

Andrea Sangati

Coelum in teatro

Sull'*Adamo* di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura

Versione modificata della tesi di dottorato depositata a norma di legge.

La presente versione (già ultimata nel 2013) include una nota conclusiva che descrive gli interventi rispetto alla tesi depositata: in particolare, rivisitazione della forma del testo e del criterio di numerazione delle note, aggiunta di alcune considerazioni critiche nel Capitolo I, individuazione di un errore e conseguente soppressione di due capoversi dal Capitolo II, aggiunta dell'immagine di frontespizio. Non include immagini o dati riservati.



2016

E quando, per altro, queste drammatiche favole amar non si dovessero, solo per questo dovrebbero elleno amar grandemente e tener care, perché ci danno a vedere che la vita nostra altro non è che una favola; e rammentando come alla catastrofe del breve corso di questo nostro vivere, spogliato l'abito di questo frale, ci converrà pur iscoprire che fummo in questa ampia scena del mondo ciascun de la sua parte attore: e che altro non furono le grandezze, gli onori e gli agi di fortuna, che sogni, ombre, polvere, terra e cenere al fine. Chi si avvezzerà a somiglianti favole verrà abituato a poco a poco a penetrare che i vasti disegni de gli uomini, le profonde cupidigie e le gran machine loro infin son favole, e che i piaceri, i contenti e le azzioni tutte di noi mortali favole pur sono. In questa guisa ciascuno, stimando il mondo tutto per favola, verrà per forza sospirando ed anelando al verissimo vero, e viver secondo drittura di ragione ed a farsi l'acquisto della gloriosa eternità del cielo, il che Nostro Signore per sua bontà (convertendo la favola in storia) ne conceda.

La Ferza (G.B.Andreini): explicit

SOMMARIO

INTRODUZIONE	9
Note di redazione.....	25

I. IL PRIMO ADAMO

1. L' <i>Adamo</i> del 1613 e l'edizione-ristampa del 1617.....	27
2. I disegni del Procaccini.....	32
3. Le tre avvertenze al lettore.....	38
4. Struttura e metrica del dramma	43
5. Il <i>Prologo</i> : sospensione armonica nel <i>limen</i> dell'atto creativo.....	48
6. L' <i>Adamo</i> edenico	53
6.1 Creazione di Adamo ed Eva: I,1.....	54
6.2 Reazioni e contromosse degli spiriti infernali: I,2-6.....	65
6.3 Commento corale degli Angeli: II,1.....	73
6.4 Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,2.....	78
6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,3-5.....	82
6.6 Tentazione di Eva da parte di Lucifero-Serpe: II,6.....	87
6.7 Caduta di Adamo, indotto da Eva: III,1.....	99
6.8 Festeggiamenti infernali per la caduta di Adamo: III,2-5.....	105
6.9 Interrogazioni divine e cacciata: III,6-9.....	107
7. L' <i>Adamo</i> post-edenico.....	114
7.1 Consiglio infernale e creazione dei mostri: IV,1-3.....	116
7.2 Primi assalti dei mostri nei confronti di Adamo ed Eva: IV,4-7.....	123
7.3 Tentazione di Carne <i>versus</i> Adamo: V,1-3.....	130
7.4 Tentazione di Mondo <i>versus</i> Eva, battaglia angelica ed epilogo: V,4.....	146
7.4a Tentazione di Mondo nei confronti di Eva: V,4-6.....	147
7.4b Sfida di Lucifero e replica della battaglia angelica: V,7-8.....	166
7.4c Epilogo: V,9.....	174

II. L'ADAMO DEL 1641

1. Premessa.....	185
2. L'edizione dell' <i>Adamo</i> del 1641: presentazione.....	186
3. L' <i>Adamo</i> del '41 in comparazione con l' <i>Adamo</i> del '13: aspetti macro-strutturali.....	195
4. L' <i>Adamo</i> del '41 in comparazione con l' <i>Adamo</i> del '13: aspetti stilistico-lessicali.....	202
5. Il <i>Prologo</i> dell' <i>Adamo</i> del 1641, ovvero la creazione in controluce.....	209
6. L' <i>Adamo</i> del '41: prospetto e analisi dei 5 atti in dieci macroscene, in comparazione con l' <i>Adamo</i> del '13.....	213
6.1 <i>Amor divino</i> trasforma <i>Caos</i> in mondo: I,1-2.....	214
6.2 Creazione di Adamo ed Eva: I,3-6.....	215
6.3 Apparizione di Lucifero e altri spiriti infernali: II,1-3.....	219
6.4 Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,4.....	221
6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,5-6.....	223
6.6 Tentazione di Eva: III,1-5.....	225
6.7 Racconto della caduta di Adamo e festeggiamenti infernali: IV,1-4.....	232
6.8 Interrogazione divina e cacciata dal paradiso terrestre: IV,5-11.....	237
6.9 Racconto del Consiglio infernale e creazione dei mostri: V,1-4.....	244
6.10 Agguati di Carne, Morte e Mondo; battaglia angelica ed epilogo: V,5-15.....	251
6.10a Lamento di Adamo e agguato di Carne: V,5-6.....	253
6.10b Agguato di Morte: V,7.....	255
6.10c Lamento di Eva e agguato di Mondo con assalto finale dei mostri: V,8-13.....	256
6.10d Replica della battaglia angelica: V,14.....	263
6.10e Epilogo: V,15.....	264
7. Motivi cosmologici nell' <i>Adamo</i> del 1641: alcune riflessioni.....	269
8. La riscrittura dei personaggi: il caso di Lucifero.....	283
9. Sui motivi per un secondo <i>Adamo</i> : altri esempi di riscrittura andreiniana.....	290

III. UN LOTO PER L'ADAMO: INDAGINE SULLE FONTI

1. Il tema della creazione fra '500 e '600.....	299
2. Premessa metodologica.....	302
3. Fonti biblico-dottrinali e apocrife.....	303
4. Fonti letterarie: indicazioni della critica recente.....	311
5. L'Adamo e i <i>mystères</i>	317
5.1 La rappresentazione <i>en rond</i> e l'Adamo.....	323
5.2 "Le Jeu d'Adam".....	325
5.3 Il <i>Mistère du Viel Testament</i>	338
5.4 La <i>Passion de Troyes</i>	354
5.5 Il <i>Mystère de la Passion</i> di Aranuld Gréban.....	362
5.6 La <i>Passion de Mons</i>	368
5.7 La <i>Passion de Valenciennes en rimes franchoises</i>	370
5.8 La <i>Passion de Semur</i>	374
5.9 Mondo, Carne e Demonio.....	376
5.10 Brevi considerazioni.....	377
6. L'Adamo e le sacre rappresentazioni italiane.....	378
6.1 La <i>Creazione del Mondo di Orvieto</i>	382
6.2 La <i>Rappresentazione Ciclica di Bologna</i>	385
6.3 L' <i>Atto della Pinta</i>	387
6.4 La <i>Palermitana</i> , poema di Teofilo Folengo.....	391
6.5 Brevi considerazioni.....	400
7. L'Adamo di Andreini e la letteratura colta coeva: alcuni raffronti.....	402
7.1 <i>La Sepmaine</i> : il poema dubartasiano e la traduzione del Guisone.....	403
7.2 Il <i>Mondo creato</i> di Torquato Tasso.....	417
7.3. Il poema <i>Dell'Adamo</i> di Giovanni Soranzo.....	420
8. Quadro d'insieme e considerazioni.....	432
Bibliografia	443
Nota sulla presente versione.....	465

INTRODUZIONE

Scopo della presente tesi è un'indagine sull'opera drammaturgica andreiniana *L'Adamo* attraverso tre differenziati approfondimenti: una lettura dettagliata della prima e più nota versione del dramma, con particolare attenzione ad aspetti simbolici; una lettura comparativa, rispetto alla prima, della seconda versione dell'opera, quasi del tutto sconosciuta alla critica, e che, molto più che semplice rimaneggiamento, si configura come riscrittura integrale; un'indagine sulle fonti dell'opera, considerando entrambe le versioni. La ricerca, nelle tre direzioni, è stata svolta attraverso un approccio principalmente letterario; tuttavia, data la natura dell'argomento, non sono assenti aspetti di ambito teorico e storico-teatrale.

Figlio d'arte dei famosi comici Isabella e Francesco Andreini, membri della compagnia comica, al tempo assai rinomata, dei Gelosi, Giovan Battista Andreini (Firenze, 1576¹ - Reggio Emilia, 1654) eredita dalla madre, in particolare, oltre all'esercizio della professione comica, una versatile vocazione letteraria; in ambito letterario, la sua formazione passa anche attraverso gli anni giovanili di studio che ha modo di svolgere a Bologna. Tuttavia ben presto, dal 1594 è documentata una sua affiliazione presso la compagnia comica dei genitori² con quel nome d'arte, Lelio, che lo accompagnerà per tutta la vita, anche dopo la fondazione di una propria compagnia, detta dei Fedeli, attestabile a partire dal 1601;³ quale capocomico della compagnia dei Fedeli, la sua firma prevalente, in qualsiasi documento, anche epistolare, fu quello di *Lelio, comico fedele*.⁴ Il nome d'arte racchiude in sé sia la formazione letteraria dell'Andreini che la caratteristica duttilità della sua indole complessivamente artistica, riferendosi a “quel Lelio cavalier romano, che di tanta eloquenza era che le comedie di Terenzio, per l'elegantia e leggiadria del dire, furono

¹ Sull'anno di nascita di Giovan Battista Andreini, permase a lungo incertezze (entro i limiti temporali del 1576 e 1579). La ritrovata documentazione dell'atto di nascita rende possibile fissare la nascita nel 9 febbraio 1576, a Firenze. Cfr. REBAUDENGO Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1994, p.10.

² Cfr. *ibidem*.

³ Cfr. RUFFINO Alessandra (a cura di), *L'Adamo*, “Quaderni de l'archivio barocco”, Serie letteraria, n°2, Parma, Università, 1998, p.iii.

⁴ Cfr. FERRONE Siro (edizione diretta da), *Comici dell'arte: corrispondenze*, 2 voll., Firenze, Le lettere, 1993, Vol.I.

reputate sue”⁵. I suoi primi anni di attività professionale sono inoltre caratterizzati da legami con ambienti colti; in particolare, sono attestati gli assidui rapporti con l’Accademia fiorentina degli Spensierati.⁶ Nonostante le indubbie vocazioni letterarie, la vita di Giovan Battista Andreini fu quasi interamente dedicata alla pratica dell’arte scenica, con tutte le problematiche organizzative e di gestione di bilancio e tutte le dispute e i contrasti che l’attività comportava, dalle insidie dei rapporti di committenza con figure eminenti dell’instabile assetto politico italiano ed europeo alla concorrenza con altre compagnie comiche: in tutto questo l’Andreini seppe dimostrarsi un abile capocomico, capace di scelte imprenditoriali spesso vincenti,⁷ manifestando ripetutamente un sentimento di orgoglio per la propria professione, strenuamente difesa dai detrattori attraverso molteplici pubblicazioni, ove al motivo della salvaguardia e valorizzazione della professione comica si intrecciano specifici elementi di teoria teatrale.⁸

Si sono appena voluti riportare alcuni scarni elementi biografici, allo scopo di presentare l’autore attraverso un generale inquadramento storico-temporale e di tratteggiare alcuni aspetti inerenti alla sua personalità; per approfondimenti sulla

⁵ Citazione da ANDREINI G.B., *La Turca. Comedia boscareccia, et maritima*, Casale, Goffi, 1611; riportata in FERRONE Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell’Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, p.229.

⁶ Cfr. *I.Gli esordi fiorentini e l’Accademia degli Spensierati* in FIASCHINI Fabrizio, *L’«incessabil agitazione».* *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007, pp.21-49.

⁷ Cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit. (in part., ma non solo, Capitolo VI: *Lelio bandito e santo*, pp.223-273).

⁸ Le opere di G.B. Andreini in difesa dell’arte comica (ed espressioni di teoria teatrale) sono, in ordine di pubblicazione, le seguenti: *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell’arte scenica, di Gio. Batista Andreini fiorentino, comico fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, et da altri santi*, Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604; *Prologo in dialogo fra Momo, e la Verità, spettante alla lode dell’arte comica. Da Lelio, et Florinda, Comici del Sereniss. di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro Discorso più grave in favor di dett’arte [...]*, Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612 – riproduzione moderna in MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna (a cura di), *La commedia dell’arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.473-488; *Lo specchio. Composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l’immagine della Comedia, quanto vaga e deforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene*, Parigi, Callemont, 1625 – edizione moderna in *Appendice* di BUOMMINO Nevia, *Lo Specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, “Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei”, Roma, STI, 1999; *La Ferza: ragionamento secondo contra l’accuse date alla commedia*, Parigi, per Callemont, 1625 – riproduzioni moderne in FALAVOLTI Laura (a cura di), *Attore: alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988, pp.65-115 e in MAROTTI e ROMEI, op.cit., pp.489-534; *Teatro Celeste. Nel quale si rappresenta come la Divina Bontà habbia chiamato al grado di beatitudine e di santità Comici penitenti e martiri; con un poetico esordio a’ scenici professori di far l’arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso, ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625 (riedizione: Venezia, Ginammi, 1635) – edizione moderna in PANDOLFI Vito (a cura di), *La Commedia dell’Arte. Storia e testo*, 6 voll., Firenze, Sansoni antiquariato, 1957-1961, Vol.III, pp.342-354.

biografia dell'Andreini si rimanda, in particolare, ai lavori del Fiaschini, del Rebaudengo e al saggio, sia pur datato, ma ricco di approfondimenti e dettagli, del Bevilacqua.⁹

Si è detto della vocazione letteraria dell'Andreini e, al tempo stesso, del suo genuino e viscerale attaccamento per la propria professione: ovvero della sua doppia vocazione, per la letteratura e per l'arte comica. Se da un lato l'esercizio della professione teatrale occupò buona parte della sua vita, fra le sue pubblicazioni compare un discreto numero di composizioni poetiche;¹⁰ e la tentazione di abbandonare le scene per dedicarsi agli studi, nel ritiro di una personale tenuta nel mantovano (cosa che riuscì, probabilmente, a realizzare negli ultimissimi anni della sua vita¹¹), dovette attraversare frequentemente i suoi pensieri, così come testimonia il penultimo della collana di sonetti, volta ad esaltare la missione dei comici, *Teatro Celeste*, pubblicata in Francia, durante una *tournee*, quando ancora lo avrebbero atteso diversi decenni di vita e di professione teatrale:

Theatri Addio, Scene fallaci i'parto;
Unqua non sia, che'n voi più m'erga, o m'orni;
Ben qual lampo vi lascio, e mi diparto,
Nel lasciar de la GALLIA i bei contorni.

Né di lagrime il sen molle, e cosparto
Fia che m'arrechì pentimento scorni;
MADRE seguìi; benché'nfiacchito Parto,
Che norma fu com'in Vertù s'adorni.

Partomi dunque, poiché al verde giunta
D'ogni fasto maggior la nobil ARTE
E rea d'esser co'l nome ancor defunta;

D'OCNO m'attende la più lieta Parte,
E'n verde Scena di bei fior trapunta
RECITANTE sarò scrivendo in carte.¹²

⁹ Cfr. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»* e REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit.; e cfr. BEVILACQUA Enrico, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, "Giornale storico della letteratura italiana" XXIII (1894), pp.76-155 e XXIV (1894-bis), pp.82-165.

¹⁰ Vedi Bibliografia (C).

¹¹ Cfr. BEVILACQUA, op.cit., XXIV, p.152.

¹² *Teatro Celeste*, cit., sonetto xxi; normalizzata la grafia rispetto al testo consultato che lo riproduce: PANDOLFI, op.cit., Vol.III, p.353. *Ocno*, leggendario fondatore di Mantova, indica l'ideale destinazione mantovana per il ritiro.

Si può dunque immaginare come il bisogno di dare spazio alla propria vocazione letteraria debba aver tormentato non poco il rinomato capocomico, anche nella prospettiva di ritagliarsi una fama presso i posteri. Un ulteriore segnale in questo senso è l'elevato numero di pubblicazioni a stampa che, nella maggior parte dei casi, sono comunque di commedie effettivamente messe in scena. La pubblicazione a stampa di drammi teatrali era pratica abbastanza diffusa all'epoca, ma legata soprattutto a questioni di committenza e quale strumento per ottenere, dalle autorità religiose e civili, il beneplacito per le rappresentazioni.¹³ Per l'Andreini invece, "giunto al teatro già riscattato dagli studi giovanili e dall'onorata conquista del successo da parte dei genitori, la stampa rappresentò innanzitutto un'arma per combattere l'evanescenza della fama teatrale"¹⁴.

Vocazione teatrale e vocazione letteraria si intrecciano un po' in tutta l'opera dell'Andreini; se da un lato, nei testi delle commedie andreiniane effettivamente messe in scena, e pensate soprattutto per la scena, si possono apprezzare evidenti connotati di letterarietà, dall'altro un dramma quale l'*Adamo*, il cui effettivo allestimento scenico non è comprovato (ma nemmeno si può dire comprovato un suo non allestimento) e che risulta evidentemente composto con particolare riguardo verso un pubblico di lettori, non è esente da una strutturazione che lo rende fruibile per la scena.

La composizione dell'*Adamo* dovette impegnare l'Andreini un lungo lasso di tempo, se già tre anni prima del 1613 si ha notizia di un suo avanzato stato di lavorazione. Nel 1610 infatti, in occasione della pubblicazione del poemetto andreiniano *La Maddalena*,¹⁵ Giovan Maria Pietro Belli vi scrive una lettera dedicatoria ove si legge: "m'è noto [...] che compone (se non l'ha finita) una rappresentazione in 5 atti, intitolata l'Adamo"¹⁶. Stando alle parole dello stesso Andreini, l'opera potrebbe essere già completata, e in attesa di essere messa a stampa, nel 1612: nella prefazione *A' benigni lettori de Lo schiavetto*,¹⁷ uscito in quell'anno, l'Andreini scrive, infatti, come vi siano "altri soggetti miei, ch'io (non mi mancando

¹³ Cfr. BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, cit., p.68-69.

¹⁴ *Ivi*, p.69.

¹⁵ Cfr. *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Venezia, Somasco, 1610.

¹⁶ BEVILACQUA, op.cit., XXIII, p.128.

¹⁷ *Lo Schiavetto. Comedia*, Milano, Malatesta, 1612 (riedizioni con varianti: Venezia, Ciotti, 1620 e 1621) – edizione moderna e di rif.: FALAVOLTI Laura (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982, pp.57-213.

il tempo) sono per dare alle stampe”; e poco oltre definisce le avvenute composizioni quali strumenti per diffondere comportamenti virtuosi, altrimenti “la penna avrei deposta allora [...] quando io composi la Divina Visione, la Tecla, la Maddalena, e l’Adamo”¹⁸. La pubblicazione, con sottotitolo di “Sacra rappresentazione”, si ebbe nel giugno del 1613, attraverso una sontuosa edizione milanese,¹⁹ corredata delle raffigurazioni sceniche di Carlo Antonio Procaccini,²⁰ la cui “eleganza e ricchezza [...] dovette segnare un vero progresso dell’arte tipografica a quei tempi”²¹.

In quello stesso periodo dell’anno, l’Andreini era in partenza per una *tournée* francese, patrocinata dai Gonzaga, suoi principali protettori; in questa chiave va letta la dedica a *Maria de’Medici, Reina di Francia*. Ma milanese rimane la prima edizione, così come la seconda, che ne è una sostanziale ristampa, del 1617;²² e soprattutto milanese era stata, probabilmente, la preparazione stessa dell’opera, attraverso la consultazione di testi presso la Biblioteca Ambrosiana.²³ Tale progetto editoriale non è esente da aspetti di audacia, considerando come a Milano “l’azione di Carlo Borromeo, per limitare la contaminazione popolare tra sacro e profano era arrivata a proibire proprio le sacre rappresentazioni”²⁴. Tuttavia le posizioni più concilianti assunte da Federico Borromeo, successore di Carlo come arcivescovo di Milano, resero probabilmente meno problematica tale pubblicazione. Per Federico Borromeo, infatti, la contemplazione della natura è un mezzo preferenziale per avvicinarsi a Dio:

¹⁸ *Ivi*, in *A’ benigni lettori*.

¹⁹ *L’Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreino fiorentino. Alla M.ta Christ.ma di Maria de Medici Reina di Francia Dedicata*, Milano, Bordoni, 1613; in 4°. Riproduzione digitale, di riferimento, consultabile in: www.opal.unito.it.

²⁰ “Figlio di Ercole il Vecchio, fratello di Camillo e di Giluio Cesare, Carlo Antonio Procaccini (1571-?), oltre a collaborare al ciclo dei *Fatti di San Carlo* per i quadroni del Duomo e alla decorazione della chiesa milanese di Sant’Angelo, ebbe fama di autore di figure morte, in stretta relazione forse con Jan Brueghel e la cerchia del Borromeo. Due piccole tele attribuitegli dal Longhi lo pongono, poi, anche tra il Bril e l’Elsheimer. Controversa è la data della morte, in ogni caso – come testimonia il Caprara – successiva al 1628, probabilmente durante la peste del ’30”: FIASCHINI Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini in Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età austriaca*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, “Comunicazioni Sociali 2-3”, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp.447-483, qui p.479n.

²¹ BEVILACQUA, *op.cit.*, XXIII, p.133.

²² Cfr. *L’Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino. Alla M. Christ. di Maria de Medici Reina di Francia Dedicata*, Milano, Bordoni, 1617; in 4°. Riproduzioni digitali consultabili in: www.archive.org e in www.opal.unito.it. Le poche differenze fra le edizioni del 1613 e del 1617, che riguardano soprattutto l’impaginazione di alcune immagini, verranno riferite all’inizio del capitolo I.

²³ Cfr. FIASCHINI, *Fuori dalla selva*, cit., p.480.

²⁴ FIASCHINI, *L’«incessabil agitazione»*, cit., p.80.

Nel pensiero teologico e spirituale di Federico Borromeo, la contemplazione del mondo creato e delle creature viventi, mutuata, tra l'altro, dal platonismo cristiano e dai padri greci, rappresenta il grado ineludibile per elevarsi a Dio e lodarne la sua essenza inattuabile e «inenarrabile».²⁵

La concezione spirituale di Federico Borromeo, che, tra l'altro, fa “uso frequente [...] della metafora del creato «come bellissima dipintura»”²⁶ è compatibile con una visione positiva delle arti figurative e quindi, più ampiamente, dello stesso teatro;²⁷ e in particolar modo di opere, qual è l'*Adamo*, in cui il senso della meraviglia per il creato è un ingrediente pervasivo. In secondo luogo, si potrebbe congetturare come il progetto editoriale raffinatamente illustrato con i disegni del Procaccini avesse una qualche motivazione nell'accattivare con una “bellissima dipintura” l'approvazione federiciana.

Come si è accennato, non abbiamo alcuna testimonianza certa di messe in scena dell'*Adamo* da parte dell'Andreini; ciò non esclude che una o più rappresentazioni del dramma possano aver avuto luogo, sotto la direzione del capocomico. Se da una parte, infatti, è indubbio che l'*Adamo* sia stato concepito con particolare riguardo per un pubblico di lettori, la struttura stessa del dramma, le indicazioni sceniche e gli stessi disegni del Procaccini conducono a ritenere come, nella pensabilità dell'autore, esso fosse destinato, oltre che alla lettura, ad una potenziale messa in scena:

Benché nulla si sappia di una sua effettiva messainscena, la presenza, nel testo de *L'Adamo*, di frequenti didascalie esplicite e implicite, soprattutto in riferimento al canto, alla musica e alla danza, insieme al continuo ripresentarsi di trucchi e scene che, specie nel «teatro infernale», appartengono al consumato repertorio dei professionisti dell'Arte, connota tuttavia abbastanza chiaramente la sacra rappresentazione come drammaturgia destinata alle scene. Inoltre, ad avvalorare la tesi, se non proprio della rappresentazione, per lo meno della rappresentabilità de *L'Adamo*, sono le 41 incisioni di Cesare Bassano su disegni di Carlo Antonio Procaccini, in cui le azioni rappresentate, oltre ad essere colte, quasi fotograficamente,

²⁵ FIASCHINI, *Fuori dalla selva*, cit., p.476.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. *ivi*, p.476 e segg.

durante il loro svolgimento, vengono quasi sempre raffigurate sul palco.²⁸

A distanza di molti anni, l'Andreini torna sulla sua opera e ne produce un radicale rifacimento: si può quindi parlare di una seconda versione dell'*Adamo*, che sarà oggetto di una lettura comparativa con la prima, nel Capitolo II della presente tesi. La sua pubblicazione, ad oggi unica, è perugina, del 1641;²⁹ il suo contenuto, quasi interamente sconosciuto alla critica.³⁰ Il rifacimento dell'opera, a distanza di molti anni (come è il caso anche della *Maddalena*, della *Ferinda* e del poema *L'Olivastro*), va considerato come segnale di una sua particolare rilevanza agli occhi dell'autore.³¹

L'edizione del 1613, la sua riedizione-ristampa del 1617 e la pubblicazione della seconda versione dell'opera del 1641 sono le sole tre edizioni complessive dell'*Adamo* nel corso del '600: sono cioè da ritenersi non sussistenti le edizioni del 1619 e del 1685 delle quali, anche recentemente, viene riportata la notizia.³²

²⁸ Ivi, pp.478-79.

²⁹ Cfr. *L'Adamo di Gio. Battista Andreini. All'eminent.mo et Reverend.mo Cardinale Spada Ded.to*, Perugia, Bartoli, 1641; in 12°. Esemplare consultato presso BAV, Dramm.Allacci26.

³⁰ E' da notare come ancora a fine '800, il Bevilacqua, pur scrupoloso e dettagliato nelle notizie bio-bibliografiche sull'Andreini, consideri l'*Adamo* del 1641 come una semplice riedizione del medesimo testo originario: "Sembra che nel 1641 l'Andreini, sia per l'esercizio comico, sia per altro, si fermasse qualche tempo a Perugia, perché diversamente non si capirebbe come mai egli scegliesse per l'appunto questa città, colla quale per il passato non aveva mai avuto a che fare, per darvi in luce una terza edizione del suo *Adamo*, edizione assai men ricca delle due precedenti ed in formato più piccolo"; BEVILACQUA, op.cit., XXIV, p.144. Eppure, già nel 1810, in calce alla traduzione inglese della prima versione dell'*Adamo*, realizzata insieme al Cowper nei primi anni '90 del '700, l'Hayley appone una nota di due pagine in cui constata la radicale differenza delle due versioni, seguita dall'elenco dei personaggi, in traduzione inglese, della seconda versione del dramma e da una sinossi del primo atto: cfr. *Remarks on different editions of Andreini's Adamo* in HAYLEY William et al., *Cowper's Milton: in Four Volumes*, London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810, Vol.III, pp.187-192. Nell'ambito della critica recente, l'unica breve trattazione rintracciata sull'*Adamo* del 1641 è l'articolo, centrato soprattutto su aspetti musicali, BRUMANA Bianca Maria, *Giovan Battista Andreini e «Il facilissimo & ispedito modo» per rappresentare l'«Adamo»*, "Scritti in onore di Alessandro Marabottini", Roma, De Luca, 1997, pp.173-179.

³¹ Considerazioni complessive sulle strategie di riscrittura di G.B. Andreini, non solo dell'*Adamo*, ma anche delle opere qui riferite, verranno svolte alla fine del Capitolo II.

³² La notizia della presunta edizione del 1619, è riferita in BRUMANA, op.cit., in quanto riportata dal catalogo: SARTORI Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990. Sotto la voce *Adamo*, p.22, fra le varie edizioni del dramma andreiniano, il catalogo riporta: "L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreino [...], Milano, ad istanza di Geronimo Bordono libraro, 1619"; e viene segnalata la giacenza di un esemplare presso *Bca* (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna). Si è fatta verifica che presso tale biblioteca non sussiste alcun esemplare del presunto *Adamo* del 1619, benché sia presente una relativa scheda bibliografica, probabile esito di un'erronea trascrizione. La notizia di una presunta edizione modenese del 1685, riportata, ad esempio, in BEVILACQUA, op.cit., XXIII, p.142 e in FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, cit., p.73n, risale probabilmente al monumentale e incompiuto compendio storico-letterario del '700,

L'Adamo dovette godere di una buona reputazione presso i contemporanei dell'Andreini, così come, complessivamente, la produzione teatrale e letteraria andreiniana:

Grande dovette essere senza dubbio la fama dell'Andreini ai suoi giorni, non solo quale comico (e come tale lo vedemmo ricercato e applaudito alle prime corti d'Europa), ma ben anche quale scrittore, se dobbiamo credere all'alte lodi che letterati illustri di quel tempo non isdegnarono tributargli pubblicamente.³³

Fra gli estimatori dell'Andreini, il Bevilacqua cita “il filosofo veronese Leonardo Tedeschi”, il “conte Andrea Barbacci”, Carlo Bentivogli, Claudio Sciarpi e Girolamo Silentii.³⁴

A partire dal '700 l'opera andreiniana, *Adamo* compreso, subì una complessiva detrazione anti-secentista e anti-barocca che si perpetrò, con alcuni distinguo, fino a '900 inoltrato. L'ironia della sorte volle che fra i primi detrattori dell'opera andreiniana vi fosse un comico, Luigi Riccoboni – per di più recante il medesimo nome d'arte, *Lelio* – che in una pubblicazione del 1727 scrive:

les [...] Comedies [...] d'Andreini ne pouvoient pas certainement avoir place parmi les bons Ouvrages: elles se sentent toutes de la decadence du goût, et quelques-unes que j'ai sont extrêmement obscenes. Quoi qu'il en foit Gio.Battista Andrini étoit un homme d'esprit et de lettres, et je suis persuadé que s'il avoit vècu cinquante ans devant, il auroit suivi le chemin des autres, et que nous aurions de lui quelque bonne

MAZZUCHELLI Giovanni Maria, *Gli scrittori d'Italia, cioè, Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, 6 tomi, Brescia, Bossini, 1753-1763, in Vol.I, Parte II, pp.709-10: “«L'Adamo, Sacra Rappresentazione [...]». Una ristampa di essa fu fatta «in Perugia pel Bartoli» 1641. in 12. ed altra «in Modena» 1685. in 12.”; la menzionata edizione del 1685 non risulta attualmente rintracciabile. Nel medesimo compendio, *ivi*, p.745, ci si imbatte nella notizia secondo cui “Angelini (Giorgio) compose e diede alla luce il seguente poema in ottava rima diviso in cinque canti: «L'Adamo, poema sacro. In Modena per gli Eredi Soliani» 1685. in 12.”; tale opera invece è tutt'ora rintracciabile. Date le numerose coincidenze (titolo, luogo e data di pubblicazione, formato, divisione in 5 parti, facile sovrapposizione, attraverso la sostituzione di poche lettere, dei nomi Andreini-Angelini) si dà per probabile lo sdoppiamento di una notizia autentica (il poema dell'Angelini) in un'altra erronea, da essa derivata (la riedizione dell'*Adamo* di Andreini del 1685).

³³ BEVILACQUA, op.cit., XXIV, p.152.

³⁴ *Ivi*, pp.152-53.

Comedie; mais enfin il étoit Auteur et Comedien, il ne pouvoit pas écrire autrement ³⁵.

Si è voluto riportare la citazione del Riccoboni avendo constatato come da allora, per duecento anni circa, i detrattori dell'opera andreiniana, e dell'*Adamo* in particolare, si avvalsero delle medesime argomentazioni e considerazioni: il cattivo gusto dello stile secentista, l'eccessivo ingombro di elementi prettamente scenico-teatrali rispetto alla *bonne écriture* e la considerazione per cui l'Andreini, di cui si riconosce comunque un potenziale talento, sarebbe nato in un'epoca sbagliata.

In quegli stessi anni si verificò un evento che segnò, nel bene e nel male, la fortuna dell'*Adamo* di Andreini. In un passo dell'*Essai sur la poésie épique*, pubblicato nel 1728, Voltaire asserisce come il Milton, avendo assistito ad una presunta messa in scena milanese dell'*Adamo*, vi avrebbe tratto ispirazione per il suo poema;³⁶ è da notare, comunque, come il passo metta complessivamente in cattiva luce il dramma andreiniano:

Milton, voyageant en Italie dans sa jeunesse, vit représenter à Milan une comédie intitulée Adam, ou le Péché originel [sic!] écrite par un certain Andreino [...] Ce sujet, digne du génie absurde du théâtre de ce temps-là, était écrit d'une manière qui répondait au dessein. [...] Milton, qui assista à cette représentation, découvrit, à travers l'absurdité de l'ouvrage, la sublimité cachée du sujet. Il y a souvent, dans des choses où tout paraît ridicule au vulgaire, un coin de grandeur qui ne se fait apercevoir qu'aux hommes de génie ³⁷.

Non è certo che sia stato Voltaire l'iniziatore dell'accostamento Andreini-Milton; ma il suo intervento fu senz'altro determinante a innescare un dibattito storico-letterario,

³⁵ RICCOBONI Luigi, *Histoire du theatre italien*, Paris, s.e., 1727. Seconda edizione: *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine, avec un catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimée depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660 et une dissertation sur la tragedie moderne*, Paris, impr. de Pierre Delormel, 1728; successiva edizione (di riferimento): Paris, Cailleau, 1730, qui p.71.

³⁶ Il *Paradise Lost* di Milton uscì per la prima volta nel 1667 e, nella definitiva versione in 12 libri, nel 1674. MILTON John, *Paradise Lost. A poem in ten books*, London, S. Simmons, 1667. Seconda e definitiva versione: *Paradise Lost. A poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author*, London, S. Simmons, 1674; edizione italiana di rif., SANESI Roberto (a cura di), *Paradiso perduto*, testo originale a fronte, Milano, Mondadori, 1984.

³⁷ VOLTAIRE (Arouet François-Marie), *Essai sur la poésie épique [...]*, Paris, Chaubert, 1728. (Originaria pubblicazione in lingua inglese: VOLTAIRE, *An Essay upon the Civil Wars of France, extracted from curious manuscripts. And also upon the Epick Poetry of the European nations from Homer down to Milton*, London, Jallasson, 1727). Edizione consultata: *Essai sur la poésie épique* in "Oeuvres complètes de Voltaire © 2011", accessibili in www.voltaire-integral.com; passo dedicato all'*Adamo* di Andreini, e qui riportato, in *Chapitre IX*, parte iniziale.

calamitato intorno all'ipotesi di un plagio miltoniano, che si protrasse, intrecciandosi alle polemiche anti-secentiste di cui si è detto, fino a '900 inoltrato. Testimonianze del dibattito si hanno, in particolare, nel saggio dello Scolari, pubblicato nel 1818 e comprensivo di una riedizione dell'*Adamo*;³⁸ in quello, già citato, del Bevilacqua;³⁹ e nei contributi primo-novecenteschi di Ettore Allodoli,⁴⁰ che è anche curatore dell'edizione dell'*Adamo* del 1913, a trecento anni cioè dalla *princeps* (si rimarca come le riedizioni siano sempre della prima versione dell'*Adamo*, quella del 1613 e del 1617, restando la seconda versione, del 1641, pressoché sconosciuta alla critica italiana).

Il fatto stesso che si fosse avviato un lungo (ed ozioso) dibattito sul presunto plagio miltoniano nei confronti dell'*Adamo* di Andreini contribuì al perdurare di una certa notorietà dell'opera (nella sua prima versione); le tre edizioni italiane ottocentesche⁴¹ possono essere facilmente considerate come conseguenza della dinamica di tale *querelle*. Tuttavia, si ritiene superfluo, in questa sede, riportare i singoli giudizi attinenti, dato che si può onestamente asserire come, fino al saggio del Bevilacqua del 1894, la critica italiana non abbia prodotto alcun sostanziale contributo critico per il dramma andreiniano: sia nel caso della preponderante componente ostile sia in quella, minoritaria, di opinioni favorevoli, i giudizi sull'*Adamo* si limitano a rapidi (e spesso frettolosi) pareri. Per un approfondimento si rimanda, quindi, ai testi sopracitati. Si vuole qui riferire soltanto come, nella dinamica generale di tale dibattito, il dramma andreiniano finiva per essere citato (ed eventualmente davvero letto) solo in riferimento al poema miltoniano. Ciò che maggiormente impressiona è il fatto che la comparazione tematica o testuale fra l'*Adamo* e il *Paradiso Perduto* restasse assolutamente in secondo piano rispetto al diffuso preconconcettuale sentimento di indignazione contro il possibile accostamento dell'*istrione* baroccheggianti Andreini con il grande poeta Milton. Il vero problema comparativo, la schietta diversità di genere fra le due opere, rimaneva inconsiderato laddove, ad essere

³⁸ Cfr. SCOLARI Filippo et al., *Saggio di critica sul Paradiso perduto poema di Giovanni Milton e sulle annotazioni a quello di Giuseppe Addison. Aggiuntovi l'Adamo sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini*, Venezia, Tipografia Rizzi, 1818.

³⁹ Cfr. BEVILACQUA, op.cit.

⁴⁰ Cfr. ALLODOLI Ettore, *Giovanni Milton e l'Italia*, Prato, Tip. succ. Vestri, 1907 (in part., *Capitolo III: Le supposte fonti italiane di Milton*, pp.33-53) e cfr. ALLODOLI E., *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, saggio introduttivo di ALLODOLI E. (a cura di), *L'Adamo*, Lanciano, Carabba, 1913.

⁴¹ *L'Adamo, Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini*, in SCOLARI, op. cit., *Appendice Seconda*, pp.225-348; *L'Adamo. Sacra Rappresentazione*, Lugano, Tip. G. Ruggia e C., 1834; *Adamo. Sacra rappresentazione in cinque atti ed un prologo*, Milano, da Placido Maria Visaj, 1860.

maggiormente percepito come problema, era il rapporto di grandezza fra i due autori, percepito come incommensurabile: in questo modo ai preconetti anti-secentisti si aggiungeva l'errore prospettico per cui il dramma andreiniano veniva implicitamente considerato quasi come fosse un mediocre poema. In tal modo era inevitabile anche cadere in errori piuttosto grossolani. Nel 1913 l'Allodoli, duramente critico nei confronti del presunto plagio miltoniano (ed egli stesso intrinsecamente coinvolto nell'oziosa *querelle*) riferisce come, fra le varie opinioni addotte a favore, vi fosse il fatto "che il diavolo dell'Andreini somiglia come due gocce d'acqua al Satana miltoniano"⁴²: nel corso della presente tesi si dirà anche come il Lucifero andreiniano, almeno quello della prima e più nota versione del dramma, caratterizzato da un temperamento fondamentalmente melanconico ed incline all'abbattimento, sia ben diverso dal Satana miltoniano, pervaso da continuo impeto e propositività.

Tornando un po' indietro nel tempo, bisogna dire come la prima edizione postuma dell'*Adamo* non sia italiana, ma inglese. La traduzione, ad opera di William Hayley e William Cowper, fu realizzata probabilmente nei primi anni '90 del '700⁴³ e interamente pubblicata nel 1810.⁴⁴ I letterati e critici inglesi dell'epoca indagavano sul dramma dell'Andreini, così come su molti altri testi, nella verifica di possibili fonti per il poema miltoniano. E' da rilevare come l'atteggiamento critico degli inglesi fosse molto più rispettoso e benevolo nei confronti dell'Andreini rispetto a quello dei coevi critici italiani. Nel seguente passo, l'Hayley sembra quasi irritato nel constatare come l'Andreini venga spregiativamente chiamato, dagli italiani, istrione (*stroller*), per evidenziarne invece, oltre allo zelo religioso, l'erudizione e il valore letterario:

Let me observe, however, for the credit of Andreini, that although he has been contemptuously called a stroller, he had some tincture of classical learning, and considerable piety. He occasionally imitates Virgil, and quotes the fathers. [...] His *Adamo* alone seems likely to preserve his name from oblivion; and that indeed can never cease to be regarded as a literary curiosity⁴⁵.

⁴² ALLODOLI, *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, cit., p.6.

⁴³ Cfr. SOUTHEY Robert (a cura di), *The works of William Cowper*, 14 voll., London, Saunders & Otley, 1835-1837, Vol.V, pp.81-84.

⁴⁴ Cfr. *Adam: a sacred drama, translated from the Italian, of Gio. Battista Andreini*, a cura di W.Cowper e W.Hayley, in HAYLEY, *Cowper's Milton*, cit., Vol.III, pp.1-183.

⁴⁵ HAYLEY William, *The life of Milton: in three parts. To which are added, Conjectures on the origin of Paradise lost*, London, T. Cadell junior, 1796, pp.263-64.

Va notato, inoltre, come i due traduttori conoscessero l'edizione perugina del 1641 e avessero constatato il radicale rifacimento del dramma operatovi dall'Andreini; pur rinunciando ad una traduzione integrale anche della seconda versione del dramma, annotarono la presenza, in quest'ultima, di *considerable variations* rispetto alla prima. Della seconda versione, inoltre, riprodussero comunque, in inglese, l'elenco degli *Interlocutori* e una breve sintesi delle scene, limitatamente al primo atto.⁴⁶

In quegli stessi anni un altro studioso inglese, Joseph Walker, che aveva seguito da vicino la traduzione dell'Hayley e del Cowper, pubblica un'opera intitolata *Historical memoir on Italian tragedy*.⁴⁷ All'interno, riporta uno dei passi poeticamente più suggestivi dell'*Adamo*, che un centinaio di anni più tardi colpirà anche l'attenzione del Bevilacqua. Si tratta di un monologo, pronunciato da Adamo, nella scena III,1 della prima versione del dramma, in cui viene svolta una lunga, seducente ed enigmatica descrizione di un *rivo*; ci si soffermerà su tale descrizione nel corso del Capitolo I. Il Walker, che riporta il passo dall'originale e lo fa seguire con la traduzione dell'Hayley, premette la citazione con queste parole: "the course of a river is described with a richness of fancy and a «dance of words» that prove Andreini to have been endowed with no common poetic powers"⁴⁸. Queste parole denotano l'apprezzamento per i valori poetici andreiniani, ma testimoniano anche un'attenta lettura dell'*Adamo* da parte del Walker (difficilmente riscontrabile in Italia in quegli anni) e costituiscono, forse, il primo, sia pur circoscritto, spunto critico concreto per il dramma andreiniano. Il Walker inoltre riporta, in appendice al medesimo volume, in originale italiano e senza traduzione inglese, il corrispettivo passo del *rivo* presente (e ampiamente modificato) nella seconda versione dell'*Adamo*, quella dell'edizione perugina del 1641.⁴⁹

L'interesse degli studiosi inglesi per le edizioni dell'*Adamo* di Andreini fu vivo per molto tempo ed è assai probabile che ad oggi sussistano molti più esemplari secenteschi dell'*Adamo* (di entrambe le versioni) in Inghilterra di quanti ve ne siano in Italia; l'edizione perugina del 1641, in particolare, è piuttosto rara in Italia, ma anche delle due edizioni milanesi del '13 e del '17 non si ritrova un grande numero di esemplari. Questo fatto può essere considerato come una, sia pur parziale, discolpa al

⁴⁶ Cfr. *Remarks on different editions of Andreini's Adamo* in HAYLEY, *Cowper's Milton*, cit., Vol.III, pp.187-192.

⁴⁷ Cfr. WALKER Joseph C., *Historical memoir on Italian tragedy*, London, E. Harding, 1799.

⁴⁸ *Ivi*, p. 160.

⁴⁹ *Ivi*, in *Appendix*, pp.xliv-xlvii.

prolungato sostanziale disinteresse della critica italiana per il dramma andreiniano: ancora nel 1913, l'Allodoli dichiara come “grande è stata nel secolo XVIII la caccia fatta dagli inglesi agli esemplari dell'Adamo; e la ricerca continua tuttora”⁵⁰.

Il primo significativo apporto critico per la figura dell'Andreini e, in particolare, per l'*Adamo* è senz'altro costituito dal saggio, del 1894, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*,⁵¹ in cui Enrico Bevilacqua rende conto, anche attraverso accurate verifiche, sia dei dati biografici del comico-drammaturgo che della sua opera complessiva, soffermandosi in particolare sull'*Adamo* (di cui tuttavia ignora la specifica diversità della seconda versione); dell'*Adamo*, in particolare, elogia alcuni passaggi, fra cui il già riferito passo del *rivo*, nella “1^a del III, dove Adamo descrive un ameno recesso del paradiso terrestre con felicissimi tratti”⁵². L'impostazione critica del Bevilacqua è sostanzialmente equilibrata, anche se condizionata da un'ancora diffusa diffidenza culturale, in chiave soprattutto anti-secentista, nei confronti dell'Andreini. Leggendo le pagine del saggio, si ha l'impressione di due forze contrarie che agiscono: da una parte il tentativo di valorizzare e far conoscere l'Andreini e, in particolar modo, il suo *Adamo* (*in mezzo alla inenarrabile miseria drammatica del secolo XVII, l'Adamo dell'Andreini in un colla Filli di Sciro, del Bonarelli, sono due lumi che scintillano fra le tenebre*⁵³); dall'altra il bisogno di adeguarsi, quale fosse un fatto di correttezza metodologica, alla pervasiva visione anti-secentista che ancora perdurava presso la critica italiana. In ogni caso il saggio denota, al di là dei singoli discutibili pareri, un'impostazione di fondo metodologicamente corretta; sulla questione del plagio miltoniano, il Bevilacqua esprime un parere prevalentemente favorevole circa un influsso del dramma andreiniano per il poema del Milton (d'altra parte un certo influsso, insieme a quello di molte altre opere, probabilmente ci fu); ma esprime tale parere argomentando in modo del tutto personale e originale⁵⁴ (viceversa l'Allodoli, nei decenni successivi, ostenta avversione nei confronti dell'ipotetico plagio, con gli stessi ottusi preconcetti già impiegati dalla critica italiana sette-ottocentesca⁵⁵). Il Bevilacqua può considerarsi dunque, a tutti gli effetti, come il pioniere della critica andreiniana, con particolare riguardo per l'*Adamo*:

⁵⁰ ALLODOLI, *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, cit., pp.5-6.

