'ultimo lo fa liberare ma non intende avere pietà del suo nuovo cognato Lelio-Teosenio; nemmeno il fatto che Doralice sia donna riesce a vincere la durezza di Riniero, che infatti vorrebbe far impiccare anche lei; tuttavia, dopo numerose suppliche di Lepido e gli altri, il freddo generale si decide almeno ad ascoltare la storia di Doralice; narrata dalla donna la storia del pellegrinaggio in abiti maschili in cerca del marito fuoriuscito, a Riniero viene un sospetto; chiede pertanto il nome e il parentado a Doralice scoprendo infine che è sua figlia: lui è Tiberio Gelini (4a agnizione), in incognito perché disonorato dalla fuga della figlia di cui stava andando in cerca; felice per aver ritrovato Doralice e accettatone lo sposalizio con Lelio, Riniero-Tiberio perdona e grazia i farinelli; [V,XI] Riniero grazia anche Sandrino (di cui Venturino per vendicare il tradimento aveva chiesto l'esecuzione) per intercessione di Florinda; decide inoltre di portarlo con sé come suo servitore, prima a Napoli, dove si celebreranno le doppie nozze; dopo le nozze, dice Riniero, se ne torneranno a Firenze in lieta brigata; congedo di Sofistico dal pubblico spettatore<sup>223</sup>.

---

<sup>223</sup> *Lelio bandito tragicommedia boschereccia di Giovan Battista Andreini. Edizione critica con commento linguistico*, in Tesi di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana, di D. BOVO, A.a. 2020-2021, pp. 3-6.

## Bibliografia<sup>224</sup>

Andreini G. B., *La Ferza ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia. Gio(van) Battista Andreini fiorentino, trà comici del serenissimo s. Duca di Mantoua, dietro [sic] Lelio*, Parigi, Nicolao Callemont, 1625

Andreini G. B., *Lelio bandito tragicomedia boschereccia di Gio. Battista Andreini fiorentino*, Venezia, Gio. Battista Combi, 1620

Andreini G. B., *Le due comedie in comedia, Soggetto Strauagantissimo. Di Gio. Battista Andreini fiorentino. Comico fedele*, Venezia, Ghirardo, & Ileppo Imberti, 1623

Andreini G. B., *La Turca comedia boschereccia et maritima, di Gio. Battista Andreini fiorentino Comico Fedele*, Venezia, Paolo Guerigli, 1613.

Antonello P., Fornari G., *Identità e desiderio: la teoria mimetica e la letteratura girardiana*, Massa, Transeuropa, 2009

Apollonio M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1991

Barbieri N., *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, in F. TAVIANI, studio critico, note e varianti a cura di, Milano, il Polifilo, 1971

Besutti P., *Da L'Arianna a La Ferinda: Giovan Battista Andreini e la "comedia musicale all'improvviso"*, in "Musica Disciplina", Vol. 49, 1995

Billanovich G., *Diavolo e Vangelo nella commedia dell'arte*, in Rivista italiana del dramma, 1938

Bragaglia A. G., *Scenarii della Commedia dell'Arte*, «Comoedia», VII/24, 1925

Brenan G., *The Literature of Spanish People*, Cambridge, 1951

Carou J. G., *Ciro Monarca, dell'opere regie*, a cura di, Roma, Bulzoni

Cascetta A., Carpani R., *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995

---

<sup>224</sup> Saranno qui trascritti, in ordine alfabetico, tutti i titoli dei testi da me consultati per la stesura della presente tesi di laurea magistrale, e tutti gli articoli cui ho fatto puntualmente riferimento.

- Cecchini P. M., *FruCetti delle moderne comedie et avisi a chi le recita*, Padova, appresso Guaresco Guareschi al Pozzo dipinto, 1628
- Costola S., Crick O., *Commedia dell'Arte Scenarios*, New York, Routledge, 2022
- Croce B., *Intorno alla commedia dell'arte*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1957
- D'Agostino A., *Tirso de Molina, Don Giovanni il beffatore di Siviglia e il Convitato di Pietra*, Milano, BUR, 2011
- Dalla Valle D., *Le Nouveau Festin de Pierre, ou l'Athée Foudroyé. Édition, notes et présentation par Daniela della Valle*, Rosenberg & Sellier, Torino
- De Molina T., *L'ingannatore di Siviglia*, testo e traduzione a cura di Laura Dolfi, Torino, Einaudi, 1998, p. 46;
- Della Valle D., *Maddalena / Vanitas. Traccia di ricerca*, in *La Grace de Montrer son Ame dans le Vetement. Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Vissim*, Tomo I, Milano, Ledizioni, 2019
- Fantappiè F., , «*Angela Senese*» alias *Angela Signorini Nelli. Vita artistica di un'attrice nel Seicento italiano: dal Don Giovanni ai libertini*, “*Bullettino Senese di Storia Patria*”, 116, 2009
- Ferrone S., *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993
- Ferrone S., *La Commedia dell'Arte senza commedia*, Roma, Bulzoni, 2011
- Ferrone S., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014
- Fiaschini F., *L'«Incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007
- Fiaschini F., *Temi libertini ne La Maddalena mantovana di Giovan Battista Andreini, in Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga. 1480-1630. Atti dal convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015)*, Bari, Edizioni di Pagina, 2015