⁵¹ Cfr. BEVILACQUA, op.cit.

⁵² *Ivi*, XXIII, p.137.

⁵³ *Ivi*, p.133.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp.133-155.

⁵⁵ Cfr. ALLODOLI, *Giovanni Milton e l'Italia*, cit., pp.33-53; ALLODOLI, *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, cit.

Enrico Bevilacqua [...] ha dedicato all'Andreini un saggio attento tanto alla sua produzione drammaturgica e letteraria che alla sua carriera di comico professionista. Pur allineandosi alle posizioni della critica corrente [...] e accordando credito solo all'*Adamo* [...] il Bevilacqua ha comunque avuto il grande merito di inserire l'avventura editoriale dell'Andreini (verificata personalmente attraverso un'attenta lettura di quasi tutti i testi) all'interno della sua vicenda personale. La sostanziale correttezza metodologica di questa operazione è stata confermata, a quasi un secolo di distanza, da alcuni studi recenti [...] che hanno tra l'altro portato a una piena rivalutazione dell'opera andreiniana.⁵⁶

Una vera e propria riscoperta e valorizzazione dell'Andreini, sia nella qualità di professionista dell'arte scenica che in quella (in realtà densamente compenetrata con la prima) di drammaturgo e scrittore, si è avuta solamente negli ultimi decenni. I principali contributi sull'Andreini, e in particolare sull'*Adamo*, sono senz'altro i già citati lavori del Fiaschini⁵⁷ e del Rebaudengo⁵⁸; un interessante approfondimento di taglio simbolico sull'*Adamo* è stato realizzato dal Fragonara.⁵⁹ A cura di Alessandra Ruffino sono uscite, inoltre, due recenti edizioni del dramma andreiniano, entrambe relative alla prima e più nota versione.⁶⁰ Fra le pubblicazioni sull'Andreini, vanno

⁵⁶ BURATTELLI Claudia, *Drammaturgo e capocomico*, in FERRONE (ed. diretta da), *Comici dell'arte: corrispondenze*, cit., Vol.I, pp.63-65, qui p.64.

⁵⁷ Cfr. FIASCHINI, *Fuori dalla selva e L'«incessabil agitazione»*, citt.

⁵⁸ Cfr. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit.

⁵⁹ Cfr. FRAGONARA Marco, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, "Rassegna di studi e notizie" 1998, 22, pp.197-225.

⁶⁰ RUFFINO (1998, a cura di), *L'Adamo*, cit.; e RUFFINO Alessandra (a cura di), *L'Adamo*, Trento, La finestra editrice, 2007. Entrambe le edizioni a cura della Ruffino sono ben lontane dal raggiungere i minimi criteri di affidabilità: tale fatto non ha certo giovato al presente lavoro, specie nella fase iniziale, ove a quelle edizioni si faceva affidamento. La numerazione dei versi, divisa per atto, presenta ricorrenti errori sistematici (ossia, segnati per multipli di 5, in svariate occasioni raggruppano invece sei versi o quattro); e manca, sia nella disposizione grafica che nel conteggio dei versi, l'opportuno accorpamento di versi apparenti, ossia di regolari endecasillabi o settenari spezzati fra più interlocutori, fatto che si verifica in circa una ventina di occorrenze, segnalate, in nota, in §4 di *I. Il primo «Adamo»*. Si incontrano, inoltre, diverse omissioni di verso rispetto alle edizioni secentesche di riferimento. Nell'*Adamo* del 1613 (così come nell'edizione del 1617), in V,9, p.172, il penultimo verso di pagina e nono di un intervento di Adamo, "Stagno l'acerbo pianto, il cor rallegra", è omissso nell'edizione del 1998; in III,1, p.66, il quarto verso di pagina e ottavo del primo intervento di Adamo della scena, "Eccolo; che gli imponi? parla homai", è omissso nell'edizione del 2007; in IV,5, p.116, il terzo intervento di Eva della scena, "Quanto m'affliggo Adamo, / Ahi quanto piango o Cielo, / Quanto sospiro o Dio, quanto m'accoro, / Né son viva, né moro." viene reso nell'edizione del 2007, p.168, replicando "Quanto sospiro o Dio" in forma di verso aggiuntivo: "Quanto m'affliggo Adamo, / Ahi quanto piango, oh Cielo, / Quanto sospiro, oh Dio / Quanto sospiro, oh Dio, quanto m'accoro, / Né son viva, né moro!"; in V,2, pp.131-132, il primo intervento di Adamo della scena, "E tu chi sei / Che d'un ispido crin, che sembra argento / Hai folto il capo e'l mento?", viene reso

inoltre segnalati, in particolare, i lavori del Ferrone,⁶¹ il ben calibrato saggio *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini* della Buommino⁶² e la senz'altro impegnativa edizione critica dell'inedito *Convitato di Pietra*.⁶³

La fortuna complessivamente avversa che l'*Adamo* ha incontrato nel corso dei secoli può essere ben messa in paradossale relazione con una sua intrinseca grandezza: l'opera infatti si configura come espressione di un'indubbia capacità autoriale di mettere insieme, con notevole scioltezza, registri e forme normalmente concepite in quanto separate. Ridurre l'*Adamo* ad uno statuto solamente letterario sarebbe un errore altrettanto grave del considerarlo come una mera testimonianza

nell'edizione del 2007, p.192, attraverso una manipolazione che simultaneamente non segue l'originale, fa perdere costruito sintattico e produce un improbabile verso ipermetro: "E tu chi sei d'un ispido crin, che sembra argento / Hai folto il capo e'l mento?". Nelle note di fine atto (pressoché medesime in entrambe le edizioni) la Ruffino istituisce interessanti confronti testuali dell'*Adamo* con altre opere; tuttavia senza sufficientemente precisare se le opere confrontate precedono o sono successive rispetto al dramma andreiniano. Tale lacuna si configura come espressa confusione in passi come il seguente: "tra i precedenti letterari di questi ritratti infernali si ricordino la *Fraude di Ariosto*, *Furioso* XIV 86-91; *Valvasone*, *Angeleida* II, 30-32; il concilio infernale della *Gerusalemme Liberata* IV, 6-8; *Marino*, *Strage* I, 5-7" – RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.58, nota a v.370; espressione analoga in RUFFINO (1998, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.69; la *Strage degli innocenti* del Marino, pubblicata nel 1632, non può certo considerarsi antecedente all'*Adamo* del 1613. L'edizione del 2007 ha il pregio di riprodurre, all'inizio di ogni scena, i disegni del Procaccini e, ai margini delle pagine, le glosse, similmente alle edizioni del 1613 e del 1617; in questo modo però, l'edizione induce ad essere percepita come un facsimile, almeno nell'aspetto dell'impaginazione, delle due edizioni secentesche (pressoché facsimilari fra loro, come si dirà meglio all'inizio del Capitolo I), quale non è: le pagine non corrispondono e gli argomenti delle scene, anteposti al dramma nelle edizioni del 1613 e del 1617, vengono inseriti all'inizio di ogni scena. Le glosse andreiniane contengono numerosi riferimenti biblico-dottrinali: la Ruffino si limita a esplicitare i riferimenti biblici, omettendo di esplicitare i numerosi riferimenti patristici e teologici, di non facile decodificazione (cfr., *infra* in §3 di *III. Un loto per l'«Adamo»: indagine sulle fonti*). Nelle due edizioni della Ruffino, le note di fine atto propongono, talvolta, la perifrasi di alcuni gruppi di versi del dramma andreiniano; ma questo avviene, tendenzialmente, per parti di testo la cui comprensibilità non è particolarmente problematica, mentre la perifrasi dei passi più ostici è tendenzialmente assente; fatto particolarmente deprecabile nell'edizione del 2007, concepita senz'altro con finalità divulgative. Si riportano ora ulteriori osservazioni, da intendere, però, come pareri soggettivi. Nelle edizioni curate dalla Ruffino è discutibile la scelta di rendere il punto e virgola di fine verso con il punto esclamativo, in base all'opinione secondo cui "il segno del punto e virgola spesso ha valore esclamativo": tale affermazione non è da ritenersi valida se non, forse, in alcune circostanze e il testo così riprodotto dà spesso la sensazione di punti esclamativi fuori luogo. Discussibile è poi la scelta, di non mantenere l'iniziale maiuscola di alcuni termini, o di uniformarli sotto questo aspetto, se nelle edizioni secentesche di riferimento presentano oscillazioni: tali variazioni infatti potrebbero sì essere generate da motivi estrinseci ad una precisa scelta dell'autore, ma potrebbero anche essere consapevolmente volute, in correlazione alla valenza specifica che l'Andreini voleva conferire a quel termine in un determinato punto del testo (l'esempio più tipico è l'oscillazione di *huom/uomo* con *Huom/Huomo*).

⁶¹ In particolare, cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit.

⁶² Cfr. BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, cit.

⁶³ CARANDINI Silvia e MARITI Luciano (a cura di), *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro: Il nuovo risarcito convitato di pietra*, Roma, Bulzoni, 2003; edizione critica sui mss. andreiniani: *Il Convitato di Pietra* (data della dedica: 20 settembre 1651), Roma, Archivio Cardelli, Ms.47, T. VII; e *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra* (17 dicembre 1651), Firenze, BNC, Magliab. VII, 16.

scritta di una rappresentazione. Come si vedrà nel corso della tesi, l'opera è fortemente strutturata sul modello di testi sacro-rappresentativi; ma al tempo stesso sarebbe fuorviante considerarla come una sacra rappresentazione *tout-court*. Risente inoltre notevolmente dei canoni *in fieri* del melodramma: lo denotano, in particolare, la chiara e ricorrente indicazione di parti musicali e le versificazioni chiuse connesse alle parti cantate. Tuttavia sarebbe riduttivo definire l'*Adamo* un melodramma, considerando come (specialmente nella prima versione) le predominanti parti di testo da intendere come squisitamente recitate, così psicologicamente fresche e vivaci, rendano la stessa opera, per diversi aspetti, contigua alla Commedia dell'Arte: non solo in relazione ai diavoli che si esprimono come *zanni*, ma anche in riferimento ai personaggi di Adamo ed Eva, le cui caratteristiche sono ben sovrapponibili alle parti degli *innamorati* della stessa Commedia dell'Arte. Quest'ultimo accostamento va tuttavia relativizzato considerando la sacralità del soggetto; e la serietà di fondo che tale soggetto comporta, insieme alla divisione in cinque atti, può ben portare a considerare l'opera, sotto certi aspetti, come una tragedia.

L'evidente commistione di generi e di stili intrinseci all'*Adamo*, sia pur combinati fra loro in un amalgama scorrevole e felicemente intessuto (in particolare per quanto concerne la prima versione) ha probabilmente segnato da sé lo svolgersi del suo destino, e la penombra cui è stato relegato per molto tempo. Un critico letterario, infatti, difficilmente vi può incontrare un'opera riuscita, sulla base di criteri strettamente legati alla tradizione letteraria; né un appassionato o studioso di teatro vi potrà riconoscere un compiuto melodramma, o una riuscita tragedia, o un'autentica sacra rappresentazione, o un'espressione tipica del teatro dei comici professionisti. Il destino complessivamente avverso che l'opera ha incontrato ha quindi senz'altro a che fare con il suo essere una forma ibrida. Come l'*Adamo* creaturale, racchiude in se stessa il molteplice disperso, e invita ad essere avvicinata con occhio meravigliato e insieme disinteressato; d'altra parte essa sconta la *ybris* con cui accoglie in se stessa stili e generi, e quindi anche saperi, che la cultura ha precostituzionalmente diviso. Il favorevole approccio verso l'*Adamo*, verificatosi negli ultimi decenni, va quindi in qualche modo riconnesso al ritrovato gusto e interesse per le forme ibride da parte degli approcci critici recenti; e forse questo approccio ha anche a che fare con un'intrinseca nostalgia (rivolta al passato, ma anche al futuro) per la possibile unità ed armonia di un tutto che si percepisce come drammaticamente franto.

Note di redazione

Il riferimento all'edizione del 1613 dell'*Adamo* (pressoché sovrapponibile a quella del 1617, come si riferirà meglio all'inizio del Capitolo I) è abbreviato nelle note e negli schemi della tesi con: Ad'13. Il riferimento alla seconda versione del dramma, ossia all'edizione perugina del 1641, è abbreviato invece con: Ad'41. La trascrizione dei passi riportati adotta un criterio prevalentemente conservativo. Le normalizzazioni grafiche dei caratteri si limitano a: distinzione di *u* da *v*; normalizzazione grafica moderna della *s*; resa di *j* con *i*. Si sono mantenute sempre le *h*, e non se ne sono aggiunte (ad esempio: *hauer* reso con *haver*; vocativo *ò* reso con *o*). Si sono normalizzati, secondo l'uso moderno, apostrofi e accenti (ad esempio: *poiche* reso con *poiché*; preposizione *à* resa con *a*; *saver'umano* con *saver umano*); si sono normalizzati in forma di apostrofo le elisioni marcate graficamente con segno di accento (i casi più frequenti sono l'imperativo *fà*, reso con *fa'*, e la locuzione *là vé*, per "laddove", resa con *là've*). Si è integralmente mantenuta la punteggiatura, che può risultare senz'altro anomala per un lettore moderno: tale scelta è dettata sia dagli intrinseci valori prosodici che essa esprime sia dal fatto che non è ovvio stabilire criteri validi di alterazione. Si sono conservate le iniziali maiuscole o minuscole così come appaiono nei testi di riferimento, fatta eccezione per la maiuscola che segue la capolettera miniata di inizio scena, resa minuscola (ad esempio, "A La Lira del Ciel" è reso "A la Lira del Ciel"). Si sono adottati criteri analoghi per la trascrizione da altri testi antichi; inoltre, là dove compare (in Ad'13 e in Ad'41 solo nel paratesto), si è esplicitata la congiunzione & univocamente con *et*. Negli sporadici casi in cui si siano rintracciati palesi errori, o in cui si sia comunque ritenuto opportuno intervenire ulteriormente rispetto alle normalizzazioni sopra indicate, il testo citato è stato corretto, anche mediante i segni di integrazione/espunzione (< > / []), specificando meglio in nota l'intervento effettuato; applicando invece automaticamente, e senza menzione, le correzioni già segnalate in *Errori da correggersi* di Ad'13. Nel citare le glosse in latino della prima versione del dramma, si sono tendenzialmente esplicitate le abbreviazioni. Citazioni non troppo estese, che tuttavia abbraccino più versi, sono spesso riportate in corsivo in corpo di testo: in questo caso non sono indicate le interruzioni di verso, rendendo minuscole le maiuscole incipiali (ove intese come mera indicazione di inizio verso) e facendo impiego, invece, della barra verticale per segnalare le discontinuità (ad esempio *rotar* | *in Cielo* da "Ahi qual dardo Divin mi sembra in Cielo / Rotar di fiamme acceso?"). I luoghi di Ad'13 e di Ad'41 sono indicati, oltreché attraverso il corrispettivo numero di pagina, riferendo quale personaggio del dramma sta intervenendo e il numero di intervento di quel personaggio in quella scena: ad esempio, "EVA 4° di II,6" indica il quarto intervento di Eva, nella sesta scena dell'atto secondo. Il maiuscolo utilizzato per il nome di personaggio in tali indicazioni di luogo è differenziato dal maiuscoletto (esempio: BUOMMINO) riservato per gli autori/curatori dei testi bibliograficamente citati. Nel corso del Capitolo I, ove si fa riferimento esclusivamente alla prima versione del dramma, il riferimento ad Ad'13 è quasi sempre implicito.

I

Il primo *Adamo*

1. L'*Adamo* del 1613 e l'edizione-ristampa del 1617

L'edizione dell'*Adamo* di Giovan Battista Andreini, *ad istanza di Geronimo Bordoni libraro*, realizzata a Milano nel 1613, dovette apparire, all'epoca, di fattura assai pregiata.¹ Il dramma esce infatti fittamente decorato da illustrazioni di pregio ed arricchito da un imponente apparato paratestuale: alle 41 incisioni di Cesare Bassano,² su disegni di Carlo Antonio Procaccini,³ si aggiungono le numerose glosse a bordo pagina, di prevalente argomento teologico-dottrinale, e una voluminosa sezione di pagine iniziali non numerate, che comprendono la dedica, ben tre avvertenze autoriali al lettore, un *Sommario de gli argomenti* che sintetizza il dramma scena per scena, l'elenco dei personaggi (*Interlocutori*) e un *errata corrige* (*Errori da correggersi*).

L'edizione del 1617, realizzata sempre a Milano e presso il medesimo editore,⁴ può essere considerata, sostanzialmente, una ristampa. Delle pochissime varianti nessuna

¹ Cfr. [Ad'13] *L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreino fiorentino. Alla M.ta Christ.ma di Maria de Medici Reina di Francia Dedicata*, Milano, Bordoni, 1613; in 4°. Riproduzione digitale, di riferimento, consultabile in: www.opal.unito.it.

² Le incisioni realizzate sono in realtà 42, di cui solo 41 compaiono nella prima edizione: vedi *infra* in §2. Le iniziali CB compaiono in quasi tutte le incisioni. “Poche sono le notizie rintracciate sull'attività di Cesare Bassano. Sappiamo che egli è nato tra il 1581 e il 1584 e che la sua attività dovrebbe iniziare intorno al 1603, data dell'incisione *Cristo alla colonna*, tratta da un soggetto di G.C.Bedeschini. La sua attività dovrebbe proseguire fino al 1647 in base a un documento nel quale compare il nome di Bassano, ancora attivo a quella data, presso la fabbrica del Duomo di Milano. E' stato autore di una trentina di frontespizi di libri, di alcune tesi di laurea e diplomi. La sua produzione ammonta a circa centocinquanta incisioni con soggetti tra loro assai diversi, che vanno dai temi religiosi, al ritratto, ai temi profani e mitologici, eseguiti anche in occasione di matrimoni e feste. Ha inciso anche piante cittadine e soggetti per avvenimenti pubblici, come le Esequie nel Duomo per il Re di Spagna Filippo III. E' stato principalmente un incisore di traduzione e ha tratto i suoi soggetti da Giovan Battista Crespi detto il Cerano, da Raffaello, da Camillo Procaccini e dai Lampugnani. Ha lavorato con molti editori e stampatori dell'epoca. Oltre ai già citati Malatesta e Bordoni, alcune sue opere sono state pubblicate, tra gli altri, da Giovan Battista Bidelli e Giovan Battista Colonna di Milano, Girolamo Fava di Como, Bartolomeo Fontana di Brescia, dai Vaccari di Roma e da Giovanni Orlandi a Napoli.” FRAGONARA Marco, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, “Rassegna di studi e notizie” 1998, 22, pp.197-225, qui p.213.

³ Per notizia biografica, vedi nota in *Introduzione*.

⁴ Cfr. *L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreino fiorentino. Alla M. Christ. di Maria de Medici Reina di Francia Dedicata*, Milano, Bordoni, 1617; in 4°. Riproduzioni digitali consultabili in: www.archive.org e in www.opal.unito.it.

può essere attribuita ad un intervento dell'autore: prova ne è che gli *Errori da correggersi* rimangono tali. Il testo del dramma e delle glosse, eccettuato un singolo verso che presenta una piccola variante e un errore tipografico, non solo è il medesimo, ma risulta anastaticamente sovrapponibile e identicamente impaginato.⁵ Alcune differenze concernono, invece, un'erronea indicazione di numero di scena e relativo elenco di personaggi e disposizioni erranee o mancanti di alcune illustrazioni (in una circostanza l'errore è nell'edizione del 1613). Diverso, invece, è il frontespizio. Le due edizioni, inoltre, replicano svariati errori, per lo più segnalati negli *Errori da correggersi*. Per dare un'idea generale dell'impaginazione complessiva, si è riprodotto qui di seguito uno schema, che riferisce anche le varianti fra le due edizioni (in grassetto) e i più vistosi errori replicati. L'edizione del 1613 presenta 28 pagine iniziali non numerate, ossia 14 fogli, di cui solo 13 presenti in quella del 1617, mancando il foglio che ritrae Giovan Battista Andreini. Per mettere in evidenza la sovrapponibilità delle due edizioni, eccettuato il foglio mancante, si è indicato il settimo foglio dell'edizione del '13 come "6 bis".

fol.1	r: Frontespizio figurato (1 facciata) – v: Imprimatur
fol.2-6	dedica (5 pagg.) e prima avvertenza, <i>Al benigno Lettore</i> (5 pagg.)
fol.6 bis	r: bianco – v: ritratto di Andreini (foglio assente in edizione del '17)
fol.7-8	seconda avvertenza, <i>All'istesso Lettore</i> (4 pagg.)
fol.9	terza avvertenza, <i>Sopra la voce labbia nell'Adamo usata</i> (2 pagg.)
fol.10-11	<i>Sommario de gli argomenti delle scene</i> (3 pagg.) ed <i>Errori da correggersi</i> (1 pag.)
fol.12	<i>Interlocutori</i> (1 pag.) e scenario di base, <i>La scena si finge nel terrestre paradiso</i> (1 pag.)
fol.13	<i>Prologo</i> (1 pag.) e disegno a facciata intera per prima scena del dramma (1 pag.)
pp.1-28	<i>Atto Primo</i> , in 6 scene
pp.29-64	<i>Atto Secondo</i> , in 6 scene
	p.35: omissioni in elenco personaggi di II,2, segnalate in <i>Errori da correggersi</i>
	p.36: in II,2, presenza di un secondo disegno del Procaccini, interno alla scena
	pp.36-37: annotazione in glossa su tale anomalia (<i>Avvertimento per errore scorto</i>)
	p.42: in ed. del '13, disegno erroneo per II,3
	p.44: scena II,4 indicata come <i>SCENA TERZA</i> , come segnalato in <i>Errori da correggersi</i>
	p.49: in ed. del '17, II,6 indicata come SCENA SESTA ed erroneo elenco personaggi
	p.59, 20: "E per negarlo in tutto" > "E per negare in tutto"
pp.65-93	<i>Atto Terzo</i> , in 9 scene
	p.91: in ed. del '17, disegno erroneo per III,8

⁵ Per le varianti, vedi *infra*, nello schema. A. Ruffino segnala anche il venir meno di una glossa andreiniana nell'edizione del 1617, presente in quella del 1613: cfr. RUFFINO Alessandra (a cura di), *L'Adamo*, Trento, La finestra editrice, 2007, p.xvii. Considerando le riproduzioni cui si fa riferimento nelle note precedenti, anche nella pagina in questione (109) le glosse compaiono, invece, medesime e identicamente disposte nelle due edizioni.

pp.94-122 *Atto Quarto*, in 7 scene
p.111, 25: **horror > horr**

pp.123-177 *Atto Quinto*, in 9 scene
p.166: erroneo numero di pagina (160), segnalato in *Errori da correggersi*

Come si può vedere, l'edizione del 1617, pur presentando un diverso frontespizio e mancandovi il ritratto dell'Andreini, è a tutti gli effetti una replica dell'edizione del 1613. La perfetta sovrapposibilità anastatica della quasi totalità delle pagine (172 su 177 di quelle numerate; 25 su 28 di quelle iniziali non numerate) conduce a ritenere che l'editore si possa essere valso di pagine dell'edizione precedente; ovvero che abbia utilizzato stampi di una qualche versione di prova della stessa edizione del '13. L'unica variante davvero intenzionale, con ogni probabilità per scelta dell'editore, è il cambiamento del disegno di frontespizio. Per queste ragioni, le citazioni della prima versione dell'*Adamo* contenute nel presente capitolo e nella tesi (all'occorrenza indicate con l'abbreviazione: Ad'13) possono essere riferite sia all'edizione del 1613 che a quella del 1617 (eventuali distinzioni verranno specificate in nota).

Prima di entrare nel merito del dramma in un prologo e cinque atti, si riferirà qui di seguito, brevemente, dei frontespizi (dell'edizione del '13 e di quella del '17) e della dedica; a seguire, anche anticipando quanto emergerà attraverso la lettura del dramma, si svolgeranno considerazioni (che mettono in risalto, rispettivamente, la destinazione rappresentativa e letteraria dell'opera) sull'elenco degli *Interlocutori* e sulle glosse, identicamente poste, ai margini delle pagine, nelle due edizioni; quindi, più distesamente e in paragrafi specifici, si affronteranno considerazioni complessive in merito ai disegni del Procaccini e alle tre avvertenze autoriali.

Il frontespizio dell'*Adamo* del 1613 riporta in alto: “L'ADAMO / SACRA RAPRESENTATIONE / DI GIO.BATTISTA ANDREINO / FIORENTINO / ALLA M.^{TA} CHRIST.^{MA} DI MARIA DE MEDICI / REINA DI FRANCIA / Dedicata”; in basso: “Con Privilegio / Ad'istanza di Geronimo Bordoni libraro. / in Milano. 1613.” A centro pagina, leggermente spostato in basso, vi è l'incisione di un disegno (verosimilmente del Procaccini), dalla cornice rettangolare, su cui sono leggibili le iniziali di Cesare Bassano. Il disegno ritrae, al centro, l'albero con il serpente, dal busto umano e femminile e dalla coda serpentina che si avvolge al tronco; Eva nella parte destra del disegno, tiene nella mano un pomo ed è in atto di riceverne un secondo, dal serpente; Adamo, alla sinistra, guarda in direzione di Eva, la mano tesa

come a ricevere da Eva il pomo che già trattiene; sullo sfondo si vede un paesaggio desolato e spoglio.

Il frontespizio dell'edizione del 1617 riporta invece un disegno a pagina intera, la cui cornice è decorata e forma un arco in alto. Il disegno inciso, firmato anch'esso da Cesare Bassano, riporta ai lati due alberi, una quercia e una palma, che il Fragonara interpreta come marca tipografica, fusa nel disegno, riconducibile all'editore Bordoni.⁶ Ai piedi dei due alberi, distante fra loro, sono ritratti Eva (a sinistra) ed Adamo (a destra). Il disegno potrebbe, forse, non essere del Procaccini. Il paesaggio è decisamente più lussureggiante e bucolico; in primo piano, fra Adamo ed Eva, figurano alcuni animali di piccola e media stazza. Il testo del frontespizio è sostanzialmente il medesimo di quello dell'edizione del '13: unica variazione di rilievo, oltre ovviamente l'anno di pubblicazione, il nome di "ANDREINI" che sostituisce il precedente "ANDREINO". Il testo è disposto in gran parte al centro, nello spazio vuoto fra i due alberi; le notizie editoriali sono invece in basso, in uno spazio della cornice inferiore del disegno.

La dedica "Alla maestà christianissima di Maria de' Medici, Reina di Francia" mette allo scoperto la motivazione della scelta dell'illustre dedicataria, riconducendola all'imminente *tournee* francese, avviatasi nell'estate del 1613, in concomitanza con la pubblicazione dell'*Adamo*. La dedica, infatti, così esordisce:

Io non poteva in questo Mondo esser più favorito dalla mia forte
REINA Christianissima, che nel tener ordine di passarmene in
Francia con Florinda mia, e con questi compagni nostri a servire
a V.Maestà col virtuoso passatempo delle Comedie [...] ⁷.

Nella dedica inoltre emerge una certa consapevolezza da parte dell'Andreini del valore dell'opera, rappresentando essa un "riparo celeste" e uno "scudo fatale" da impiegare contro il rischio di venire abbagliato dal "lume" della dedicataria, che l'autore, per l'appunto, era in procinto di incontrare. Nel presentare il suo *Adamo* alla regina, l'Andreini sembra evidenziare le caratteristiche precipuamente letterarie dell'opera composta;

Ma per non abbagliarmi in un sì luminoso splendore, porto meco
un riparo celeste, col qual mi presento umilmente innanzi a

⁶ Cfr. FRAGONARA, op.cit., p.202.

⁷ Ad'13, pagine iniziali n.n., dedica a *Maria de' Medici* (incipit).

V.M. et è la presente Opera intitolata l'ADAMO, poetica imitazione da me composta fra l'hore più libere de gli esercizi soliti della Comedia⁸

e più avanti si legge:

Così mentre V.M. si degnerà, come riverentemente la supplico, trattenersi nel mio libro contemplando le meraviglie di Dio, et i suoi parti divini, potrò io [...] ⁹.

L'Andreini presenta dunque il suo *Adamo* all'illustre dedicataria come una *poetica imitazione*, ben distinta da *gli esercizi soliti della Comedia*; e come un *libro*. Risulta evidente l'intenzione, da parte dell'autore, di mettere in risalto l'aspetto colto, da libro di lettura, del suo dramma, nell'ottica di un migliore ritorno di immagine. Questo dato non va inteso in contraddizione con la rappresentabilità dello stesso dramma. L'*Adamo* di Andreini racchiude in se stesso senz'altro entrambi gli aspetti di fruibilità letteraria e scenica; ma essendo forse fra le più letterarie delle composizioni drammatiche andreiniane e considerato il prestigio che questo fatto poteva procurare all'autore, anche in relazione all'occasione specifica della dedica, risulta comprensibile il risalto conferito al primo dei due aspetti.

Un dettaglio che può essere ben inteso, invece, quale sintomo di una destinazione rappresentativa del dramma lo si può incontrare leggendo l'elenco degli *Interlocutori*. In tale elenco, che fra l'altro risulta lacunoso rispetto all'effettiva totalità dei personaggi che intervengono nel dramma,¹⁰ compaiono, infatti, quali personaggi distinti, "Lucifero" e "Serpe". La distinzione si mantiene tale nelle didascalie interne al dramma, nonostante il fatto che si possa contestualmente dedurre come le due parti, pur in distinta guisa, facciano riferimento ad una medesima identità. Tale bipartizione formale, così rigorosamente formalizzata, sembrerebbe non poter aver altra giustificazione se non in chiave rappresentativa, ove le due parti siano assegnate a distinti attori.

⁸ *Ivi*, in 3^a pagina della dedica.

⁹ *Ivi*, in 3^a e 4^a pagina della dedica.

¹⁰ Sono assenti dall'elenco degli *Interlocutori* svariati personaggi infernali minori, molti dei quali intervengono una sola volta nel dramma: Canoro (in atto II); Belear, Mirim, Digrignan, Coriban, Ferea, Solobrico, Briar (nel IV); non compare inoltre nell'elenco l'*Angelo* portatore di pelli di III,7 e il *Choro di Donzelle alla Ninfa* di V,6. Compaiono invece in forma collettiva, senza i nomi specifici, *gli sette peccati mortali* (che intervengono, negli atti I e II, con i nomi di Melecano/*Superbia*, Lurcone/*Invidia*, Ruspicano/*Ira*, Arfarat/*Avarizia*, Maltea/*Accidia*, Dulciato/*Lussuria*, Guliar/*Gola*); e compaiono i personaggi muti Fatica e Disperazione. Tali lacune conducono ad intendere l'elenco degli *Interlocutori*, così redatto, come finalizzato, più che alla fruizione letteraria del dramma, a un suo allestimento scenico: l'elenco sembra meglio indicare, infatti, più che i personaggi del dramma, le presenze attoriali necessarie ad inscenarlo.

D'altra parte, la destinazione letteraria dell'*Adamo* risulta enfatizzata dalle numerose glosse che accompagnano il testo del dramma, ai margini delle pagine, redatte (salvo rare eccezioni) in latino e che, se si eccettuano alcune sporadiche indicazioni sceniche, sono di natura teologico-dottrinale. Attraverso citazioni bibliche, patristiche e più estensivamente dottrinali,¹¹ l'Andreini sembra innanzitutto voler dare al lettore (e al potenziale censore) l'impressione di una radicata fondatezza dello stesso dramma entro i dogmi e i canoni religiosi del cattolicesimo riformato. Tuttavia, la presenza delle medesime glosse ha anche lo scopo, tutt'altro che secondario, di conferire uno *status* di prestigio e autorevolezza all'opera, indipendentemente dalla stretta necessità di avvalorarne l'ortodossia, attraverso uno sfoggio di un'erudizione superiore a quella che ci si poteva aspettare da un semplice commediante: una dimostrazione dell'autore, cioè, del proprio *status* di letterato. Inoltre, come si avrà modo di vedere nel corso della lettura del dramma, le glosse andreiniane adempiono anche, con approccio squisitamente moderno, funzioni autoesegetiche: il riferimento a determinati passi biblici e dottrinali sembra infatti avere, in alcune occasioni, come principale ultimo scopo, quello di valorizzare il testo poetico del dramma.

2. I disegni del Procaccini

La qualità di fattura e la ricchezza simbolica dei disegni del Procaccini¹² per l'*Adamo* meriterebbero, di per sé, una monografia; in questa sede ci si limita a soffermarsi su alcuni degli aspetti più significativi. I disegni previsti per l'edizione del 1613 sono 42 (di cui solo 41 effettivamente realizzati, data l'omissione di un disegno, correttamente disposto nell'edizione del '17).¹³ Tutti i disegni dell'edizione del '13 sono, con ogni probabilità, del Procaccini (frontespizio e ritratto dell'Andreini compresi). Non sono numerati i primi tre disegni (frontespizio, ritratto di Andreini, e

¹¹ Per una specifica trattazione delle citazioni bibliche e dottrinali entro le glosse andreiniane, cfr. *infra*, III, §3.

¹² Per notizia biografica, vedi nota in *Introduzione*.

¹³ Come sotto schematicamente riferito, nell'edizione del 1613, il disegno per II,3 replica erroneamente quello per II,4. In base ad una serie di elementi (cfr. *infra*, in §6.5, n.) è verosimile correlare l'errore al fatto che le scene II,3-4 erano probabilmente concepite e predisposte come scena unitaria e differenziate solo all'ultimo momento, a ridosso della pubblicazione, per intervento dell'editore o per un ripensamento da parte dello stesso Andreini. E' tuttavia possibile che l'appropriato disegno per II,3, correttamente disposto nell'edizione del 1617, fosse già pronto anche per l'edizione del 1613; la mancata corretta impaginazione è cioè possibilmente da intendersi, insieme ad altri elementi, quale esito di una frettolosa differenziazione delle due scene a ridosso della pubblicazione.

scenario di base) mentre il quarto disegno, illustrazione per il *Prologo*, reca il numero 4; a partire da quest'ultimo, tutti i disegni sono numerati, in successione, da 4 a 40, fatta eccezione per due disegni non numerati (per contrassegnare la loro posizione, qui indicati come 4bis e 11bis). Come si riferirà meglio tra poco, il ringraziamento dell'autore nei confronti del Procaccini, posto in corrispondenza dello scenario di base, indica chiaramente come del Procaccini sia il ritratto dello stesso autore. A parte le prime tre illustrazioni (frontespizio, ritratto, e scenario-base), tutti i disegni del Procaccini sono concepiti per illustrare lo svolgimento del dramma e sono disposti in corrispondenza dell'inizio del *Prologo* e di ciascuna delle scene del dramma; atipicamente, la scena II,2 presenta anche un'illustrazione al mezzo. Si riporta qui di seguito un elenco schematico dei 42 disegni del Procaccini previsti per l'*Adamo*, indicando le anomalie di riproduzione e le differenze fra le due edizioni:

- 1) disegno di frontespizio (sostituito, nell'ed. del '17, con altro, forse non del Procaccini)
- 2) ritratto di Andreini (assente nell'ed. del '17)¹⁴
- 3) scenario di base con, sotto, ringraziamento dell'autore per il Procaccini¹⁵
- 4) illustrazione per il *Prologo*: in angolo compare il numero 4¹⁶
- 4bis) illustrazione (n.n.) a pagina intera, per la scena I,1¹⁷
- 5-9) illustrazioni numerate (da 5 a 9) risp. a inizio di I,2-6¹⁸
- 10) illustrazione a inizio di II,1, contr. dal numero 10¹⁹
- 11) illustrazione a inizio di II,2, contr. dal numero 11²⁰

- 11bis) illustrazione (n.n.) al mezzo di scena II,2²¹
- 12-15) illustrazioni numerate (da 12 a 15) risp. a inizio di II,3-6²²
 - nell'ed. del '13, il disegno "12", a inizio II,3, replica erroneamente quello per II,4
 - nell'ed. del '17 i disegni sono correttamente disposti
- 16-24) illustrazioni numerate (da 16 a 24) risp. a inizio di III,1-9²³
 - nell'ed. del '17, il disegno "23" a inizio di III,8, replica erroneamente quello per III,7
 - nell'ed. del '13 i disegni sono correttamente disposti
- 25-31) illustrazioni numerate (da 25 a 31) risp. a inizio di IV,1-7²⁴

¹⁴ Cfr. Ad'13, pagine iniziali n.n.; secondo numerazione proposta in §1, fol.6bis-v.

¹⁵ Cfr. *ivi*; fol.12v. Il disegno è preposto dal titolo: "La scena si finge nel terrestre paradiso". Per il ringraziamento dell'autore al Procaccini, cfr. *infra*.

¹⁶ Cfr. *ivi*; fol.13r.

¹⁷ Cfr. *ivi*; fol.13v.

¹⁸ Cfr. risp. pp.: 11, 13, 21, 23 e 26.

¹⁹ Cfr. p.29.

²⁰ Cfr. p.35.

²¹ Cfr. p.36.

²² Cfr. risp. pp.: 42, 44, 46 e 49; per la variante, di cui sotto, fra le due edizioni, cfr. p.42.

²³ Cfr. risp. pp.: 65, 76, 77, 78, 81, 83, 87, 91 e 93; per la variante, di cui sotto, fra le due edizioni, cfr. p.91.

32-40) illustrazioni numerate (da 31 a 40) risp. a inizio di V,1-9²⁵.

Per una considerazione generale sui disegni del Procaccini è utile iniziare da una presa in esame dello scenario di base, che riproduce la scena teatrale in cui si svolgerà il dramma, vuota di personaggi; in alto si legge: “La scena si finge nel paradiso terrestre”²⁶. In basso compaiono i ringraziamenti dell’autore nei confronti del Procaccini:

Ciascuna delle Scene porta in fronte una figura esprimente al vivo gli affetti, e le cose che si contengono in essa. Il gentilissimo Signor Carlo Antonio Procaccino, che gentilmente procaccia appunto a se stesso con la cortesia, e con la Virtù la via dell’immortalità; fece le figure, et honorò doppiamente l’Autore co’l suo Ritratto, eternando se stesso, se non l’Opera, che poco merita, et uccidendo la Morte con lo strale finissimo del suo pennello.²⁷

L’impianto tipicamente teatrale dei disegni del Procaccini e il fatto stesso che, come dice l’autore, egli riprende al *vivo degli affetti* il contenuto delle stesse scene potrebbe suggerire come l’artista si possa essere ispirato ad un’effettiva messa in scena. Tale ipotesi, in realtà, non può che restare tale. In ogni caso i disegni del Procaccini mettono in risalto la rappresentabilità del dramma e, al tempo stesso, denotano una profonda conoscenza dello stesso dramma da parte dell’artista (attraverso la fruizione di una sua messa in scena o anche attraverso un’attenta lettura).

Lo scenario di base mette in luce gli elementi fondamentali dello spazio scenico riprodotto nei disegni successivi. Una siepe divide un proscenio di spoglie travi da uno spazio ulteriore addobbato a giardino. Nel disegno, lo spazio oltre la siepe, quello del giardino, sembra riprodurre uno spazio scenico di profondità limitata, che viene idealmente ampliato da un fondale prospettico. Il giardino figura evidentemente quale paradiso terrestre: in quello spazio infatti saranno ritratti Adamo ed Eva prima della cacciata; nel proscenio di nude travi invece, terra *extra paradisum*, avverranno le vicende postedeniche dei due progenitori. E’ da notare, inoltre, come tutte le apparizioni infernali e le correlative scene avvengano sempre nella zona del proscenio, *extra paradisum*. Lo stesso proscenio, nel disegno dello scenario di base,

²⁴ Cfr. risp. pp.: 94, 96, 107, 110, 115, 117 e 120.

²⁵ Cfr. risp. pp.: 123, 131, 136, 144, 149, 158, 161, 165 e 169.

²⁶ Cfr. pagine iniziali n.n.; secondo numerazione proposta in §1, fol.12v.

²⁷ *Ibidem*.

ospita alcuni animali di piccola e media stazza: abbastanza frequenti sono le raffigurazioni di animali sulla scena nei disegni del Procaccini. Al centro della siepe che divide i due spazi è presente un varco, subito oltre il quale si vede una fontanella; in corrispondenza del varco e della fontanella, in quello che si intuisce essere un fondale dipinto, figura un albero. Come si vedrà, nel corso del dramma i due alberi biblici della vita e della conoscenza sono con-fusi in uno solo. La corrispondenza prospettica di varco-fonte-albero si ripeterà in diversi altri disegni e tale fatto non può non essere visto come una consapevole scelta di valenza simbolica da parte dell'artista: il Procaccini sembra cioè suggerire come il varco del paradiso (in entrata o in uscita) sia intrinsecamente connesso a una possibilità di salvezza (l'acqua della fontanella) e a ciò che rappresenta, insieme, il sostentamento della vita e i rischi della conoscenza (l'albero).

Ci si soffermerà ora brevemente sul disegno per il *Prologo* e più diffusamente su quello, a pagina intera, per la prima scena del dramma. Si riporteranno, quindi, alcune considerazioni generali su ulteriori disegni del Procaccini e, in particolare, su quello atipicamente posto all'interno della scena II,2.

Il disegno per il *Prologo* è di piccole dimensioni, nella parte alta della pagina contenente il prologo stesso.²⁸ Vi si può osservare un coro di angeli; lo stesso prologo infatti è interpretato da un *Choro di angeli cantanti la gloria di Dio*.²⁹ Gli angeli raffigurati sono intenti a cantare, seguendo uno spartito, o a suonare strumenti musicali, soprattutto ad arco e a corda. Si rimarca questo dettaglio in riferimento al fatto che in successivi disegni dedicati a figure infernali, lo strumento musicale particolarmente associato ai diavoli è, invece, il corno. Nel medesimo disegno ora in questione, alcuni angioletti alati sostengono un cartiglio che funge da titolo: *Prologo*.

Il disegno successivo, relativo alla scena I,1, è quello di più grandi dimensioni, occupando una pagina intera, e sicuramente il più complesso.³⁰ In alto si vede il padre eterno attorniato da angeli, accomodati sopra alcune nuvole. Gli angeli anche qui sono intenti a cantare e suonare; rispetto al precedente disegno compare anche, fra gli strumenti angelici, un'arpa e una tromba. In basso a destra si può vedere Adamo, appena creato, coerentemente con *Genesis 2*, in terra *extra paradisum*, con di fronte a

²⁸ Cfr. pagine iniziali n.n.; secondo numerazione proposta in §1, fol.13r.

²⁹ Cfr. *ibidem*. La scritta è a caratteri cubitali, sotto il disegno e sopra il testo del *Prologo*.

³⁰ Cfr. *ivi*; fol.13v.

sé il padre eterno, nell'attitudine dell'artista che ha appena realizzato la sua opera, e alle sue spalle un gruppo di angeli, mentre a sinistra del disegno un nutrito numero di animali guardano Adamo con riverenza. Si vede quindi, al centro del disegno, un angelo condurre Adamo verso il varco del giardino. All'interno dello stesso giardino, a sinistra, si può vedere un Adamo dormiente da cui si stacca la figura di Eva, per intervento dello stesso padre eterno (che compare quindi, così come Adamo, tre volte nello stesso disegno). Tale illustrazione a scena multipla riproduce fedelmente l'andamento circolare della prima scena del dramma: il padre eterno inizialmente posizionato in alto, nel cielo, cala sulla terra per creare Adamo, il quale viene, quindi, condotto nel paradiso terrestre; lì avviene la creazione di Eva e, dopo il divieto connesso al frutto proibito e la benedizione sulla coppia, il padre eterno risale verso il cielo, accompagnato dagli angeli. Si nota, inoltre, un nutrito stormo di uccelli subito sotto le nuvole ove sono accomodati gli angeli musici: evidentemente il Procaccini ha ben recepito la pervasiva equivalenza fra *angeli canori* e *augelli* presente, come si vedrà, nel dramma andreiniano, in particolare, ma non solo, nella prima scena.

Fra i disegni che ritraggono gli spiriti infernali vanno evidenziati alcuni aspetti di impronta tipicamente teatrale. A partire dalla figura numero 5, che ritrae Lucifero appena emerso in superficie,³¹ l'apparizione degli spiriti infernali è disegnata sempre in modo analogo: emersione in proscenio, fra fumi (o fumi e fiamme) che spuntano dal basso, a evidenziare l'avvenuta emersione. La tecnica teatrale di accesso dal basso di un personaggio, tipicamente dai connotati spettrali, diffusa già nel teatro greco, era senz'altro presente nelle realizzazioni sceniche della Commedia dell'Arte, anche in associazione alla produzione scenotecnica di fumi. Un altro aspetto di chiara impronta teatrale è il fatto che gli spiriti infernali, in taluni disegni, sembrano inequivocabilmente avere il volto mascherato:³² nella Commedia dell'Arte, a portare tassativamente una maschera sono gli *zanni*, il cui carattere vivace ed istrionico li rende, in significativa misura, imparentabili a molti degli spiriti infernali del dramma andreiniano.

Per quanto concerne le illustrazioni, la scena II,2 presenta, come riferito, un'anomalia: si tratta, infatti, dell'unica scena a contenere, oltre a un disegno di apertura, una seconda illustrazione, posta nel corso della scena.³³ In realtà,

³¹ Cfr. p.11, disegno introduttivo alla scena I,2.

³² Cfr., in part., figura "9", p.26, introduttiva alla scena I,6.

³³ Cfr. pp.35-36.

l'impaginazione delle figure avrebbe dovuto essere ad ordine invertito, così come precisa l'Andreini in una glossa, posta in prossimità della seconda:

Avvertimento Per errore scorso. Questo rame d'Adamo, et d'Eva, doveva essere la Scena Seconda; ma per non guastare l'ordine di tutte le Scene dell'Atto secondo, s'ha stabilito alla meglio di, far come s'è fatto, perché il libro non sia privo di questa figura tanto necessaria.³⁴

Il disegno di cui parla l'Andreini, quello *d'Adamo, et d'Eva*, è il primo dei due disegni a comparire, quello che effettivamente inaugura II,2. Esso ritrae Adamo ed Eva in atto di preghiera e tematicamente corrisponde alla seconda parte di II,2. L'altro disegno invece, che appare a scena iniziata, ritrae il solo Adamo in atto di nominare gli animali che, di piccola e media stazza, lo circondano dai due lati; e corrisponde, tematicamente, alla parte iniziale della stessa scena. Probabilmente l'Andreini intendeva dire che il primo dei due disegni a comparire nell'edizione avrebbe dovuto inaugurare non la *Scena Seconda* ma una "Scena Terza".³⁵ E' cioè verosimile che, nell'intenzione dell'autore, il disegno di Adamo con gli animali avrebbe dovuto inaugurare una breve scena II,2, costituita dalla prima parte del monologo iniziale di Adamo, cui avrebbe dovuto seguire una scena nuova (il prosieguo dell'effettiva scena II,2) inaugurata dal disegno di Adamo ed Eva in atto di preghiera. L'ipotesi di un'originaria intenzione andreiniana di suddividere la scena effettiva in due scene formalmente separate, presa in considerazione anche dal Fiaschini,³⁶ è coerente con il fatto che l'inizio della potenziale ulteriore scena corrisponde all'ingresso del personaggio di Eva.

E' da notare, inoltre, come il disegno atipicamente posto a scena iniziata, quello di Adamo con gli animali, presenti un'altra anomalia: unico fra i disegni della fase edenica (I, II e III atto), ritrae Adamo non nel paradiso terrestre ma, insieme agli animali, in proscenio, sulle nude travi che altrimenti ospitano le incursioni infernali e,

³⁴ Glossa, pp.36-37.

³⁵ Il *lapsus* dell'autore potrebbe non essere tale: la scena II,1, ove *quindici Angeli a gara lodano tutte l'opre divine* (*Sommario de gli argomenti delle scene, Atto Primo, Scena II*, in pp. iniziali n.n.), si presterebbe meglio, tematicamente e strutturalmente, ad essere la scena conclusiva del primo atto: cfr. *infra*, §6.3. Se tale fosse la strutturazione prevista dall'autore (poi non rispettata dall'editore o rivista dallo stesso Andreini in prossimità della pubblicazione), la scena in questione sarebbe, effettivamente, non la II,2 ma la II,1 e, se scomposta, il *rame d'Adamo, et d'Eva* inaugurerebbe, coerentemente, la *Scena Seconda*.

³⁶ Cfr. FIASCHINI Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini in Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età austriaca*, a cura di A. Cascetta e R. Carpani, "Comunicazioni Sociali 2-3", Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp.447-483, qui, in nota, pp.479-480.

solo in fase postedenica (IV e V atto), le vicende di Adamo ed Eva. Questa anomalia è da considerarsi quale significativo indizio di un'avvenuta messa in scena del dramma da parte dell'Andreini o quantomeno della sua rappresentabilità nelle intenzioni dell'autore, con cui il Procaccini dovette certamente essersi consultato per la realizzazione dei disegni: considerando l'effettivo ingresso in scena di animali di svariate specie, anche di media stazza, fatto tutt'altro che impensabile per l'epoca (ma anche ipotizzando uno spettacolare e ingombrante ingresso di figuranti, in guisa di animali, il discorso non cambia), l'anomalia si spiega con la giustificazione scenotecnica per cui, nello spazio preconizzato,³⁷ solo il proscenio poteva offrire un pratico accesso, per di più di breve durata, agli animali.

3. Le tre avvertenze al lettore

Nelle edizioni milanesi dell'*Adamo* (nel corso del presente capitolo la menzione del dramma andreiniano senza ulteriori specificazioni fa implicito riferimento alla prima e più nota versione, quella appunto delle edizioni milanesi del 1613 e del 1617) compaiono ben tre avvertenze al lettore:

- 1) *Al benigno Lettore*³⁸
- 2) *All'istesso Lettore*³⁹
- 3) *Sopra la voce labbia nell'Adamo usata*⁴⁰.

La prima delle tre avvertenze è senz'altro la più importante. In essa sono espresse questioni rilevanti, quali: il motivo ispiratorio per la composizione dell'opera, le scelte poetico-stilistiche effettuate, problematiche connesse incluse, e l'ideale destinazione dell'opera stessa.

Al benigno Lettore esordisce con la contrapposizione fra un senso di esausta stanchezza, connessa all'aver “con l'occhio della fronte troppo fiso rimirate queste terrene cose”, e le “tante meraviglie sparse dal sommo Dio a beneficio dell'Huomo

³⁷ Cfr. *supra*, in descrizione dello scenario di base.

³⁸ Pagine iniziali n.n.; secondo numerazione proposta in §1, foll.4v-6. Sotto il titolo, compare il nome dell'autore, “Gio. Battista Andreini”, in caratteri cubitali.

³⁹ *Ivi*, foll.7-8. Sotto il titolo compare, in caratteri cubitali: “il suddetto Andreini”.

⁴⁰ *Ivi*, fol.9. Il titolo è redatto in caratteri cubitali, senza ulteriori aggiunte.

per l'universo", contemplabili invece con "quel della mente"⁴¹. Lo "stimolo" a comporre l'*Adamo* sarebbe quindi nato, nell'autore, da un sentimento di commozione di fronte alla bontà divina, percepita evidentemente non soltanto in accezione morale, ma anche e soprattutto estetica (la bontà divina è anche bella in quanto desta *maraviglie*). L'espressione che l'Andreini utilizza per indicare l'intimo impulso a comporre il dramma – *sentii passar mi il cuore da certo stimolo, e da non so che cristiano compungimento* – rimanda ad una spiritualità intimamente vissuta e non forzosamente legata ad estrinseci canoni religiosi.⁴² La presenza nel dramma di elementi eterodossi, sia pur meticolosamente occultati dalle abbondanti citazioni dottrinali presenti nelle glosse, è soprattutto riconducibile a quel *motus* di intima e personale spiritualità che evidentemente soggiace al dramma stesso. Tale *motus* non va, ben inteso, di per sé considerato come contrapposto ai canoni religiosi vigenti, nell'ambito del cattolicesimo riformato; ma nemmeno va forzosamente allineato ad essi.

Nel corso della prima avvertenza, in due passi, viene espressa un'analogia fra creazione universale e gestazione del dramma. Il primo è giocato sul passaggio dalle *tenebre alla luce*,

Quindi invaghito ancor più che mai, risolvei co'l favor di Dio
benedetto, di dare alla luce del mondo, quel che io portava nelle
tenebre della mia mente ⁴³

il secondo sull'origine dal *Caos*:

sapendo, che l'onnipotenza sua avezza a trarre maraviglie dal
rozo, et informe Caos, così da quello, molto più rozo, et informe
della mia mente, habbia anche tratto, questo parto [...] ⁴⁴.

Nella lettura del dramma che si svolgerà nel corso del presente capitolo si dirà come il personaggio di Adamo (insieme a quello di Eva) vada particolarmente inteso come emblema dell'umanità nella sua interezza. Lo spazio significativamente ampio dedicato alle vicende postedeniche, inoltre, verrà interpretato come sintomatico di un interesse filantropico dell'Andreini, non tanto nei confronti di un uomo epicamente

⁴¹ *Ivi*, fol.4v.

⁴² Cfr. *ibidem*.

⁴³ *Ivi*, fol.5r.

⁴⁴ *Ivi*, fol.5v. Il motivo del mondo che trae origine dal *Caos* è presente, come si vedrà nel corso dei capitoli I e II della presente tesi, in entrambe le versioni dell'*Adamo*, ma con evidenza assai maggiore nella seconda.

remoto, ma nella sua condizione esistenziale postedenica, ossia moderna. Questa lettura sembrerebbe trovare conferma in un passo della prima avvertenza, ove l'Andreini asserisce di avere composto un dramma centrato sul personaggio di Adamo "perché altri, che non conoscono, sapessero, chi fu, chi sia, e chi sarà quest'huomo"⁴⁵.

Nella parte centrale della prima avvertenza, l'Andreini segnala una serie di difficoltà incontrate nel comporre il dramma. Il primo problema concerne l'*inventio*, ossia la possibilità di stendere "in cinque atti" ciò che nel dettato biblico è racchiuso in pochi versetti e la conseguente necessità di creare dialoghi, anche estesi, pressoché inesistenti nel *Genesi*, come quello "che fece il Demonio con Eva". Un secondo problema, più interessante, perché connesso a questioni poetico-stilistiche, concerne il linguaggio adamitico. L'Andreini ritiene importante che Adamo non adoperi, nel suo linguaggio, parole connesse a successive invenzioni dell'umanità, ossia a "cose fabrili, introdotte co'l volger de gli anni", di cui fornisce un elenco esemplificativo: *archi, strali, bipenni, urne, coltelli, spade, aste, trombe, tamburri, Trofei, Vessilli, arringhi, martelli, faci, mantici, roghi, Teatri, erari*. Lo stesso personaggio di Adamo deve, inoltre, astenersi dal menzionare *fatti d'histoire sacre, o profane*, dal raccontare *menzogne di favolosi Dei* e dal narrare *Amori, furori, armi, caccie, pescaggioni, trionfi, naufragi, incendi, incanti, et simili cose, che sono in vero l'ornamento, e lo spirito della Poesia*. In ultima analisi, lo sforzo espresso dall'Andreini è quello di rendere poetico il linguaggio di Adamo, pur nella privazione di quei termini che la poesia utilizza di consueto per finalità retoriche, specialmente in riferimento all'epoca andreiniana.⁴⁶

Circa il linguaggio adamitico, definiti i limiti terminologici, l'Andreini si preoccupa di giustificare lo stile: se l'intrinseca grandezza del personaggio di Adamo condurrebbe ad optare per l'aulicità, le sue effettive condizioni materiali renderebbero più consona uno stile umile, pastorale. L'incrocio dei due aspetti sembra riflettere, nella scelta andreiniana, l'alternanza di endecasillabi e settenari:

Difficile, per non sapere in che stile dovesse parlare Adamo,
perché riguardando al saper suo, meritava i versi intieri, grandi,

⁴⁵ *Ivi*, fol.5r.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, fol.5. L'Andreini riesce effettivamente a rendere il linguaggio dei personaggi di Adamo e di Eva, nella maggior parte dei loro interventi, semplice e insieme sublime. Come si vedrà nel Capitolo II, la riscrittura del dramma, edita nel 1641, prevede un linguaggio dei due progenitori retoricamente assai più appesantito.

sostenuti, numerosi: Ma considerandolo poi Pastore, et albergatore de'boschi, pare, che puro, e dolce esser dovesse nel suo parlare, e m'accostai perciò a questo di renderlo tale più, ch'io potessi con versi interi, e spezzati, e desinenze.⁴⁷

La parte conclusiva della prima avvertenza pone particolare enfasi alla natura letteraria e non rappresentativa dell'opera. Il fine ultimo della stessa, infatti, sarebbe quello “di portar nel Theatro dell'Anima la miseria, et il pianto di Adamo”⁴⁸. I lunghi dialoghi di Eva, o di Adamo, con il *Diavolo* od altri personaggi infernali, il lettore non deve intenderli come realmente accaduti, bensì come esplicitazione, in forma teatrale, di ciò che nella mente dei due progenitori può essersi svolto in pochi istanti:

[...] si fa questo, perché le cose sieno più intese dall'intelletto con que'mezzi, che a'sensi s'aspettano: posciaché in altra guisa come le tante tentazioni, che in un punto sostennero Adamo, et Eva, furono nell'interno della lor mente, così non ben capir lo spettator le poteva.⁴⁹

Il tema dell'*inventio* teatrale dà quindi spunto all'autore per una velata polemica sul fatto che, all'epoca, al “Pittore Poeta muto” fossero concesse, nei soggetti sacri, libertà espressive ed inventive per lo più negate al “Poeta, Pittor parlante”.⁵⁰

L'enfasi che l'Andreini pone, in questa avvertenza al *benigno Lettore*, sulla natura letteraria e non rappresentativa del suo *Adamo* va, in ogni modo, contestualizzata: trovandoci dentro un libro stampato e leggendovi un messaggio diretto, appunto, al *Lettore*, è naturale che la destinazione letteraria del dramma venga messa in evidenza. E' innegabile, infatti, come si vedrà meglio nel corso della lettura, che il dramma possieda non solo qualità letterarie ma anche l'intrinseca predisposizione per una messa in scena e che il drammaturgo-capocomico potrebbe quindi, in una o più circostanze, averne curato l'allestimento. D'altra parte, in uno dei passaggi appena citati, l'Andreini scrive come la composizione dialogata delle tentazioni non poteva avvenire diversamente, altrimenti *non ben capir lo spettator le poteva*.

⁴⁷ *Ivi*, fol.5v.

⁴⁸ *Ivi*, fol.6v.

⁴⁹ *Ivi*, fol.6r.

⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

La seconda avvertenza, *All'istesso Lettore*, raccoglie invece una serie di disquisizioni di pertinenza teologica, inerenti alle seguenti problematiche che sarebbero insite nel dramma:

- nel *Prologo* gli angeli nominano l'arcobaleno, sotto il nome di *Iri*⁵¹
 - > per il riferimento mitologico-pagano ad *Iride*
 - > per il fatto che l'arcobaleno compaia nella bibbia solo dopo il diluvio
- Adamo chiama Eva con il nome di *sposa*⁵²
- menzione del termine paganeggiante *Echo*⁵³
- menzione degli spiriti associati ai quattro elementi⁵⁴.

L'Andreini, con fitte citazioni bibliche, patristiche e dottrinali dimostra nel corso di questa avvertenza l'ammissibilità dei casi citati. Tali problematiche appaiono senz'altro fittizie: se si vogliono trovare luoghi di dubbia ortodossia religiosa nell'*Adamo*, non li si deve certo cercare tra quelli qui proposti dall'autore. Tale seconda avvertenza va senz'altro colta come un'esposizione di presunti chiarimenti, con lo scopo di mettere in risalto l'erudizione dell'autore e il suo ancoraggio dottrinale.⁵⁵ *All'istesso Lettore* condivide, dunque, alcune delle funzioni insite, come già riferito, nelle glosse: trasmettere al lettore (e al potenziale censore) la sensazione di un ligio riferimento, da parte dell'autore, ad adeguati canoni religiosi e conferire uno *status* di autorevolezza all'opera stessa.

Nella terza avvertenza, *Sopra la voce labbia nell'Adamo usata*, l'autore difende la pertinenza di aver utilizzato, nel corso del dramma, il termine *labbia*, al singolare, per indicare il volto intero e non semplicemente le labbra.⁵⁶ La necessità di una simile giustificazione appare, similmente a quanto visto nell'avvertenza precedente, del tutto fittizia: l'Andreini pare cioè trarre, da un pretestuoso bisogno giustificativo, l'occasione di sciorinare, in questo caso, un catalogo degli ideali riferimenti letterari.⁵⁷ Considerando la simile strategia adottata, è da ritenersi come preminente, in entrambi i casi, l'obiettivo di conferire, attraverso citazioni di *auctoritates* (dottrinali in un caso, letterarie nell'altro), uno *status* di autorevolezza all'opera stessa.

⁵¹ Cfr. *ivi*, foll.7r-8r.

⁵² Cfr. *ivi*, fol.8r.

⁵³ Cfr. *ibidem*.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, fol.8.

⁵⁵ Per le citazioni dottrinali presenti in *All'istesso Lettore*, vedi *infra* in III, §3.

⁵⁶ Cfr. *ivi*, fol.9.

⁵⁷ Per le citazioni letterarie presenti in *Sopra la voce labbia nell'Adamo usata*, vedi *infra* in III, §4.

4. Struttura e metrica del dramma

Il dramma è composto in un prologo e cinque atti. Il *Prologo*, affidato ad un *Choro d'Angeli cantanti la gloria di Dio*, è composto di 20 versi endecasillabi, disposti in 5 quartine a rima incrociata. I cinque atti risultano composti rispettivamente di 696, 915, 641, 654, 1331 versi, per un totale di 4237; che, insieme a quelli del prologo, fanno 4257 versi.⁵⁸

I versi normalmente impiegati nel dramma sono endecasillabi e settenari liberamente alternati e sporadicamente rimati:⁵⁹ in particolare si riscontra, con una certa frequenza, la rima baciata nel distico conclusivo degli interventi. Le parti cantate sono invece strutturate in versificazioni a metro chiuso: si può riscontrare, cioè, considerando le indicazioni didascaliche (ad esempio, *Angeli cantano*), una

⁵⁸ Nei conteggi, di cui si è fatta puntuale verifica (pur non potendosi escludere eventuali sviste), si sono considerati unitari i versi che, nell'edizione del 1613 (così come in quella del 1617), appaiono impropriamente frammentati, o per evidente errore (in una circostanza), o perché distribuiti fra interventi consecutivi di due o più interlocutori: vedi meglio in nota successiva. E' da notare che nessuna delle edizioni della prima versione de *L'Adamo*, incluse quelle più recenti, numera adeguatamente i versi: alla diffusione di errori grafici di numerazione si aggiunge il mancato, opportuno, accorpamento dei versi apparenti.

⁵⁹ Si è riscontrato come, nel corso del dramma, fatta eccezione per le canzonette in ottonari e quaternari (cfr. *infra*), si utilizzino esclusivamente endecasillabi e settenari; i due soli casi di ipermetria sono, verosimilmente, connessi ad errori o interpolazioni editoriali. Nel primo caso, l'ottonario "Ottener[e] la mia morte", in ADAMO 3° di III,7, p.90, è riconducibile, troncando il verbo, a un settenario regolare; nel secondo, il penultimo verso del dramma, dodecasillabo, sarebbe frutto di un'interpolazione editoriale, come segnalato dal Bevilacqua e come si dirà meglio, in nota, nel corso della trattazione dell'ultima scena, in §7.4c. Fra gli endecasillabi e settenari liberamente alternati compaiono, apparentemente, alcuni versi di differente misura, tipicamente il quinario: in realtà si tratta sempre, con evidenza, di porzioni di un regolare verso endecasillabo (o settenario), ripartito fra due o più interlocutori; e, in un singolo caso rintracciato, di un endecasillabo erroneamente spezzato su due linee all'interno di un medesimo intervento, "Hor dunque avanti / A così poca terra", in ADAMO 1° di I,1, p.4. Si sono riscontrati 18 casi di endecasillabi ripartiti fra più interlocutori; e 1 caso di settenario ripartito. I versi in questione, da intendersi quindi metricamente unitari, sono i seguenti: "Voglio, voglio appressarmi." «Hor vedi adunque», EVA1°-SERPE1° di II,6, p.52; "Di quest'arbor fronzuta.» «Io vuo' assalirla", EVA2°-SERPE2°, *ibidem*; "Dunque brami, ch'io'l narri?" «Altro non chieggi», SERPE11°-EVA12°, *ivi*, p.60; "Freddo humor, che mi sface?" «O vergin bella", EVA 15°-SERPE15°, *ivi*, p.62; "Affidiamoci lieti.» «Eccomi assisa", ADAMO3°-EVA3° di III,1, p.68; "Rotar di fiamme acceso?" «Ahi qual flagello", ADAMO16°-EVA16°, *ivi*, p.75; "«Nudo son? chi mi cela? io parto.» «Io fuggo.»", ADAMO17°-EVA17°, *ibidem*; "«E' vinto l'Huomo?» «E' vinto.»", SATHAN1°-VOLANO1° di III,3 a p.77; "Gentilissimo Adamo?" «Il passo arretra", CARNE3°-ADAMO3° di V,1, p.126; "Assai più lieto Adamo.» «Io amo, io amo", CARNE4°-ADAMO4°, *ivi*, p.127; "Avampar fe' d'amore.» «E tu chi sei", LUCIFERO1°-ADAMO1° di V,2, p.131; "«Dunque altro non desiri?» «Altro non chieggi», LUCIFERO5°-ADAMO7° di V,3, p.138; "Ad ubidirti.» «Ed io vuo' far, che sia", CARNE5°-LUCIFERO9°, *ivi*, p.139; "«Inver molto si pena.» «Hor forse vuoi", ADAMO14°-LUCIFERO11°, *ibidem*; "«Così forse le brami?» «Ohimé, l'esempio", CARNE6°-ADAMO16°, *ibidem*; "Son fatture celesti?" «Eccole unite.»", ADAMO16°-LUCIFERO12°, *ivi*, p.140; "T'adoro» «Segui pur.» «Hor di; T'adoro", ADAMO19°-LUCIFERO15°-ADAMO20°, *ivi*, p. 141; "Ridirò i detti tuoi.» «Io mi contento", LUCIFERO16°-ADAMO21°, *ibidem*; "Cieca talpa d'inferno.» «Ah carne infetta", NINFE(CHORO DI)2°-MONDO di V,6, p.159.

chiara ripartizione metrica fra parti recitate, che costituiscono in larga misura il testo del dramma, composte appunto in endecasillabi e settenari liberamente alternati, e parti cantate, modellate in componimenti strofici. Non si può escludere, tuttavia, che in taluni punti, specialmente quelli caratterizzati da una più accentuata liricità, i versi sciolti vadano intesi come da intonare nella direzione del canto, ossia in modalità recitativa, anche se non vi sono indicazioni didascaliche in questo senso.

Gli interventi canori degli angeli sono sempre costituiti in strofe di endecasillabi e settenari, di volta in volta attraverso schemi rimici variati. I cori angelici sono così disposti nel dramma:

- Atto I: nel corso della prima scena, in intermittenza con i recitati di *Padre Eterno*, Adamo ed Eva.⁶⁰
- Atto II: la prima scena è interamente dedicata ad interventi canori angelici, in strofe metricamente variate; il primo e ultimo intervento sono corali, tutti gli altri affidati ad angeli solisti.⁶¹
- Atto III: l'ultima scena è dedicata all'intervento canoro, in singola strofa, di un *Choro d'Angeli*.⁶²
- Atto V: in chiusura dell'ultima scena, intervengono *Chori d'Angeli*, attraverso due strofe consecutive, disomogenee fra loro.⁶³

Un intervento canoro, in singola strofa di endecasillabi e settenari, è affidato anche a un personaggio infernale, Vanagloria, in chiusura dell'atto secondo.⁶⁴ A un altro personaggio infernale, Canoro, è affidato l'unico componimento del dramma articolato in strofe multiple regolari di endecasillabi e settenari; lo si incontra nella quarta scena del terzo atto.⁶⁵ Nel dramma compaiono, infine, tre canzonette in ottonari e quaternari:

- in III,5: *Choro di Folletti*.⁶⁶

⁶⁰ Gli interventi corali di SEREFINI e CHERUBINI sembrano indicare semicori che, in talune occasioni, si uniscono in (CHORO D')ANGELI: cfr. I,1, pp.1-9.

⁶¹ Cfr. II,1, pp.29-35.

⁶² Schema metrico, abaBcCdDEE: cfr. III,9, p.93.

⁶³ La ripartizione in due strofe è indicata dalla sporgenza del 15° verso (che inizia una frase sintattica) e dal fatto che in apertura di scena sono indicati, fra gli interlocutori, al plurale, appunto, "Chori d'Angeli". Le due strofe hanno i seguenti schemi: aabaccDDeEFggF; a'B'c'B'a'D'c'E'e'F'XF'. Il penultimo verso, non rimato, qui contrassegnato con "X", risulta, unico caso in tutto il dramma, dodecasillabo. Di tale anomalia si riferirà meglio nel corso della trattazione dell'ultima scena, in nota di §7.4c. Cfr. (CHORI D')ANGELI di V,9, pp.176-177.

⁶⁴ Schema metrico, aAbBccdedE: cfr. II,6, p.64.

⁶⁵ L'intervento strofico comincia con il sesto verso dell'intervento; ed è composto di 6 strofe rimate ciascuna con schema abBA. Cfr. CANORO di III,4, pp.80-81.

⁶⁶ La composizione strofica inizia con il quinto verso dell'intervento; ed è disposto in 4 strofe di ottonari e quaternari, con schema AaBCcB. Cfr. (CHORO DI)FOLLETTI di III,5, pp.81-82.

- in V,1: canzonetta che conclude uno degli interventi del demone femminile Carne.⁶⁷
- in V,6: *Choro di Donzelle alla Ninfa*.⁶⁸

Come si può notare, gli interventi corali e, complessivamente, gli interventi canori non sono distribuiti in maniera omogenea nel corso del dramma. Si può notare, ad esempio, come solo tre dei cinque atti si chiudano con un intervento cantato e in due soli casi con un intervento corale: un coro di angeli, infatti, chiude il terzo così come il quinto atto; un coro angelico, inoltre, inaugura il dramma, nel prologo; così come inaugura il secondo atto. I cori angelici possono essere considerati, anche alla luce della lettura del dramma, come delle significative cesure all'interno dello stesso. Di particolare rilevanza è la cesura che si ha con la fine del terzo atto e che corrisponde alla cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre: come si dirà meglio fra poco, il dramma risulta fortemente strutturato in due parti principali, l'insieme dei primi tre atti di ambientazione edenica e postedenica quello degli ultimi due. L'irregolarità della complessiva distribuzione degli interventi a versificazione chiusa (e quindi canori), la si può visualizzare nei seguenti valori numerici, rispettivamente relativi al prologo e a ciascuno dei cinque atti (ove si è considerato unitario l'insieme degli interventi angelici in I,1, così come quello in II,1): 1+(1,2,3,0,3).

Come si è appena accennato, il dramma andreiniano risulta fortemente strutturato in due parti principali e la prima si conclude alla fine del terzo atto, con la cacciata dal paradiso terrestre. Anche per evidenziare meglio questa struttura bipartita, si riporta qui di seguito una sintesi dello svolgimento del dramma nei suoi cinque atti:

- I. Creazione di Adamo ed Eva; conciliabolo di spiriti infernali; Lucifero convoca gli spiriti dei vizi capitali e li invia affinché predispongano Eva al peccato.
- II. Coro angelico iniziale; Adamo ed Eva interloquiscono nel paradiso terrestre, spiati dagli spiriti inviati da Lucifero; il consiglio infernale predispose la tentazione nei confronti di Eva, che viene quindi realizzata da Lucifero, nelle sembianze di Serpe.
- III. Caduta di Adamo, indotto da Eva; trionfo degli spiriti infernali; interrogazioni divine e cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre.

⁶⁷ La canzonetta conclude l'intervento di Carne; ed è disposta in 3 strofe di ottonari e quaternari, con metro AAbCC. Cfr. CARNE 1° di V,1, pp.123-25, qui pp.124-125.

⁶⁸ In 4 strofe di ottonari e quaternari, con metro AbbACC. Cfr. V,6, pp.158-159. Il personaggio corale viene indicato in seguito, più semplicemente, *Choro di Ninfe*.

IV. Consiglio infernale ed evocazione, attraverso una sorta di contro-creazione, di Mondo, Carne, Morte e Demonio, concepiti per sfiancare l'uomo e la donna nel corpo e nello spirito e indurli al peccato; primi assalti dei mostri nei confronti dei due progenitori, nello specifico da parte di Demonio (ossia Fame, Sete, Fatica e Disperazione) e di Morte.

V. Tentazione di Carne nei confronti di Adamo; tentazione di Mondo nei confronti di Eva; il fallimento di entrambi i tentativi esaspera Lucifero che invoca una replica della battaglia angelica; duello fra Lucifero e *Michaela* e conclusiva caduta di Lucifero; trionfo angelico con Adamo ed Eva.

Come si può vedere, il dramma presenta una netta struttura bipartita. Ciascuna delle due parti (i primi tre atti da un lato, gli ultimi due dall'altro) è caratterizzata da una coesa continuità narrativa al proprio interno. In particolare, le due parti descrivono, rispettivamente, la caduta e la redenzione dell'uomo. Se da un lato, infatti, l'azione dell'insieme dei primi tre atti cospira, per così dire, alla caduta nel peccato di Adamo ed Eva, dall'altro, negli ultimi due atti, i due progenitori conseguono, attraverso un progressivo percorso che prevede il superamento di molteplici tentazioni postedeniche, una propria riabilitazione e salvezza.

Si possono scorgere, inoltre, ulteriori elementi che mettono in evidenza tale bipartizione. Se l'inizio della prima delle due parti presenta, sia pur in rapidi accenni, la creazione universale, la seconda si avvia con l'episodio infernale in cui avviene una sorta di contro-creazione: l'evocazione dei mostri da parte di Lucifero, infatti, come si vedrà, si configura come speculare controcanto e replica parodica della creazione divina.⁶⁹ Inoltre, se l'atto conclusivo della prima parte (il terzo atto) è caratterizzato dai festeggiamenti infernali, quello conclusivo della seconda e dell'intero dramma (il quinto atto) presenta un episodio conclusivo caratterizzato dai festeggiamenti angelici. Infine, come già notato, entrambe le due parti dell'opera sono concluse da un coro angelico e non vi sono ulteriori cori di fine atto nel corso del dramma.

Le due parti, pur essendo costituite la prima di tre atti e la seconda di due, in ragione della notevole lunghezza dell'ultimo atto, sono di dimensioni analoghe, presentando, rispettivamente, 2252 e 1985 versi. E' significativo constatare come, al di là di una ricerca di equilibrio strutturale, l'Andreini abbia assegnato uno spazio così rilevante alle vicende postedeniche di Adamo ed Eva. Come si dirà nel corso della lettura del dramma, questo fatto va probabilmente connesso a uno specifico

⁶⁹ Cfr. *infra*, §7.1.

interesse dell'autore, non tanto per l'uomo dei primordi, epicamente remoto nel tempo, quanto per l'umanità postedenica, ossia moderna: per l'uomo, cioè, pervaso da dubbi ed angosce esistenziali, nella siderale distanza, ormai incolmabile, del dio creatore (il personaggio del *Padre Eterno* è definitivamente assente dopo la cacciata).

In considerazione della bipartizione strutturale del dramma si è ritenuto congruo scandire formalmente la lettura dello stesso nelle sue parti principali: dopo una presa in esame del *Prologo*, si affronterà, in un primo momento, la lettura dell'insieme dei primi tre atti e, in un secondo, di quello degli ultimi due. Per quanto concerne una ripartizione interna nella trattazione, sarebbe poco utile seguire la suddivisione in scene, il cui riferimento verrà comunque mantenuto per l'indicazione dei luoghi. La suddivisione in scene, infatti, legata alla convenzione per cui si ha una nuova scena per ogni ingresso di personaggio, frammenta spesso episodi unitari; per di più, l'Andreini non risulta nemmeno sempre scrupoloso nel rispettare tale criterio, dato che in svariate occasioni l'entrata di un nuovo *interlocutore* non dà luogo a una nuova scena. Nei cinque atti dell'*Adamo* figurano, rispettivamente, 6, 6, 9, 7 e 9 scene, per un totale di 37 (38 con il *Prologo*), di lunghezza estremamente variabile: dai soli 10 versi del *Choro d'Angeli* che costituisce, da solo, la scena conclusiva dell'*Atto Terzo* ai 444 versi di quella che conclude l'*Atto Secondo*, ove avviene la tentazione di Eva per opera di Lucifero-Serpe.⁷⁰

Si è ritenuto più utile scandire la lettura del dramma per unità, costituite da gruppi di scene (in alcuni casi, da singole scene), ove sia ravvisabile una sostanziale continuità d'azione; ove l'azione, cioè, prosegue in *continuum*, senza soluzioni di continuità. Per indicare ciascuna di tali unità si è utilizzato il termine "macroscena". La prima parte del dramma (I, II e III atto), come si vedrà, è scomponibile in 9 macroscene; la seconda parte (IV e V atto), decisamente più compatta sotto il profilo della continuità d'azione, risulta invece ripartibile in sole 4 macroscene. Con questo criterio, l'intero dramma, *Prologo* escluso, risulta composto di 13 macroscene.

⁷⁰ Cfr. risp. III,9, p.93 e II,6, pp.49-64.

5. Il *Prologo*: sospensione armonica nel *limen* dell'atto creativo

Il prologo del dramma è costituito dall'intervento canoro di un *Choro d'Angeli*, strutturato in cinque quartine di endecasillabi a rima incrociata. Data la ricchezza di spunti interpretativi cui si presta, si propone innanzitutto una citazione integrale, riportando in nota, strofa per strofa, una possibile resa in parafrasi e brevi considerazioni. Successivamente si svolgeranno, in maniera più distesa, alcune riflessioni d'insieme. Sotto il disegno del Procaccini preposto al *Prologo* compare, a caratteri cubitali e centrata, come un titolo, l'indicazione dei suoi interlocutori: "CHORO D'ANGELI CANTANTI / LA GLORIA DI DIO".⁷¹

A la Lira del Ciel Iri sia l'arco,
Corde le Sfere sien, note le Stelle,
Sien le pause, e i sospir l'aure novelle,
E'l Tempo i tempi a misurar non parco.⁷²

Quindi a le cetre eterne al novo canto
S'aggiunga melodia, e lodi a lode,
Per colui, ch'oggi a i Mondi, a i Cieli gode,
Gran Facitor mostrarsi eterno, e santo.⁷³

O tu che pria, che fosse il Cielo, e'l Mondo,
In te stesso godendo, e Mondi, e Cieli,
Come punt'hor da sacrosanti teli
Versi di grazie un Ocean profondo?⁷⁴

Deh tu, che'l sai grande Amator sovrano
Com'han lingua d'amor l'opre cotante,
Tu inspira ancor lodi canore, e sante,
Fa' ch'a lo stil s'accordi il cor, la mano.⁷⁵

⁷¹ Così come per il testo del *Prologo*, cfr. pagine iniziali n.n., ultimo fol., *recto*.

⁷² L'arcobaleno sia archetto della lira celeste, sue corde siano le sfere del cielo, note musicali siano le stelle, pause e sospensioni della melodia siano i nuovi moti dell'aria e il tempo universale misuri generoso i tempi della musica. Si noti l'insistito motivo di *pause, sospir, aure novelle, Tempo/tempi*, a suggerire l'immagine e la sensazione di un respiro cosmico.

⁷³ Quindi il concerto moltiplichi le voci melodiche e le espressioni di lode in onore di *colui* (minuscolo nel testo) che si mostra raggianti al cospetto dei mondi e dei cieli (che sta per creare) quale immenso creatore eterno e santo. Nell'espressione *a le cetre eterne al novo canto* il binomio nuovo-eterno sembra voler caratterizzare l'ambiguo *status* esistenziale delle cose celesti. Se l'armonia di fondo è caratteristica intrinseca di Dio, e quindi eterna, le creature angeliche, che pur con questa armonia vivono compenstrate, sono esseri non eterni ma creati, e quindi nuovi rispetto al non-tempo che, per così dire, precede la creazione universale. Nel testo, senza spaziatura: "mostrarsi eterno".

⁷⁴ Tu che, prima che il cielo e il mondo esistessero, pregustando in te stesso la loro possibile esistenza, come è possibile che ora, come colpito da frecce amorose, cospargi in modo così sconfinato la tua grazia (su di essi)?

Ch'alhor n'udrai l'alt'opre tue lodando
Dir; che festi di nulla Angeli, e Sfere,
Ciel, Mondo, pesci, augelli, mostri, e fere,
Aquile al Sol de' tuoi gran rai sembrando.⁷⁶

A un primo, immediato, livello di lettura, si può vedere come le prime due strofe siano una potente e suggestiva immagine musicale della creazione universale; la terza strofa pone una domanda irrisolvibile circa l'incommensurabilità del sentimento e dell'intenzione di Dio; le ultime due strofe sono un'invocazione alla grazia divina da parte degli stessi angeli, affinché essi possano cantare adeguatamente la grandezza e la bellezza della creazione.

Una questione che è lecito porre, inerentemente al prologo, riguarda il tempo in cui esso è ambientato. E' facile immaginare che nella possibile messa in scena, l'Andreini predisponesse che al canto degli angeli si accompagnasse, durante le prime due strofe, un crescendo di luci e apparizioni, parallelo all'infittirsi delle linee melodiche: sfere, stelle, corpi in movimento allusivi a un universo in formazione. Emblematico è l'utilizzo delle voci verbali *sia/sien* nell'intervento degli *Angeli*, che implicitamente assumono quindi un ruolo attivo nella creazione, appropriandosi del *fiat* scritturale. Il congiuntivo presente indica chiaramente un qualcosa che sta accadendo, proprio ora, mentre il coro angelico, cantando, descrive questo accadere. Un'ulteriore conferma che l'ambientazione è quella del primissimo avvio della creazione, inteso come spazio liminale fra non-tempo e tempo, in cui le cose stanno per ricevere la loro esistenza, e tuttavia la loro forma non è ancora compiuta, la si trova in una glossa a margine della seconda strofa:

D.Aug. lib.4.super Genesim, cap 1 et 4, affirmat res prius fuisse
ab Angelo cognitatas quam in proprio genere existerent, quare non
cognovit eas per species ab illis sumptas, sed per concreatas.⁷⁷

⁷⁵ Tu che sai questo, grande sovrano innamorato, così come le opere (da te create) parlano la lingua dell'amore, allo stesso modo ispira le (nostre) sante lodi canore e fa sì che l'intenzione (*cor*) e l'esecuzione (*mano*) si accordino a uno stile adeguato. Qui, di certo, l'Andreini alludeva anche a se stesso, nella consapevolezza che concepire e realizzare un dramma con simile soggetto, e nelle carte e sui palchi, non fosse cosa facile e priva di insidie.

⁷⁶ Si lega logicamente all'invocazione precedente: ispira le (nostre) lodi, (al punto) che allora ci udirai dire, lodando le tue grandi opere, che dal nulla creasti angeli e sfere, cielo, mondo, pesci, uccelli, mostri e fiere; e il nostro aspetto sarà quella di aquile, nella luce dei tuoi potenti raggi.

⁷⁷ *Ivi*, in margine destro, a lato della seconda strofa.

La glossa, infatti, al di là delle finzze teologiche, allude al fatto che la creazione possa essere vista e descritta dagli angeli nella sua finitezza, in questa fase, solo grazie alla loro qualità premonitrice. D'altra parte gli angeli, essi stessi parte della creazione, è come se venissero alla luce proprio ora, cantando queste quartine: il loro rivolgersi verso l'imperscrutabile profondità della grazia divina, specie nella terza strofa, esprime la stessa attonita meraviglia con cui Adamo pronuncia le sue prime parole venendo alla luce, e così Eva dopo di lui.⁷⁸

L'apparire degli angeli sulla scena segna dunque il loro venire alla luce. L'atmosfera che il loro canto disegna è spazio liminale fra non-tempo e tempo, è vaporizzazione e dilatazione, in melodia soffusa, dell'attimo in cui accade il primo impulso alla creazione; gli stessi angeli sono emanazione puntuale del principio della creazione e il loro coro può essere detto, attraverso una suggestione della nostra fisica contemporanea, come riverbero ondulatorio dell'evento.⁷⁹ Questa atmosfera, che è sì

⁷⁸ Cfr. ADAMO^{1°} con EVA^{1°} di I,1, risp. pp. 3-4 e 6-7; e cfr. *infra*, §6.1.

⁷⁹ La suggestione di un prologo ambientato nell'istante iniziale della creazione acquista pertinenza anche attraverso un passo della seconda avvertenza, *All'istesso lettore*, in cui si fa riferimento al teologo José Anglés: "Gioseffo Angles [...] prova, che gli Angeli, per le specie concreate nel primo istante della loro Creazione ebbero esattissima cognizione, e scienza della quiddità di tutte le cose. Et questo lo prova con più autorità, et ragioni; La prima è in Ezechiele al 28. dove parlando di Lucifero, così dice. «Haec dicit Dominus Deus: Tu signaculum similitudinis, plenus sapientia, et perfectus in decore etc.» dunque dall'istante della sua Creazione [...] non acquistò scienza delle essenze, per le specie acquistate dalle cose, ma per le concreate"; pagine iniziali n.n., fol.7v secondo numerazione proposta *supra*, in §1. L'espressione ripetuta "nel primo istante della loro Creazione"/"dall'istante della sua Creazione" in merito alla precognizione angelica, suggerisce come il *Prologo* stesso, a cui è dedicato il menzionato passo della seconda avvertenza, possa essere idealmente ambientato in quell'attimo di "tempo/non tempo" ove la creazione ha inizio. D'altra parte, la teoria della creazione degli angeli come atto simultaneo e non anteriore rispetto alla creazione del mondo materiale era opinione diffusa presso i Padri della Chiesa, che divenne canonica dal 1215: "La creazione degli Angeli era legata fin dall'età paleocristiana a una esposizione esegetica della Bibbia. A questo proposito si cristallizzarono tre teorie che conviene richiamare brevemente: la prima sosteneva, sulla scorta di Giobbe (38,7) e del Siracide (1,4), che la creazione degli Angeli fosse avvenuta prima di qualsiasi altra; le due successive si richiamavano, al contrario, ai primi versetti della Genesi e sostenevano che la creazione degli Angeli fosse simultanea alle altre, sia secondo il versetto 1 del primo capitolo: «In principio Deus fecit caelum et terram», nel senso della creazione del mondo materiale e intelligibile, sia secondo il versetto 3, dello stesso capitolo: «Fiat lux», contemporaneamente alla creazione degli Angeli. Mentre la prima teoria venne sostenuta soprattutto dai Padri greci della Chiesa, tranne alcune eccezioni (si pensi a Gerolamo e Ambrogio), successivamente le altre due godettero dell'appoggio dei Padri occidentali, in primo luogo di Agostino e di Gregorio Magno. Dopo di essi a partire dal XII secolo, la teoria della creazione simultanea si consolidò sempre più fino a essere sanzionata dalla Chiesa quale dottrina canonica nel 1215, durante il Concilio lateranense"; BRUDERER EICHBERG Barbara, *Le gerarchie degli Angeli nel Medioevo: rapporti tra teologia e iconografia*, in *Le ali di Dio : messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a cura di Marco Bussagli e Mario D'Onofrio, Milano, Silvana, 2000, pp.40-43. L'Andreini si dimostra molto attento e scrupoloso nel motivare, attraverso le glosse, la legittimità teologica di ciò che viene espresso dal testo del dramma, citando direttamente passi biblici e avvalendosi di autorevoli fonti dottrinali. Nel passo sopracitato de *All'istesso lettore*, il riferimento è al "Florum Theologicarum quaestionum" del "M. Illustre, e Reverendiss. Gioseffo Angles": ANGLÉS, José (1550-1588), *Flores*

sospesa, ma non del tutto estranea rispetto alla creazione del mondo materiale (che anzi è intrinseca ad essa sia pur a un livello, per così dire, nebuloso), si accosta all'irrompere dell'atto primo del dramma con ritmo più efficace, scenicamente parlando, di quanto se il *Prologo* stesso fosse ambientato in un "non-tempo prima del tempo" radicalmente scisso dalla creazione stessa.

Il prologo dell'*Adamo* di Andreini traduce la creazione universale con l'immagine di una sinfonia che cresce: meglio ancora, di uno spettacolo musicale. Non si può non vedere in ciò una chiara espressione metateatrale di "teatro nel teatro": quel che sta per andare in scena è a sua volta uno spettacolo, che avviene nel conchiuso aureo teatro celeste,⁸⁰ ove gli allestitori sono gli angeli e lo spettatore, unico destinatario cui gli angeli si rivolgono, il padre eterno.⁸¹ Il coro angelico del *Prologo* esprime infatti, in particolare nelle ultime due strofe, tutta la tensione di uno spettacolo che sta per

theologiarum quaestionum, in secundum librum sententiarum, nunc primum collecti, Venezia, apud Ioannem Baptistam Hugolinum, 1588. Nelle glosse andreiniane, tuttavia, alla preoccupazione di legittimare teologicamente il testo del dramma, spesso si affianca e si incrocia un altro tipo di intento, di taglio squisitamente estetico-letterario. In alcune delle glosse, infatti, dietro la parvenza di giustificazioni teologiche, l'Andreini sembra voler passare al lettore una suggestione attraverso cui poter apprezzare meglio determinati versi del dramma. Più in generale, la composizione dell'*Adamo* sembra incanalata nel duplice sforzo di rispettare fedelmente (se non nella sostanza almeno nella formale apparenza) la dottrina canonica e di far fiorire, all'interno di questa fedeltà, un senso poetico. Già nel *Prologo*, l'Andreini potrebbe, nel rispetto di un'opinione canonica, aver voluto plasmare con pieno gusto estetico, e sulle carte e sulla scena, il paradosso suggestivo di cori angelici cantanti che, in seno al vero *incipit* della creazione universale, già riflettono, attraverso il loro canto, sull'universo a venire; paradosso che all'interno di una scena teatrale, immaginata o vissuta, diventa esteticamente pregnante, là dove era mero concetto astratto nelle terse ma asettiche geometrie dei trattati teologici.