- Forti-Lewis A., *Maschere, libretti e libertini. Il mito di Don Giovanni nel teatro europeo*, Roma, Bulzoni, 1992
- Garboli C., *Il Dom Juan di Molière*, Milano, Adelphi, 2005
- Garzoni T., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Firenze, Olschki, 1996
- Hermanson A., *Forsaken Justice: Thomas Shadwell's The Libertine and the Earl of Rochester's Lucina's Rape Or the Tragedy of Vallentinian*, Study in English Literary Culture, 1660-1770, 33, I, 2009
- Lea K. L., *Italian popular comedy*, Oxford, Clarendon Press, 1934
- Lombardi M., *CLAUDE DE LA ROSE dit Rosimond, Le Nouveau Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé*, in "Studi Francesi", LXV | III, 2021
- Macchia G., *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978
- Maragoni G. P., *Ercole al Bivio: riflessioni sull'ermeneutica della letteratura boschereccia*, Italianistica: Rivista di letteratura italiana, Vol. 34, No. 1, 2005
- Mariti L., Carandini S., *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo Risarcito Convitato di Pietra*, Roma, Bulzoni, 2003
- Mariti L., *La radice quadrata di un capolavoro: riflessioni sul «Don Giovanni»*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006
- Mariti L., Carandini S., edizione e note a cura di, *Tre scene da «Il Convitato di Pietra»*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006.
- Marotti F., Romei G., *La Commedia dell'Arte e la società barocca, La professione del Teatro*, Roma, Bulzoni, 1991
- Molière, *Don Giovanni o il Convito di pietra*, a cura di Simone Bajini, Milano, Garzanti, 1993
- Molinari C., *Attori-autori della Commedia dell'Arte*, in "Quaderns d'Italia", 1997.

- Molinari C., *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985
- Morando S., *La Gerusalemme Liberata del teatro di Giovan Battista Andreini*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2015
- Nicoll A., *Il mondo di Arlecchino*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 39-40, in R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981
- Observations*, in *Molière, Euvres Completes*, a cura di Georges Couton, Gallimard, Paris, vol. II
- Ottonelli G. D., *Della Christiana Moderatione del Theatro, Libro primo detto La Qualità delle Commedie*, Firenze, Franceschini & Logi, 1646; in F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986
- Perrucci A., *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961
- Piantoni L., «Lasciva e penitente». *Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, in *Studi Secenteschi*, Vol. LIV, 2013
- Pirrotta N., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987
- Romei G., *FABRI, Giovan Paolo Fabri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 43, 1993
- Schino M., *Don Giovanni trionfante*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2006
- Shadwell T., *The Libertine a Tragedy*, London, 1676
- Smith W., *Giovan Battista Andreini as a Theatrical innovator*, "The Modern Language Review", vol. 17, 1922
- Snyder J. R., *Publish (d)or Paris? G. B. Andreini in France*, in *Renaissance Drama* 36, 2010
- Taviani F., *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con «Il Convitato di pietra» di G. B. Andreini*, in *Teatro e Storia*, Roma, Bulzoni, 2005

- Taviani F., *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1986
- Taviani F., *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, in *La Fascinazione del Teatro*, Roma, Bulzoni, 1991
- Tessari R., *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981
- Testaverde A. M., (a cura di), *I Canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007
- Tranquilli V., *La regola e la trasgressione. Dalla Commedia dell'Arte al Don Giovanni attraverso Giovan Battista Andreini*, Roma, Aracne editrice, 2010
- Varalli A., *Tra carne e spirito. Riflessioni sull'iconografia di Maria Maddalena penitente*, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, n. 38, 2023
- Vescovo P., "Farvi sopra le parole". *Scenario, ossatura, canovaccio*, in *Commedia dell'Arte, annuario internazionale*, 2010
- Vescovo P., *La Commedia dell'arte*, in *Letteratura*, 2017
- Vescovo P., *La faida di Lelio. Tra Andreini e Goldoni*, in "Acta Histriae", 2017
- Vescovo P., *Molière, Don Giovanni o il convitato di pietra*, in *Leggere il teatro. Dieci testi esemplari*, a cura di L. ALLEGRI, Roma, Carocci editore, 2023
- Wilbourne E., "Isabella ringiovinita": *Virginia Ramponi Andreini before Arianna*, *Recercare*, Vol. 19, No. 1, 2007