⁸⁰ *Teatro celeste* è il nome di una raccolta di sonetti, del 1625, inscrivibile nell'insieme delle opere andreiniane in difesa del teatro e comprensive di aspetti teorico-teatrali (cfr. *supra*, in *Introduzione*). Il tema complessivo del *Teatro Celeste* è quello della chiamata degli attori devoti in paradiso. In particolare, nel quarto sonetto, i comici di mestiere onesti vengono chiamati in cielo per esercitare lì la loro arte; il regno celeste, in modo ancora più esplicito che nell'*Adamo*, assume l'aspetto di un conchiuso, se pur vasto, spazio teatrale, ove il creato intero, in ogni sua forma, interagisce giocosamente nell'univoca intenzione di lodare il creatore: "Sien colà recitanti e luna, e sole, / Per santissimo amor fatti idolatri. / Quivi in seno di rose, e di viole / Beli il frisso montone, e Sirio latri, / E mirino del ciel gli anfiteatri / Da gli angioletti ordir dolci carole"; *Teatro Celeste. Nel quale si rappresenta come la Divina Bontà habbia chiamato al grado di beatitudine e di santità Comici penitenti e martiri; con un poetico esordio a'scenici professori di far l'arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso, ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso*, Parigi, Nicolas Callemont, 1625; Venezia, Ginammi, 1635; edizione moderna in PANDOLFI Vito (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, 6 voll., Firenze, Sansoni antiquariato, 1957-1961, Vol.III, pp.342-354; qui, citazione dal quarto sonetto della raccolta, *Sopra Santo Ardelione*, come riportata in REBAUDENGO Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1994, p.176. Riferendosi sia al *Teatro Celeste* che all'*Adamo*, il Rebaudengo scrive: "Il mondo celeste è un organismo di sempiterna autorappresentazione, oggetto di partecipe attenzione da parte del genere umano, il cui capostipite, Adamo, e la sua esistenza divengono a loro volta materia di spettacolo sotto gli occhi delle sfere paradisiache"; *ibidem*.

⁸¹ Il padre eterno, oltre che spettatore unico, è l'implicito creatore dello spettacolo, il drammaturgo, venendo definito, in CHERUBINI 1° di I,1, p.2, *Divo scrittore sovrano*.

essere allestito agli occhi del creatore: dell'allestimento, gli angeli stessi sono i principali responsabili, i capocomici, al punto di predisporne, con quel *sia/sien* ripetuto nella prima strofa, il palcoscenico e i relativi strumenti, visivi e sonori; il cosmo in formazione andrà, così, via via allargando la dimensione della compagnia teatrale, fino a formare un elenco sterminato che, nella quinta strofa, viene simbolicamente raccolto in otto unità di cui gli angeli, quali capocomici, occupano la prima posizione: *Angeli e Sfere, ciel, Mondo, pesci, augelli, mostri e fere*. Gli angeli sono quindi una parte dell'intera creazione, il primo gradino in cui si stempera la natura, ma, quali portavoce dalla coscienza più elevata, sembrano parlare a nome dell'intero creato: lo spettacolo che si sta per rappresentare avviene sì sotto la direzione degli angeli, ma con la partecipazione viva di ogni aspetto della creazione *in fieri*; ed è quindi l'universo intero, l'intero mondo delle cose che stanno per essere create, ad allestire questo spettacolo per il creatore.

La nota lirica predominante, la stessa che si accompagnerà a tutto il dramma, è tutta in questo senso di profonda e attonita meraviglia per le cose che accadono, in sintonia con la complessiva poetica barocca della meraviglia: nelle parole degli angeli, il creato è meraviglioso e meravigliosa è l'attenzione commossa, e quindi meravigliata, dello stesso creatore per un creato ancora increato; un'attenzione degna di essere ripagata attraverso uno sforzo prodigioso, quello della stessa natura che sta per esistere e che si racconta, nel nome della propria creazione, al proprio creatore; e che, commossa dalla meraviglia di lui prova a rinnovarne il respiro attraverso la narrazione di sé.

Teatro nel teatro dunque; e nel gioco della meraviglia che l'Andreini offre a un lettore non frettoloso, ci si può ben accorgere come la complessità strutturale del teatro barocco nel tendere, e a volte coincidere, con questa forma, il teatro nel teatro appunto, si possa risolvere nello stupore per l'evidenza dell'immediato: se il dramma che sta per avviarsi altro non è che la narrazione della natura creata agli occhi del creatore, il medesimo dramma va percepito, in se stesso, come incarnazione della vicenda universale, nel suo puro accadere, al cospetto di chi ha concesso questo accadere. Il barocco, questo gioco di specchi che costringe a torsioni innaturali a chi prova a fruirne, si rivela a lampi fulminei, quanto imprevedibili, come impalcatura non solo non votata alla complicazione fine a se stessa, ma volta persino a smontare le sovrastrutture più semplici, per volgersi all'immediatezza della verità: il vero unico

meraviglioso evento spettacolare è la vicenda universale nel suo svolgersi, nel suo essere percepita empaticamente prima ancora che per via concettuale.

Detto questo, non si può fare a meno di notare, all'interno del *Prologo*, la totale assenza di ogni riferimento ad Adamo, a Eva e, in generale, all'umanità; e parimenti a Lucifero e agli angeli caduti. Quest'assenza è forse connessa all'atmosfera di fondo con cui il *Prologo* vuole inaugurare il dramma, a quel senso di meraviglia, intrinseco all'atto vibrante e gentile della creazione, percepito dalle stesse creature angeliche, che nel nome della meraviglia ricevono esistenza. Adamo stesso verrà creato nel nome di questa meraviglia e il suo cadere coinciderà con lo smarrimento della stessa qualità percettiva, di quel disinteressato e commosso stupore per il creato attraverso cui può intuire lo sguardo meravigliato, e non indifferente, del creatore. Lucifero e gli angeli caduti risultano definitivamente dannati nell'irrimediabile perdita di questa facoltà. E se il dramma parla della creazione di Adamo, della sua caduta, del suo possibile rialzarsi e riavvicinarsi alla condizione primeva, quest'ultima possibilità coincide con un ritrovato sintonizzarsi dell'uomo con quell'armonia celeste, intessuta di meraviglia, che inaugura il dramma come un auspicio, come una nota beneaugurante.⁸² In nome di quella compiuta armonia, di quella meraviglia che è la condizione felice che si vuole augurare ad Adamo, cioè all'umanità, nel *Prologo*, forse, un solo velato riferimento agli angeli caduti, e all'uomo stesso, avrebbe stornato questo augurio.

6. L'Adamo edenico

Detto del *Prologo*, si passa ora a una lettura del dramma in cinque atti; seguendo la divisione dell'opera in due parti principali, secondo quanto detto in precedenza, si procede qui all'analisi della prima parte, che descrive la vicenda che conduce dalla creazione di Adamo ed Eva alla cacciata dal paradiso terrestre, e che raggruppa i primi tre atti del dramma. Questa prima parte dell'opera, la si può scomporre in 9 macroscene, ossia sezioni in cui l'azione prosegue senza soluzione di continuità:

1 (295 versi) Creazione di Adamo ed Eva: I,1

2 (401 versi) Reazioni e contromosse degli spiriti infernali: I,2-6

⁸² Il motivo di un ritorno finale all'armonia primeva emerge entro la penultima scena del dramma: cfr. MICAELE 4° di V,8, pp.167-168, in part. p.168; e cfr. *infra*, §7.4b-c.

- 3 (165 versi) Commento corale degli Angeli: II,1
- 4 (165 versi) Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,2
- 5 (141 versi) Preparazione infernale della tentazione: II,3-5
- 6 (444 versi) Tentazione di Eva da parte di Lucifero-Serpe: II,6
- 7 (302 versi) Caduta di Adamo, indotto da Eva: III,1
- 8 (133 versi) Festeggiamenti infernali per la caduta di Adamo: III,2-5
- 9 (206 versi) Interrogazioni divine e cacciata: III,6-9

Dalla visione d'insieme di questa sequenza, si può notare come i raggruppamenti di più scene in unica macroscena, fatta eccezione per l'ultimo gruppo, siano caratterizzati da personaggi infernali: segno, questo, del caotico avvicinarsi di personaggi, spesso minori, nelle scene infernali. Tale vivacità è confermata anche dalla brevità media delle singole scene che compongono tali gruppi.

Il *Padre Eterno*, come personaggio, è presente nella prima e nell'ultima macroscena. Questo fatto conferma la percezione dell'insieme dei primi tre atti come macrounità dell'opera: il diretto intervenire del *Padre Eterno*, in occasione della creazione dell'uomo e della cacciata dal paradiso terrestre, conchiude in una potente cornice questo "primo episodio" dell'opera, il cui tema centrale è la caduta. La cacciata dal paradiso terrestre sembra, per Adamo ed Eva, quasi una condanna senza appello: l'Andreini sembra voler enfatizzare questo aspetto per poter meglio contrastivamente evidenziare, nella seconda parte dell'opera, la faticosa ma ineccepibile possibilità di redenzione per l'umanità rappresentata dai due progenitori.

6.1 Creazione di Adamo ed Eva: I,1

Nella scena d'esordio del primo atto avviene la creazione di Adamo ed Eva. I personaggi che vi intervengono sono: il *Padre Eterno*, Adamo, Eva e un *Choro d'Angeli*, a cui si aggiungono i due cori di *Serafini* e *Cherubini*, probabilmente da intendere come semicori del *Choro* principale.⁸³ La scena si può scomporre nelle seguenti sequenze:

- a) invettiva del *Padre Eterno* contro Lucifero

⁸³ L'elenco degli *interlocutori* per I,1 è lacunoso, limitandosi a "Padre Eterno, Choro d'Angeli", in caratteri cubitali: cfr. p.1. E' plausibile ipotizzare tale lacuna nell'ipotesi, non realizzata, che il primo intervento di Adamo dovesse segnare l'inizio di una scena distinta, fatto che sarebbe coerente con il criterio di ripartizione in scene in base all'ingresso dei singoli personaggi.

- b) discesa del *Padre Eterno* sulla terra e creazione di Adamo
- c) sonno di Adamo e creazione di Eva
- d) narrazione del sogno da parte di Adamo e abbraccio con Eva
- e) consegne del *Padre Eterno* per Adamo ed Eva e sua ripartenza dalla terra
- f) monologo di Adamo sulla bellezza del creato e chiusa finale con Eva .

I quasi trecento versi (295) di questa prima scena (e macroscena) sono piuttosto movimentati, sia per le varietà tematiche che per la vivace dinamica delle azioni sottese. Tematicamente, la scena si apre *ex abrupto* con un monologo del *Padre Eterno* che è, sostanzialmente, un'invettiva contro Lucifero; la parte centrale concerne la creazione di Adamo ed Eva; la parte finale sviluppa il tema della commozione del primo uomo di fronte alla natura. La scena risulta, inoltre, piuttosto frastagliata nella sua dinamica: la creazione di Adamo e, quindi, di Eva dà vita a nuovi personaggi che dovrebbero, a rigore, segnare l'inizio di scene distinte e il cui intervento produce, comunque, una marcata segmentazione; per di più, la scena si conclude con Adamo ed Eva soli, ossia con personaggi totalmente differenti da quelli con cui si era aperta.⁸⁴ Inoltre, il *Padre Eterno*, in una possibile resa scenica (o nell'immaginazione del lettore), comincia a parlare dall'alto, forse inizialmente non visibile, per essere calato a terra, *deus ex machina*, al fine di creare Adamo ed Eva, e scomparire infine, presumibilmente insieme agli angeli, verso l'alto, lasciando soli in scena i due progenitori, per la sequenza bucolica finale: movimenti, questi, che conferiscono ulteriore dinamicità al ritmo di questa prima scena del dramma.⁸⁵

Il monologo d'esordio del *Padre Eterno*, che è soprattutto un'invettiva contro Lucifero, si apre *ex abrupto* coi versi:

Alzi dal tetro horror l'horrida fronte
Lucifero dolente a tanta luce⁸⁶.

⁸⁴ Vedi nota precedente.

⁸⁵ I movimenti verticali del *Padre Eterno* sono segnalati da didascalie implicite, in *incipit* di P.ETERNO 2° di I,1, p.2: "Lasciate Angeli il Ciel pur vosco in terra / Scenda colui, che seco porta il Cielo"; e in P.ETERNO 8°-SERAFINI 3° di I,1, p.9: "Da voi mi parto, e per l'aeree vie / Lasciando il Mondo, fo ritorno al Cielo.» / «Ogni nube de l'aria, in terra scenda, / E candida, e leggera / Poggi con Dio quasi a l'ardente sfera".

⁸⁶ (*Incipit* di) P.ETERNO 1° di I,1, pp.1-2. Significativo è il rafforzamento del termine *horror* con *horrida fronte* e, poco oltre (*ibidem*) con *talpa d'horrori*: il termine, riferito sia all'aspetto che al sentimento di Lucifero, evoca il senso di uno sconfinato spavento per se stesso, accentuato dall'impossibilità di un pentimento; ma richiama, anche, l'immagine dell'orrido, inteso come scosceso dirupo, come abissale sprofondamento dal sapore irto e terrigno. Poco oltre (*ibidem*), il termine *ruina*, in quanto contrapposto a *salute* (ossia salvezza), indica innanzitutto la dannazione spirituale; ma rinvia anche alla caduta, al precipizio come luogo fisico, ai residui irtamente asimmetrici di qualcosa che è crollato. Questo spettro semantico può essere messo suggestivamente in connessione con la *coincidentia oppositorum*,

Il *Padre Eterno* invita Lucifero ad alzare la testa dagli abissi in cui è precipitato, in modo di poter assistere alla creazione del mondo e dell'uomo, con l'evidente intento di istigargli rabbia e invidia. Il concetto chiave che emerge nel cuore dell'intervento è, infatti, quello di rovesciamento e inversione fra i destini di Lucifero e dell'uomo:

Miri il Rubello, insano
Com'è facile il modo
Al gran fabro de' Mondi,
De l'alto Empireo sublimar le soglie
Inalzando l'humile
Là 've cadde il superbo ⁸⁷.

In questi versi, la creazione dell'uomo appare motivata da un intento riparatore rispetto al danno generato dalla ribellione, e conseguente caduta, di Lucifero. Col precipitare degli angeli ribelli, infatti, il cielo si è parzialmente svuotato: ecco, quindi, la necessità dell'innesto di un elemento ascensionale, che compensi ed equilibri il movimento in precipite discesa dell'angelo ribelle e dei suoi sostenitori. Il *Padre Eterno* assume, dunque, il ruolo di un arbitro, che crea un movimento che bilanci l'infrazione avvenuta, operando una sorta di inversione di flusso nello stesso punto in cui è scaturita l'emorragia: l'espressione, ermeticamente felice e pregnante, *sublimar le soglie* conferisce valore al varco, alla soglia di accesso del regno celeste, esprimendo la creazione di una possibilità di ingresso là dove si era generata quella di uscita. In questa chiave, la sublimazione delle *soglie* non va letta come semplice avvio di una possibilità singolare, l'accesso da parte di un'entità esterna al regno celeste: le soglie diventano sublimi proprio per la doppia connotazione di ingresso e uscita di cui si rendono protagoniste e sublime è il loro duplice valore di passaggio verso la dannazione e di varco per la beatitudine, quasi come se una sola porta segni l'ingresso dell'inferno e del paradiso, secondo il verso in cui si guardi.

La seconda sequenza conduce alla creazione di Adamo, passando per la "calata a terra" del *Padre Eterno*. I cori di *Serafini*, *Cherubini*, e *Angeli* scandiscono, coi loro interventi, l'azione. I sei giorni biblici della creazione sembrano scorrere per rapidi accenni allusivi, come a sottolineare che ogni cosa creata ha come unico fine quello di costituire un *habitat* adatto all'uomo:

nella natura satanico-luciferina, fra l'essere maleficamente metafisico e iperbolicamente corporeo. Come ebbe a scrivere Walter Benjamin, "La pura materialità e la spiritualità assoluta sono i due poli dell'ambito satanico"; BENJAMIN Walter, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione italiana a cura di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p.205.

⁸⁷ *Ibidem*.

O superbo apparato,
E di Luna, e di Sol gran lumi, ornato,
Ne gli Angeli canoro
Ne le sfere sonoro:
O come vai destando
A grand'atto d'amore
L'Huom farsi spettatore.⁸⁸

Il *Padre Eterno* annuncia la sua discesa teatrale, *deus ex machina*, a terra,

Lasciate Angeli il Ciel pur vosco in terra
Scenda colui, che seco porta il Cielo⁸⁹

preannunciando la creazione di Adamo nei termini di un intervento alchemico, di un prodigio tutto volto a creare una tensione ascensionale che ribalti la caduta di Lucifero, concretizzazione di quel “sublimar le soglie” di cui si è detto in precedenza:

Cangiar la terra in carne, il loto in huomo,
L'huomo in sovran Signore,
E'n grand'Angelo un'alma.⁹⁰

Durante la discesa del *Padre Eterno*, gli angeli sembrano collaborare attivamente alla creazione universale, producendo essi stessi la vegetazione sulla terra, per ammortizzare l'urto del piede divino:

SERAFINI CANTANO
[...] Fiori tessete al Divin piè lavoro,
Emuli de le Stelle [...]

PADRE ETERNO
Ecco novelle herbette, e primi fiori,
Che'l piede avvezzo a premer sol le Stelle,
E le gran vie del Sole,
Hoggi incomincia, per selvaggia riva
A stampar orma eccelsa.⁹¹

⁸⁸ SERAFINI 1° di I,1, p.2. In un'ipotetica messa in scena, riferendosi ai *gran lumi*, *Sole* e *Luna*, il coro angelico dei *Serafini* probabilmente allude all'apparizione, proprio in questo momento, dei due astri, con intuibile efficacia scenica. L'espressione “Ne gli Angeli canoro / Ne le sfere sonoro” propone una dualità *Angeli-sfere*: se sono gli angeli a muovere le sfere, e gli angeli sono “canori” e le sfere “sonore”, l'immagine che il testo suggerisce è quello di una formazione strumentale che viene mossa e sospinta dall'impulso vocale.

⁸⁹ P.ETERNO 2° di I,1, p.2

⁹⁰ *Ibidem*. La trasfigurazione teatrale del *Padre Eterno*, quale personaggio corporeo che si cala col suo peso sulla terra-palcoscenico, esprime un paradosso in qualche modo affine al suo esprimersi coi modi dell'alchimia e della magia. Le qualità di alchimista del *Padre Eterno* risultano rafforzate nella seconda versione del dramma, ove assume l'epiteto di *Orafo*, come si vedrà meglio *infra*, in *II. L'«Adamo» del 1641*.

Un ulteriore intervento angelico rievoca l'invettiva del *Padre Eterno* contro Lucifero e conclude, nell'implicito richiamo tematico al *sublimar le soglie*, con l'indicare in Adamo il sostituto di Lucifero nell'albergo celeste:

Poi, che del Ciel l'Albergator primiero
L'humile accoglie, e scaccia sol l'altero.⁹²

Finalmente, Adamo viene invitato ad alzarsi, avendo ricevuto vita dall'*amoroso fiato* del *Padre Eterno*; e, nelle parole del *Padre*, nasce come microcosmo, *picciol mondo* che *il mondo grande tra le sue braccia l'accolga*.⁹³ Il sorgere di Adamo è contraddistinto dall'ambivalente compresenza fecondatrice di terra e spirito, di materia impotente e anelito all'infinito e la sua costituzione assomiglia a quella di uno stato larvale: i sensi non sono ancora affinati e una sinfonia, quasi eccessiva, di suoni e luci, lo abbaglia, provocandogli attonita meraviglia e, mentre parla e sente col cuore più che con i sensi, l'elemento spirituale e quello materico stentano a riconoscersi tra loro.⁹⁴ Dichiarando di non essere in grado di onorare, con la propria lingua, lo splendore degli angeli, e dello stesso *Padre Eterno*, schierati di fronte a lui, invita il *Gran Monarca supremo* a guardarlo direttamente nel cuore:

Mira del cor l'affetto,
Ch'udrai, che più favella, che la lingua,
E ch'a te più si piega,
Che questo humil ginocchio.⁹⁵

⁹¹ SERAFINI 2° e P.ETERNO 3° di I,1, pp.2-3, qui p.3.

⁹² ANGELI 1° di I,1, p.3

⁹³ P.ETERNO 4° di I,1, p.3. Una delle maggiori preoccupazioni dell'Andreini per la stesura dell'opera è la resa del linguaggio adamitico, come esplicitamente dichiarato ne *Al benigno Lettore* (cfr. *supra*, in §3). Qui, nel momento in cui il *Padre Eterno* invita il primo uomo ad alzarsi, lo chiama "Adamo". Una glossa a margine puntualmente afferma come "Adamo" non sia, propriamente, un nome specifico, dato che in ebraico equivale, genericamente, a "uomo": "Quomodo ante peccatum possit author appellare eum hoc nomine Adam. Et bene patet. Quia D. Hieron. ait nomen Adam esse genericum, et non particulare nomen, et significare idem quod hominem, et sicut nos legimus filium hominis, haebraei legunt filium Adam [...]"; 1ª glossa di p.3.

⁹⁴ Cfr. ADAMO 1° di I,1, pp.3-4.

⁹⁵ *Ivi*, p.4. Il motivo del venire alla luce del primo uomo, in quanto dominato da percezioni di impotenza e inadeguatezza, si esprime con significative analogie nel monologo iniziale di *Hombre (Uomo)* dell'*auto sacramental* calderoniano *La vida es sueño* (del 1673), omonimo al dramma del 1636, e desunto dal famoso monologo di Sigismondo sulla privazione di libertà. *Hombre*, infatti, confrontandosi con gli altri esseri creati, afferma: *teniendo más alma [...] teniendo más vida [...] yo, con más instinto [...] teniendo yo más aliento, tengo menos libertad?*; l'ultima espressione è particolarmente significativa – possedendo io più respiro/spirito, ho meno libertà? – indicando, come avviene nel testo andreiniano, il contrasto fra anelito dello spirito e limiti della materia. CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673), in *Autos sacramentales: alegóricos y historiales*, Madrid, por Juan Garcia Infansón, 1690; ed. di rif. in ORIOLI Luisa (a cura di), *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, con testo originale a fronte, Milano, Adelphi, 1967, pp.227-364, qui vv.670-701, pp.272-274. Riferimenti per il dramma

L'impotenza correlata all'essere *così poca terra* risulta contrapposta all'anelito dello spirito, che gli fa dire:

Già, già, Signore in estasi devota
Vola la mente mia, passa le nubi,
Passa ogni sfera, e giunge sino al Cielo,
E là seggio per l'Huom mira di Stelle. [...]
Cangiami in te medesmo [...] ⁹⁶.

Il dettato di *Genesis 2* prevede che l'uomo sia creato in terra *extra paradisum* e che, solo dopo la sua creazione, venga condotto nel paradiso terrestre.⁹⁷ Coerentemente, nel dramma andreiniano, a questo punto gli angeli invitano Adamo a rivolgere *il piè | al Paradiso ameno*. Nelle parole degli angeli, il paradiso terrestre appare quale speculare immagine del *Cielo*: *le acque limpide sono sfere mormoranti, le turbe | d'augeletti son Chori d'angioletti, i fiori sono vivaci stelle*, e così via.⁹⁸

Siamo alla sequenza dell'addormentamento di Adamo e della conseguente creazione di Eva, da una sua costola. Quando Adamo lamenta il sopraggiungere improvviso di un *sonno soave*, il *Padre Eterno* gli si avvicina (*Ecco a te vengo Adamo*) descrivendo, a voce, il gesto di trargli *da la costa | la materia | che di Donna avrà il nome, e'l bel sembiante*, mentre gli *Angeli* lodano questa ulteriore prova di *possanza* del creatore.⁹⁹ Il risveglio di Eva alla vita è per molti aspetti speculare a quello di Adamo. Le sue prime parole, infatti, esprimono meraviglia per la sinfonia di suoni e di luci che la circonda e, al pari di Adamo, percepisce cose e pensieri direttamente col cuore, ritrovandosi i sensi ottunditi e la voce bloccata:

Qual melodia celeste al cor mi giunge
Pria, che suoni all'orecchio? e che m'invita

calderoniano del 1636: CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La Vida es Sueño* (dramma), in *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca: escogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano [...]*, Madrid, por María de Quiñones a costa de Pedro Coello y de Manuel López mercaderes de libros, 1636. Edizione italiana di riferimento in ORIOLI Luisa (a cura di), *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, con testo originale a fronte, Milano, Adelphi, 1967, pp.1-226.

⁹⁶ ADAMO 1° di I,1, pp.3-4, qui p.4.

⁹⁷ Cfr. *Gen2,7-8: Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitæ, et factus est homo in animam viventem. Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat.*

⁹⁸ Cfr. ANGELI 2° di I,1, pp.4-5.

⁹⁹ Cfr. ADAMO 2° - P.ETERNO 5° - ANGELI 3° di I,1, pp.5-6.

A mirar meraviglie? ohimé, che veggio? ¹⁰⁰.

Poco oltre, il monologo d'esordio di Eva così prosegue:

Alto Signor cui reverente adoro,
Così tenero affetto il cor mi punge,
Che mentre ragionar osa la lingua,
E le parole a pena
Escon su queste labra
Da bell'onda di pianto
(Mossa da miei sospir) restano assorto. ¹⁰¹

Ancor più che in Adamo, la commistione di materia e spirito, non compiutamente armonizzati fra loro, emerge con forza,

Che mutamenti novi?
Fassi la Terra il Cielo? ¹⁰²

come se Eva avesse precedenti esperienze distinte della *Terra* (in quanto materia) e del *Cielo* (in quanto spirito). Eva viene dunque alla luce, nel dramma andreiniano, qualitativamente molto simile ad Adamo, nelle sue emozioni fondamentali. Al tempo stesso, il suo eloquio prevede espressioni, quali *tenero affetto* e *bell'onda di pianto*, che contraddistinguono la sua femminilità, anche se il verso finale del monologo rivela tutto il carattere intenso e deciso dell'Eva andreiniana, tutt'altro che aderente allo stereotipo di donna svenevolmente arrendevole:

Ma se'l tace la lingua il narri il core. ¹⁰³

Segue la sequenza inerente alla narrazione del sogno di Adamo, da parte dello stesso, e al suo primo abbraccio con Eva. Il *sonno soave*, indotto in Adamo, aveva consentito l'anestesia necessaria per la chirurgica estrazione della costola e la conseguente creazione di Eva. Ma quello stesso sonno ha avuto l'effetto di produrre in Adamo un sogno profetico: a margine del testo, non manca una puntuale glossa sui riferimenti dottrinali per il sogno adamitico. ¹⁰⁴ Adamo, stordito, riferisce il sogno, le

¹⁰⁰ (*Incipit di*) EVA 1° di I,1, pp.6-7.

¹⁰¹ *Ivi*, p.6.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ivi*, p.7.

¹⁰⁴ “De estasi. Divus Aug. in Psalm.56 et super Genesim c.2, et Alex.Alensis q.85, membro 2. asserunt missum fuisse soporem in Adam, ut ipsius mens per estasim fieret particeps Divinorum Arcanorum, et continuo (ut inquiunt) fuit plenus spiritu profetiae. unde dixit hoc nunc os de ossibus meis, et caro de carne mea”; glossa in p.7. La glossa salda in un'unità di senso le due funzioni del sogno adamitico: quella relativa alla creazione di Eva e quella connessa al sogno profetico. Il sogno di Adamo concerne soprattutto il mistero dell'incarnazione del Cristo in seno alla Vergine; e quindi

cui immagini rinviano al mistero della trinità divina, per approfondirsi sulla figura di una *candidetta sacrosanta rosa*, evidente emblema della Vergine. E' da notare come, nella narrazione del sogno, si infittiscano le corrispondenze simbolico-visuali fra cielo e terra, focalizzate e ramificate intorno all'equivalenza fiore-stella:

Qual candidetta sacrosanta rosa
Ne'giardini del Cielo
Da l'Empiree rugiade aspersa, il seno
Vidi aprire a tai Soli? anzi un de' Soli
Il molle sen di lei far suo bel Cielo?
E in un momento poscia
(O meraviglie eccelse)
Fra diluvi di luce
In sembianza di giglio
Dal bel virgineo sen sorger felice:
Dunque i Soli son gigli,
e i gigli son di caste rose i figli?¹⁰⁵

L'insistito connubio fra elementi terrestri (*rosa, giardini, rugiade, seno, gigli*) e celesti (*cielo, empiree, Soli*) ha a che fare, nuovamente, con la duplice essenza, materia e spirito, con cui Adamo ed Eva vengono alla luce; ma anche l'incarnazione della Vergine, che questi versi adombrano, è mistero di incontro fra spirito e materia. Con l'ingenuità propria del suo essere appena risvegliato alla vita (e dal sogno), Adamo tende facilmente a confondere significante e significato, specie negli ultimi due versi, che sembrano assumere la funzione di garbata pausa comica, atta a divertire il pubblico, in un contesto di narrazione mistica: sembra appunto che Adamo si chieda se davvero, materialmente, i gigli nascono dalle stelle. D'altra parte, le fitte corrispondenze fra cielo e terra conducono il discorso al limite di un *non sense* tipico del linguaggio onirico; e Adamo, non solo sta raccontando un sogno, ma vive, in una sorta di liminale dormiveglia, l'esperienza di per sé trasognata e confusa del suo recentissimo essere venuto alla luce.¹⁰⁶ Al tempo stesso, le parole di Adamo non sono

la santità di Maria, di cui Eva, in quanto *Donna*, è antesignana. L'incarnazione del Cristo in seno alla Vergine è speculare alla creazione di Eva dalla costola di Adamo: per questo l'espressione scritturale *Nunc os de ossibus meis, et caro de carne mea*, secondo la prospettiva dottrinale che l'Andreini fa propria, racchiuderebbe ermeticamente il sogno adamitico, rinviano sia al riconoscimento/incontro con Eva, sia – a livello più nascosto – alla visione della *Donna* come madre di Dio.

¹⁰⁵ ADAMO 3° di I,1, pp.7-8.

¹⁰⁶ La rapida successione fra creazione di Adamo, suo addormentamento e successivo risveglio ricorre anche nell'*auto sacramental* calderoniano *La Vida es sueño* (ove il personaggio di Adamo assume il nome di *Hombre*), in maniera parallela a quanto avviene nella vicenda di Sigismondo nel precedente, e meglio noto, omonimo dramma in tre atti. E' più che lecito ipotizzare una conoscenza diretta del dramma andreiniano da parte di Calderon de la Barca. A

esenti da un acume quasi sovversivo, nel loro esprimere uno slancio di estasi e visione, come fuga dal mondo. Come in precedenza avevano fatto implicitamente gli *Angeli*,¹⁰⁷ il *Padre Eterno* lo ammonisce, sia pur bonariamente. E lo fa due volte: quando Adamo si sta per svegliare – “Svegliasi Adamo, e lasci / Di fruir in bel rauto alte, e Divine / Occultissime cose” – dicendo, in sostanza, che Adamo debba destarsi e non indugiare troppo nel sogno mistico; e, più marcatamente, alla fine della narrazione di Adamo – “Troppo alto è’l Cielo, e troppo basso è’l Mondo, / Basti; che tenta in vano / Il pelago de’ fatti alti, e superni, / Humil saver umano” – asserendo come l’uomo naufrangi facilmente se affronta questioni per lui troppo elevate.¹⁰⁸ L’invito del *Padre Eterno* ad Adamo è, quindi, quello di rivolgere la mente più in basso, intorno a lui, innanzitutto accogliendo e abbracciando la sua nuova compagna che Adamo, preso dalla foga della visione, non aveva ancora intravisto. Finalmente, Adamo si rivolge ad Eva e, offrendole il suo abbraccio, la riconosce come “Carne de la mia carne, ossa de l’ossa”; ed è questa la vera e compiuta sintesi del suo sogno mistico.¹⁰⁹

La sequenza successiva vede il *Padre Eterno* congedarsi da Adamo ed Eva, esprimendo l’augurio per la moltiplicazione del genere umano, assicurando all’uomo il dominio sulla terra – e l’autorità di conferire i nomi agli animali – e vietando ad Adamo ed Eva di cibarsi del frutto proibito; per dipartirsi quindi, infine, verso il cielo. Il primo augurio viene espresso con questi versi:

Vi benedico; e sì fecondi siate
Ch’al bel Genere human sia poco il Mondo .¹¹⁰

prescindere da possibili verifiche in questo senso, attraverso una lettura comparata delle due opere – le due “sacre rappresentazioni” di Andreini e Calderon – si può constatare, in ogni caso, una stretta analogia nel modo in cui la condizione di Adamo, appena venuto al mondo, si incrocia con quella di un dormiveglia, ove la percezione della realtà risulta, simultaneamente, confusa ed eccessivamente acuta. Cfr.: CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673), cit.; in ORIOLI (a cura di), op.cit., vv.642-851, pp.270-283.

¹⁰⁷ Alle espressioni di anelito spirituale, da parte di Adamo, alla fine del suo primo monologo, tale da fargli già scorgere in *Cielo un seggio per l’Huom*, segue, bruscamente, l’invito degli *Angeli* a dirigersi verso il terrestre *Paradiso* in quanto *Semideo terreno*; cfr. (*explicit* di)ADAMO1°-(*incipit* di)ANGELI2° di I,1, p.4.

¹⁰⁸ Cfr. P.ETERNO 6° di I,1, p.7 e P.ETERNO 7° di I,1, p.8.

¹⁰⁹ Cfr. ADAMO 4° di I,1, p.8. Come riferito in una precedente nota, il sogno di Adamo concerne soprattutto il mistero dell’incarnazione del Cristo in seno alla Vergine; e quindi la santità di Maria, di cui Eva, in quanto *Donna*, è antesignana. L’incarnazione del Cristo in seno alla Vergine è speculare alla creazione di Eva dalla costola di Adamo: per questo l’espressione scritturale *Nunc os de ossibus meis, et caro de carne mea*, secondo la prospettiva dottrinale che l’Andreini fa propria, racchiuderebbe ermeticamente il sogno adamitico, rinviando sia al riconoscimento/incontro con Eva, sia – a livello più nascosto – alla visione della *Donna* come madre di Dio.

¹¹⁰ P.ETERNO 8° di I,1, pp.8-9, qui p.8.

“Sia poco il Mondo” è la versione poetica andreiniana del *replete terram* di *Genesis* I, 22, come una glossa a margine, puntualmente, evidenza:

Gen.c.I. Benedixitque eis dicens crescite, et multiplicamini, et
replete terram. dominamini piscibus mari volatilibus Coeli
etc.¹¹¹

Tale glossa ha certamente la funzione di conferire autorevolezza alle parole del testo, ma anche quella di valorizzare, agli occhi del lettore, il felice esito della resa poetica, in cui l’augurio di fecondità al genere umano, tale che il *Mondo* risulti *poco*, ha la duplice accezione di prospettare una popolazione umana numericamente rigogliosa e di auspicare, allo stesso genere umano, una fecondità spirituale tale che il mondo sia appunto *poco*, cioè non sufficiente a dimenticare le cose celesti. Il discorso di congedo del *Padre Eterno* si conclude col divieto, *sotto pena mortale*, relativo al *Pomo | de l’arbor, che svela il bene, e’l male*, che non è destinato a *chi non sa di morte*.¹¹² Il coro dei *Serafini* descrive la risalita del *Padre Eterno* attraverso una scala costituita da elementi aerei e celesti,

Ogni nube de l’aria, in terra scenda,
E candida, e leggera,
Poggi con Dio quasi a l’ardente sfera;
Scendan poscia le Stelle,
Scenda la Luna, e’l Sole,
Scala formando a l’alta Empirea Mole¹¹³

un’ascesa che senz’altro prevede, nella possibile rappresentazione, una scenotecnica spettacolare.

L’ultima sequenza è costituita da un monologo di Adamo, di lode al creato, che si chiude con un breve scambio di parole con Eva. Il monologo inizia così:

O pomposo apparato, in cui mirando,
L’alte glorie di Dio scopri più belle,
Come per gli occhi mi consoli il core.¹¹⁴

Dio si è appena congedato e, probabilmente, neppure gli angeli sono più sulla scena: tale assenza provoca in Adamo un sottile senso di malinconia.¹¹⁵ Ora, solo la natura è

¹¹¹ 2^a glossa di p.8.

¹¹² Cfr. P.ETERNO 8° di I,1, pp.8-9, qui p.9.

¹¹³ SERAFINI 3° di I,1, p.9.

¹¹⁴ *Incipit* di ADAMO 5° di I,1 pp.9-10

¹¹⁵ Cfr. ADAMO 5° di I,1, pp.9-10.

la prova tangibile dell'esistenza del creatore e veicolo, quindi, di contemplazione indiretta del divino. Ancora una volta, la descrizione del creato si articola in un *modus dicendi* metateatrale: qui, Adamo è lo spettatore e l'insieme delle cose create è uno stupefacente marchingegno teatrale, un *pomposo apparato*. Osservando la natura, il primo uomo prova il piacere descriverla (*come per gli occhi mi consoli il core*); e se gli occhi guardano, il cuore trova albergo nelle cose, nominandole. Il fatto che il monologo di Adamo vada inteso soprattutto come espressione del suo trovar diletto nel nominare le cose del creato è avvallato da una glossa a margine, che associa proprio a questo passaggio la citazione da *Genesis 2* sulla nominazione adamitica.¹¹⁶ E poco importa se nel dettato biblico il riferimento è ristretto agli animali aerei e terrestri; ogni aspetto della natura, a partire dai cinque elementi (quattro, più il *Cielo*), diventa bello, vitale e vero proprio nel momento in cui Adamo lo nomina (e non semplicemente nel modo in cui è stato concepito dal creatore, come il testo dell'intervento vorrebbe, se preso alla lettera):

Ecco a un sol cenno del gran Maestro eterno
 (Bellissima Compagna)
 Il Foco fiammeggiar verace Foco,
 Mare il Mar, Cielo il Ciel, la Terra Terra,
 Ed Aria l'Aria, che non eran pria
 Foco, né Ciel, Aria, né Terra, o Mare.¹¹⁷

Foco, Mar, Cielo, Terra e Aria sono nominati ciascuno ben tre volte in quattro versi, eloquente espressione dell'estatico potere creativo della lingua adamitica: solo nel nominarli, Adamo conferisce valore agli elementi, li riconosce; e riconosce se stesso, riconosce cioè, in quell'atto nominativo, il motivo essenziale della propria esistenza. Adamo prosegue, nella sua lode nominativa, citando la stella *Messaggiera del giorno*, il *Sole*, la *Luna*, le *Stelle*, la sfera del *foco*, *l'aer chiaro fatto sostegno di dipinti augelli*, la *terra | feconda | di fiori e di frutti*, i *monti*, gli alberi d'alto fusto (*alte piante*) e, infine, il *Mare*:

Ecco del Mare il bel ceruleo campo,
 Che fra l'humide arene, ed ime valli,
 E fra la muta sua squammosa greggia
 Rivolge ed ori, e margherite elette,

¹¹⁶ "Gen.2. Formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terrae, et universis volantibus coeli adduxit ea ad Adam, ut videret, quod vocaret ea. Omne enim *quod* vocavit Adam animae viventis ipsum est nomen eius appellavitque Adam nominibus suis cuncta animantia, et universa volatilia Coeli, et omnes bestias terrae." ; glossa di p.10.

¹¹⁷ ADAMO 5° di I,1, pp.9-10, qui p.9.

E purpurei coralli il capo ondoso
Ergendo al Ciel cinto di muschi, ed alghe ¹¹⁸.

Nel riconoscere la propria facoltà e potestà nominativa come fondamento della propria esistenza, Adamo si riconosce poeta lirico, particolarmente votato al genere pastorale;¹¹⁹ e l'Andreini, nel far parlare Adamo, raggiunge, in questi versi, un'intensità lirica paragonabile a quella di pochi altri punti del dramma, come se il nesso intuitivo fra nominazione adamitica e creazione poetica avesse liberato nell'autore una particolare grazia espressiva che, progressivamente, si acuisce, fino a trovare il suo apice nella descrizione del mare.

Adamo conclude il suo monologo lodando il creatore; Eva ripete, variando, la lode. Adamo, infine, invita Eva ad andare, insieme, in perlustrazione del paradiso terrestre, così come gli stessi angeli starebbero indicando loro di fare: "Andiam compagna andiamo / Colà dove n'invita / D'altre glorie di Dio schiera infinita"¹²⁰. Se il richiamo da parte degli angeli va probabilmente inteso, in ottica rappresentativa, come proveniente da fuori, la battuta finale di Adamo ha anche la funzione di esprimere un pretesto affinché la scena sia vuota, per l'apparizione di Lucifero.

6.2 Reazioni e contromosse degli spiriti infernali: I,2-6

La seconda parte del primo atto è interamente occupata dall'intervento degli spiriti infernali che, nel corso di cinque scene, esprimono le loro reazioni all'evento della creazione di Adamo ed Eva e preparano le prime contromosse. I personaggi principali sono Lucifero, re degli inferi, e i suoi luogotenenti Sathan e Belzebù; a questi vanno aggiunti sette spiriti, incarnazione dei vizi capitali. Pur abbracciando diverse scene, la composizione di questa seconda macroscena risulta assai più compatta della prima, sia tematicamente che nella dinamica delle azioni sottese. Le sequenze in cui può essere scomposta sono:

- a) monologo di Lucifero (I,2)
- b) confabulazione fra Lucifero, Sathan e Belzebù (I,3)

¹¹⁸ *Ivi*, p.10.

¹¹⁹ Nella prima avvertenza, *Al benigno Lettore*, l'Andreini asserisce di considerare Adamo quale *Pastore, et albergatore de' boschi* e come *puro, e dolce esser dovesse nel suo parlare*: pp. iniziali n.n., secondo numerazione proposta in §1, fol.5v. Vedi anche *supra*, in §3.

¹²⁰ ADAMO 6° di I,1 p.11.

c) evocazione ed invio degli spiriti che incarnano i vizi capitali (I,4-6) .

L'apparizione di Lucifero, come suggerisce l'illustrazione del Procaccini anteposta alla scena I,2,¹²¹ va scenicamente intesa, tra fumi e fiamme, dal basso del palcoscenico, a simulare un'emersione da luoghi infernali, posti nelle profondità della terra. Lucifero esordisce con queste parole,

Chi dal mio centro oscuro
Mi chiama a rimirar cotanta luce? ¹²²

che sono un'evidente risposta al pregresso esordio del *Padre Eterno*:

Alzi dal tetro horror l'horrida fronte
Lucifero dolente a tanta luce ¹²³.

Più in generale, l'intero discorso di Lucifero è una risposta alla sua chiamata in causa da parte del *Padre Eterno*. I due monologhi, quello del *Padre Eterno*, che inaugura la prima scena, e quello di Lucifero, che inaugura la seconda, sembrano risponderci con una tale intensità e coerenza, da far apparire quasi secondario, in controluce, l'episodio dell'avvenuta creazione di Adamo ed Eva. Lucifero, infatti, prosegue con una puntuale controbattuta

Quai meraviglie nove
Hoggi mi scopri o Dio? ¹²⁴

alla provocazione che il *Padre Eterno* aveva a lui rivolto:

Ne' volumi del Ciel legga le tante
Gran meraviglie di celeste mano ¹²⁵.

Prosegue quindi Lucifero:

Forse se' stanco d'albergar nel Cielo?
Perché creasti in terra
Quel vago Paradiso?
Perché riporvi poi
D'humana carne duo terreni Dei? ¹²⁶.

¹²¹ Cfr. p.11.

¹²² *Incipit* di LUCIFERO di I,2, pp.11-12. L'inferno è tradizionalmente collocato nelle viscere della terra, nel suo *centro oscuro*; l'espressione si ripete, come *gran centro oscuro*, in LUCIFERO 6° di I,3, p.20. Differentemente, come è noto, nel *Paradiso Perduto* del Milton, l'inferno è posto in un metafisico non-luogo ai margini dello spazio.

¹²³ *Incipit* di P.ETERNO 1° di I,1, pp.1-2.

¹²⁴ LUCIFERO di I,2, pp.11-12, qui p.11.

¹²⁵ P.ETERNO 1° di I,1, pp.1-2, qui p.1.

¹²⁶ LUCIFERO di I,2, pp.11-12.

Il Lucifero andreiniano, attraverso la sua *verve* sarcastica, dimostra un carattere squisitamente speculativo. I suoi luogotenenti Sathan e Belzebù, come si vedrà fra poco, si dimostrano assai più veementi e votati all'azione, così come più o meno tutti gli spiriti infernali che appariranno nel corso del dramma. Il parlare di Lucifero è soprattutto (e così rimarrà nel corso del dramma) un misurarsi intellettualmente con Dio. Le ragioni del *Padre Eterno* vengono capovolte e mostrate nel loro aspetto paradossale. Il potere di cui il *Padre Eterno* si vanta, nell'aprire un varco di accesso alle vie del cielo,¹²⁷ si traduce, nelle parole di Lucifero, nel suo creare il mondo e l'uomo semplicemente perché annoiato (*Forse se' stanco d'albergar nel Cielo*) e la sublime, autoreferenziale, onnipotenza del creatore diventa un agire impulsivo, uno sfogo generato dall'insoddisfazione:

S'affatichi pur Dio
Per far di novo il Ciel lucido, adorno,
Ch'al fin con biasmo, e scorno
Vana l'opra sarà, vano il sudore.¹²⁸

Il peccato originale di Dio è, agli occhi di Lucifero, l'aver privato il cielo degli astri più luminosi, gli angeli ribelli: agli occhi di Lucifero, è questo *Ciel*, non più *adorno*, che ossessiona Dio.

Un altro aspetto peculiare del Lucifero andreiniano è una sorta di simpatia fraterna che dimostra verso l'uomo, aspetto che si vedrà meglio nel prosieguo del dramma, ma che già si intravede in un passaggio di questo monologo:

Ch'avverrà di quest'Huom povero, ignudo,
Di boschi habitator solo, e di selve?¹²⁹

Se questi versi, in prima battuta, esprimono irrisione nei confronti del progetto divino, atto a creare nell'uomo un *grand'Angelo*,¹³⁰ in essi si può anche intravedere una forma di genuina, e non puramente strumentale, simpatia, che si potrebbe rafforzare nella misura in cui l'uomo dovesse, al pari di Lucifero, svincolarsi dal progetto divino. Viceversa, l'ostilità di Lucifero nei confronti dell'uomo, nella misura in cui questi diventi strumento della gloria di Dio, si fa spietata e intransigente:

Il Ciel, che che si sia saper non voglio,

¹²⁷ "Miri il Rubello, insano / Com'è facile il modo / Al gran fabro de'Mondi / De l'alto Empireo sublimar le soglie"; P.ETERNO 1° di I,1, pp.1-2, qui p.1. Vedi anche *supra*, in §6.1.

¹²⁸ LUCIFERO di I,2, pp.11-12, qui p.12.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Cfr. P.ETERNO 2° di I,1, p.2.

Che che si sia quest' Huom saper non curo,
Troppo ostinato, e duro,
E' il mio forte pensiero
In mostrarmi implacabile, e severo
Contra il Ciel, contra l' Huom, l' Angelo e Dio.¹³¹

La condanna di Lucifero nei confronti dell' uomo qui è davvero *implacabile*, proprio perché qui l' uomo viene strettamente accostato a *Ciel, Angelo e Dio*. In questa chiusa di monologo, inoltre, emerge un' ulteriore conferma del carattere squisitamente intellettuale del Lucifero andreiniano: la sua veemente ribellione nei confronti di Dio, e dei suoi progetti, è un fatto soprattutto mentale, che contempla nel suo *ostinato, duro, e forte pensiero*.

Nella scena successiva (I,3), ha luogo un confronto tra Lucifero e i suoi principali luogotenenti, Sathan e Belzebù. In ottica rappresentativa, secondo il disegno del Procaccini preposto alla scena, Sathan e Belzebù appaiono, al pari di Lucifero, da sotto il palcoscenico, tra fiamme e fumi.¹³² Le parole pronunciate da Sathan, e quindi da Belzebù, connotano i loro temperamenti di un' impulsività e veemenza che, come si è anticipato, li distingue da quello più intellettuale, e speculativo, di Lucifero:

SATHAN
A la luce, a la luce, alziam le fronti
Coronate di corna per l' altero,
E generoso cor, che' l petto accoglie:
Soffrir dunque dovrem cotanto oltraggio?
Né spiccherem con questa mano armata
D' acuto artiglio su dal Ciel le Stelle? ¹³³ [...]

BELZEBÙ
Ardo di sì gran fiamma
M' innonda di venen sì trobid' onda,
Che per la rabbia interna
Sembran tuono i sospir, lampo gli sguardi,
E le lacrime mie pioggia di foco ¹³⁴.

¹³¹ LUCIFERO di I,2, pp.11-12, qui p.12. Nelle edizioni a cura di A. Ruffino, *l' Angelo* erroneamente trascritto: *gl' Angeli*. Cfr. RUFFINO Alessandra (a cura di), *L' Adamo*, "Quaderni de l' archivio barocco", Serie letteraria, n°2, Parma, Università, 1998 e RUFFINO (2007, a cura di), *L' Adamo*, cit., risp. p.44 e p.35.

¹³² Cfr. p.13.

¹³³ *Incipit* di SATHAN 1° di I,3, pp.13-14. Semanticamente, il termine "Stelle" è sempre da considerarsi potenzialmente connotativo delle compagini angeliche.

¹³⁴ *Incipit* di BELZEBU' 1° di I,3 pp.14-15.

Generoso cor, ardo, rabbia interna e, più in generale, il tenore dei discorsi esprimono, appunto, indoli emozionali ed impulsive che fanno da contrappunto al *forte pensiero* luciferino. La *rabbia* espressa da Belzebù via via si impenna, attraverso la straziante descrizione del mutato *status* degli spiriti dannati rispetto a quello originario, nella distanza che separa *l'esser primo e il secondo*.¹³⁵ Con analoga veemenza, ma con piglio che ribalta lo sconforto in propositiva affermazione, il successivo intervento di Sathan esprime il motivo, che sarà anche miltoniano, della permanenza della dignità originaria e dell'originario valore presso gli spiriti dannati e del regnare in inferno come cosa preferibile al servire in cielo:

Sia pur l'ugna pungente, adunco il rostro, [...]
 Ch'al fin Angeli siam; tanto più degni
 Di tutti gli altri, quant'è vie più degno
 Alto Signor di servo basso, humile;
 Che se lungi dal Ciel l'ali spiegamo
 Ricordin anco insieme,
 Che Signori noi siam, che lor son servi ¹³⁶.

Interviene, quindi, Lucifero; l'iniziale "a parte" (*Tempo è ben, che mi scopra*) indica il suo essersi precedentemente appartato dalla vista di Sathan e Belzebù.¹³⁷ A differenza dei suoi luogotenenti, che hanno appena espresso, con un'ira generica, l'idea di uno scontro frontale con le potenze celesti, Lucifero mostra nuovamente il suo carattere più riflessivo, per cui il medesimo scontro diventa una questione, più che di forza, di strategia. Al centro del suo discorso c'è l'uomo, come pedina su cui concentrarsi in una sorta di partita a scacchi con Dio, per una possibile vittoria finale. L'avversione di Lucifero nei confronti dell'uomo è connessa al fatto che quest'ultimo, creato dal fango, e di dignità quindi inferiore, sarebbe destinato a ricolmare, in cielo, i seggi vacanti per la caduta degli spiriti ribelli.¹³⁸ Tale avversione nasce, però, anche un altro motivo, più preciso e cruciale:

¹³⁵ Cfr. *ivi*, pp.14-15.

¹³⁶ SATHAN 2° di I,3, pp.15-16, qui p.15. Una glossa a margine, priva di fonti esplicite, in merito alla permanenza di dignità originarie negli spiriti dannati, spiega: "Vocantur digni, quia si carent donis gratiae, non *tamen* sunt privati donis naturae"; 1ª glossa di p.15. Cfr. MILTON John, *Paradise Lost. A poem in ten books*, London, S. Simmons, 1667; seconda e definitiva versione, *Paradise Lost. A poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author*, London, S. Simmons, 1674; edizione di rif., SANESI Roberto (a cura di), *Paradiso perduto*, testo originale a fronte, Milano, Mondadori, 1984; in particolare, I, v.263: "Better to reign in hell than serve in heav'n".

¹³⁷ Cfr. LUCIFERO 1° di I,3, p.16, *incipit*.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, p.16. I cenni di simpatia fraterna di Lucifero verso l'uomo (che trapelano quando quest'ultimo viene individuato autonomamente) lasciano spazio all'odio e al risentimento quando l'uomo viene percepito in associazione con Dio.

Pur quegli son, pur sono,
 Che non volli soffrir, che su nel Cielo
 S'oltraggiasse la vostra alta natura
 Quando, che insana cura
 Venne al Tiran de la stellante soglia,
 Che v'inchinaste al Verbo
 Ammantato di carne ¹³⁹.

La causa originaria della ribellione di Lucifero, e con lui degli altri ribelli, sta nell'apparizione offerta agli angeli, fin dal principio, del *Verbo*, nel suo essere *ammantato di carne*, cioè in forma umana, implicita anticipazione della creazione dell'uomo, e del suo essere destinato ad incarnare in sé il *Verbo*, cioè Dio stesso, nella sua seconda persona trinitaria. Lucifero si era ribellato, e con lui altri angeli, all'ordine divino di inchinarsi a quell'apparizione per renderne omaggio, perché avrebbe vissuto come umiliante il riconoscersi inferiore ad un'entità fatta di *carne*, di per sé meno nobile, sia per nascita (al momento della ribellione angelica l'uomo doveva essere ancora creato) che per costituzione.¹⁴⁰ Nel proseguire il suo discorso, Lucifero viene ogni tanto interrotto da brevi esternazioni di Sathan e Belzebù, che esprimono ammirazione nei suoi confronti, ma anche impazienza: le lente spire dei ragionamenti luciferini risultano un po' ostiche alle loro più veementi e impulsive indoli (*Parla, parla; che fai?*).¹⁴¹ Lucifero espone, quindi, la sua strategia: indurre l'uomo al peccato, in modo che, rinnovandone l'abitudine nella storia della sua stirpe,

Mal potrà questo Verbo
 Di peccato humanarsi, s'egli è tanto

¹³⁹ LUCIFERO 2° di I,3, pp.16-18, qui p.17. L'autenticità dottrinale della visione del *Verbo* incarnato da parte degli angeli, fin dalla loro creazione, viene puntualmente sottolineata da una glossa, a margine dell'intervento di Lucifero: "Alphonsus de Villega, in concione Sancti Michaelis Archangeli, ait quod Deus in Creatione Angelorum statim dedit eis aliquam notitiam misterii Sanctissimae Incarnationis verbi. Iuxta illud Pauli, Henraeorum I. et adorent eum omnes Angeli eius"; glossa di p.16. L'intervento di Lucifero prosegue con la libera citazione da *Isaia*, puntualmente evidenziata da una glossa a margine (ove però il riferimento biblico non è esplicitato): "Io son, io che per voi la nobil mente / Armai di forte ardire, e'n Aquilone / Lungi vi trassi da le voglie insane / Di chi si vanta d'haver fatti i Cieli", "Ponam sedem meam in Aquilonem, et ero similis altissimo"; risp. *ibidem* e glossa di p.17. Cfr. *Is 14,12-15: Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; edebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo. Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum lacu.*

¹⁴⁰ Secondo questa prospettiva, la creazione dell'uomo, in quanto già anticipata nella visione del *Verbo ammantato di carne*, è la diretta causa della caduta di Lucifero. Ma in P.ETERNO, 1° di I,1, si può leggere invece (cfr. *supra*, in §6.1), come la creazione dell'uomo sia, invece, una conseguenza della caduta di Lucifero, in quanto riparatoria al danno che questa caduta ha arrecato. I due nessi causali generano un paradosso.

¹⁴¹ Cfr. SATHAN 4° di I,3, p.18.

Del peccato nemico.¹⁴²

La possibilità di annullare storicamente l'incarnazione del *Verbo*, la cui anticipata visione era stata movente per la battaglia angelica, costituirebbe una inappellabile smentita dell'onnipotenza divina e una vittoria certa per gli spiriti ribelli. Durante il suo ragionamento, Lucifero contempla anche un'altra, curiosa, possibilità:

Che forse Dio sdegnand'hoggi nel fango
D'haver ambe le man poste, e macchiate
Conoscendo qual sia l'Angelo, e l'Huomo,
Pentito a pien, che viva
Con esca dolce di bramato inganno
Il divieto li fece, ond'ei peccando
Con alcuna ragion, ben che tiranna
Atterrator di questa terra ei fosse,
Di novo il fango in loto vil tornando¹⁴³.

Dio stesso, insomma, potrebbe essersi già pentito della creazione dell'uomo e il divieto a cibarsi del frutto proibito sarebbe, in tal caso, un'implicita tentazione per l'uomo, un utile pretesto per rimediare all'errore – *di novo il fango in loto vil tornando* – e di annullare, con esso, la *radice del Verbo*: in tal modo, stornata la profezia dell'incarnazione, potrebbe richiamare *a l'alto Olimpo | i tanti, e primi Ornamenti sublimi*, cioè la totalità delle schiere angeliche, completa della parte caduta.¹⁴⁴

In chiusura di scena, Lucifero invoca *chi dovrà far sicuro, ch'a Morte l'Huom sia peccatore offerto*:¹⁴⁵ nell'arco delle tre scene successive (I,4-6), con le quali si chiude il primo atto, i demoni che vanno, via via, a incarnare i sette vizi capitali rispondono alla chiamata di Lucifero,¹⁴⁶ per riceverne le consegne:

Tu Melecan, Superbia i'vuo' t'appelli,
E tu Lurcone Invidia; ed ambo uniti
(Poi che forze maggiori
Forza unita riceve) a l'Huom n'andate [...]
Ruspican fuggi irato, e furibondo;

¹⁴² LUCIFERO 6° di I,3, p.20.

¹⁴³ LUCIFERO 4° di I,3, p.19. *Di novo*, nel testo: *Dinouo*, senza spaziatura.

¹⁴⁴ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁵ Cfr. LUCIFERO 6° di I,3, p.20, *explicit*.

¹⁴⁶ L'apparizione dei demoni dei vizi capitali, seguendo il riferimento scenografico dei disegni del Procaccini, preposti alle scene, avviene mediante la consueta emersione dal basso: cfr. pp. 21, 23 e 26.

Hor che m'aggrada d'Ira importi il nome [...]
 D'Avarizia t'impongo
 Arfaràt tremebondo, e'l nome, e l'opre [...]
 Vuo', ch'Accidia, o Maltèa per me ti chiami [...]
 Dulciàto, e tu Lussuria io vuo' t'appelli [...]
 Tu Guliàr Gola ti chiama [...] ¹⁴⁷.

L'imposizione dei nomi dei vizi capitali sui sette demoni è speculare alla nominazione adamitica sugli animali. Si rivela, così, un altro aspetto del Lucifero andreiniano, il gusto per l'emulazione: qui, per così dire, gioca a fare Adamo; più avanti, come si vedrà, giocherà a fare il padre eterno.¹⁴⁸ I primi vizi capitali ad essere creati sono, non a caso, *Superbia* (Melecano) e *Invidia* (Lurcone), rappresentando, *ambo uniti*, i principali aspetti della *hybris* luciferina: il ribelle rifiuto, da parte di Lucifero, del riconoscere un propria subalternità rispetto al *Verbo ammantato di carne*, nasce dall'attaccamento al proprio primato (superbia) e dalla non accettazione di quello altrui (invidia).

La creazione dei vizi capitali non è volta a colpire direttamente Adamo, almeno inizialmente, ma Eva, evidentemente percepita come più vulnerabile: il progetto di colpire Adamo attraverso Eva, peraltro in linea con la tradizione biblica, enfatizza ancora una volta il carattere di stratega e la *verve* intellettuale del Lucifero andreiniano, che chiede, quindi, a ciascuno dei demoni, di indurre in Eva pensieri viziosi, secondo i modi di ciascuno dei vizi corrispondenti. In buona misura, i pensieri da infondere in Eva sono, in realtà, rifrazioni di superbia e invidia: dovrà invidiare Adamo, perché creato prima di lei,¹⁴⁹ e percepire se stessa come essere

¹⁴⁷ Risp., LUCIFERO: 1° di I,4, p.22; 1° e 2° di I,5, p.24; 1° di I,6, pp.26-27, qui p.26; 2° di I,6, p.27; e 3° di I,6, p.28.

¹⁴⁸ La contro-creazione operata da Lucifero in IV,3 è dichiarata emulazione parodica della creazione divina: cfr. *infra*, in §7.1.

¹⁴⁹ E' compito specifico di *Superbia* (Melecano) e di *Invidia* (Lurcone) far sì *ch'Eva di Dio alto si dolga, perché pria di quest'Huom nata non sia*: cfr. LUCIFERO 1° di I,4, p.22. Lucifero chiede quindi a Ruspicàn, demone dell'*Ira*, di infondere in Eva la convinzione di una propria superiorità su Adamo in base alla più nobile materia da cui sarebbe stata creata, *ond'ha ch'ella di carne, e l'huom di polve hebbe materia*: LUCIFERO 1° di I,5, p.24. La stessa argomentazione compare nella commedia andreiniana *Amor nello specchio*, in una scena in cui Florinda e Guerindo discutono, fra il serio e il faceto, sulla superiorità della donna o dell'uomo. Dice Florinda: "Udite signore, poiché mal mio grado mi convien parlar con voi: chi tenete per materia più nobile, questo fango o questa carne?"; e, poco oltre: "Cedete adunque, poiché la donna è fatta di carne e l'uomo di loto, e quanto voi fate più nobile la carne di questa terra, tanto anch'io fo più nobile la donna dell'uomo"; *Amor nello specchio, commedia*, Parigi, Della Vigna, 1622; ed. moderna di rif., MAIRA Salvatore e BORRACCI Anna Michela (a cura di), *Amor nello specchio*, Roma, Bulzoni, 1997, pp.62-63.

superiore, non solo nei confronti di Adamo, ma sull'intero creato.¹⁵⁰ Nel predisporre, in lei, un'implicita istigazione a ribellarsi contro Dio, in nome dell'ingiustizia di un ordine cosmico che la vede preceduta da Adamo, Lucifero vuole fare di Eva una sorta di propria replica: l'invidia e la rabbia nei confronti del *Verbo ammantato di carne*, offerto in visione profetica agli angeli nel principio dei tempi, si potrebbe così trasferire nella dinamica psicologica, strettamente analoga, di una risentita invidia nei confronti di Adamo e dei suoi privilegi, da parte di Eva. L'ultimo dei demoni evocati, Guliar, rinominato *Gola* da Lucifero, ha un compito speciale: quello di indurre in Eva l'appetito nei confronti del *vietato Pomo*.¹⁵¹

L'atto si chiude con l'esultanza baldanzosa di Sathan e Belzebù, per le avviate trame; nel finale, anche Lucifero esulta, ma con tono più enigmatico e meditativo:

Già, già scorgo là su l'opaca Luna,
Il luminoso Sole,
L'erranti Stelle, e fisse,
Che forman, per terror pallido Eclisse.¹⁵²

6.3 Commento corale degli Angeli: II,1

Il secondo atto si apre con una scena ove *quindici Angeli*, alternandosi singolarmente, *a gara lodano tutte l'opre divine*;¹⁵³ fanno da cornice, all'inizio e alla fine, due interventi in cui gli *Angeli* si uniscono in *Choro*. Se gli interventi corali sono senz'altro da intendersi come cantati, così come esplicitamente indicato dalle didascalie,¹⁵⁴ anche gli interventi solisti vanno forse intesi tali, o quanto meno scanditi in modalità recitativa, come peraltro suggerisce il tenore salmodiante degli stessi interventi: così sembrerebbe indicare, almeno, il disegno del Procaccini

¹⁵⁰ Lucifero assegna tentazioni percettive, più di segno emozionale che riflessivo, nei confronti di Eva, ai demoni dell'*Avarizia* e della *Lussuria* (rispettivamente Arfaràt e Dulciàto), volte ad istigare in lei un senso di superiorità sul creato o una panica fusione con esso: "Pungele poscia il core / Di non voler Signore / Fuor, che lei, del Giardino, anzi del Mondo", LUCIFERO 2° di I,5, p.24; "Vanne ad Eva veloce, e fa che vaga / Ella sia d'adornarsi il sen di fiori, / E'n groppo d'oro accor la treccia bionda, / Per alettar con mille pompe insane / Il suo nuovo amatore", LUCIFERO 2° di I,6, p.27. Il nesso avarizia-lussuria, incarnato dal demone Mondo, rappresenterà per Eva la principale tentazione postedenica: cfr. V,4-6 e cfr. *infra*, §7.3a.

¹⁵¹ Cfr. LUCIFERO 3° di I,6, p.28; e cfr. in GULIAR di I,6, p.28: "Fra i nemici possenti / De l'huomo Guliar ben quegli è solo, / Che far lo puote al suo Fattor rubello".

¹⁵² LUCIFERO 4° di I,6, p.28, *explicit*. Cfr. con SATHAN e BELZEBU' di I,6, p.28.

¹⁵³ Cfr., in pp. iniziali n.n., *Sommario de gli argomenti delle scene, Atto Secondo, Scena II*.

¹⁵⁴ Cfr. p.29 e p.35: "Choro d'Angeli cantano", "Angeli tutti cantano".

anteposto alla scena, in cui è ritratto un angelo solista in procinto di intervenire, mentre altri suonano strumenti musicali.¹⁵⁵ Gli argomenti complessivamente trattati nel corso della scena, di ordine prettamente dottrinale, si susseguono con questa sequenza:

- a) sulla creazione dell'uomo e universale, in forma di lode
- b) sulla creazione degli angeli e sulla loro condizione
- c) sulla condizione divina
- d) sulla condizione luciferina
- e) sulla condizione umana .

Le lodi angeliche descrivono, nel loro insieme, una sorta di compendio universale in chiave teologica, ove l'uomo riveste un ruolo cardinale, di giuntura fra le polarità estreme del creato: *meraviglia è quest'Huom del Ciel, del Mondo*.¹⁵⁶ L'identità angelica degli interlocutori e la pervasività del tema della *meraviglia* riconnettono fortemente questa scena con il *Prologo*. Secondo la lettura svolta, gli angeli assumono, nel *Prologo*, il ruolo di orchestratori, registi, capocomici del gioco creativo, di cui fruisce, quale unico spettatore, il padre eterno.¹⁵⁷ Qui invece, a fare da spettatori, sembrano essere gli angeli stessi,

Mirate, ecco del Ciel l'emul lavoro,
Ecco il selvoso foro
Di mille fior d'eccelse grazie adorno¹⁵⁸.

mentre Dio è *Architetto grande*, conduttore e artefice, capocomico ma anche primo attore.¹⁵⁹ I ruoli assunti, nella metafora teatrale, possono essere permutabili, ma è la metafora teatrale in se stessa ad essere pervasiva e, anzi, rafforzata dalla permutabilità dei ruoli: attraverso le pagine del dramma periodicamente emerge, in filigrana, ora palese ora meno, un inno alla forza del gioco rappresentativo e, per così dire, alla teatrabilità del mondo. L'elenco delle *dramatis personae* della vicenda universale, visto nel *Prologo*,¹⁶⁰ riappare in un nuovo raggruppamento simbolico di

¹⁵⁵ Cfr. p.29.

¹⁵⁶ (CHORO D')ANGELI 1° di II,1, pp.29-30, qui p.30.

¹⁵⁷ Cfr. *supra*, in §5.

¹⁵⁸ "ANGELO 1" di II,1, p.30.

¹⁵⁹ Cfr. (CHORO D')ANGELI 1° di II,1, pp.29-30, qui p.30. Cfr. anche in EVA 2° di I,1, pp.10-11, qui p.11: *eccelso Architetto*; e cfr. in MICAELE 1° di V,9, pp.171-72, qui p.171: "L'artefice de l'alme, / L'architetto de'Mondi, / Il gran Maestro de'Cieli".

¹⁶⁰ Cfr. *supra*, in §5.

cinque elementi, anche qui capeggiato dagli angeli, ma inclusivo, questa volta, anche dell'uomo e della donna:

Ah, ch'è tanto l'ardore
Di questo eterno Amante,
Che non potendo in sé tutto capirlo
L'amorose faville
Spirò dal sen creando
Gli Angeli, i Cieli, l'Humo, la Donna, il Mondo.¹⁶¹

Data la natura prettamente teologica della scena, frequenti sono i riferimenti biblico-dottrinali, sia all'interno degli interventi che nelle glosse, qui particolarmente numerose ed estese, al punto di riempire quasi completamente lo spazio disponibile ai margini delle pagine; nel passo sopracitato emerge il motivo plotiniano dell'atto creativo come emanazione, già presente nel *Prologo*,¹⁶² mentre il settimo degli interventi solisti propone una libera resa poetica del *Symbolum Nicaenum*, ossia del *Credo*:

Questo Verbo è di Dio l'espressa imago
E simulacro di sua gran sostanza
Onde figlio si chiama; e'l Figlio è Dio
Com'è Dio anco il Padre;
Né il generato Verbo
E' di generazion soggetta al Tempo,
Poscia, ch'eterno Padre eternamente
Genera questo Figlio [...] ¹⁶³.

Inoltre, l'episodio della visione del *Verbo incarnato*, nel principio dei tempi, da parte degli angeli, già emerso, come visto, in un precedente intervento di Lucifero,¹⁶⁴ riappare in correlazione alla condizione angelica: attraverso il riverente omaggio (cui Lucifero, coi suoi seguaci, si sottrae) gli angeli fedeli a Dio vengono confermati *eternamente in grazia*, ossia acquistano, come specifica una glossa, un *liberum arbitrium confirmatum in gratia*, ovvero una perpetua immunità dal peccato.¹⁶⁵ In

¹⁶¹ "ANGELO 3" di II,1, p.30. Aggiunta la virgola fra *Donna* e *Mondo*, nel testo omissa.

¹⁶² Cfr. *Prologo*, terza strofa, in pp. iniziali n.n., ultimo folio, verso: "O tu che pria, che fosse il Cielo, e il Mondo, / In te stesso godendo, e Mondi, e Cieli, / Come punt'hor da sacrosanti teli / Versi di grazie un Ocean profondo?".

¹⁶³ "ANGELO 7" di II,1, p.32.

¹⁶⁴ Cfr. *supra*, in §6.2.

¹⁶⁵ Cfr. "ANGELO 5" di II,1, p.31; e cfr. 4^a glossa di p. 31: "Angeli vero Beati nullo modo peccare possunt, nam cum sint confirmati in gratia, et Deum per essentiam videant non possunt velle, aut agere, nisi quod Deus vult, quia eorum voluntas conformis est voluntati Divinae, et habent liberum arbitrium confirmatum in gratia".

merito alla ribellione e caduta di Lucifero, viene ripreso, tematicamente, il riferimento al passo di *Isaia* già liberamente menzionato in un precedente intervento dello stesso Lucifero:¹⁶⁶

Onde tanto a l'ingiù folle cadesti,
Quanto a l'insù poggiando alzarti osasti.¹⁶⁷

Quindi, nell'undicesimo degli interventi solisti, ove si verifica il passaggio tematico fra la condizione luciferina e quella umana, riemergono, in vistosa ripresa del monologo d'esordio del *Padre Eterno*, i motivi dell'invettiva contro Lucifero e del *sublimar le soglie*,¹⁶⁸ ossia della dinamica per cui all'*Huom* sarebbero destinati i *seggi | celesti*, rimasti *voti* dopo la caduta di Lucifero e dei suoi seguaci:

Statti pur tu là ne'profondi abissi,
Che ben trovò l'eterno Mastro il modo
Di que'seggi colmar tanti celesti,
Che tu lasciasti dirupando voti;
Ecco di terra fatto un Huom [...] ¹⁶⁹.

Le numerose riprese tematiche dal *Prologo* e dall'*Atto Primo*, conferiscono a questa scena una funzione di pausa sospensiva, nella rievocazione di quanto svolto finora: come precedentemente affermato,¹⁷⁰ i cori angelici dell'*Adamo* costituiscono significative cesure al suo interno, a scandirne il ritmo complessivo (qui il *Choro* interviene, propriamente, all'inizio e fine, ma l'intera scena ha evidente carattere corale). Sia strutturalmente che tematicamente, la scena meglio si presterebbe a concludere il primo atto che a inaugurare il secondo, così come forse sarebbe stato effettivamente previsto dall'autore.¹⁷¹

L'*excursus* universale svolto dagli angeli si conclude là dove era partito, a rimarcare la centralità dell'uomo, *imperator del Mondo, e de' viventi, ornamento del tutto, miracol di Natura, vero herede del Cielo*.¹⁷² L'elogio comprende anche la descrizione fisica dell'essere umano, nel riferimento ovidiano alla sua *dritta | statura* e al suo tendere il *volto* al *Ciel*:

¹⁶⁶ Cfr. LUCIFERO 2° di I,3, pp.16-18, in p.17; e cfr. *supra*, in §6.2, n.

¹⁶⁷ "ANGELO 9" di II,1, pp.32-33, qui p.33.

¹⁶⁸ Cfr. P.ETERNO 1° di I,1, pp.1-2; e cfr. *supra*, §6.1.

¹⁶⁹ "ANGELO 11" di II,1, p.33.

¹⁷⁰ Cfr. *supra*, in §4.

¹⁷¹ Cfr. *supra* (in considerazioni sulle anomalie di impaginazione dei disegni per II,2), in §2, n.

¹⁷² Cfr. "ANGELO 12" di II,1, pp.33-34, qui p.33.

Egli è di corpo singolare, e degno
Statura ha dritta, e humilmente altera,
Ben composte ha le membra, ha temperante
Complexion, ha maestoso il volto,
Volto rivolto al Ciel sua patria eterna ¹⁷³.

La speciale attenzione che gli angeli rivolgono all'uomo, al *gran Signor del bel mondano suolo*, si conferma nell'ultimo intervento solista e nel *Choro* conclusivo, ove si possono ravvisare, quale probabili didascalie implicite, indicazioni per uno spostamento degli angeli *a le fiorite sponde | d'Eden, al Paradiso de' leggiadri fiori, per cara farsi compagnia de l'Huomo*:¹⁷⁴ nella scena successiva, ove Adamo ed Eva interagiscono soli nel paradiso terrestre (spiati dagli spiriti dei vizi capitali), gli angeli vanno dunque immaginati verosimilmente presenti, sia pur silenziosi e ai margini.

In ultima considerazione, va segnalato come, nel corso della scena, compaia una significativa serie di epiteti relazionali, che connettono fra loro l'uomo, la donna, il creato, gli angeli e Dio. In particolare, l'*Huom* è per Dio *compagno novo* e Dio, *eterno Amante* del creato;¹⁷⁵ ma l'*Huomo* è anche *de gli Angeli germano, di Dio figlio adottivo*, mentre la *Donna* è *fidatissimo appoggio a l'Huom*.¹⁷⁶ Il rapporto fra uomo e Dio, di subalternità (*figlio*) e, insieme, di parità (*compagno*), riflette evidentemente la duplice valenza, filiale e identitaria, del Verbo, che nell'uomo è destinato a incarnarsi. La fratellanza fra uomo e angeli è strettamente connessa a un possibile comune destino, nella beatitudine eterna; allo stesso modo l'attitudine fraterna di Lucifero verso Adamo, già intravista, e che si manifesterà meglio nella fase postedenica, ove si definirà di lui *germano*, rinvia, specularmente, a un possibile destino comune nella dannazione.¹⁷⁷ La *Donna*, in quanto *fidatissimo appoggio a l'Huom*, risulta connotata di una solida affidabilità. Questa caratteristica, non scontata in una visione tradizionale, risulta peculiarmente propria dell'Eva andreiniana, il cui carattere coraggioso e determinato (e non privo, tuttavia, di una femminile morbidezza), fa di lei un personaggio che esula da ogni facile stereotipo, come già si

¹⁷³ “ANGELO 13” di II,1, p.34. Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* I, vv.84-86: “pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus.”; ed. di rif. [*Metamorfosi*] VITALI Guido (a cura di), *Le metamorfosi*, testo latino e traduzione italiana, 3 voll., Milano, Società anonima Notari, 1929.

¹⁷⁴ Cfr. “ANGELO 15” e (CHORO D’)ANGELI di II,1, pp.34-35.

¹⁷⁵ Cfr. risp. “ANGELO 1” e “ANGELO 3” di II,1, p.30.

¹⁷⁶ Cfr. risp. “ANGELO 12” e “ANGELO 15” di II,1, risp. pp.33-34 e pp.34-35, qui p.34.

¹⁷⁷ Cfr. *supra*, in §6.2. Cfr. V,2, pp.131-135 e cfr. *infra*, in §7.3.

è avuto modo di notare e come si noterà meglio, specie in fase postedenica, nel prosieguo del dramma.¹⁷⁸

6.4 Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,2

La scena successiva ha come protagonisti Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, con alcuni brevi interventi di due dei sette demoni dei vizi capitali evocati da Lucifero: Lurcone (*Invidia*) e Guliàr (*Gola*). In chiave rappresentativa, è verosimile immaginare la presenza scenica di tutti i demoni dei vizi capitali, in atto di spiare, appartati, Adamo ed Eva, fra cui soltanto Lurcone e Guliàr intervengono verbalmente, con degli “a parte” indirizzati al pubblico; inoltre, in base a quanto segnalato nel precedente paragrafo, anche il coro angelico va verosimilmente immaginato, in muta presenza, ai margini della scena (posizionandosi, eventualmente, nel lato opposto a quello occupato dai demoni). La scena si può scomporre in quattro sequenze:

- a) atto reverenziale delle specie animali nei confronti di Adamo
- b) ricongiungimento di Adamo ed Eva, sorvegliati da Lurcone e Guliàr
- c) preghiera di Adamo ed Eva
- d) breve scambio di battute fra Adamo ed Eva a preghiera ultimata .

A inizio scena, Adamo si ritrova attorniato dagli animali del creato, in atto riverente nei suoi confronti,

[...] ovunque i lumi giro
Reverirmi io rimiro?¹⁷⁹

così come illustra il secondo disegno del Procaccini associato alla scena, posto atipicamente a metà del monologo di Adamo con cui la scena si apre.¹⁸⁰ In riconnessione con la scena precedente, ove è rievocato l’atto reverenziale degli angeli verso il *Verbo incarnato*, l’omaggio degli animali nei confronti del primo uomo prefigura l’equivalenza Adamo-Cristo. Tale nesso si rafforza nel contestuale motivo della nomina ad amica:

Appressatevi pur fere selvagge,

¹⁷⁸ Cfr. *supra*, in §6.1; e cfr. *infra*, in part., in §7.4a.

¹⁷⁹ ADAMO 1° di II,2, pp.35-37, qui p.36.

¹⁸⁰ Cfr. p.36. Sulle anomalie connesse all’illustrazione, cfr. *supra*, in §2.

E voi l'ali dipinte homai chiudete
Cari augelletti; sono Adamo, e sono
Quegli, che'mpose il nome
A le cose da Dio per l'Huom formate ¹⁸¹.

La nominazione adamitica, infatti, che qui risulta estesa, come già sul finale di I,1, a tutte *le cose da Dio per l'Huom formate* (laddove nel dettato biblico è circoscritta agli animali terrestri e ai volatili), fa del primo uomo un creatore. ¹⁸²

Adamo scorge Eva avvicinarsi a lui: chiede quindi ai vari animali, chiamandoli coi loro nomi, di allontanarsi per lasciare spazio ad Eva. ¹⁸³ L'incontro fra i due avviene sotto la sorveglianza di Lurcone e Gulià, che commentano appartati. La presenza, pur nascosta, dei demoni sembra provocare in Eva i primi accenni di un turbamento. Come si vedrà, nell'ultima scena del secondo atto, quella della tentazione, Eva giunge con animo già incisivamente turbato da pensieri improntati a vanità e superbia, ben prima del suo incontro con Serpe; ma già ora si possono cogliere i primi sintomi di questa alterazione. Se, nel monologo che precede l'incontro con Serpe, il principale veicolo per una vanità che prende posto nel cuore di Eva è la bellezza della natura e il narcisistico rispecchiarsi in essa, ¹⁸⁴ già in questa scena, il suo accostarsi ad Adamo inghirlandata di *silvestri honori* e *nembi di fiori* da offrirgli in dono, è da leggersi come *incipit* di tale alterazione. ¹⁸⁵ Inoltre, così come auspicato da Lucifero, ¹⁸⁶ Eva sembra già provare invidia e gelosia nei confronti di Adamo:

Qual diletto maggiore,
Di quel, che meco suol fruire Adamo
Lungi da me lo tragge? [...] ¹⁸⁷.

Con attitudine rassicurante, vedendola evidentemente turbata, Adamo invita Eva a *non balenar con gli animati lampi*. ¹⁸⁸ In questo modo, Adamo sembra agire su di Eva

¹⁸¹ ADAMO 1° di II,2, pp.35-37, qui p.36.

¹⁸² Poco oltre, la nominazione adamitica si estende anche alle specie botaniche: cfr. *infra*. Sul motivo della nominazione adamitica in I,1 e sul nesso nominazione-creazione, cfr. *supra*, in §6.1.

¹⁸³ Cfr. ADAMO 1° di II,2, pp.35-37, in p.37.

¹⁸⁴ Cfr. EVA 1° di II,6, pp.49-52; e cfr. *infra*, in §6.6.

¹⁸⁵ Cfr. ADAMO 1° di II,2, pp.35-37, in p.37. Eva inghirlandata di erbe e fiori è speculare ad Adamo circondato dalle specie animali: attraverso questa immagine, e anche nel prosieguo del dramma, si può individuare un'affinità simbolica fra Adamo ed Eva e, rispettivamente, mondo animale e mondo vegetale.

¹⁸⁶ Cfr. *supra*, in §6.2.

¹⁸⁷ EVA 1° di II,2, p.37.

¹⁸⁸ Cfr. ADAMO 2° di II,2, p.37.

a tutti gli effetti come un esorcista,¹⁸⁹ tanto che Lurcone e Guliàr reagiscono con esclamazioni contrariate,¹⁹⁰ mentre Eva può ritrovare, non senza contorsioni, una rinnovata serenità:

Dal soverchio contento
Sento annodar la lingua,
Ma mentr'ella sen tace
Fassi quella del volto sì loquace,
Che'l contento del cor tacendo esprime¹⁹¹.

Adamo riceve, quindi, i doni floreali, non senza trovare il gusto estetico di descriverli e nominarli. La rassegna botanica svolta da Adamo si conclude con un'ineccepibile allusione all'atto carnale:

Con santi, amplessi amica
Annodiamoci intanto
In guisa, che sembriamo
Di folta siepe un intricato Acanto.¹⁹²

Il fatto che una tale allusione possa scorrere così liberamente nelle parole di Adamo, in contesto edenico, poco dopo aver agito come esorcista e, per di più, a ridosso della preghiera di lode che intona, a due voci, con Eva, suggerisce come, nella prima e più nota versione del dramma andreiniano, l'atto carnale non costituisca un nesso significativo con il peccato originale.¹⁹³ Subito dopo, infatti, Eva, ormai pacificata, propone ad Adamo di lodare, in congiunta preghiera, il *gran Fattore*:

Hor, che di fior sì vaghi

¹⁸⁹ In fase postedenica, con intervento da esorcista assai più plateale, Adamo libera Eva dall'incanto che Mondo sta tramando su di lei: cfr. V,6, pp.158-160 e cfr. *infra*, §7.4a.

¹⁹⁰ I due demoni percepiscono in Adamo un suo possibile presentimento del pericolo: "Teme del vicin danno", "Teme il Tartareo inganno"; cfr. LURCONE 2° e GULIAR 1° di II,2, p.37.

¹⁹¹ EVA 2° di II,2, pp.37-38.

¹⁹² ADAMO 5° di II,2, p.38. Nella prima parte dell'intervento, i fiori che Adamo nomina, *giglio*, *ligustro*, *gelsomino*, *rosa* sono tradizionali emblemi sensoriali del corpo femminile: in chiave scenica, nel suo nominare e descrivere i fiori probabilmente, Adamo va verosimilmente immaginato in atto di alludere anche al corpo di Eva. L'allusione all'atto carnale viene rafforzata dalla battuta immediatamente successiva di LURCONE 4° di II,2, pp.38-39, "Catena in breve d'Infernal lavoro / Ben cingeravvi in modo, / Che l'intricato nodo / Sviluppàr non potrà scossa mortale", che richiama l'episodio degli amori fra Venere e Marte. Tale battuta, di tipo analogico e non contrastivo, non connota di per sé l'atto carnale, di cui si fa allusione, come peccaminoso.

¹⁹³ Il vizio di lussuria, così come emerge nel corso del dramma, è declinato più nel suo aspetto di veicolo alla vanità che di mero richiamo alla concupiscenza carnale. E' da notare come qui, dei sette demoni evocati da Lucifero, solo due entrino effettivamente in azione; e nessuno dei due è *Lussuria*. Il nesso *eros*-peccato è invece centrale nella seconda versione del dramma: cfr. *infra*, in Capitolo II.

Le chiome sparse abbiamo,
Ambo a ginocchia riverenti, e chine,
Lodiamo il gran Fattore,
Che non può questo core
Star in ciò mai digiuno.¹⁹⁴

La genuflessione, il porsi *ambo a ginocchia riverenti, e chine*, spaventa Lurcone e Gulià, che sono quindi costretti ad allontanarsi:¹⁹⁵ il gesto dell'inchino in omaggio a Dio, nell'implicito richiamo alla prostrazione verso il *Verbo incarnato* che gli spiriti infernali avevano rifiutato,¹⁹⁶ si rivelerà per Adamo ed Eva, nel corso del dramma, il mezzo più efficace per stornare i loro agguati.¹⁹⁷ La preghiera di Adamo ed Eva, svolta nell'alternanza delle due voci, è centrata sulla contemplazione della natura di Dio, sulla scorta di fitti richiami biblico-dottrinali, soprattutto dal *Symbolum Nicaenum* e dai salmi.¹⁹⁸ Va notato come la preghiera di lode, nel suo essere eseguita con *chiome sparse di fior*, in *continuum* con l'allusione all'atto carnale proferita da Adamo, confermi l'assenza di un nesso rilevante fra peccato e concupiscenza carnale.

Terminata la preghiera, Adamo invita Eva ad andare insieme *in altra parte*,¹⁹⁹ indicando così, con evidente didascalìa implicita, la necessità di liberare la scena per il successivo episodio infernale. Le battute conclusive meritano una certa attenzione, perché si prestano ad alcune considerazioni specifiche sul personaggio di Eva:

EVA
Vanne mio duce fido,
Che per seguirti già veloce ho'l piede.
Poi, che ben l'alma crede
D'esser lodando il Ciel rapita al Cielo
Così piena la sento
Di celestial contento.

ADAMO
Favellatrice esperta
Ben ti rese del tutto il gran Fattore.
Sì che lodando il Ciel l'alma s'inciela
O mia bella Compagna, o cara vita;

¹⁹⁴ EVA 4° di II,2, p.39.

¹⁹⁵ Cfr. LURCONE 5° e GULIAR 3° di II,2, p.39.

¹⁹⁶ Cfr. *supra*, §6.2 e §6.3.

¹⁹⁷ Cfr., in part., V,3, pp.136-143; e cfr. *infra*, §7.3.

¹⁹⁸ Cfr. da ADAMO7°-EVA5° a EVA8°-ADAMO11° di II,2, pp.39-41.

¹⁹⁹ Cfr. ADAMO 11° di II,2, p.41.

Poi che su l'ali de le lodi eccelse,
Se ne poggia tant'alto, che l'orante
Sente c'ha l'alma in Ciel s'ha qui le piante.²⁰⁰

L'attributo *favellatrice esperta* è coerente con le qualità oratorie che effettivamente il personaggio di Eva dimostra, attraverso la tessitura degli interventi, nel dramma andreiniano. Questo aspetto rimanda alla complessiva visione della donna negli scritti teorico-teatrali dell'Andreini, con particolare riferimento al ruolo e alle qualità dell'attrice onesta.²⁰¹ Va inoltre notato come, in questa chiusura di scena, emerga la predisposizione di Eva a un suo sentirsi *rapita al cielo*, ovvero (come le fa eco Adamo) a un suo elevarsi *tant'alto* da percepire *ch'ha l'alma in Ciel, s'ha qui le piante*. Alla luce dei primi avvenuti turbamenti, che si approfondiranno a ridosso dell'incontro con Serpe, questa predisposizione è anche tentazione mistica, anelito ad innalzarsi fino a sostituirsi a Dio, nel segno della vanità e della superbia.²⁰²

6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,3-5

Il gruppo di scene che segue è caratterizzato da una serie di situazioni allegoriche inscenate dagli spiriti infernali, nel genere spettacolare dei trionfi.²⁰³ Compare il personaggio di Serpe che, come vuole una diffusa tradizione iconografica (e come raffigurano i disegni del Procaccini preposti alla scena), presenta la parte inferiore del

²⁰⁰ EVA 9° e ADAMO 12° di II,2, p.41.

²⁰¹ Cfr. *La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*, Parigi, per Callemont, 1625; ed. di rif. in MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.489-534, in part. pp.502-10.

²⁰² Cfr. EVA 1° di II,6, pp.49-52 e cfr. *infra*, in §6.6. Specifiche qualità mistiche di Eva, nella doppia accezione di profetica vicinanza col divino e sovversiva ribellione ad esso, sono già diffuse presso le tradizioni sacro-rappresentative medievali e rinascimentali (in particolare, ma non solo, nel *Jeu d'Adam*: cfr. *infra*, III, §5.2); e risultano più approfondite nella seconda versione dell'Adamo: cfr. *infra*, in Capitolo II.

²⁰³ Nei disegni del Procaccini preposti alle scene, Serpe e, successivamente, Vanagloria, sono disposti sopra dei carri trainati da distinti portatori: cfr. pp. 42, 44 e 46. Il disegno di p.42, correttamente disposto nell'edizione del 1617, replica erroneamente, in quella del 1613, la figura di p.44, come già schematicamente riferito *supra*, in §§1-2. Va notato come, in entrambe le edizioni, nell'elenco degli interlocutori preposti alla scena II,3, compaia impropriamente, in ultima posizione, "Volan"; e come la scena II,4 sia erroneamente indicata come "Scena Terza", con emendamento, *leggi, Quarta*, negli *Errori da correggersi* preposti al dramma; va inoltre notato come, osservando con attenzione i disegni per le scene II,3-4 dell'edizione del 1617 (risp. in pp. 42 e 44), quello per II,3 sia inequivocabilmente ricavato da quello per II,4, risultando semplicemente soppressa la figura di Volano e potendosi rinvenire tracce della cancellazione avvenuta. Combinando fra loro questi indizi, è presumibile che le due scene II,3-4 fossero concepite e predisposte come scena unitaria, risultando quindi differenziate per intervento dell'editore o per un tardivo ripensamento, da parte dello stesso Andreini, a ridosso della pubblicazione del 1613.

corpo in forma di *dipinta serpe*, con aspetto *humano* quella superiore e *di donzella il volto*.²⁰⁴ Dal contesto si ricava che Serpe è a tutti gli effetti Lucifero, anche se non specificato dalle didascalie.²⁰⁵ La prima delle tre scene del gruppo (II,3), se si esclude un breve intervento finale di Sathan, è interamente occupata dal monologo con cui Lucifero-Serpe delucida le motivazioni per la scelta delle sembianze così assunte; la seconda (II,4) presenta l'intervento con cui Volano, una sorta di messaggero volante degli inferi, annuncia l'arrivo di Vanagloria, demone femminile che il consiglio infernale ha designato quale compagna di Serpe, nell'impresa della tentazione ai danni di Eva; la terza (II,5) vede interloquire fra loro Vanagloria e Serpe e predisporre all'azione.

Il monologo di Serpe si apre con l'annuncio di un trionfo che, nella logica di un rovesciamento di leggi e codici proprio del regno infernale, ha luogo prima della battaglia e non a vittoria avvenuta:

Strana foggia di guerra,
Ne l'aringo del Mondo hoggi s'attende;
Ma via più strano è'l modo
Del guerreggiar, se'l trionfar, ch'è'l fine
Hoggi fassi'l principio.²⁰⁶

L'annuncio del trionfo è accompagnato, nelle parole di Serpe, da perturbazioni atmosferiche, comprensive di eclissi e cataclismi.²⁰⁷ Lucifero-Serpe spiega quindi le ragioni delle sembianze così assunte, per meglio realizzare la tentazione nei confronti di Eva: la scelta fa leva sulla possibilità di conversare con lei, cosa che non potrebbe ottenere assumendo una forma puramente animalesca, *poi, ch'ella sa, che ragionar non puote, chi di ragione è privo*; altrettanto sconveniente sarebbe la scelta di apparire ad Eva *d'Angelo in foggia*, perché in tal caso sarebbe opportuna un'attitudine mansueta, incompatibile con la propria indole (e con il proprio scopo), o *in forma humana*, per non correre il rischio di allarmarla, ben sapendo Eva *ch'un sol huom nel Mondo alberga*. La scelta fa leva, inoltre, sulla curiosità della *Donna*, così *vaga di saver cosa nova*: le stesse *mille squamme di dipinta serpe* avranno la funzione, come si vedrà, di catturare la curiosità di Eva con i loro scintillii ipnotici.

²⁰⁴ Cfr. SERPE di II,3, pp.42-44, in p.43.

²⁰⁵ Così come nell'elenco degli *Interlocutori*, Lucifero e Serpe si presentano, attraverso le didascalie del dramma, quali personaggi formalmente distinti. Ciò può essere letto quale indizio per una destinazione rappresentativa del dramma, nell'ottica di una distribuzione delle due parti a distinti attori: cfr. *supra*, in §1.

²⁰⁶ SERPE di II,3, pp.42-44, qui p.42.

²⁰⁷ Cfr. *ivi*, in pp.42-43.

Uso della parola e sollecitazione di una temperata ma efficace curiosità sono dunque le principali armi a cui Serpe si affida.²⁰⁸ A monologo di Serpe concluso, Sathan descrive (anche in funzione di didascalia implicita) un *suono discorde* | *di rauche trombe*, quale segnale di un *voler concorde* raggiunto dal consiglio infernale,²⁰⁹ così come riferisce Volano, il cui ingresso segna l'inizio della successiva scena II,4.

Sopraggiunge quindi *Volan volante*,²¹⁰ ad annunciare l'esito del consiglio dei *Numi maggiori, consiglier d'Averno*:

Per farsi emulatori
Del Cielo in tutto, com'in seggio altero
Il Verbo a noi scoverse,
Cagion di tanta guerra,
Così braman, che'n terra
In bel seggio gran Diva a l'Huom pur s'erga.
Cagion, ch'anch'ei le terga
Rivolga al suo Fattore.²¹¹

Come la visione del *Verbo* incarnato fu *cagion di tanta guerra*, causa della ribellione degli spiriti dannati, così una *gran Diva* dovrà essere la causa della ribellione dell'uomo. Questa *gran Diva* non è Eva, come potrebbe suggerirebbe la lettura di questi versi, se presi isolatamente; e *Huom* è quindi da intendersi estensivamente, sia Adamo che Eva.²¹² Prosegue infatti Volano:

Bramano vie più i cittadin del foco,
Ch'abbattuto quest'Huomo
Trionfator giocondo

²⁰⁸ Cfr. *ivi*, in pp.43-44.

²⁰⁹ Cfr. SATHAN di II,3, p.44. Il *voler concorde* degli spiriti infernali (in merito alla scelta di Vanagloria come compagna di Serpe per l'impresa della tentazione ai danni di Eva) è espresso attraverso un *suono discorde*: altro esempio di rovesciamento di codici nel regno infernale, così come il trionfo che antecede la battaglia.

²¹⁰ Cfr. VOLANO di II,4, pp.44-45, in p.44. Il personaggio, che nelle didascalie e nel testo del dramma è prevalentemente riferito nella forma tronca "Volan", qui viene normalmente indicato come "Volano", così come compare nell'elenco degli *Interlocutori* preposto al dramma: "Volano messaggero infernale". Nel disegno del Procaccini anteposto alla scena (cfr. p.44) è ritratto mentre parla in volo: si può immaginare come, per una potenziale messa in scena, l'Andreini pensasse a un espediente scenotecnico che mantenesse sospeso nell'aria il personaggio. Come messaggero volante, Volano richiama la figura del dio Mercurio.

²¹¹ *Ivi*, p.45. Anche qui si può rintracciare una sorta di rovesciamento parodico: ad emulazione del *Cielo*, presso cui la visione del *Verbo* incarnato si era eretta sopra un *seggio altero*, Vanagloria (*gran Diva*), che dovrà essere la causa della ribellione dell'uomo a Dio, è disposta su di un *bel seggio*.

²¹² E' da ritenersi erronea la lettura di A. Ruffino, per cui l'epiteto di *gran Diva* andrebbe associato ad Eva: cfr. RUFFINO (1998 e 2007, a cura di), *L'Adamo*, citt., risp. in *Atto Secondo, Commento, Scena Quarta*, p.121; e in *Atto Secondo, Note e Commento, Scena Quarta*, p.104.

Al gran Regno fiammifero, e profondo
Scendiate entrambi del trionfo in cima ²¹³.

Volano, rivolgendosi a Lucifero-Serpe, *trionfator giocondo*, gli dice che una volta compiuta la missione, *entrambi*, la *gran Diva* e Lucifero-Serpe, dovranno scendere agli inferi *in cima* al carro trionfale. In caso di sconfitta, invece, saranno condannati, per scherno, a sostituirsi ai portatori del carro:

Ma se quest’Huom resiste,
Disperata ogni speme
Più d’ottener vittoria;
Voglion nel maggior alto
Del bel trionfo vincitor s’assida,
Chi lo move, e l’aggira;
Ufficio tu facendo
Con la mesta Compagna
Di chi’l carro in condur s’afflige, e suda ²¹⁴.

Ad apparire nella scena seguente, su di un carro trionfale, ²¹⁵ preannunciata appunto da Volano con l’epiteto di *gran Diva* (e poi, nell’eventualità di fallimento, *mesta Compagna*), è colei che accompagnerà Serpe nella missione volta a far cadere Eva nel peccato e che riapparirà, nel terzo atto, a missione compiuta, procedendo appunto, su carro trionfale, insieme a Serpe: ²¹⁶ trattasi di Vanagloria. Va notato come, nel dramma andreiniano, emerga un assetto infernale non esente da aspetti democratici, prevedendo un consiglio che può sancire autonome delibere, come la scelta di affiancare Vanagloria a Lucifero nell’impresa, e che può persino programmare un eventuale scherno ai danni del proprio re. Come si vedrà, il primato di Lucifero risulta notevolmente rafforzato attraverso la riscrittura del dramma. ²¹⁷

L’ultima scena di questo gruppo (II,5) si apre quindi con l’ingresso di Vanagloria che, in chiave rappresentativa, esegue il suo primo intervento cantando *al suon di questa cetra*, mentre è sistemata su un carro trainato da un *gigante*. ²¹⁸ Svelato il

²¹³ VOLANO di II,4, pp.44-45, qui p.45.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Così come Serpe, che nei disegni preposti a queste scene (cfr. pp. 42, 44 e 46) è raffigurato su un proprio carro.

²¹⁶ Serpe e Vanagloria, ora disposti su carri distinti, rientreranno trionfalmente congiunti, anche in chiave amorosa, su un unico carro: cfr. III,4, pp.78-81 e disegno preposto, p.78; e cfr. *infra*, §6.8.

²¹⁷ Cfr. *infra*, in II. L’«Adamo» del 1641.

²¹⁸ Così è ritratta nel disegno del Procaccini preposto alla scena, ove per la verità la *cetra* assomiglia, piuttosto, a un’arpa: cfr. p.46; e cfr. VANAGLORIA 1° di II,5, pp.46-47. Iconograficamente, la *cetra* che Vanagloria è intenta a suonare, fa di lei una sorta di musa ispiratrice per lo stesso Lucifero-Serpe. Il primo intervento di Vanagloria, in forma

proprio nome, Vanagloria si appresta ad illustrare il significato allegorico del *gran gigante*, di cui si dichiara *trionfatrice*:

La fronte ha in Ciel, nel Mondo ha pur le piante
Del gran merto de l'Huom ritratto è fido.
Ma che? Non paventar, quant'è sì forte,
Tanto di vetro fral corona cinge²¹⁹.

Il primo dei versi citati si ripete più volte, con varianti, nel corso del dramma, in riferimento all'essere umano, sintomo di una particolare centralità di una visione dell'uomo come luogo di tensione, fra potenziale elevazione dello spirito e pesantezza della carne. La descrizione che fa Vanagloria del *gigante, ritratto | fido | del gran merto de l'Huom*, aggiunge un altro particolare alla tensione fra spirito e corpo: la fragilità della *corona*, che è di *vetro*, a indicare la debolezza dello spirito umano nel suo sforzo di elevarsi. Per tale descrizione è da ravvisarsi un riferimento testuale preciso, la descrizione biblica della statua apparsa in sogno a Nabucodonosor, rispetto cui il testo andreiniano opera un rovesciamento.²²⁰ Ai piedi d'argilla si sostituisce una *fral corona di vetro*, come a indicare che la fragilità umana riguarda non tanto l'appoggio a terra, quanto l'ancoraggio al cielo, di cui la *corona* è emblema: una volta andato in frantumi tale appoggio verso l'alto, l'essere umano, nella sua interezza, crolla.

Nelle battute successive, che chiudono la scena, Serpe e Vanagloria si accingono a disporsi per l'agguato nei confronti di Eva. In primo luogo, con evidente valenza di didascalia implicita, Serpe chiede che i due carri vengano nascosti e indica il suo rimaner solo con Vanagloria, con cui si appresta a penetrare nel *Paradiso terrestre*:

Voi tutti agili, e levi,
In guisa tal, che non si mova fronda
Fra queste selve intorno
Celate entrambi così gran trionfi.
Hor, che siam soli taciti, e leggieri,
Nel vicin Paradiso agili entriamo²²¹.

strofica (quartine di endecasillabi a rima incrociata), è da intendersi come canoro, come suggerisce il fatto che avvenga *al suon di questa cetra*, e in coerenza con la stretta corrispondenza, nella prima e più nota versione del dramma andreiniano, fra interventi da intendersi canori e metro chiuso, come riferito *supra*, in §4. I successivi interventi di Vanagloria prevedono, invece, la libera alternanza di endecasillabi e settenari, liberamente e poco rimati: in ottica rappresentativa Vanagloria, deposta la *cetra*, interviene recitando.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ Cfr. *Dn 2*.

²²¹ SERPE 1° di II,5, p.47

Quindi, nelle parole di Serpe e Vanagloria, i due attraversano la vegetazione edenica, che Serpe, con particolare entusiasmo, rende tossica al suo passaggio, particolare significativo considerando come Eva, prima del suo effettivo incontro con Serpe, risulterà turbata proprio attraverso il mondo vegetale:²²²

Ecco l'humido spirto
Asciugo già con l'orma mia di foco.
O come godo nel passar fra questi
Arboscelli crescenti
D'avelenar co'l fiato, e frondi, e fiori,
E i dolci amareggiar purpurei frutti ²²³.

Infine, raggiunta *la pianta amena del gran divieto eterno*, Serpe chiede a Vanagloria di salirvi sopra, nascondendosi fra le sue *spesse frondi*;²²⁴ mentre Serpe si dispone in vista, ovvero mimetizzato, avvolgendo il *tronco* dell'albero *con le dipinte avelenate squame*, in attesa dell'arrivo di Eva, forte della propria bellezza esteriore, che contrasta l'effettiva *horridezza* che, in se stesso, rappresenta:

Eccomi più che mai vezzoso, e vago,
Ben che d'ogni pestifer'empio drago
Di velen, d'horridezza il segno io sia ²²⁵.

6.6 Tentazione di Eva da parte di Lucifero-Serpe: II,6

La scena della tentazione può essere per molti versi considerata come la scena madre dell'*Adamo*, sia per l'implicita densità di rinvii a leggende e iconografie tradizionali, che per la cura con cui è costruita e la sua stessa ampiezza: con i suoi 444 versi è la scena nettamente più lunga dell'intero dramma.²²⁶ Se si eccettua il

²²² Cfr. EVA 1° di II,6, pp.49-52; e cfr. *infra*, in §6.6. L'intossicazione delle specie vegetali da parte di Lucifero-Serpe (insieme al progresso influsso esercitato dagli spiriti dei vizi capitali) può essere intesa come causa diretta del turbamento emotivo in Eva. Nel monologo che precede l'incontro con Serpe, Eva sembra infatti subire una forza tentatrice attraverso il *medium* del mondo vegetale, ambito che, nel dramma andreiniano, risulta simbolicamente associabile alla donna (*versus* mondo animale, associato all'uomo), come già riferito (cfr. *supra*, in §6.4, n.) e come meglio si approfondirà, *infra*, in part. in note di §7.4a.

²²³ SERPE 2° di II,5, pp.47-48.

²²⁴ *Ivi*, p.48.

²²⁵ SERPE 3° di II,5, p.48.

²²⁶ Il primato di scena madre andrebbe in realtà attribuito *ex equo* con la scena V,5 ove Eva viene tentata, in fase postedenica, dal demone Mondo; episodio postedenico che, se da un lato ha meno riscontri nell'immaginario tradizionale, dall'altro è costruito con altrettanta cura e veicola, come si dirà, tematiche centrali per il dramma

breve intervento finale di Vanagloria (che va immaginata, fino a quel punto, nascosta fra le *spesse fronde* dell'albero²²⁷), i soli personaggi a intervenire sono Eva e Serpe. La prima parte della scena vede Eva interagire, in soliloquio, con l'ambiente edenico; nella parte centrale e maggiore si svolge l'incontro e il colloquio tra Eva e Serpe, che finisce per convincerla a cibarsi del frutto proibito; il breve finale vede Serpe e Vanagloria rallegrarsi per il successo conseguito.

Nel suo soliloquio, Eva appare già predisposta alla tentazione: i suoi pensieri esprimono, infatti, un'inclinazione alla vanità e alla superbia. Nelle parole di Eva, la bellezza del creato e, in primo luogo, della vegetazione che la circonda è speculare e, al tempo stesso, inferiore alla propria bellezza. Quale termine ultimo verso cui la bellezza universale è protesa, Eva finisce per sostituirsi implicitamente a Dio: il peccato, in un certo senso, è già consumato. Se lo stato d'animo di Eva aveva già subito alterazioni sotto l'influsso dei demoni dei vizi capitali,²²⁸ la sua attuale attitudine vanagloriosa va connessa con la presenza nascosta, appunto, di Vanagloria; ma l'influsso esercitato su di lei dall'ambiente arboreo e floreale va messo in relazione, soprattutto, con l'azione contaminatrice di Serpe,²²⁹ volta a sfruttare a proprio vantaggio la simpatia, pervasiva nel dramma andreiniano, fra Eva e mondo vegetale, quale *medium* per l'intossicazione dei pensieri di Eva.²³⁰ Gli elementi vegetali, agli occhi di Eva, fanno a gara per avvicinarsi a lei e per trattenerla, facendola percepire quale suprema manifestazione della bellezza universale. Confortata da questo senso di superiorità, Eva si compiace, al pari di Serpe,²³¹ di calpestare i fiori, nell'ingenua illusione di vederli così sorgere più vitali:

complessivo: cfr. *infra*, §7.4a. Il numero di versi qui riferito (444) per la scena II,6 tiene conto anche dell'accorpamento dei versi apparenti: come segnalato *supra*, in nota di §4, in quattro circostanze versi da intendersi unitari (in quanto regolari endecasillabi) risultano spezzati fra interventi contigui di Eva e di Serpe. Alla lunghezza della scena contribuisce anche il fatto che essa è comprensiva dell'intervento iniziale di Eva (70 versi, di cui l'ultimo ripartito) e della chiusa finale di Serpe e Vanagloria (14 versi); se si escludono ulteriori 8 versi, relativi al primissimo interagire di Serpe ed Eva con degli "a parte" e i 24 versi dell'ultimo monologo di Eva successivi al congedo con Serpe, l'effettivo colloquio fra Serpe ed Eva si compone di 328 versi, lunghezza comunque superiore a qualsiasi altra scena del dramma.

²²⁷ Cfr. *supra*, in §6.5.

²²⁸ Cfr. *supra*, §6.4.

²²⁹ Nella scena precedente, Serpe si era compiaciuto di avvelenare la vegetazione edenica al proprio passaggio, mediante il proprio *fiato* e la pressione della propria *orma | di foco*: cfr. SERPE 2° di II,5, pp.47-48; e cfr. *supra*, §6.5.

²³⁰ "Secondo Arthos [...] Andreini tratteggia l'Eden richiamandosi alle edonistiche scene della Pastorale, tuttavia sotto tanto lussureggiare permane la sensazione di una bellezza *intoxicating*"; RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.105, in rif. ad ARTHOS John, *Milton and the Italian Cities*, London, Bowers&Bowers, 1968, p.35. Sull'affinità simbolica fra Eva e mondo vegetale, così come fra Adamo e mondo animale, cfr. *supra*, in note di §6.4 e §6.5 e, più ampiamente, *infra*, in note di §7.4a.

²³¹ Vedi nota *supra*.

S'io mi diporto poi, fra l'erbe, e i fiori,
Miro quei, ch'ad ogn'hor premendo vado
Più vezzosi mostrarsi; anzi gli acerbi
Aprirsi [...] ²³².

Ad ammirarla o protendersi verso di lei sono le *verdi fronde* de l'*arbor fronzuta* e soprattutto i *fiori*, nella loro sgargiante varietà, fra i *novelli*, quelli *accolti in cespi*, o *ver schierati in valli* e quelli che *formin siepe odorosa*.²³³ L'acme di questa tensione, arborea e floreale, si ha con la vegetazione che forma una trappola, imprigionandole la mano intenta a liberare il piede avviluppato, con *sì nascosto inganno*,

Ch'incauta fra di loro a forza resti
Per sviluppare il pié pregon la mano.²³⁴

La trappola vegetale prefigura evidentemente l'agguato di Serpe. Il termine *incauta* segnala, meglio di altri, lo sbilanciamento in corso nell'animo di Eva, il suo sentirsi proiettata fuori e sopra di sé. Sotto l'influsso di questa alterazione, Eva percepisce *soggette* a sé, e pronte al proprio servizio, non solo tutte le *cose* del creato – dai *frutti* della terra agli animali, agli *angeli*, agli astri e allo stesso Adamo – ma persino *Dio*, il *Fabro eterno*:

Se bramo esca, o bevanda,
Ecco i frutti, ecco il latte, il mel, la manna;
Ecco di mille fonti, e mille rivi
Il dolce cristallin di gelid'onde.
Se melodia? ecco i canori augelli,
Ecco gli angeli a schiere:
Se caro giorno, o desiata notte,
Ecco il Sole, la Luna, ecco le Stelle:
S'io chiedo amico, amica
Pur mi risponde Adamo:
Se mio Dio? Ecco in Cielo il Fabro eterno,
Che non è sordo, anzi al mio dir risponde;
Se soggette bramar cose pur voglio,
Cose mille soggette eccomi al fianco.²³⁵

E' con questo stato d'animo che Eva si appresta a scorgere Serpe e, quindi, a conversare con lui. La tentazione di Serpe nei confronti di Eva si svolge attraverso

²³² EVA 1° di II,6, pp.49-52, qui p.50.

²³³ Cfr. *Ibidem*.

²³⁴ *Ivi*, pp.50-51.

²³⁵ *Ivi*, p.51.

due principali espedienti, distinti e complementari fra loro: da un lato la persuasione retorica, basata su sofisticate argomentazioni; dall'altro un'induzione ipnotica volta a suscitare in Eva, per vie del tutto estranee al piano logico e non esenti da connotazioni sensuali, un'empatia tale da predisporla a simili sentimenti di ribellione. L'episodio si può schematizzare in otto sequenze:

- 1) Eva avvista Serpe: prima interazione a distanza, mediante degli "a parte".
- 2) Serpe si rivolge ad Eva, colmandola di lodi.
- 3) Eva, incuriosita, pone una serie di domande sull'identità di Serpe, cui Serpe risponde.
- 4) Serpe dichiara come la conoscenza del bene e del male renderebbe l'uomo simile a Dio.
- 5) Di fronte alla perplessità di Eva, Serpe espone una serie di argomentazioni.
- 6) Eva, combattuta, chiede alcuni chiarimenti, cui Serpe risponde.
- 7) Eva è in procinto di cogliere il frutto *proibito* e già ne subisce i primi effetti.
- 8) Congedo: Eva promette di difendere Serpe dall'ira di Dio.

(1) Nella sua parte conclusiva, il soliloquio iniziale di Eva diventa un "a parte", che descrive l'avvistamento di Serpe *fra quei rami*: va notato come l'identificazione da parte di Eva della pianta, presso cui Serpe si trova, quale *arbor vietata*, avviene soltanto verso la metà del colloquio.²³⁶ L'interazione iniziale si svolge, quindi, attraverso una breve serie di ulteriori "a parte" di Serpe e di Eva. Nel suo avvistamento, Eva descrive Serpe con *humano volto, e vago, con braccia, e mani e con petto humano*, mentre *el restante è di serpe strisciante*. Un particolare potere ipnotico hanno, su di Eva, i *colori* cangianti che le *squamme* della coda serpentina producono:

O com' il Sol co' raggi suoi dorando
Quelle di bei colori accese squamme
Ambo gli occhi mi abbaglia.
Voglio, voglio appressarmi.²³⁷

Più, che m' accosto a lui, più vago il volto
Mi sembra, e di zafiro, e di smeraldo,
Hor di rubino, hor d' amatista, ed hora
Di piropo, di perla, e di giacinto,
Ogni nodo, che fa la coda al tronco
Di quest' arbor fronzuta.²³⁸

²³⁶ Cfr. *ivi*, pp.51-52. L'identificazione, da parte di Eva, della pianta quale *arbor vietata* (cfr. anche *infra*) avviene in EVA 7° di II,2, p.56.

²³⁷ EVA 1° di II,6, pp.49-52, qui pp.51-52.

²³⁸ EVA 2° di II,6, p.52.

Va notata la vivida immagine, dal valore anche simbolico, che questi ultimi versi producono, ove il *volto* di Serpe si tinge della luce rifratta dalla *coda* serpentina. Nel loro cangiante sfarfallio, i *colori* descrivono una realtà in trasformazione, attraverso il filtro di un'alterazione percettiva dello stato d'animo: una simile trasfigurazione caleidoscopica coinvolge, nelle parole di Serpe, la *pianta amena*, nel momento in cui Eva si risolve a coglierne il *frutto*.²³⁹ Più in generale, i *bei colori* cangianti operano in Eva, senza soluzione di continuità, lo stesso abbandono estatico indotto dalle molteplici attrazioni arboreo-floreali del giardino, a ulteriore conferma della centralità del *medium* vegetale nella tentazione in corso. L'elenco delle pietre preziose con cui i colori sono evocati prefigura, inoltre, l'attrazione femminile per i monili, motivo centrale nella tentazione postedenica del demone Mondo nei confronti di Eva.²⁴⁰

(2) Serpe si rivolge quindi direttamente ad Eva, invitandola ad avvicinarsi per meglio guardarlo. Le domanda dove vada, così *soletta, lunge sia da l'amico* che dagli *Angeli*. Ma soprattutto la circonfonde di lodi, attraverso epiteti quali *calamita de gli occhi e picciolo Paradiso*. L'ammirazione ostentata da Serpe nei confronti di Eva corrisponde specularmente alla meraviglia di lei nell'osservarlo: emulazione evidentemente volta a suscitare quell'empatia di cui Serpe si avvale per la sua azione suasoria. In riconnessione con quanto già emerso nell'iniziale soliloquio di Eva, le parole di Serpe la invitano a percepire se stessa quale supremo compendio della bellezza universale, *pompa da la Natura, a cui si inchina il tutto*.²⁴¹ Il senso di una fusione panica fra Eva e creato risulta anzi rafforzato: attraverso un suggestivo passaggio, qui di seguito riportato, il *Cielo* stesso sembra volersi incarnare in lei, per *ridere* con la sua *bocca* e gioire coi suoi sensi. Va notato come il medesimo passo risulti emotivamente avvincente quanto concettualmente vuoto, stringendosi le parole di Serpe, quali serpentine spirali, intorno a una sorta di tautologia: *la gran beltade | del Ciel* desidererebbe incarnarsi in Eva per meglio contemplare *le bellezze del Cielo*, ossia tornare a se stessa, attraverso il *medium*, immaginifico quanto effimero, dell'*incarnatio* in Eva.

Credi pur se del Ciel la gran beltade
Sotto human velo sé ammantar volesse,
Ch'altro, che'l tuo bel seno

²³⁹ Cfr. SERPE 14° di II,6, pp.61-62; e cfr. *infra*.

²⁴⁰ Cfr. V,4-6, pp.144-160; e cfr. *infra*, §7.4a.

²⁴¹ Cfr. SERPE 2° di II,6, pp.52-53, in p.52.

Non farebbe di lei stanza sublime.
 Che ben vegg'io, ben veggio,
 Ch'ella co' piedi tuoi agili, e snelli
 Orma stampa ne' Cieli, e là su ride
 Con la tua bella bocca,
 Per rallegrar quelle beate sfere;
 Anzi con quella ancora,
 E spira, e parla, e tace,
 E con le luci tue vagheggia al fine
 Le bellezze del Cielo, il bel del Mondo.²⁴²

(3) A questo punto, mossa da curiosità, Eva chiede:

E chi se' tu, che vago
 Tanto se' di lodarmi?²⁴³

E' la prima di una serie di domande con cui Eva cerca di indagare sull'identità del singolare interlocutore. Le risposte che Serpe porge ad Eva, più che nascondere, sembrano deliberatamente rivelare la propria identità luciferina, sia pur in una codificata versione allettante, tale da indurre in Eva curiosità e ammirazione. Questo temperato svelamento può essere messo in relazione al doppio filo della strategia suasoria: da una parte le retoriche argomentazioni basate sull'inganno, dall'altra un'ipnotica e sensuale induzione all'empatia, intorno a un desiderio di ribellione verso Dio, che si realizza attraverso un autentico rivelarsi, sia pur cifratamente, da parte del tentatore. Nella sua prima risposta, Serpe si dichiara *giardiniero* posto da Dio in custodia del *Giardin fecondo*, intento a difendere, a ordinare e ad incentivare le bellezze che esso racchiude, *il fior per mantenere, al fior l'odore*.²⁴⁴ L'attività di *giardiniero* è specularmente opposta all'azione contaminatrice operata da Serpe sulle specie vegetali,²⁴⁵ eppure, attraverso questa menzogna, Serpe rivela implicitamente

²⁴² *Ivi*, p.53.

²⁴³ EVA 3° di II,6, p.53.

²⁴⁴ Cfr. SERPE 3° di II,6, pp.53-54. Dio, *gran cultore de bei prati celesti*, avrebbe posto Serpe nel paradiso terrestre come *giardiniero*, affidandogli quindi un compito simile al proprio, risultando entrambi cultori/modellatori: Dio dei *prati celesti*, Serpe di quelli terrestri. Questa prospettiva evoca una cosmologia dualistica, con sfumature gnostiche, che prevede la spartizione del cosmo in due ambiti scissi e distinti, uno governato da Dio, l'altro da Serpe. Il ruolo di *giardiniero e cultore*, connesso con un *saver* superiore a quello dei due progenitori (cfr. SERPE, 5° di II,6, pp.54-55 e segg.; e cfr. *infra*), conferisce a Serpe uno *status* più evoluto, che implica un implicito allontanamento dall'origine, una minore familiarità con Dio: Serpe (come Caino) agricoltore *versus* Adamo (come Abele) pastore/raccoglitore. Per il *topos* del *giardiniero* in G.B. Andreini, cfr. MORETTI Stefano Agostino, *L'archetipo del giardiniere nell'opera di Giovan Battista Andreini*, "Aprosiana" Anno 2005 (n.13), pp.27-54.

²⁴⁵ Verso il finale della precedente scena II,5 Serpe si compiace di avvelenare, al suo passaggio, le specie vegetali del paradiso terrestre: cfr. *supra*, in §6.5.

ad Eva come l'incanto da lei subito, tramite il lussureggiante ambiente edenico, ritrovi in lui il tessitore occulto. Eva chiede quindi al suo interlocutore come si chiami e Serpe risponde:

Sapienza m'appello
Cognominata hor Vita ²⁴⁶.

Il doppio nome, se da un lato riflette la sovrapposizione, nel dramma andreiniano, dei due biblici alberi della vita e della conoscenza, dall'altro indica, come Serpe precisa, le *due nature* del suo aspetto, *l'una di serpe tutta, e l'altra humana*; ²⁴⁷ ma rivela anche, cifratamente, la sua autentica natura luciferina, caratterizzata da una *vitalità* tutta terrigna, cui si accompagna il mantenimento della primeva *sapienza* angelica. Alla domanda di Eva sul *perché* del suo aspetto ibrido, Serpe risponde che fin dal principio, *allhor che 'ntento pendea da un nulla per dar opra al tutto, | il Sommo Dio | volle* così crearlo, affinché esistesse un *giusto mezo | fra'l brutto, e l'Huomo*, ossia una *spezie* intermedia fra mondo animale ed umano, che *partecipa anch'ella di ragione, ed ha favella*. ²⁴⁸ Anche qui, nel dichiararsi creato fin dal principio e dotato di *ragione* e di *favella*, Serpe rivela, cifratamente, qualcosa della propria autentica natura e, nello specifico, la propria origine angelica.

(4) Quando Serpe sta ancora rispondendo all'ultimo quisito, il suo discorso vira bruscamente nella lode per la *beltade* di Eva e per il *merto de l'Huom* e, al tempo stesso, nell'esprimere rammarico per ciò di cui i due progenitori sarebbero difettivi: mancherebbe loro soltanto il *sommo saver*, quella *gran scienza* con cui effettivamente potrebbero divenire *eccelsi Divi*. ²⁴⁹ Alle proteste di Eva, secondo cui il *saver di quest'Huomo* non avrebbe difetti, i riferimenti di Serpe si fanno più espliciti:

Ah, che più degno fora
Savere il bene, e'l male ²⁵⁰.

²⁴⁶ SERPE 4° di II,6, p.54; nel testo, *vita*, con impropria iniziale minuscola.

²⁴⁷ Cfr. *ibidem*; sui due alberi biblici, cfr. *Gen*2,9.

²⁴⁸ Cfr. EVA 5° e SERPE 5° di II,6, pp.54-55. Va notata l'espressione per cui *il Sommo Dio | pendea da un nulla | 'ntento per dar opra al tutto*, attraverso cui riemerge, con vivo gusto poetico, il motivo del tempo/non tempo del *principium*, centrale nel *Prologo*: cfr. *supra*, §5.

²⁴⁹ Cfr. SERPE 5° di II,6, pp.54-55, in p.55. L'espressione *merto de l'Huom* era già apparsa, in chiave parodica, nella descrizione del gigante allegorico del precedente episodio infernale: cfr. VANAGLORIA 1° di II,5, pp.46-47 e cfr. *supra*, §6.5. Qui, il *merto de l'Huom*, distinto da il *sommo saver* – la *gran scienza*, sembra cristallizzare il suo significato di limitatezza delle capacità umane in assenza di espedienti sovraumani.

²⁵⁰ SERPE 6° di II,6, pp.55-56, qui p.56. Cit. prec. in corsivo da EVA 6° di II,6, p.55.

Eva identifica così la fonte del *sommo saver* – *ch'è sol bastante, il bene, e'l male a scoprìr con eminente possa, ma con mortale angoscia* – nell'*arbor vietata* presso cui Serpe è seduto, e che solo ora Eva sembra riconoscere.²⁵¹

(5) Se fino a questo punto il discorso di Serpe è stato, sostanzialmente, una *captatio benevolentiae*, ora comincia la parte suasoria vera e propria. Le argomentazioni che Serpe propone si susseguono rapide nei suoi profusi interventi; alcune brevi e di facile impatto,

E perché dimmi tanta
Legge amara si trae da dolce frutto?²⁵²

E vero poscia fia,
ch'una mano vitale
Faccia cosa mortale?²⁵³

altre più costruite:

Mira, mira s'è giusto,
Ch'un huom sì forte, e degno, un Huom che'l Mondo
Regge con dotta mano, un Huom che tanto
Piacque a Dio di crear, formando immense
Meraviglie terrene, e tanti Cieli,
Picciolo frutto poi l'atterri al fine²⁵⁴.

Retoricamente ancor più complessa, si delinea la considerazione per cui all'*Huom* sarebbe imposto un *giogo* tale, da compromettere la sua *cara libertade*, così come non avviene *a le selvagge fere*, teoricamente a lui sottoposte.²⁵⁵ Attraverso questi argomenti, Serpe fa immaginare ad Eva che *il gustar di tal Pomo* | *fu vietato* perché il *Ciel* non voleva che *quest' Huomo* si facesse *gran Dio*.²⁵⁶ Oltre a non costituire un effettivo pericolo, *il gustar di tal Pomo* condurrebbe a un considerevole ampliamento della sfera conoscitiva, attraverso una vista potenziata sulle cose celesti:

Altri fiori, altre piante, altre campagne

²⁵¹ Cfr. EVA 7° di II,6, p.56.

²⁵² *Incipit* di SERPE 7° di II,6, p.56.

²⁵³ SERPE 8° di II,6, pp.56-58, qui p.57.

²⁵⁴ SERPE 7° di II,6, p.56.

²⁵⁵ Cfr. SERPE 8° di II,6, pp.56-58, in p.57. Il motivo di una minore libertà dell'uomo rispetto agli animali compare, con simile enfasi retorica, ne *La Vida es Sueño*, dramma in tre atti calderoniano, e nell'omonimo *auto sacramental*, rispettivamente entro monologhi di *Segismundo* e di *Hombre* (ossia, Adamo): cfr. ORIOLI (a cura di), op.cit., risp. I, vv.102-172, pp.10-14; e vv.662-711, pp.270-274.

²⁵⁶ Cfr. SERPE 8° di II,6, pp.56-58, in pp.56-57.

Altri elementi, e sfere,
Altri Soli, altre Lune, ed altre Stelle
Sono là su, di quei, che miri [...] ²⁵⁷.

Fra le pieghe delle sofisticate argomentazioni addotte da Serpe, si inserisce, pervasivo e diffuso, il richiamo a condividere empaticamente il proprio sentire, attraverso una modalità interattiva del tutto alogica e, piuttosto, di impronta sensuale, che a tratti si fa esplicita:

Dimmi; So pur, che'l core
Quale parl'io, entro di te pur parla. ²⁵⁸

(6) A questo punto Eva, combattuta fra *speme* e *timor*, esige da Serpe dei chiarimenti e, nello specifico, gli chiede come possa conoscere così bene gli effetti del *gustar del frutto* e *perché tanto vago* si dimostri ch'ella se ne *pasca*.²⁵⁹ Riprendendo il racconto di sé come *giardiniero*, Serpe spiega come, in un primo momento, il *sommo Fattore, dal Cielo aprendo il seno eterno*, gli aveva offerto in visione la suprema conoscenza, facendo i suoi *occhi appagar l di quelle tante sue celesti pompe*; per relegarlo quindi sulla terra (*il Paradiso tuo Serpe godesti, più nol vedrai*), a causa del suo aspetto parzialmente animalesco. Tuttavia, il cibarsi di *questa dolce vivanda* gli consente, grazie al *saver* che gli *trasfonde*, di avere *sempre a gli occhi il Paradiso aperto*, ossia di coltivare la reminescenza delle cose celesti, viste in principio.²⁶⁰ Risulta qui evidente lo svelamento cifrato, da parte di Serpe, della propria identità di angelo caduto: la visione iniziale potrebbe riferirsi a quella del *Verbo incarnato*,²⁶¹ seguita dall'estromissione dal *Paradiso* celeste. Interessante è il nesso simbolico tra consumazione del frutto proibito e godimento dell'inebriante reminescenza delle cose celesti: in una possibile interpretazione, la reiterazione della colpa rappresenta, per Lucifero, l'unico mezzo per rinnovare un rapporto col cielo, attraverso il ricordo della caduta.

Continuando la sua delucidazione, Serpe afferma come Dio lo avrebbe fatto *vigilante custode* del *dolce frutto*, affinché Adamo ed Eva non se ne cibino; tuttavia

²⁵⁷ *Ivi*, p.58. Singolarmente, in tutta la scena II,6 non compaiono glosse dottrinali. L'accento qui posto alla vista potenziata, come effetto della consumazione del *Pomo*, ha chiaro riferimento nell'*aperientur oculi vestri* di *Gen 3, 5*.

²⁵⁸ *Explicit* di SERPE 7° di II,6, p.56.

²⁵⁹ Cfr. EVA 9° e 11° di II,6, risp. p.58 e p.60; *Speme* e *Timor*, qui resi con iniziale minuscola, sono entità personificate: "Speme m'avviva, e in un Timor m'ancide".

²⁶⁰ Cfr. SERPE 9° di II,6, pp.58-59.

²⁶¹ Cfr. *supra*, §6.2 e §6.3.

Serpe desidera che questo accada affinché, in tal modo, possano elevarsi *felici al pari di Dio*, anziché *pari vita menare a basse belve*.²⁶² Per sciogliere il secondo dubbio di Eva, in merito allo specifico interesse egli avrebbe in questo evento, Serpe spiega che egli otterrebbe così *ben | duo | sublimi | ben*, una doppia gratificazione: una, in cui si svela ancor più palesemente la sua identità luciferina, consiste nel fatto di poter *vendicar l'indegna offesa*, subita da *Dio*, per averlo fatto *cotal* da venir stimato, *per la squamosa parte serpentina, rifiuto del Ciel*; l'altra, *perché sol | donno | del Mondo | far lo dovea* e tale *impero*, ora compromesso dal *vassallaggio* dovuto all'*Huom*, ritornerebbe una volta che Adamo ed Eva, *gustato il bel frutto*, accedessero ai *giri celesti, abbandonando il Mondo*.²⁶³ La proposta di Serpe prevede, cioè, una spartizione del dominio universale, la terra a sé e il cielo all'uomo, in nome dell'universale richiamo che esercita il potere:

Sappi, che l'imperar diletta, e piace,
 Piace a Dio, piace a l'Huom, piace a la Serpe.²⁶⁴

L'accordo risulterà suggellato da un mutuo patto omertoso: Serpe formula *questa prodiga offerta | giurando ad Eva silenzio | nel rapir frutto negato* e, a sua volta, nel momento del congedo, otterrà da lei la promessa di mantenere segrete le sollecitazioni ricevute per infrangere il divieto.²⁶⁵

(7) Quando Eva si appresta a cogliere il *vago frutto*, già ne subisce i primi effetti. Vedendola esitante, Serpe la sprona, controllando *s'Angelo alcun la scorge* e porgendole considerazioni, non prive di doppi sensi, volte a rintuzzare eventuali pentimenti precoci:

EVA	O me lassa, ch'io sento Un gelido tremor vagar per l'ossa, Che mi fa ghiaccio il core.
SERPE	È la parte mortal, che già incomincia A languir, sendo dal Divin gravata, Che sovra le tue chiome In potenza sovrasta. ²⁶⁶

²⁶² Cfr. SERPE 10° di II,6, pp.59-60.

²⁶³ Cfr. SERPE 12° di II,6, pp.60-61; *cotal*, per evidente errore tipografico, nel testo (p.60): *total*.

²⁶⁴ *Ivi*, p.61.

²⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 60 e cfr. EVA 18° di II,6, pp.63-64, in p.63. Cfr. anche *infra*.

²⁶⁶ EVA 14° e SERPE14°, *incipit*, di II,6, p.61. Nel testo, *E*, senza accento, qui reso con *È*, trattandosi, inequivocabilmente, di voce di verbo. *Citt. prec. in corsivo risp. da EVA 15° e SERPE 14° di II,6, pp.61-62, in p.62.*

Lo schema si ripete poco oltre, quando Eva, effettivamente raccogliendo, *dominatrice altera*, il *vago frutto*, avverte che la *fronte stilla freddo humor* e Serpe le ribadisce che *ragion è ben, che somma felicità con gran sudor si merchi*.²⁶⁷ Va notato come le due repliche di Serpe non siano propriamente degli “a parte”, ma risultino direttamente rivolte ad Eva, pur contenendo doppi sensi indirizzati al potenziale pubblico. In chiave rappresentativa, ma anche poetica, va colta, in particolare, la densità simbolica della prima replica: l’allusione all’effetto letale del frutto *sulla parte mortal, che già incomincia a languir*, si mescola, con magistrale intarsio, al riferimento di una *potenza che sovrasta le chiome* di Eva, nel processo di una sua deificazione, *sendo dal Divin gravata*. Il motivo della trasfigurazione di Eva si approfondisce, attraverso le parole di Serpe, nella descrizione, poeticamente sublime, della *pianta amena* e del suo *frutto gemmato*, che si trasfigurano, come per effetto psichedelico, di fronte agli occhi di lei, nell’implicito riferimento al potenziamento della vista, all’*aperientur oculi vestri*:²⁶⁸

Ecco la pianta amena
 Assai più ricca, e vaga,
 Che s’ella alzasse al Cielo i rami d’oro,
 E fossero le frondi un bel smeraldo,
 Le radici corallo, argento il tronco:
 Ecco il frutto gemmato,
 Che fa eterno fruir Divino stato;
 O com’è bello, o come,
 A i vivi rai del Sol cangiando vassi
 Quale suole occhiuta coda
 Di dipinto pavone, alhor, che ruota
 Le penne al Sole, ed occhi mille accende ²⁶⁹.

(8) Ottenuto il suo scopo, Serpe si avvia a congedarsi da Eva, celandosi *tra queste verdi fronde*;²⁷⁰ ma prima di farlo, manifesta il *timor* che l’*ira del Ciel* si scagli contro di lui. Chiede quindi ad Eva di riferire, insieme ad Adamo, *entrambi* divenuti *eterni Dei*, come egli si sarebbe limitato a guardare in silenzio *mentr’Eva*, spontaneamente, *colse il Pomo*; e di riferire pure come il suo *tacer*, il suo mancato intervento a dissuaderla, fosse connesso alla personale *bramma* | *d’esser nel Mondo*

²⁶⁷ Cfr. EVA 15° e SERPE 15° di II,6, p.62.

²⁶⁸ Cfr. *Gen3,5*.

²⁶⁹ SERPE 14° di II,6, pp.61-62.

²⁷⁰ Cfr. SERPE 17° di II,6, p.63.

Imperadore.²⁷¹ Congedandosi da Serpe, Eva gli accorda la propria difesa, promettendo di essergli *schermo* | *al gran rigor di Dio*.²⁷² Il colloquio fra Eva e Serpe, che in precedenza le aveva assicurato, a sua volta, il proprio *silenzio*,²⁷³ si chiude quindi con un mutuo patto omertoso, espressione di una complicità ben più avanzata di quanto possa emergere attraverso la succinta narrazione biblica dell'episodio.²⁷⁴ Tale complicità va raccordata col motivo, già riferito, della fratellanza fra Lucifero e *Huomo*, ricorsivo nel dramma: il Lucifero andreiniano sembra a tratti manifestare una genuina simpatia fraterna per l'essere umano, nella misura in cui lo percepisce potenzialmente sciolto dal progetto divino.²⁷⁵

A congedo avvenuto, l'ultimo monologo di Eva descrive, in forma di didascalia implicita, il suo atto di addentare il frutto proibito: *io vuo' gustarlo*. Nelle parole di Eva, il *soave odore* del *dolce frutto* raccoglie in sé gli *odori* di *tutti i vaghi fiori* e il suo aroma è compendio di *tutti i sapor de gli altri frutti*. Eva si preoccupa, quindi, di cercare Adamo, nascondendo il *Pomo* | *tra fiori, e frondi* affinché *non si vieti* che anche lui *ne gusti*, desiderosa che *si faccia d'un Huomo immenso Dio*.²⁷⁶ Va notata la *verve* altruistica di Eva, desiderosa sin da subito di condividere con il compagno ciò che considera, candidamente, fonte di felicità: come si vedrà nel corso della presente lettura, il motivo della solidarietà fra i due progenitori, uniti nel bene e nel male da un comune destino, è pervasivo nella prima e più nota versione del dramma andreiniano.²⁷⁷

La scena, e con essa l'atto secondo, si conclude con l'esultanza di Serpe e di Vanagloria. Nel suo intervento di chiusura, quest'ultima, scenicamente rimasta finora nascosta tra le *frondi* dell'albero, *canta accompagnata da molti suoni*.²⁷⁸ La vittoria su Eva e, a breve, sull'*Huomo* è festeggiata da Serpe con la lugubre immagine di un tramonto precoce;

Spegni ne l'onde pure i raggi o Sole,

²⁷¹ Cfr. SERPE 15° e 16° di II,6, pp.62-63.

²⁷² Cfr. *incipit* di EVA 18°, pp.63-64.

²⁷³ Cfr. *supra*.

²⁷⁴ Cfr. *Gen3*,1-6.

²⁷⁵ Cfr. *supra*, in §6.2 e §6.3, e *infra*, in §7.3.

²⁷⁶ Cfr. EVA 18° di II,6, pp.63-64.

²⁷⁷ Attraverso la riscrittura del dramma, la solidarietà fra i due progenitori risulta assai meno solida: cfr., *infra*, in *II. L'«Adamo» del 1641*.

²⁷⁸ Didascalia a VANAGLORIA di II,6, p.64. Sul nascondersi di Vanagloria tra le *frondi*, cfr. II,5, pp.46-48, in p.48; e cfr. *supra*, in §6.5.

Non apportar più luce²⁷⁹

all' *Huom* – gli fa eco Vanagloria – *fatt'è'l suo giorno horrida sera*.²⁸⁰

6.7 Caduta di Adamo, indotto da Eva: III,1

Il terzo atto si apre in *continuum* con il secondo, avviandosi con la caduta di Adamo, *da Eva persuaso a gustare il pomo*.²⁸¹ Nonostante il cambio d'atto, la scena III,1 costituisce la naturale continuazione di II,6 e la soluzione della continuità d'azione risulta poco marcata: l'urgente ricerca di Adamo da parte di Eva per offrirgli il *Pomo*, sospesa solo, nel finale di II,6, dalle brevi esultanze di Serpe e Vanagloria, subito si ripresenta. La scena III,1, fra le più belle e riuscite per intensità poetica e fluente dinamicità, è interamente dedicata al confronto fra Adamo ed Eva. La si può scandire in tre parti:

- a) Incontro fra Eva ed Adamo, caratterizzato dal tema amoroso e da pacati toni bucolico-pastorali; in particolare Adamo si sofferma nella descrizione, densamente simbolica, di un *rivo*, ovvero de *la fonte che irrigava il Paradiso terrestre*;²⁸² l'andamento pacato del dialogo viene meno con l'improvvisa offerta, da parte di Eva, del *pomo vietato*.
- b) Confronto verbale caratterizzato da toni più vivaci, attraverso cui si realizza l'opera di convincimento di Eva nei confronti di Adamo, che si risolve, infine, a *gustare il pomo*.
- c) Immediato rimorso di entrambi che, scoprendosi nudi, finiscono per nascondersi l'un l'altra.

A inizio scena, Adamo scorge Eva *solinga, peregrina incessante* nell'affannoso intento di *ritrovarlo*, come Eva stessa conferma:

O carissimo Adamo, [...]
Sol'io te desiava,
E tra sì grati horrori
Solo te ricercava.²⁸³

A margine di questo primo scambio di battute compare una breve glossa, che cita, dal *Genesi*, “Et erunt duo in carne una”.²⁸⁴ Tale glossa, di per sé non strettamente

²⁷⁹ SERPE 18° di II,6, p.64.

²⁸⁰ Cfr. VANAGLORIA di II,6, p.64.

²⁸¹ Cfr. in pp. iniziali n.n., *Sommario de gli argomenti delle scene, Atto III, Scena I*.

²⁸² Cfr. *ibidem*.

²⁸³ EVA 1° di III,1, p.66. Citt. in corsivo da ADAMO 1° di *ivi*, pp.65-66, in p.66.

²⁸⁴ Cfr. glossa di p.65; e cfr. *Gen2,24*.

motivata dalla necessità di giustificazioni teologico-dottrinali, va piuttosto letta nella sua valenza di autoesegesi: il riferimento biblico mette in risalto la necessità fisica, da parte di Eva, di ricongiungersi ad Adamo, quale aspetto che affiora nei versi del dramma. Come già accennato, il motivo dell'unità e del comune destino, nel bene e nel male, fra i due progenitori, è pervasivo nella prima e più nota versione del dramma andreiniano, soprattutto come fattore di reciproca fortificazione:²⁸⁵ non a caso, i momenti di maggiore criticità si verificano quando i due sono separati, come quando, in contesto postedenico, Adamo ed Eva affrontano, in singolar tenzone, rispettivamente i demoni Carne e Mondo;²⁸⁶ o come nell'appena concluso incontro di Eva con Serpe.²⁸⁷ Questo passaggio, inoltre, mette in risalto la vibrante inquietudine dell'Eva andreiniana, nella dinamica di un suo bisogno di staccarsi da Adamo per poi cercarlo con altrettanta alacrità: anche nel riflesso del complessivo *topos* di *fœmina errans*, l'Eva andreiniana, in quanto *peregrina incessante*, e nel suo dimostrarsi, al tempo stesso, indipendente e fedele, si configura quale prototipo di quell'ideale di donna virtuosa che emerge attraverso gli scritti teorici dell'Andreini, specie nell'accezione di onesta attrice.²⁸⁸

Adamo riferisce ad Eva di aver visto una *cosa sì vaga* da destar *meraviglia*, che desidera, quindi, *mostrarle*: si avvia così il suggestivo monologo di Adamo descrittivo del *rivo* edenico, i cui *felicissimi tratti* colpiscono l'attenzione del Bevilacqua e, prima di lui, del Walker.²⁸⁹ Adamo racconta come un *vivo umore* gli era apparso *sorger tra molli fiori*, in corrispondenza del punto in cui *due sì bianche colombe vanno con aperto volo*. Il suo corso, *con torto passo sì frettoloso fugge*, che è arduo tentare di fermarlo, fosse anche nello sguardo: *come s'havesse brama di scherzar teco*, il *rivo* scompare e riappare nella vegetazione, *fra mille occulte vie dipinte, herbose*, pronto a far capolino, ad *alzare la chioma acquosa*, quando si

²⁸⁵ Cfr. *supra* §6.6, in merito ad EVA 18° (e ultimo) di II,6. Attraverso la riscrittura del dramma, tale motivo risulta notevolmente ridimensionato: cfr., *infra*, in II. L'«Adamo» del 1641.

²⁸⁶ Cfr. V,1-6, pp.123-160 e cfr. *infra* §7.3 e §7.4a.

²⁸⁷ Cfr. II,6, pp.49-64; e in part. SERPE 2°, pp.52-53, in p.52: "Dove soletta da l'amico lunge, / Adamo, hor te ne vai? [...]".

²⁸⁸ Nelle opere teorico-teatrali e in difesa del teatro di G.B. Andreini (e specialmente ne *La ferza*) emerge una limpida valorizzazione della donna, in particolare, ma non solo, nel suo ruolo di onesta attrice, di cui si esaltano coraggio e intraprendenza; particolarmente confrontabili con Eva *peregrina incessante* | *tra sì grati horrori*, sono le *erranti viatrici* de *La Ferza*, in MAROTTI e ROMEI (a cura di), op.cit., p.506: "[...] chi più di queste, del mondo erranti viatrici, travagliate saranno? Queste ogn'ora, ogni momento, con una continua e discommoda agitazione solcano i fiumi, s'espongano a i mari, poggiano ai monti, or rapidi, or procellosi ed or precipitosi".

²⁸⁹ Cfr. ADAMO 2° di III,1, pp.66-68. Sulle attenzioni del Walker e del Bevilacqua per questo monologo, cfr. *supra*, in *Introduzione*.

accorge *che tu t'affliggi, perché l'hai smarrito*, provocando nell'osservatore un misto di frustrazione e meraviglia. Quindi, fattosi seguire, *con dolce inganno, sin a l'estrema cima d'un praticel fiorito, il rivo improvvisamente si dirupa al basso* – rendendo impossibile il *seguirlo*, se non con l'*occhio* – là dove va a formare, *in cupa, e fruttuosa valle*, un chiuso e profondo lago, *gran copia d'acqua in cerchio angusto*.²⁹⁰ La descrizione del *locus amoenus* finale sembra quindi riferibile a quel lago oltre il dirupo, ove, circondato dalla lussureggiante vegetazione della *valle*, *il limpido humore | sembra, a i rai del Sole, un puro cristallo*:

Quind'è, che nel bel fondo,
Nel cristallin de l'onda,
Tralucer miri ricca arena d'oro,
Ed un mobile argento
Di cento pesci, e cento.
Qui con note canore
Candidi cigni a la bell'onda intorno
Fanno dolce soggiorno,
E sembran gorgheggiando a l'aura dire,
Qui fermi il piè chi brama a pien gioire.²⁹¹

La descrizione del *rivo* ha come riferimento dottrinale le esegesi patristiche sul fiume edenico del *Genesi* e, probabilmente, trae spunto anche da precedenti letterari; nel suo insieme tuttavia, la tessitura del monologo di Adamo, che presenta una complessa e poliforme simbologia, è da considerarsi di originale fattura andreiniana.²⁹² Per alcuni aspetti, il *rivo*, che, con *torto passo | fra mille occulte vie dipinte, herbose*, produce un *dolce inganno*, replica l'andamento sinuoso del tentatore d'Eva, Serpe, e i connessi poteri illusionistici;²⁹³ al tempo stesso, la descrizione del suo inarrestabile corso, rende agevole una lettura del *rivo* quale allegoria del tempo. La narrazione complessiva, inoltre, considerando il *diruparsi* del *rivo*, sembra prefigurare la caduta nel peccato: in questa chiave, le due *bianche colombe*, sospese in corrispondenza

²⁹⁰ Cfr. *ivi*, pp.66-67.

²⁹¹ *Ivi*, pp.67-68.

²⁹² Cfr. *Gen*2,10-14. La fonte patristica indicata da una glossa posta a margine del monologo di Adamo è l'agostiniano *De Genesi ad litteram*, al cap.8: "D.Aug. cap.8. super Genesim ad literam docet. / Fluvium, Paradisi, a cognitione hominum remotissimum esse, et alicubi sub terras labi, et post tractus prolixarum regionum locis aliis erumpere, quod nonnullas aquas facere solere dubitat nemo"; glossa di p.67. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA, *De Genesi ad litteram*, in MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855, Vol. 34.

²⁹³ L'illusionismo ipnotico del *rivo*, che con *torto passo*, scompare e riappare *fra mille occulte vie dipinte* va confrontato con la trasfigurazione del frutto proibito (cfr. *supra*, §6.6) in SERPE 14° III,6, pp.61-62: *o come è bello, o come, a i vivi rai del Sol cangiando vassi quale suole occhiuta coda di dipinto pavone, alhor, che ruota le penne al Sole, ed occhi mille accende*.

della sorgente, rappresentano Adamo ed Eva, nella loro purezza originaria e il paesaggio ameno, oltre il dirupo, è leggibile come profetica visione di un secondo paradiso, oltre l'espiazione del castigo conseguente alla caduta. Altre linee interpretative sono possibili: ad esempio, il nascondersi e riapparire del *rivo* rispetto ad Adamo presenta una certa consonanza con gli scarti di Eva, *peregrina incessante*, nell'oscillante urgenza di distanziarsi e riavvicinarsi a lui. In senso più ampio, la descrizione del *rivo* condensa l'incanto nostalgico per un paradiso terrestre che Adamo, senza saperlo ancora, sta per perdere, attraverso una suggestione lirica che si acuisce nel contrasto tra la candida inconsapevolezza di Adamo, che per quanto enunci visioni profetiche non sa decodificarle, e quanto sa, invece, chi fruisce della lettura, o della visione, del dramma.

Ascoltata la descrizione, Eva declina l'invito di Adamo, asserendo che la sua *lingua* è stata così eloquente che è come se già vedesse e udisse il *fuggitivo rio*, *scherzante e mormorante*; propone, invece, ottenendo l'assenso di lui, di restare lì dove si trovano, a *l'ombra delle piante frondute*, e si dispone *assisa* al suo fianco.²⁹⁴ Alle lodi amorose di Eva, Adamo corrisponde con profusione, soffermandosi nell'equiparazione del *leggiadro volto* di lei a un *giardino*, con particolare indugio nelle *lacrime* che, come *rugiada*, lo bagnano, quale segno della *gioia* che ella esprime, *il suo Fattor lodando*: riemerge così il motivo di Eva come incarnazione della bellezza universale e, *in primis*, di quella arboreo-floreale, in questo caso, però, in presenza di un genuino rispetto verso il creatore.²⁹⁵ A questo punto si inserisce il *coup de théâtre* di Eva: dopo una velata critica alla *facondia sonora* e alla purezza d'animo espresse dal compagno – *troppo s'affida il core, che sfavilli di puro, e santo ardore* – gli offre il *Pomo vietato*,

Hor tu ricevi in cambio o caro amico
Questo vermiglio don; Ben lo conosci:
Quest'è'l Pomo vietato,
Quest'è'l frutto beato²⁹⁶

in cambio, letteralmente, delle lodi ricevute ma, sostanzialmente, di quella purezza, di quel *puro, e santo ardore*.

²⁹⁴ Cfr. EVA 2°, ADAMO 3° ed EVA 3° di III,1, pp.68-69, in p.68. Se si consideri il *rivo*, nella sua mobile personificazione, quale afferente al mondo animale, la controproposta di Eva riflette la connessione simbolica, pervasiva nel dramma andreiniano, e già riferita, fra Adamo ed Eva e, rispettivamente, mondo animale e vegetale.

²⁹⁵ Cfr. ADAMO 4° di III,1, p.69 con EVA 1° di II,6, pp.49-52; e cfr. *supra*, §6.6.

²⁹⁶ EVA 4° di III,1, pp.69-70.

Ha inizio, quindi, la seconda parte del confronto verbale fra i due progenitori, caratterizzata da un andamento assai più vivace, con Eva protesa a convincere Adamo a ricevere il *Pomo vietato* e con Adamo, inizialmente, sulla difensiva. In una prima fase, Eva adotta una modalità argomentativa, utilizzando considerazioni analoghe a quelle impiegate da Serpe con lei:²⁹⁷ è impossibile che il *Pomo esca fosse di morte*, in un luogo *dov'eterna è la Vita*; e senz'altro deve essere *buono*, essendo *bello*.²⁹⁸ Adamo replica affermando la ragionevolezza del divieto, quale strumento per rendere l'*Huomo* meritevole, dimostrandosi *sagace osservator di voglia eccelsa*.²⁹⁹ Quindi Eva passa al ricatto psicologico:

Così dunque tu m'ami?
 Ah non sia ver non sia,
 Ch'io ti chiami il mio cor, la vita mia.
 Da te vuo' errar solinga,
 Piangendo, e sospirando,
 E me stessa odiando
 Celarmi ancor dal Sole.³⁰⁰

Commosso dal *pianto* di Eva, Adamo è combattuto se esser *piegato* | *da la Donna, o da Dio* e infine, pur di far tornare il *riso* in lei, si risolve a *ubbidirle*;³⁰¹ ed Eva lo chiama, per aver indugiato nella scelta, col sintomatico epiteto di *miscredente*.³⁰²

Nell'immaginario tradizionale, la consumazione del frutto proibito è spesso associato all'atto carnale. Tale nesso, che diventa perentorio attraverso la riscrittura del dramma,³⁰³ risulta poco rilevante nella prima e più nota versione. Lo scambio di battute che prelude il *gustar* del *Pomo* risulta fitto di allusioni sessuali, che vanno intese, però, più che sintomatiche di tale nesso, come *divertissement* a beneficio del fruitore del dramma e come segnale, in gergo teatrale, della complicità fra Adamo e Eva:

ADAMO Dolcissima compagna,
 Mira il caro amatore, [...]

²⁹⁷ Cfr. II,6, pp.49-64 e cfr. *supra*, §6.6.

²⁹⁸ Cfr. EVA 6° III,1, pp.70-71. Da notare come il frutto proibito posto *dov'eterna è la Vita*, indica l'implicita sovrapposizione dei due alberi biblici della vita e della conoscenza, fatto pervasivamente ravvisabile in entrambe le versioni del dramma andreiniano.

²⁹⁹ Cfr. ADAMO 7° di III,1, p.71.

³⁰⁰ EVA 7° di III,1, p.71. Nella prospettiva di *errar solinga*, Eva è, come a inizio scena, *peregrina incessante*.

³⁰¹ Cfr. ADAMO 8°, 9°, 10° e 11° di III,1, pp.71-73.

³⁰² Cfr. EVA 11° di III,1, p.74.

³⁰³ Cfr. *infra*, in II. L'«Adamo» del 1641.

Scoprimi il vago Pomo,
Che tra fior, che tra frondi
(Accorta involatrice) a me nascondi.

EVA Eccoti Adamo il Pomo. [...]
 Ah, che viver dovressi,
 Anzi farsi nel Ciel simili a Dio;
 Ma pria convien, che'l Pomo
 Tutto fra noi si gusti ³⁰⁴.

Non appena addentato il *Pomo*, il rimorso di Adamo è *subitaneo*, nella forma di *duolo* per un'*acuta spina* che *scende al core* e di un *vasto Ocean di pianto* che lo *sommerge*, mentre Eva lamenta gli effetti della *vista nuova* promessale da Serpe, che ora si rivela *conoscenza acerba*; se le primissime reazioni, di sconforto, rimorso e senso di perdita per la *cara libertade*, sono simili nei due progenitori,³⁰⁵ subito le loro emozioni si differenziano: da una parte Adamo insiste con l'accusare la compagna di averlo tradito,³⁰⁶ dall'altra Eva manifesta, già ora, un pentimento sincero:

Fui cieca talpa al bene,
Fui troppo occhiuta al male,
Fui d'Adamo nemica,
Fui contro Dio rubella;
E per osar d'alzarmi
A le porte del Cielo
A le soglie cadei del basso Inferno.³⁰⁷

Sul finale di scena i due progenitori, terrorizzati, scorgono *rotar nel Cielo*, quale *flagello* che incombe su di loro, un *dardo Divin | di fiamme acceso*; e in quell'istante scoprono la loro nudità e, con essa, la necessità di allontanarsi, per nascondersi al reciproco sguardo: *ohimé son nuda, e con Adamo i'parlo? – Nudo son? chi mi cela? Io parto. – Io fuggo.*³⁰⁸

³⁰⁴ ADAMO 12°, EVA12° di III,1, p.74.

³⁰⁵ Cfr. ADAMO 13°-14° ed EVA 13°-14° di III,1, pp.74-75.

³⁰⁶ Cfr. ADAMO 15° di III,1, p.75.

³⁰⁷ EVA 15° di III,1, p.75. Le *porte/soglie* di *Cielo/Inferno* possono essere confuse e invertite fra loro: cfr. *supra*, in §6.1, sul motivo del *sublimar le soglie* in PADRE ETERNO 1° di I,1.

³⁰⁸ Cfr. ADAMO 16°-17° ed EVA 16°-17° di III,1, p.75.

6.8 Festeggiamenti infernali per la caduta di Adamo: III,2-5

Il successivo gruppo di scene è dedicato ai festeggiamenti infernali per la caduta dell'*Huomo* nel peccato. L'episodio si riconnette a quello dei preparativi infernali alla tentazione d'Eva (II,3-5), formando con esso una cornice, rispetto alla tentazione e caduta di Eva e di Adamo (II,6 e III,1), che conferma la stretta continuità fra secondo e terzo atto: se nei preparativi Serpe e Vanagloria, già disposti su carri trionfali, ricevono l'incarico per la missione, qui, accolti dal giubilo degli spiriti, tornano vincitori, sistemati su un unico *bel trionfo*, con Serpe-Lucifero nell'amoroso e sensuale atto di *stringerle il sen*.³⁰⁹ Ai festeggiamenti infernali, con cui sta per chiudersi la fase edenica del dramma, caratterizzati dal *rauco suon de la funerea tromba* (e delle *impeciate canne*) e dal *ventilar ne l'aura delle nere piume degli infernali vessilli*, risponderanno, sul finale di quella postedenica, i festeggiamenti angelici, *ogni candida insegna al Cielo alzando*, al suono di *aurate squille*.³¹⁰ L'episodio è caratterizzato dal susseguirsi di brevi scene, dato il progressivo intervenire dei personaggi infernali, nella dinamica di un crescente affollamento dello spazio scenico, ove l'iniziale solennità sfuma nel canto e, quindi, nella danza frenetica: dopo la convocazione del *messaggero infernale* Volano (III,2), Sathan annuncia (III,3) l'ingresso trionfale di Serpe e Vanagloria, cui fa seguito il canto di Canoro, una sorta di vate degli inferi (III,4) e, quindi, del *Choro di Folletti*, che *cantano e ballano | in forma di mattaccini* (III,5).³¹¹

Nell'implicito riferimento a *Isaias 14*, per gli spiriti infernali ora Adamo è divenuto simile a loro.³¹² Tale riferimento si approfondisce nel breve intervento di Volano, laddove, attraverso la sostituzione del nome, Adamo è implicitamente equiparato a Lucifero, nel suo rovinoso *cadere al basso | quanto anhelante* era stato, per *salir*, il suo tentativo di scalare le *Stelle*:

Cadesti al fin cadesti, o tu ch'osasti

³⁰⁹ Cfr.: SATHAN 2° di III,3, pp.77-78, in p.78; SERPE 2° di III,4, p.79; e figura di p.78, per III,4. L'unione amorosa fra Lucifero-Serpe e Vanagloria si presterebbe a complesse interpretazioni in chiave gnostica, prefigurando una copula fra l'iniziatore della ribellione cosmica e la colpa che egli stesso ha generato. Più in generale, l'unirsi di Serpe e Vanagloria in un unico *bel trionfo* sottolinea la vittoria dell'inferno, facendo da *pendant* al dividersi di Adamo ed Eva, nella scoperta della propria nudità, sul finale di III,1.

³¹⁰ Cfr., in pp.76-79, VOLANO di III,2, SATHAN 2° di III,3, SERPE 1° e SATHAN 1° di III,4, con MICAELE 4° di V,8, pp.167-168, in p.168.

³¹¹ Cfr. III,2-5, pp.77-83; e in part. didascalie pp.81-82.

³¹² Cfr. *Is 14,10-11: Et tu vulneratus es sicut et nos; nostri similis effectus es. Detracta est ad inferos superbia tua.*

Con novo appoggio di lucenti Stelle
 D'ergerti a'seggi eccelsi;
 Cadesti al fin cotanto Adamo al basso,
 Quanto anhelante per salir t'alzasti;
 Hor vedi, che imparasti
 Quanto lungi dal Ciel vada l'Inferno.³¹³

Con l'ingresso trionfale di Serpe e Vanagloria, la caduta di Adamo, ovvero la rottura del suo fragile legame col *Ciel*, è prefigurata allegoricamente nel *Gigante* portatore del carro, ora privo dell'*altera | corona | di vetro*.³¹⁴ A evidenziare come Serpe sia, pur sotto mutato aspetto, a tutti gli effetti Lucifero (nonostante i due personaggi risultino formalmente distinti nel dramma), gli sono rivolti gli epiteti di *stigio Imperador* e di *gran Monarca del Letale Impero*.³¹⁵ Nella consacrazione del connubio con Lucifero-Serpe, Vanagloria è salutata come regina dell'inferno, *gran Dea de la dannata fede*, e i demoni devono mostrarsi *adorator felici | d'ambi*.³¹⁶

Su richiesta di Lucifero-Serpe, i festeggiamenti infernali trovano il loro apice con gli interventi cantati di Canoro e, quindi, del *Choro di Folletti*: il primo con tono più solenne, il secondo più scanzonato, celebrano la caduta dell'*Huom* con analoghi argomenti.³¹⁷ Particolarmente insistito è il motivo della *Morte* che incombe sull'*Huom*, divenuto sua *vil preda*, cui si connette, nell'intervento di Canoro, il possibile annichilimento del mondo (che solo per l'uomo era stato creato), in modo tale che *torni horrido Chaos ogni Elemento*:³¹⁸ si anticipa così la *regressio ad caos*

³¹³ VOLANO di III,2 , pp.76-77, qui p.76. Cfr. *Is 14,12-15: Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; edebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo. Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum lacu.*

³¹⁴ Cfr. SERPE 2° di III,4, p.79. Il venir meno della *corona | di vetro* sul capo del *Gigante* è ravvisabile anche confrontando i disegni del Procaccini preposti alle scene II,5 e III,4, risp. pp. 46 e 78. Per l'allegoria del *Gigante*, emblema del *merto de l'Huom*, e della *corona | di vetro*, cfr. *supra*, in §6.5.

³¹⁵ Cfr. SATHAN 2° di III,3, p.77-78, in p.78 e CANORO di III,4, pp.80-81, in p.80. Sulla bipartizione formale di Lucifero/Serpe, cfr. *supra*, in §1.

³¹⁶ Cfr. SATHAN 2° di III,4, p.79.

³¹⁷ Cfr. CANORO di III,4 con (CHORO DI) FOLLETTI di III,5, pp.80-82. Entrambi gli interventi presentano una breve parte introduttiva, da intendersi come recitata, cui segue, in metro chiuso, la parte cantata, così come indicato dalle didascalie. Il contrasto fra il tono austero di Canoro e quello scanzonato dei *Folletti* si riflette nei metri impiegati: rispettivamente, quartine in settenari ed endecasillabi (abbA) e sestine di ottonari e quaternari (AaB;CcB).

³¹⁸ Cfr. *ivi*, p.80.

evocata nella contro-creazione infernale che caratterizza l'avvio della fase postedenica del dramma.³¹⁹

L'episodio si conclude con l'irrompere di un'*improvvisa luce* e del suono di *trombe eccelse*, che segnalano l'approssimarsi della *voce di Dio*: l'esibizione dei *Folletti* si interrompe bruscamente e tutti gli spiriti sono costretti alla ritirata generale, *per sotterranee vie*.³²⁰ Va notata la studiata dinamica, di sicura efficacia in chiave scenica, con cui l'Andreini orchestra il crescendo di questo episodio infernale e l'improvviso spasmodico arresto nel momento della sua massima frenesia mentre, in sincopato controtempo, già si affaccia l'episodio successivo, con la *voce di Dio* che si appresta a giudicare Adamo ed Eva.

6.9 Interrogazioni divine e cacciata: III,6-9

La sequenza delle interrogazioni del *Padre Eterno* e della cacciata dal paradiso terrestre chiude la fase edenica del dramma. In essa si preannunciano alcuni elementi e motivi che saranno pervasivi in quella postedenica: da un lato, la maledizione della terra, che d'ora in poi risulterà ostile, e non più generosa, nei confronti dei due progenitori; dall'altro, la solitudine di Adamo ed Eva che, nella distanza siderale che si va instaurando fra loro e Dio, ove persino l'aiuto angelico non è più garantito, nonostante questa solitudine ed anzi, propriamente, grazie ad essa, sono chiamati ad un agire responsabile, nell'implicito segno di una compiuta libertà di autodeterminazione.³²¹ Il passaggio alla fase postedenica del dramma va quindi allegoricamente letto, come meglio si dirà in seguito, come avvento dell'umanità moderna.³²²

³¹⁹ Cfr. IV,1-3, pp.94-109; e cfr. *infra*, §7.1.

³²⁰ Cfr. finale di III,5, da SERPE 1° a VOLANO, pp.82-83.

³²¹ Il personaggio del *Padre Eterno*, interviene ora, in III,6, per l'ultima volta nel dramma andreiniano. Nella fase postedenica (IV e V atto) una compiuta presenza angelica, specialmente nella figura dell'*Arcangelo Micaele*, si riaffaccia solo nel finale del dramma, agevolmente leggibile come prefigurazione dell'apocalisse: cfr. V,8-9, pp.165-177 e cfr. *infra*, §7.4b-c. L'angelo *Cherubino custode d'Adamo*, che soccorre il primo uomo nella sua battaglia contro il demone Carne, non è direttamente visibile ad Adamo, ma da lui percepito, modernamente, come voce della propria coscienza: cfr. V,3, pp.136-143 e cfr. *infra*, in §7.3.

³²² Cfr. *infra*, in §7 e sottoparagrafi.

L'episodio delle interrogazioni e della cacciata, in sequenza, prevede: la chiamata del *Padre Eterno* che, in qualità di *Giustizia* divina (o *Astrea*), interroga e impartisce ad Adamo ed Eva le rispettive condanne (III,6); l'intervento di un *Angelo* che, con attitudine più protettiva, consegna ai due progenitori le *pelli* con cui coprirsi, per lasciarli, infine, soli (III,7); la cacciata impartita, con durezza, dall'*Arcangelo Michaele* (III,8); il *Choro d'Angeli* conclusivo (III,9), caratterizzato, invece, da un'attitudine misericordiosa nei confronti del *Peccatore*.³²³ Il susseguirsi di interventi divini e angelici improntati, alternativamente, ad attitudini severe e misericordiose riflette una precisa dinamica rintracciabile, in questa fase, in diverse sacre rappresentazioni rinascimentali: lo scontro, in giuridica tenzone, fra Giustizia e Misericordia, manifestazioni divine distintamente personificate, in un processo celeste che ha come esito un temperato compromesso fra le due posizioni; l'espressione *tribunal di stelle*, che compare nel primo intervento del *Padre Eterno*, rievoca direttamente quella dinamica.³²⁴

La chiamata del *Padre Eterno* nei confronti di Adamo (che si suppone nascosto),

Compari homai; a chi favello? Adamo,
Adamo; dov'hor sé? dimmi non senti? ³²⁵

è preceduta da un articolato discorso accusatorio. Adamo ed Eva sono definiti *miscredenti figli, a verace innamorato padre, più la Serpe, che Dio | curando*, in evidente contrappuntistica risposta all'accusa che Eva aveva rivolto ad Adamo di essere *miscredente*, avendo egli esitato ad aver fede in lei (e quindi, indirettamente, in Serpe), nel momento della profferta del *Pomo*.³²⁶ Il discorso del *Padre Eterno* prosegue con l'affermazione che giungerebbe a pentirsi di aver creato l'*huomo*, se ciò fosse possibile:

Ah, se pentir giamai colui potesse,
Che non può fare error, direi; Mi pento

³²³ Cfr. III,6-9, pp.83-93; citt. risp. da: PADRE ETERNO 1° di III,6, p.84; ANGELO 1° e 2° di III,7, pp.87-88; CHORO D'ANGELI di III,9, p.93.

³²⁴ Cfr. PADRE ETERNO 1° di III,6, p.84; per il processo celeste fra Giustizia e Misericordia in testi sacro-rappresentativi rinascimentali, cfr. *infra*, Capitolo III e in part. §5.3.

³²⁵ *Ibidem (explicit)*. La ripetizione del nome Adamo riflette il passo biblico, nella versione riportata da una glossa a margine di tali versi: "Gen. 3. Adam Adam ubi es?". Tale formulazione, che non compare nella *Vulgata* (pur riassumendo il senso complessivo di *Gen3,8-9*), risulta largamente diffusa in testi di predicazione e dottrina e, pur non essendosi rintracciata la fonte primaria, si è verificato il suo impiego già in epoca patristica.

³²⁶ Cfr. *ibidem* con EVA 11° di III,1, p.74; e cfr. *supra*, in §6.7. In questa parola, *miscredente*, può essere colta l'essenza del peccato originale, così come emerge nel dramma andreiniano, peraltro in linea con le principali esegesi canoniche, ossia il cambio di prospettiva che si verifica nel sovrapporre, alla giusta fede, un credere in altro.

D'aver fatto quest'huomo.³²⁷

Il motivo del *Poenitet me fecisse hominem* (derivato da un passo del *Genesi* relativo al diluvio universale³²⁸), posto in questa fase, a ridosso della chiamata divina nei confronti di Adamo, doveva essere un espediente diffuso in ambito sacro-rappresentativo (se non anche in quello delle predicazioni): in tale posizione appare, come si dirà, nella *Passion de Troyes*.³²⁹ Va notato come l'ipotesi di un Dio che si pente per aver creato l'uomo appaia già in un pregresso intervento di Lucifero;³³⁰ a scanso di equivoci eterodossi, una glossa a margine segnala la natura metaforica dell'espressione, dal momento che *in Deo non dantur passiones*.³³¹ Nella sua arringa accusatoria il *Padre Eterno* afferma come Adamo, peccando, si sia distaccato da quel circuito armonioso di cui, inizialmente, era stato reso partecipe:

Hai corrotta di Dio l'alta bontade:
Già gli elementi, i Cieli,
Già le stelle, la Luna, il Sole, e quanto
Fu creato per l'Huomo,
Par, che quest'Huomo abhorra, e com'indegno
Di posseder la vita,
A le ruine sue chiami la Morte³³².

Il termine *corrotta* suggerisce, appunto, l'alterazione di un'armonia musicale e lo scandirsi dell'universo – *elementi, Cieli, stelle, Luna, Sole* – suggerisce, ancora una volta, l'elenco delle *dramatis personae* di uno spettacolo cosmico, da cui l'uomo ora risulta escluso.³³³

In ravvicinata analogia col dettato biblico, Adamo interviene dicendo che, se si era nascosto, fu a causa del *timore* provato scoprendosi *nudo*; interrogato su *chi* lo ha

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Cfr. *Gen6,6*: “poenituit eum quod hominem fecisset in terra [...]”.

³²⁹ L'espressione latina *Poenitet me fecisse hominem* compare nell'omologo discorso di *Dieu*, a inaugurare la fase dei verdetti e della cacciata, nel *Mystère de la Passion de Troyes*: cfr. *infra*, in III, §5.4. La medesima espressione è leggibile nella glossa a margine dell'intervento del *Padre Eterno* nel dramma andreiniano: cfr. 1° glossa di p.84 e relative correzioni e integrazioni in *Errori da correggersi*, pp. iniziali n.n.

³³⁰ Cfr. LUCIFERO 4° di I,3, p.19; e cfr. *supra*, in §6.2.

³³¹ “Metaphorice loquitur, et exponitur secundum effectus, et non secundum affectus, [...] quod in Deo non dantur passiones”; 1° glossa di p.84.

Cfr. 1° glossa di p.84 e relative correzioni e integrazioni in *Errori da correggersi*, pp. iniziali n.n.

³³² PADRE ETERNO 1° di III,6, p.84. Inserita la virgola dopo *elementi*, assente nel testo. Con ogni probabilità *quest'Huomo* è da intendersi complemento oggetto di *abhorra*; e *quanto fu creato*, soggetto. Il ribellarsi dell'intero universo nei confronti dell'uomo, rifiutandolo, è estensione, su scala cosmica, della maledizione della terra.

³³³ Cfr. *supra*, in §5 e §6.3.

reso consapevole di *nudità*, Adamo riconosce di aver *gustato il frutto | di sapienza*, per *colpa* della *Compagna*; ed Eva, a sua volta, riferisce di essere stata traviata dalla *maligna serpe*.³³⁴

La formulazione delle condanne da parte del *Padre Eterno*, invece, si discosta significativamente dal dettato biblico: l'ordine degli imputati citati in giudizio – Adamo, Eva, Serpe – risulta invertito rispetto a quello di *Genesis 3*; e se Adamo, risultando *maledetta | la Terra* e in associazione col motivo del *pulverem reverteris*, viene analogamente condannato a farsi *mendicator di pane col sudore della fronte*, ad Eva si conferma la condanna del *gran duol* in occasione dell'*humano parto*, mentre non compare la seconda punizione divina per la donna, quella relativa alla sottomissione all'uomo.³³⁵ La maggiore enfasi conferita, rispetto al testo biblico, al verdetto contro Adamo, in prima posizione e proporzionalmente più lungo, insieme col venire meno del riferimento alla sottomissione femminile all'uomo, riflettono la complessiva rivalutazione della donna che emerge, nel dramma, attraverso il personaggio di Eva.³³⁶

La maledizione del serpente, costretto, d'ora in poi, ad *andar co'l ventre il nudo suol strisciando*, si connette, come nel dettato biblico, a una sua *guerra Fatale con la donna* e, in linea col riferimento mariano dell'interpretazione canonica, al motivo per cui *s'una cadde, ben vittrice l'altra dovrà spezzargli il formidabil capo*.³³⁷ Il distico conclusivo del *Padre Eterno* enfatizza il peso del suo definitivo allontanamento dallo *sguardo* dell'uomo:

Hor fra stellanti giri

³³⁴ Cfr. III,6, da ADAMO 1° ad EVA 1°, pp.84-85 con *Gen3*,10-13.

³³⁵ Cfr. PADRE ETERNO 3° di III,6, pp.85-85 con *Gen3*,14-19. Significativamente, la medesima strutturazione dei verdetti divini, con inversione dell'ordine e assenza della condanna alla sottomissione all'uomo per la donna, compare nel dramma anglo-normanno del XII secolo, detto *Jeu d'Adam*: cfr. *infra*, III, §5.2.

³³⁶ La valorizzazione della donna e una sua collocazione, per dignità e capacità, ad un piano di sostanziale parità con l'uomo, emerge, attraverso il personaggio di Eva, attraverso il corso di tutta la prima e più nota versione dell'*Adamo*; particolarmente significativo, a questo proposito, è il ruolo postedenico di Eva quale ideatrice e costruttrice della prima abitazione: cfr. *infra*, §7.4a. Un'analogia valorizzazione della donna è rinvenibile attraverso altre opere andreiniane e risulta esplicita, come assunto teorico, negli scritti teorico-teatrali e in difesa del teatro, in particolar modo ne *La Ferza*: cfr. *supra*, in nota di §6.7.

³³⁷ Cfr. PADRE ETERNO 3° di III,6, pp.85-85, in p.86 con *Gen3*,14-15. E' da notare come, in tutto il dramma andreiniano, la prototipica valenza antropologica della coppia dei due progenitori risulta enfatizzata dal fatto che nessun altro personaggio umano venga menzionato, nemmeno Maria, di cui si fa solo allusione, e nemmeno Gesù Cristo, menzionato soltanto attraverso l'asettica definizione teologica di *Verbo*.

Mi chiudo, e celo da l'humano sguardo.³³⁸

A seguire, interviene l'*Angelo* che riveste i due progenitori del *manto humile* di *pelli irsute*: *manto* protettivo, ma anche emblema delle *dure angoscie* che *sostener dovrassi nel campo de la vita*.³³⁹ Pur con tono mansueto, più rammaricato che di condanna, l'*Angelo* inizialmente ribadisce la gravità dell'infrazione commessa e delle sue conseguenze:

Le porte entrambi de l'Empireo Cielo
Chiudeste, quelle de l'Inferno aprendo³⁴⁰.

In questi versi riemerge il motivo del *sublimar le soglie*, l'immagine per cui *Cielo* e *Inferno*, confinanti, hanno un'unica porta d'accesso, secondo il verso in cui si guardi.³⁴¹ Ancor più che sul peccato in sé, l'*Angelo* si sofferma sulla mancata presa di responsabilità da parte di Adamo ed Eva, che di fronte a Dio *meglio* avrebbero fatto a chiedere *perdon* anziché *incolpar* altrui.³⁴² L'attitudine misericordiosa dell'*Angelo* si manifesta soprattutto nel suo intervento conclusivo, ove già si profila la possibilità di un perdono divino, purché l'*Huomo* sia *humil* e, pentendosi, sappia chieder *mercé* al *sommo Facitore*.³⁴³

Al dipartirsi dell'*Angelo*, Adamo si sente abbandonato:

Ahi dove fuggi a volo?
Dove mi lasci solo?³⁴⁴

L'angoscia di Adamo e il suo arrovellarsi intorno al proprio *miserrimo* stato anticipano, per molti aspetti, il suo lamento in fase postedenica.³⁴⁵ Di fronte ai due progenitori, quale prefigurazione di un mondo squisitamente moderno, l'*habitat* postedenico va caratterizzandosi nell'abissale distanza del creatore e nel venir meno dello stesso supporto angelico, se non nella forma, invisibile, di voce della

³³⁸ *Ibidem* (*explicit*).

³³⁹ Cfr. ANGELO 1° e 2° di III,7, pp.87-88, in p.88. Nel *Genesi*, la vestizione di Adamo ed Eva con tuniche di pelli è conferita direttamente da Dio: cfr. *Gen*3,21.

³⁴⁰ ANGELO 1° di III,7, pp.87-88, qui p.87.

³⁴¹ Cfr. *supra*, §6.1.

³⁴² Cfr. ANGELO 1° di III,7, pp.87-88, in p.88.

³⁴³ Cfr. ANGELO 2° di III,7, p.88.

³⁴⁴ ADAMO 2° di III,7, pp.88-89.

³⁴⁵ Cfr. ADAMO 2° e 3° di III,7, pp.88-90 con ADAMO di IV,4, pp.110-115.

coscienza.³⁴⁶ Nella sua angosciata autocommiserazione Adamo è incapace di sfogare il *pianto*, che *la lingua annoda*; ed esprime, piuttosto, un rabbioso risentimento verso *quelle eterne mani*, ora *chiuse* al proprio *bene*, e verso la *Donna*, causa delle sue *ruine*.³⁴⁷ Diversamente da Adamo, Eva già manifesta un accorato e compiuto pentimento:

Adamo, Adamo mio, che mio dir voglio
Ben, ch'io t'habbia perduto.
Riconosce l'error Eva infelice,
Lo piange, e lo sospira,
E te in gran doglia mira;
Così potesse il pianto quella macchia,
Lavar, c'hai ne la fronte³⁴⁸.

Così com'era stata la *prima cagion de l'error primo*, Eva è anche la prima a interpretare in modo adeguato la nuova condizione.³⁴⁹

Esecutore materiale della cacciata è l'*Arcangelo Michaelae*, che riveste così un ruolo che il *Genesi* assegna direttamente a Dio; la *spada d'ardentissimo foco* che brandisce è riconnettibile, invece, al biblico *flammeum gladium* che chiude l'accesso al paradiso terrestre.³⁵⁰ *Michaelae* si configura come *il punitor di quanti si ribellano a Dio*: ora caccia Adamo ed Eva da *sì ameno loco* così come, nella battaglia angelica, aveva abbattuto Lucifero, *capo superbo di scellerati spirti*, facendoli *tutti l dirupar giù dal cielo*.³⁵¹ Il suo rivolger la parola ai due progenitori è brusco e perentorio:

A che s'indugia? sù veloci uscite
Germi corrotti dal pomposo, e vago
Paradiso terrestre; e tanto osate,

³⁴⁶ Nella sua battaglia postedenica contro il demone Carne, Adamo viene soccorso dal suo *Cherubino custode*, che Adamo può udire, ma non vedere: cfr. V,3, pp.136-143; e cfr. *infra*, §7.3. “Non sorprende che gli angeli custodi, figure del doppio, conoscano uno sviluppo senza precedenti a partire dal XV secolo [...]. Eco di una nuova coscienza dell'individuale, essi si rifanno anche allo sgretolamento delle grandi sintesi medievali, nelle quali il cielo si univa in simbolo con la terra in un solo cosmo parlante”; CERTEAU, Michel de, *Il parlare angelico*, Firenze, Olschki, 1989, p.201; cit. rip. da RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.143.

³⁴⁷ Cfr. ADAMO 2° e 3° di III,7, pp.88-90.

³⁴⁸ EVA 2° di III,7, pp.89-90, in p.89. Da notare come Eva si commuova per l'espressione corrucciata di Adamo, di cui si sente colpevole, specularmente a come Adamo si era commosso per il *pianto* di Eva in occasione del peccato: cfr. ADAMO 8° di III,1, p.71: “Eva mio dolce amore, / Eva mio spirto, e core, / Deh rasciuga le luci, / Ch'è tutto mio quel pianto, / Che t'irriga la guancia, e inonda il seno”.

³⁴⁹ Cit. da PADRE ETERNO 3° di III,6, pp.85-86, in p.86.

³⁵⁰ Cfr. MICAEL 1° e 2° di III,8, pp.91-92 con *Gen3,23-24*.

³⁵¹ Cfr. MICAEL 2° di III,8, p.92.

Putridi vermi? Sù veloci uscite³⁵².

Il suo espellere la coppia dall'*Horto ameno* si riconnette, inoltre, al motivo della maledizione della terra:

Questi campi sassosi il nudo piede
Hor prema in vece di leggiadri fiori,
Poi, che tuo' folli errori
Ti vietan d'habitar ne l'Horto ameno.³⁵³

Nel *nudo piede* che *premerà campi sassosi* anziché *leggiadri fiori* va colta l'ironia verso la vanagloriosa illusione di Eva (in prossimità del suo incontro con Serpe) di rendere più belli e vitali i fiori calpestandoli.³⁵⁴

Nella dinamica dell'alternanza di severità e misericordia degli interventi divini ed angelici, alla durezza di *Michaele* segue l'accorata pietà del breve *Choro d'Angeli* che chiude il terzo atto; considerando come *Michaele*, in forma di didascalia implicita, aveva già comandato l'uscita, verso il *Ciel*, di ogni presenza angelica,³⁵⁵ il *Choro* va scenicamente immaginato in atto di cantare mentre retrocede verso l'alto, esordendo, appunto, con un *addio*;

Addio rimanti in pace
O tu, che vivi in guerra;
Ahi come ne spiace
Gran peccator mirarti in poca terra³⁵⁶

sul finale, così come già l'*Angelo* portatore di *pelli*, il *Choro* dichiara che il *Peccatore*, se *pentito*, potrà essere perdonato; anzi, il suo *pianto cangiar vedrassi in allegrezza, e in canto*.³⁵⁷

Si chiude così la prima parte del dramma, di ambientazione edenica. Nonostante l'ottimistica visione, espressa dal *Choro*, di una possibile *allegrezza* umana a venire, il senso generale con cui si chiude il terzo atto è quello di una desolata solitudine che avvolge i due progenitori, nelle incognite del cammino da percorrere. Se la prima parte del dramma descrive una parabola discendente, segue ora una seconda parte,

³⁵² MICAELE 1° di III,8, p.91.

³⁵³ MICAELE 2° di III,8, p.92. Aggiunto l'apostrofo a *tuo*, assente nel testo.

³⁵⁴ Cfr. EVA 1° di II,6, pp.49-52; e cfr. *supra*, in §6.6.

³⁵⁵ Cfr. in MICAELE 2° di III,8, p.92: "Hor tutti uscite voi Angeli, e meco / Spiegate al Ciel le piume".

³⁵⁶ CHORO D'ANGELI di III,9, p.93.

³⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

ascendente, ove i due progenitori, emblema di un'umanità esistenzialmente moderna, dovranno cercare in se stessi la forza per affrontare le difficoltà e perseguire una propria realizzazione. Alla condanna, quasi senza appello, con cui si chiude la prima parte – considerate soprattutto le parole di *Michaele* – fa da contrappunto, nella seconda, la progressiva ma inesorabile riconquista, da parte di Adamo ed Eva, di una propria dignità e di un proprio ritrovarsi partecipi di una complessiva armonia cosmica. Sarà lo stesso *Michaele*, nell'ultima scena del dramma, a proclamare senza esitazioni la salvezza dei due progenitori e con essi, allegoricamente, dell'intera umanità.³⁵⁸

7. L'Adamo postedenico

Conclusa la fase edenica del dramma, il IV e il V atto ospitano le vicende postedeniche dei due progenitori, ove fronteggiano, con progressivo successo, ulteriori macchinazioni infernali tramate nei loro confronti; il finale prevede una replica della battaglia angelica, prefigurazione degli ultimi tempi descritti dall'*Apocalisse*, con la definitiva sconfitta di Lucifero e il conclusivo accesso di Adamo ed Eva, sia pur in forma allusiva, nel regno celeste.

Se la prima parte dell'opera, nonostante i vistosi ampliamenti, trova un suo ancoraggio nelle vicende dei due progenitori descritte nel *Genesi*, qui tale riferimento viene completamente a mancare. E' verosimile che, nel comporre il IV e il V atto dell'*Adamo*, l'Andreini si sia avvalso di materiale di derivazione apocrifa,³⁵⁹ tuttavia è da considerarsi originale il montaggio complessivo; ed è schiettamente vivace l'inventiva dell'autore nei singoli episodi. Questa seconda parte dell'opera, paragonabile alla prima per estensione,³⁶⁰ si presenta molto più compatta, sia tematicamente che per continuità d'azione e, scandita per sezioni in cui l'azione prosegue senza soluzione di continuità, risulta composta di sole 4 macroscene, contro le 9 della prima parte:

1 (392 versi) Consiglio infernale e creazione dei mostri: IV,1-3

³⁵⁸ Cfr. V,9, pp.169-177; e cfr. *infra*, §7.4c.

³⁵⁹ Le tradizioni sacro-rappresentative veicolavano spesso materiali di origini apocrife; i testi afferenti, senz'altro di riferimento per la composizione dell'*Adamo*, riportano, in alcuni casi, situazioni e motivi, di evidente derivazione apocrifa, presenti anche nel IV e V atto dell'*Adamo*: cfr. *supra*, in III. *Un loto per l'«Adamo»: indagine sulle fonti*.

³⁶⁰ Si sono conteggiati 2252 versi nell'insieme dei primi tre atti; 1985 versi in quello degli ultimi due.

2 (262 versi) Primi assalti dei mostri nei confronti di Adamo ed Eva: IV,4-7

3 (524 versi) Tentazione di Carne *versus* Adamo: V,1-3

4 (807 versi) Tentazione di Mondo *versus* Eva; battaglia angelica ed epilogo: V,4-9 .

Le soluzioni di continuità fra seconda e terza macroscena (nonostante si passi dal IV al V atto) e fra terza e quarta non sono particolarmente marcate: nella seconda parte del dramma, eccettuata la prima macroscena, Adamo ed Eva sono continuamente protagonisti, senza interruzioni di rilievo. La macroscena finale è molto lunga e articolata e la si può scomporre in tre episodi distinti, attraverso i quali l'azione prosegue, comunque, in *continuum*:

4a (406 versi) Tentazione di Mondo nei confronti di Eva: V,4-6

4b (177 versi) Sfida di Lucifero e replica della battaglia angelica: V,7-8

4c (224 versi) Epilogo: V,9 .

Anche in considerazione della notevole estensione della fase postedenica del dramma, risulta evidente la speciale rilevanza che essa dovette assumere agli occhi dell'autore. Nella distanza ormai abissale del creatore e nel venire meno dello stesso supporto angelico, se non nella forma di invisibile voce della coscienza,³⁶¹ la condizione postedenica dei due progenitori che, attraversando questa nuova solitudine, si fanno progressivamente artefici di un'autodeterminata realizzazione, risulta emblematica di una dimensione umana esistenzialmente moderna. Più che di un'umanità epicamente remota, l'Andreini parla, attraverso l'*Adamo*, dell'umanità *tout court*, nel suo continuo ed attuale essere *in fieri*.³⁶² Il conclusivo riferimento agli ultimi tempi dell'*Apocalisse* conferma, con evidenza, questa lettura: la vicenda di Adamo ed Eva decritta attraverso il dramma esprime, simbolicamente, l'intera storia dell'umanità. A ulteriore conferma dell'universale valore antropologico incarnato dalla coppia dei due progenitori, va notato come, nel corso di tutto il dramma, nessun altro personaggio umano venga menzionato, nemmeno Maria, di cui si fa solo allusione, e nemmeno Gesù Cristo, nominato soltanto in quanto *Verbo*.

³⁶¹ Se si escludono le due scene conclusive V,8-9, prefigurazione degli ultimi tempi dell'umanità, unica presenza angelica a comparire nel IV e V atto è quella del *Cherubino custode d'Adamo*, che soccorre il primo uomo restando a lui invisibile, manifestandosi come *querula voce del core*: cfr. V,3, pp.136-143 e cfr. *infra*, §7.3.

³⁶² “Quindi invaghito ancor più che mai, risolvei co'l favor di Dio benedetto, di dare alla luce del mondo, quel che io portava nelle tenebre della mia mente [...] perché altri, che non conoscono, sapessero, chi fu, chi sia, e chi sarà quest'huomo”; *Al benigno Lettore*, pagine iniziali n.n.; secondo numerazione proposta in §1, foll.4v-6, qui fol.5r.

A mettere in risalto come la fase postedenica dei due progenitori prefiguri una condizione esistenzialmente moderna dell'umanità, il supporto angelico assume, come già accennato, la forma di voce della coscienza: è nella *querula voce* del *core* che, invisibilmente, si manifesta ad Adamo il suo *Cherubino custode*.³⁶³ Gli “angeli custodi, figure del doppio” sono “eco di una nuova coscienza dell'individuale”, uno sdoppiamento culturale dell'interazione diretta con le potenze celesti, secondo una via spirituale modernamente temperata dalla ragione: la voce interiore da tramite diventa termine della connessione con il divino.³⁶⁴ Analogamente, “figure del doppio” sono i due principali demoni tentatori della fase postedenica: Carne, *Alma d'amor* e Mondo, *altro vago Ciel*.³⁶⁵ Entrambe le tentazioni, infatti, sono leggibili come decadimento di una dimensione primordiale (rispettivamente, l'amore divino e la bellezza celeste) in una mondana. Se l'*eros* evocato da Carne rimanda anche alle eleganti modalità dell'amore cortigiano, l'attaccamento alle ricchezze istigato da Mondo rinvia anche all'istituirsi di complessi modi di vivere, contraddistinti dall'abbondanza di beni, non solo materiali: gli interventi di Carne e di Mondo alludono, cioè, all'avvento e allo sviluppo di una *civitas*.

7.1 Consiglio infernale e creazione dei mostri: IV,1-3

La fase postedenica del dramma si apre con un rituale infernale, che si configura come una sorta di creazione a rovescio: consapevole che la consumazione del *pomo vietato* non è stata sufficiente a decretare la fine di Adamo ed Eva, Lucifero, *emulo di Dio*, fa convocare *gli Spiriti de gli Elementi* e, da una *massa atra, e confusa*, emblema del *nulla* primordiale, fa sorgere *quattro mostri a danno dell'huomo*,

³⁶³ Cfr. nota *supra*.

³⁶⁴ Se in fase edenica Adamo (così come Eva) si rivolge al proprio *cor* come luogo dell'*affetto* per il creatore, come se il *cor* fosse un tramite, un messaggero che parli in sua vece, in fase postedenica il proprio *core* è l'ultimo oracolo che lo *consigli*: cfr. ADAMO 1° ed EVA 1° di I,1, risp. in p.4 e p.6, con ADAMO 8° di V,3, p.138. “Non sorprende che gli angeli custodi, figure del doppio, conoscano uno sviluppo senza precedenti a partire dal XV secolo [...]. Eco di una nuova coscienza dell'individuale, essi si rifanno anche allo sgretolamento delle grandi sintesi medievali, nelle quali il cielo si univa in simbolo con la terra in un solo cosmo parlante”; CERTEAU, op.cit., p.201; cit. rip. da RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.143.

³⁶⁵ Gli epiteti compaiono rispettivamente in CARNE 4° di V,1 e in MONDO di V,4. La rilevanza degli episodi connessi a Carne e Mondo emerge anche considerando lo spazio da essi occupato, ossia l'intero atto V, se si escludono le tre scene conclusive V,7-9, per un totale di 930 versi (949 se si aggiungono i 19 versi dedicati all'evocazione di Mondo e Carne, in LUCIFERO 2° di IV,3), cioè quasi un quarto dell'intero dramma. I due episodi verranno trattati *supra*, nei §§ 7.3 e 7.4a, a cui si rimanda per le implicazioni simboliche connesse ai due personaggi.

Mondo, Carne, Morte, e Demonio.³⁶⁶ Da un lettura complessiva del IV atto, *Demonio* si rivela quale aggregato, a sua volta, di *quattro mostri, cioè, fame, sete, fatica, e disperazione*.³⁶⁷ L'operazione è preceduta dalla convocazione del consiglio infernale, luogo di un articolato dibattito ove emerge, con particolare evidenza, l'indole riflessiva e speculativa del Lucifero andreiniano della prima e più nota versione del dramma e la sua inclinazione a un malinconico abbattimento, tale da limitare la sua effettiva sovranità sugli altri spiriti infernali.³⁶⁸ Il dibattito in seno al consiglio infernale della scena IV,2 si sviluppa, ancor più che il colloquio fra Serpe ed Eva di II,6, nel gusto letterario e teatrale per la perizia retorica, mutuata dall'ambito forense. Considerati anche i disegni del Procaccini, l'adunata infernale va scenicamente immaginata, così come le precedenti, in proscenio, con i demoni che vi accedono dal basso: le didascalie implicite, che indicano l'emersione di Lucifero, e quindi degli altri spiriti infernali, *da l'atro Abisso a l'aer chiaro*, vanno strettamente connesse a questa motivazione scenotecnica.³⁶⁹ La macrosцена si sviluppa con questa sequenza:

- A nome di Lucifero, Volano convoca *gli Spiriti degli Elementi*: IV,1
- Emersione corrucciata di Lucifero: IV,2, 1^a parte
- Domande di Lucifero sul significato di alcuni avvenimenti e risposte degli spiriti: IV,2, 2^a p.
- Lucifero rivela le corrette risposte alle domande, esprimendo sconforto: IV,2, 3^a p.
- Il demone Briar infonde coraggio a Lucifero: IV,2, 4^a p.
- Evocazione della *massa | confusa* e creazione dei mostri: IV,2, 5^a p.; IV,3 .

Inizialmente Volano, il *messaggero infernale*,³⁷⁰ emerso *a queste piagge | dal vasto sen de la profonda terra*, convoca gli *spiriti* degli elementi, ordinando loro di lasciare il loro consueto *albergar nel Foco, e ne l'Aria, e ne l'Acqua, e ne la Terra*, a cominciare da Arsiccio, il sovrintendente degli spiriti del fuoco (*Prence di sì ardente choro*),³⁷¹ alla chiamata rispondono, quindi, gli spiriti-capo dell'aria (Arion), della

³⁶⁶ Cfr., in pp. iniziali n.n., *Sommario de gli argomenti delle scene, Atto Quarto, Scena I e III*; e cfr. LUCIFERO 1° di IV,3, pp.107-108.

³⁶⁷ Cfr., in pp. iniziali n.n., *Sommario de gli argomenti delle scene, Atto Quarto, Scena VI*; e cfr. *infra*.

³⁶⁸ Cfr. *infra*; a proposito della sovranità limitata di Lucifero, va ricordato come la sua missione con Vanagloria, per espletare la tentazione di Eva, sia decretata autonomamente dal consiglio infernale, con connessa clausola di vilipendio del capo in caso di insuccesso: cfr. *supra*, §6.5. Ben diversa è la personalità di Lucifero nell'*Adamo* del 1641, la cui *verve* assai più propositiva e dominatrice emerge, in particolare, in questa fase: cfr. *infra*, II, §6.9.

³⁶⁹ Cfr. VOLANO 2° di IV,1, p.96; e cfr. disegni per IV,1 e IV,2, risp. p.94 e p.96.

³⁷⁰ Così nell'elenco degli *Interlocutori*, pp. iniz. n.n.; cfr. anche *supra*, in nota di §6.5.

³⁷¹ Cfr. VOLANO 1° di IV,1, pp.94-95; reso con iniziale maiuscola *Foco*, minuscola nel testo.

terra (Tarpalce) e dell'acqua (Ondoso). Volano annuncia, infine, il sopraggiungere a l'aer chiaro di Lucifero e della più sagace schiera de' consiglieri Inferni.³⁷²

L'emersione di Lucifero è corrucciata, lamentosa:

Ahi luce, ah luce odiata
Pur di novo a' tuoi rai drizzo lo sguardo
Cieca talpa d'Averno;
E fatto Angel deliro
E m'abbaglio, e m'accoro
E immoralmente io moro.³⁷³

Alcuni spiriti (Belear, Mirim, Digrignan) intervengono, increduli dell'abbattimento di Lucifero (*A che ti lagni, a che t'affliggi o Nume?*): il peccato di Adamo dovrebbe essere un successo di cui rallegrarsi.³⁷⁴ Per Lucifero, invece, si tratta di una *perditrice vittoria* e la convocazione del consiglio è connessa alla ricerca di un modo per abbattere l'*Huomo*, dal momento che, dice, *in distruggerlo in van li porsi il Pomo*.³⁷⁵

A questo punto Lucifero interroga, singolarmente, alcuni degli spiriti presenti, su avvenimenti connessi alla cacciata dell'*Huomo*; in particolare chiede cosa significhi

l'essersi l'*Huomo* scoperto *ignudo* e il suo *vergognoso* nascondersi fra *spesse frondi*;
l'essersi *le femora ammantate* con *la fronda di fico*;
la maledizione divina contro *la serpe*;
il verdetto sull'*Huomo* «*Co'l sudor del tuo volto ti sarà cibo il pane*»;
il verdetto sulla *Donna* connesso al *dolor del parto*;
il *maledir la terra*;
la vestizione di Adamo ed Eva con *lunghe irsute pelli*;
il *Cherubin d'ardente spada armato*, posto a guardia dell'*Horto*.³⁷⁶

³⁷² Cfr. VOLANO 2° di IV,1, p.96.

³⁷³ LUCIFERO 1° di IV,2, pp.96-97. L'emersione di Lucifero e degli altri demoni alla *luce* non comporta, abitualmente, un lamento.

³⁷⁴ Cfr. BELEAR 1° di IV,2, p.97. L'abbattimento di Lucifero a fronte dell'esuberante ottimismo degli altri spiriti infernali denota, in questo passaggio, la profonda differenza fra il carattere del Lucifero andreiniano (nella prima versione del dramma) e quello del Satana miltoniano: il primo propende alla riflessione e a un cauto realismo e il proprio impeto è ravvivato solo dall'impetuosità degli altri spiriti; il secondo tende a farsi condottiero trascinatorio e a infondere in prima persona coraggio agli altri demoni. Assai più accostabile al Satana miltoniano è il Lucifero della seconda versione dell'*Adamo*: cfr. *infra*, in II. L'«*Adamo*» del 1641.

³⁷⁵ Cfr. LUCIFERO 2° e 3° di IV,2, p.97.

³⁷⁶ Cfr. risp. LUCIFERO da 4° a 11° di IV,2, pp.97-101; va notato come LUCIFERO 6°, p.98, nomini *la serpe* (al femminile e con iniziale minuscola) in terza persona, quasi prendendo le distanze dal suo *alter ego* Serpe (al maschile); sull'identità Lucifero-Serpe, cfr. *supra* in §1.

Come ultima, enigmatica, domanda, Lucifero chiede a Tarpalce un'opinione sul *novell'Huom*.³⁷⁷ Le risposte fornite dagli spiriti portano, attraverso diversi ragionamenti, a una medesima conclusione: tutti gli avvenimenti citati da Lucifero sarebbero segni inequivocabili della mortalità dell'*Huomo*, *dopo il frutto gustato*, sia nel corpo che nell'anima.³⁷⁸ A questo dato, le risposte conclusive di Ondoso e Tarpalce aggiungono considerazioni per cui le porte del *Cielo*, chiuse all'*Huomo*, potrebbero riaprirsi per gli spiriti infernali.³⁷⁹

Ascoltate le risposte degli spiriti interrogati, Lucifero si dispone a fornire, con profonda pena,

Ahi pur convien, ch'io snodi
Da un silenzio profondo
Questa gelida lingua, [...]
Lasso mi scoppia il cor solo in pensando

³⁷⁷ Cfr. LUCIFERO 12° di IV,2, p.102. Quest'ultima domanda – *Tarpalce, e tu del novell'huom, che pensi?* – sembra doversi intendere, genericamente, come relativa al destino dell'umanità. Tale lettura risulta coerente con la successiva risposta di Tarpalce; ma anche con la tendenziale sincronizzazione delle domande con la sequenza degli eventi di III,6-9, a chiusura della quale il *Choro d'Angeli* di III,9, p.93, dichiara come Adamo (e implicitamente l'umanità) pentendosi, potrà un giorno veder *cangiar l' in allegrezza* il suo *pianto* ed accedere, quindi, al *Cielo*. E' poco probabile che l'espressione *novell'huom* sia da intendersi come un esplicito riferimento al Cristo; nelle altre due circostanze in cui appare, nel dramma, l'essere *novello* connota propriamente l'*huomo*, in quanto creato dopo gli angeli: cfr. (nelle varianti *novell'Huomo e novell'huomo*) LUCIFERO 3° di I,3, p.18 e LUCIFERO 4° di V,2, pp.132-135, in p.133.

³⁷⁸ Cfr. da LUCIFERO 4° a TARPALCE di V,2, pp.97-103. Le prime sette delle nove risposte sono, in sintesi, le seguenti: il *mirarsi l' ignudo* dell' *huom* rivela il suo esser *spogliato l' d'ogni grazia* e il suo ripararsi nella vegetazione indica il suo essersi *fatto belva* e, quindi, mortale nel *corpo* e nell'*alma* (Belear); il *fico*, albero che stenta ad elevarsi, simboleggia l'impossibilità che l'*Huomo* realizzi la sua tensione verso il *Ciel* (Coriban); la maledizione nei confronti della *Serpe*, di andar *co'l ventre il suol strisciando*, è in realtà rivolta all'*Huomo*, condannato a *terra priva d'alma farsi* (Ferea); la frase "Co'l sudor del tuo volto / Ti sarà cibo il pane" viene spiegata, attraverso un sofisticato ragionamento di matrice alchemica, con l'associazione delle parole *sudor*, *volto*, *pane* e del concetto implicito di *fatica* ai quattro elementi (nell'ordine delle parole, rispettivamente: *acqua*, *aria*, *terra*, *foco*), a indicare la disgregazione finale dei costituenti dell'*Huom* e, quindi, la sua fine (Solòbrico); il dolore nel *partorir* inflitto ad Eva indica *la morte de l'Alma* umana, così come il verdetto contro Adamo allude alla mortalità del corpo (Gismon); la maledizione della *terra* è rivolta, in realtà, all'*Huom*, *ch'è di terra*, a cui quindi è *chiuso il Cielo* (Arsiccio); l'essere Adamo rivestito di *morte pelli* indica come l'*Huomo* sia divenuto, *come la fera*, mortale, in *corpo*, *alma*, e *spirito* (Arione).

³⁷⁹ Cfr. ONDOSO e TARPALCE di V,2, pp.101-03. Per Ondoso, il *ferro* e il *foco* della spada del cherubino custode dell'Eden indicano rispettivamente *la strage eterna l' del Genere human* e *la dannazion de l'Alma* umana nel *carcer d'Averno*. Ondoso prosegue asserendo che, non essendoci, invece, alcuna guardia alle *entrate eccelse* del *Cielo*, nulla potrà impedire agli spiriti infernali di riaccedervi; e immagina come, infine, *ambo a gara*, e *Lucifero e Dio*, potranno reggere *l'Impero l' del Ciel*. Tarpalce ribadisce l'opinione espressa dagli altri spiriti sulla morte spirituale dell'*Huomo*, in quanto *peccator*; e rimarca l'idea, espressa da Ondoso, di un rinnovato accesso al *Ciel* per gli spiriti infernali: "E perché assai disdice, / Che quei seggi del Ciel nostri già primi / Stiansi languendo di lor pompe voti / Fia ben, che anco torniam co'l nobil patto / Il Ciel di novo a ritornare in Cielo"; *ivi*, p.103. Va notata la densità poetica del verso "Il Ciel di nuovo a ritornare in Cielo", che connota gli spiriti infernali come *Ciel*, essendo del *Cielo* originari.

Quel, che narrare i' deggia ³⁸⁰

le verità che lui soltanto, nell'adunata infernale, conosce. Lucifero scandisce, una per una, le corrette risposte alle domande da lui poste – in realtà fornendo anche risposte a questioni precedentemente omesse ed omettendo di rispondere ad alcune di quelle poste – deducendo, attraverso distinti ragionamenti, analogamente a quanto fatto dagli spiriti interrogati, un'univoca conclusione, ma di segno opposto: grazie alla *penitenza*, l'*Huom* potrà salvarsi ed innalzarsi al *Cielo*, mentre per gli spiriti infernali la dannazione è irrevocabile; tra le delucidazioni non richieste, c'è quella relativa alla *gran guerra* fra la *Donna* e la *serpe*, che per Lucifero (coerentemente con l'interpretazione canonica) prefigura anche l'*incarnazion del Verbo*.³⁸¹ Nel proferire tali verità, Lucifero è pervaso da crescente angoscia e abbattimento, fino a perdere, letteralmente, la voce:

Ma freddo smalto è già la lingua mia.³⁸²

All'abbattimento di Lucifero, che spegne inconcluso il suo discorso, risponde l'incoraggiamento del demone Briar che, con toni quasi paternalistici,

³⁸⁰ LUCIFERO 13° di IV,2, pp.103-06, qui p.103 (*incipit*).

³⁸¹ Cfr. *ivi*, pp.103-106. Lo *scovrirsi ignudo* dell'*huomo* e il suo nascondersi nella *selva* sono, per Lucifero, indizi di vergogna (*alto rossore*) e *pentimento*, mentre la *ruvida fronda di fico* prefigura, quale *ispido cilicio*, le *penitenze* con cui poter *ricoprire* ed *espiare ogni fallo*. Quale delucidazione non richiesta in precedenza, Lucifero interpreta l'aver Dio *due volte ancor quest'Huom chiamato*, come indicazione che per il *peccator* ci sarà *tempo* per pentirsi (la ripetizione del nome di Adamo, nel richiamo divino, è implicita in *Gen3,8-9* ed esplicita nella formulazione sintetica, largamente impiegata in testi di predicazione e dottrina e riportata in 2° glossa di p.84, "Adam Adam ubi es?": cfr. *supra*, in nota di §6.9). La maledizione contro la *serpe* (anche qui, in minuscolo e al femminile: cfr. *supra*, in nota) non è, per Lucifero, rivolta all'*Huomo*, come pretendeva la precedente risposta di Ferea (cfr. *supra*, in nota), ma all'*Inferno*, indicando la definitiva dannazione degli spiriti infernali, che quindi non potranno più tornare *al Cielo*. Lucifero fornisce poi, rispondendo ad un altro quesito non formulato in precedenza, una duplice interpretazione della *gran guerra* sancita fra la *Donna* e la *serpe*: la prima, più generica, riguarda l'ostilità fra spiriti infernali e *Natura humana, ch'ha di femmina il nome*; la seconda connette, più specificatamente, il fatto che, in questa *guerra*, *Donna dovrà frangerli il capo*, con l'*incarnazion del Verbo*. Il *pane* che l'*Huom* *l mendicherà sudando* rappresenta, per Lucifero, il suo accesso *al Ciel* *l dopo dure fatiche*; e il suo esser definito *reo di morte* (interpretazione, non richiesta in precedenza, che fa implicito riferimento al *pulverem reverteris* di *Gen3,19*) concerne la mortalità corporale (*sol de la salma*) e non quella dell'*Alma*, che è *immortale*. Il *partorir* imposto *ad Eva* prefigura, per Lucifero, l'*eternità de la Natura humana*. Col procedere delle interpretazioni, le frasi di Lucifero si fanno sempre più secche e concitate e le sue deduzioni sono spesso frante da esclamazioni – *lasso* – di affanno e abbattimento. Omettendo di dare risposta agli ultimi quattro quesiti richiesti in precedenza, Lucifero tenta, invano, di *dir* del penultimo, *de Cherubì il custode, che di foco spada ruota*, ma il tentativo si smorza nell'incepparsi della sua *lingua*, divenuta *freddo smalto* per l'affanno e l'angoscia. Il particolare abbattimento di Lucifero mentre prova a parlare del cherubino custode dell'Eden, può essere ben messa in relazione con il fatto che in III,8 tale figura, e specialmente la *spada d'ardentissimo foco*, risulta strettamente connessa con l'*Arcangelo Micaele*, lo stesso che, quale capo delle forze celesti, è destinato ad abbattere Lucifero alla fine dei tempi, come prefigurato in V,8: cfr. MICAELE 2° di III,8, p.92 e cfr. V,8, pp.163-168; vedi anche *supra*, §6.9 e *infra*, §7.4b.

³⁸² *Ivi*, p.106 (*explicit*). Cfr. nota *supra*.

Non creder no Signore
Ch'al Ciel poggi quest'Huomo,
Troppo ha deboli l'ali ³⁸³

invita Lucifero a tener fede alla vittoria finale, per quanto improba; e, se ciò non fosse possibile, lo sollecita a puntare, almeno, alla distruzione dell'*Huomo*. A tal fine, Briar è disposto a lottare con forza e veemenza, accettando anche il proprio sacrificio, l'esser *dannato* lui *solo*, a vantaggio di tutti gli altri.³⁸⁴ Incoraggiato dal *generoso ardire* di Briar, Lucifero ritrova vigore: esprimendo un concetto già emerso in precedente intervento di Sathan, e che sarà tipicamente miltoniano, dichiara come *un magnanimo cor, ch'a gloria aspiri, | tanto vale | quanto una gran Vittoria*, essendoci *maggior contento nel viver in libertà tutti dannati, che sudditi beati*.³⁸⁵

Lucifero fa quindi emergere, dal basso *a questa luce*, una *tetra massa sulfurea*, una *smisurata palla* che i *Ciclopi*, i *fabri d'Inferno*, *ergono al Ciel*.³⁸⁶ si avvia così il rituale della contro-creazione infernale, rovesciamento parodico della creazione ove, in un complicato gioco di rimandi, se Lucifero è *emolo | di Dio*, Vanagloria è omologa del *Verbo* nel presiedere, *in ricco trono*, all'operazione:

Già s'egli su nel Cielo in trono assiso,
Ne discoperse il Verbo onde poi nacque
Ch'abbandonammo il Cielo; ed oggi io pure
La Vanagloria in ricco trono ergendo
L'estermio de l'huom condussi a fine ³⁸⁷.

Tale rovesciamento si esplica soprattutto nella riconversione rituale del creato nel *nulla* primordiale, ovvero in quella *massa | confusa* di elementi ancora caoticamente amalgamati fra loro;³⁸⁸ ma anche nella germinazione, da questo *nulla*, di una *mostruosa prole*, strumento di morte:

³⁸³ BRIAR di IV,2, p.106.

³⁸⁴ Cfr. *ibidem*.

³⁸⁵ Cfr. LUCIFERO 14° di IV,2, p.106 e vedi SATHAN 2° di I,3, pp.15-16, in p.15 (anche *supra*, in §6.2): "Ricordin anco insieme, / Che Signori noi siam, che lor son servi". Cfr. MILTON, op.cit., I, v.263: "Better to reign in hell than serve in heav'n".

³⁸⁶ Cfr. LUCIFERO 14° di IV,2 e CICLOPI di IV,3, pp.106-107.

³⁸⁷ LUCIFERO 1° di IV,3, pp.107-08. Se Lucifero sta a *Dio* come Vanagloria sta al *Verbo*, il personaggio di Vanagloria incarna, nel dramma andreiniano, un'emanazione diretta dello stesso Lucifero.

³⁸⁸ Il motivo di un originaria *Massa immista* da cui si dipanano gli elementi compare, a descrivere le primissime fasi della creazione, nell'*Adamo* del 1641, così come in molti testi sacro-rappresentativi: cfr. Ad'41, I,1-2, pp.11-18 e *infra*, II, §6.1; e cfr. *infra*, in III. *Un loto per l'«Adamo»*: indagine sulle fonti. Il nesso identitario *Nulla-Caos*, qui solo allusivamente evocato, diventa strutturalmente pervasivo nell'*Adamo* del 1641: cfr. *infra*, in II.

S'egli d'un nulla fece l'ampio Mondo,
 Ed un nulla hoggi pur vuo'far de' mondi,
 Anzi del Mondo un nulla,
 Dissolvasi la massa atra, e confusa,
 E'n vece d'elementi, e tanti Cieli,
 E di Stelle, e di Luna, e in un di Sole
 Esca un'infetta mostruosa prole.³⁸⁹

L'*infetta* | *prole*, sequela di mostri concepiti per colpire Adamo ed Eva, si materializza con lo *scoppio* della *palla* e attraverso il conseguente *nembo*, come indica, in forma di didascalìa implicita, l'esclamazione di Ondoso.³⁹⁰

Lucifero si rivolge ai mostri, affidando a ciascuno di loro uno specifico incarico, secondo l'ordine della loro rispettiva importanza, come si rivelerà nel prosieguo del dramma. I tre mostri maggiori, primi ad essere nominati, sono, nell'ordine, Mondo, Carne e Morte: Mondo, cui è dedicato uno spazio significativamente maggiore, dovrà apparire *carco* | *di gemme, ed oro* e tentare l'*Huomo* con le ricchezze materiali; Carne, avendo *sembianze* | *di vezzosa donzella*, dovrà tentarlo ai *disonesti errori* della lussuria; Morte dovrà spaventare il *miser peccatore* con il suo *horrido* aspetto.³⁹¹

Senza nominarli, Lucifero affida ad un ulteriore gruppo di *quattro mostri horrendi in forma strana* il compito di *inoridir*: tale gruppo, denominato *Demonio* nel *Sommario* preposto al dramma, risulterà composto da Fame, Sete, Fatica e Disperazione.³⁹² L'apparizione dei mostri ad Adamo ed Eva seguirà l'ordine inverso, quindi di importanza crescente: prima *Demonio*, quindi Morte e, a seguire, Carne e, quindi, Mondo.³⁹³

³⁸⁹ *Ivi*, p.108; aggiunto l'apostrofo ad "un infetta" e reso con virgola il punto fermo dopo *nulla*. Una glossa a margine di questi versi chiarisce (e complica) la comprensione dei termini, indicando come *nulla* vada inteso come l'insieme dei peccati e *mondi* come quello degli uomini, essendo l'*homo*, greicamente, un *microcosmos*: "Nulla scilicet peccata quia dicitur nihil. Mundi scilicet homines, quia apud graecos appellatur homo microcosmos, quod denotat parvus mundus"; glossa di p.108.

³⁹⁰ Cfr. ONDOSO di IV,3, p.108.

³⁹¹ Cfr. LUCIFERO 2° di IV,3, pp.108-109: a Mondo sono dedicati 14 versi; a Carne 5, così come a Morte; al successivo gruppo di *quattro mostri* | *in forma strana*, 4 versi.

³⁹² Cfr. *ivi*, p.109 con IV,6, pp.117-119; e cfr., in pp. iniz. n.n., *Sommario de gli argomenti de le scene, Atto Quarto, Scena III e VI*. Si è scelta la grafia normalizzata per il personaggio (muto) "Disperazione", così come appare nell'elenco degli *Interlocutori* (pp. iniz. n.n.), altrimenti indicato, nei luoghi sopra citati, come *disperatione*, *Disperazion* e *Disperazione*.

³⁹³ Risp. in IV,6, IV,7, V,1-3 e V,4-6.

A scioglimento del rituale, Lucifero libera gli spiriti elementari convocati, concedendo che *ciascun ritorni a l'elemento suo*; lo svuotamento conclusivo del palcoscenico va immaginato secondo le ultime parole dello stesso Lucifero, che chiede a *tutti*, di *abbandonar la luce* (uscendo quindi verso il basso), *con silenzio*.³⁹⁴

7.2 Primi assalti dei mostri nei confronti di Adamo ed Eva: IV, 4-7

La seconda parte dell'atto IV si avvia con un lungo soliloquio-lamento di Adamo, ove emergono, in particolare, i mutamenti della natura nel passaggio all'ambiente postedenico, con maggiore indugio sulle *belve* divenute *ostili* (IV,4); segue il ritrovamento di Adamo con Eva e il loro subire agguati, prima da parte delle stesse *ferè* (IV,5), quindi da parte di Fame, Sete, Fatica e Disperazione³⁹⁵ (IV,6) e, infine, di Morte (IV,7). La macroscena risulta complessivamente dominata dal motivo della fuga da inseguitori, attraverso un crescendo: le *belve ostili*, evocate nel soliloquio di Adamo, si concretizzano aggredendo i due progenitori che, ricongiunti, cercano un riparo; l'aggressione prosegue, progressivamente potenziata, attraverso gli assalti del primo gruppo di mostri, quindi di Morte e, per ultimo, di un violento temporale. La tempesta finale sortisce l'effetto di disperdere, nella fuga, i due progenitori: per buona parte del quinto atto, infatti, Adamo ed Eva si ritrovano ad affrontare, individualmente, i principali mostri postedenici, l'uno Carne e l'altra Mondo.

Il lamento di Adamo riprende il suo introspettivo indugiare, a ridosso della cacciata, sul proprio *miserrimo* stato, pur attraverso sostanziali mutamenti: il suo *pianto*, allora bloccato dal risentimento verso la *Donna* e Dio, ora lo *innonda* e il suo pentimento, che dichiara *genufleso con le luci al Ciel*, è finalmente maturo, esprimendo ora Adamo un'amarrezza rivolta unicamente verso se stesso:

Ahi, che tu solo osasti
Deformarti, tu sol l'alma; piagasti ³⁹⁶.

³⁹⁴ Cfr. LUCIFERO 2° di IV,3, pp.108-109, in p.109 (*explicit*).

³⁹⁵ Tale gruppo di mostri, precedentemente evocato in modo anonimo in IV,3, si rivela così articolato solo in IV,6; nel *Sommario de gli argomenti de le scene* assume il nome collettivo di *Demonio*; per "Disperazione" si qui è adottata la grafia normalizzata, così come appare nell'elenco degli *Interlocutori* preposto al dramma. Vedi meglio *supra*, in §7.1 e contestuale nota.

³⁹⁶ ADAMO di IV,4, pp.110-15, qui p.111. Cfr. *ivi*, in pp.110-111, con ADAMO 2° e 3° di III,7, pp.88-90. Il pentimento di Eva, al contrario, è già pienamente maturo nell'imminenza della cacciata: vedi *supra*, in §6.9.

Interrogandosi sullo smarrimento della propria bellezza (*Dov'è'l tuo bello Adamo?*), Adamo si percepisce *come un mostro vie più di ogni altro fero*, al punto che, dice a se stesso, *sembra il tutto abhorirti*: la bellezza perduta ha a che fare, soprattutto, col perturbarsi di quell'armonico *ensemble* cosmico in cui Adamo, prima, si sentiva felicemente inserito.³⁹⁷

Il soliloquio-lamento di Adamo si snoda attraverso la descrizione di questa armonia corrotta, di questo perturbamento dell'ordine universale, a cominciare con l'offuscamento delle cose celesti:

Nascondetevi o stelle,
Fugga la Luna, e'l Sole, [...]
Cessino pur de gli Angeli costanti
Le melodie canore³⁹⁸.

Il fatto che *le melodie | de gli Angeli | cessino*, sottolinea il venir meno, in fase postedenica, dell'aiuto angelico, se non nella moderna accezione di intermittenti e non *costanti* voci della coscienza.³⁹⁹

La descrizione del disordine cosmico prosegue con l'abbruttimento della vita terrestre. Lo spazio dedicato al mondo vegetale, ove *ogni pianta, fronda, fiore e frutto* diventano deperibili, è relativamente breve;⁴⁰⁰ ben più profuso è quello dedicato al mondo animale. La lotta per la sopravvivenza sostituisce l'originaria *pax* edenica con una guerra perpetua, cui l'*Huomo* partecipa sia come potenziale preda che come predatore. Si delinea, così, una dettagliata casistica di scontri che coinvolgono *Huomo* e mondo animale, secondo quest'ordine:

- Alcuni animali (gli *augelletti*) si nascondono fra le *fronde*, temendo Adamo come predatore
- Altri (come il *Leon*, l'*Orsa* e la *Tigre*) da *ubidienti a l'Huomo* si fanno *voraci di carne umana*
- Altri (la *capretta* e l'*agnella*) sono deprivati dall'*Huomo*, *fatto lupo rapace*, di *latte e figli*
- Altri sono prede di altri animali (l'*agnella* del *lupo*; la *lepre* del *cane*)
- Altri si scontrano fra loro come rivali (l'*elefante* e il *rinoceronte*)
- Il *Mar*, equiparato a mostro animalesco, *attomba i pesci* con le sue tempeste

³⁹⁷ Cfr. *ivi*, p.110-112. L'espressione "Dov'è'l tuo bello Adamo?" rafforza l'idea, predominante nel dramma andreiniano, della possibile salvezza umana come fatto precipuamente estetico, come partecipazione a un'armonia cosmica.

³⁹⁸ *Ivi*, p.111.

³⁹⁹ Cfr. *supra*, in §6.9 e §7 (e contestuali note); e cfr. *infra*, in §7.3.

⁴⁰⁰ Cfr. ADAMO di IV,4, pp.110-15, in p.112.

- Il *bue, soffiante*, dovrà essere sottomesso ad Adamo, soggiogato *per rivolger la terra*.⁴⁰¹

Pur circoscritto in pochi versi, è significativo che a chiudere la rassegna vi sia il motivo per cui Adamo dovrà *accoppiar, per rivolger la terra*, il *bue* che, a sua volta, *soffiante*, lo *minaccerà a morte*; motivo a cui si ispira il disegno del Procaccini preposto alla scena.⁴⁰² L'immagine di Adamo come aratore si riconnette alla fatica del lavoro nei campi evocata dal verdetto biblico, così come sottolineano i versi successivamente connessi, ove la parola *terra* è posta in sintomatica rima con *guerra*:

Che più, che più la terra
Pur ti disfida a guerra
Colpa del tuo peccato
Portar dovendo il sen per te piagato⁴⁰³.

Fra le lotte animalesche, particolarmente suggestivo è lo scontro fra l'elefante (*nera belva | di candido dente*) e il *rinoceronte*, che ha luogo, *obliando di inchinar la luna*, nello smarrimento dell'originaria mansuetudine connessa al rispetto per un ordine superiore, ormai inattuabile.⁴⁰⁴ Ancora più suggestiva è la descrizione del mare, zoomorficamente trasfigurato:

Mira il Mar, che sdegnoso
Hoggi da l'ire tue più anch'ei focoso
I pesci prende ne le braccia ondose,
E fra mille caverne,
E fra muscosi sassi
Gli percuote, ed attomba.⁴⁰⁵

Tale descrizione di un *Mar* incattivito e tempestoso, che nasconde, *percuote* ed *attomba* i pesci, va confrontata con quella, svolta da Adamo a inizio dramma, del *Mare* come *bel ceruleo campo*, nella cui trasparenza può pacificamente muoversi *la muta sua squamosa greggia*.⁴⁰⁶ Le descrizioni marine costituiscono, nel corso del dramma andreiniano, un significativo paradigma delle fluttuazioni dell'ordine

⁴⁰¹ Cfr. (nell'ordine dello schema) *ivi*, pp.112-114.

⁴⁰² Cfr. *ivi*, p.114; e vedi figura per IV,4, p.110.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ Cfr. *ivi*, pp.113-114.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p.114.

⁴⁰⁶ Cfr. ADAMO 5° di I,1, pp.9-10, in p.10; e cfr. *supra*, in §6.1.

cosmico, se si considera come, verso il finale, con il ripristino dell'armonia, il *Mare* torni ad essere un pacifico *zafir tremolante*.⁴⁰⁷

Nella conclusione del suo soliloquio, Adamo scorge *sbucar da mille parti intorno* una *schiera minacciosa di belve infellonite* e da loro *fuggir Eva repente*.⁴⁰⁸ L'incontro fra Adamo ed Eva segna il ripristino di una solidarietà fra i due progenitori, che rimarrà stabile fino alla fine del dramma. Il risentimento di Adamo nei confronti della *Donna*, espresso in occasione della cacciata, ora lascia spazio alla solidale e incondizionata accettazione del comune destino, pur nelle sue avversità:

Corri ne le mie braccia,
E chi ha insieme peccato
Sia da le fere insieme anco sbranato.⁴⁰⁹

I personaggi di Adamo ed Eva si prestano, più di qualsiasi altra coppia di *innamorati* delle commedie andreiniane, ad essere letti come espressioni di una complessiva visione dell'uomo e della donna da parte dell'autore: se Adamo è tendenzialmente introspettivo e idealista, Eva si dimostra più recettiva, più sollecita a interagire con l'*habitat* che la circonda, risultando, proprio per questo, da un lato più vulnerabile, dall'altro più perspicace nel cogliere soluzioni appropriate al contesto.⁴¹⁰ In questo passaggio, l'ideale pulsione al martirio espressa da Adamo, che si lascerebbe dilaniare delle *ferre* con lei fra le sue *braccia*, viene compensata dal più pratico suggerimento, da parte di Eva, di rifugiarsi insieme in una conca riparata:

Ahi ch'ogni scampo è fatto
Varco di morte, a chi di vita è indegno.
Pur di quell'antro in seno
Sommergiamoci Adamo.⁴¹¹

Sfuggite le minacce dalle *ferre*, Adamo ed Eva vengono raggiunti da altri assalitori, *più temibili d'ogni altro animale*: trattasi dell'ultimo gruppo di mostri ad essere evocato nella contro-creazione infernale, Fame, Sete, Fatica e Disperazione, i primi

⁴⁰⁷ Cfr. MICAELE 4° di V,8, pp.167-168, in p.168; e cfr. *infra*, in §7.4b e contestuale nota, cui si rimanda per considerazioni complessive sulle descrizioni marine nell'*Adamo*.

⁴⁰⁸ Cfr. ADAMO di IV,4, pp.110-15, in pp.114-15.

⁴⁰⁹ ADAMO 1° di IV,5, p.115.

⁴¹⁰ Per un approfondimento sul tema, si rimanda *supra* in §7.4a, in nota, a conclusione della trattazione del soliloquio di Eva di V,5.

⁴¹¹ EVA 2° di IV,5, pp.115-16.

che i due progenitori incontrano.⁴¹² I *quattro mostri horrendi in forma strana* hanno ricevuto il compito di *inoridir*; un simile incarico è stato affidato a Morte, che i due incontrano, congiuntamente, subito dopo; ben più temibili e più sottilmente pericolosi sono gli attacchi che Adamo ed Eva subiscono in seguito, separatamente, da parte di Carne e di Mondo.⁴¹³

La *forma strana*, attribuita da Lucifero ai *quattro mostri*, fa riferimento alle caratteristiche strettamente allegoriche del loro aspetto.⁴¹⁴ A parlare per l'intero quartetto è Fame che, rivolgendosi ad Adamo, presenta anzitutto se stessa, quindi Sete, Fatica e Disperazione. Fame si descrive come consumatrice di *ossa, carni, e sangue dell'Huom*, mansione figurata nel gesto, simbolicamente pregnante ed orrifico, del suo divorare i *tralci* e il *succo* di una *tenerella vite*:

E sì com'io divoro questi tralci
Di tenerella vite
E sitibonda il succo dolce i' suggo
Così da l'ossa tue deboli, e stanche
Inferme dal peccato
Ben stracerò le carni,
E suggerò da le tue vene il sangue.⁴¹⁵

⁴¹² Cfr. FAME di IV,6, pp.117-119, in p.118; e cfr. didascalia preposta a IV,6, p.117, ove si legge "Disperazion"; qui adottata la grafia "Disperazione" dell'elenco degli *Interlocutori* preposto al dramma. Sull'evocazione dei *quattro mostri*, cfr. *supra* in §7.1 e contestuale nota.

⁴¹³ Cfr. LUCIFERO 2° di IV,3, pp.108-109, in p.109; e cfr. *supra* in §7.1. L'ordine con cui i due progenitori incontrano i mostri è inverso a quello con cui sono stati evocati in IV,3, secondo una successione, quindi, di crescente rilevanza. Lo spazio dedicato mette in risalto il ruolo di Carne e Mondo, i cui attacchi occupano buona parte del quinto atto, per 930 versi complessivi (come riferito *supra*, in nota di §7), contro i soli 112 versi (56+56) delle scene IV,6-7, ove Adamo ed Eva affrontano Fame, Sete, Fatica, Disperazione e, quindi, Morte. Oltre che per la loro intrinseca gravidanza, Carne e Mondo costituiscono le più insidiose minacce infernali per Adamo ed Eva proprio perché li aggrediscono individualmente: è separando la polarità maschile da quella femminile che l'essere umano è reso più vulnerabile; e, non a caso, la minaccia più temibile, quella di Mondo, viene definitivamente sventata, alla fine, con l'intervento di Adamo in soccorso di Eva (cfr. V,6, pp.158-160 e cfr. *infra* in 7.4b). Se da un lato le singolar tenzoni di Adamo ed Eva contro i due mostri maggiori prefigurano il processo di individuazione proprio di un contesto postedenico letto come luogo della modernità, dall'altro la solidarietà umana si configura come salvifica contro le possibili derive solipsistiche dello stesso individualismo moderno. La solidarietà fra Adamo ed Eva risulta uno degli elementi portanti della prima e più nota versione del dramma andreiniano.

⁴¹⁴ Cfr. LUCIFERO 2° di IV,3, pp.108-109, in p.109, con FAME di IV,6, pp.117-119 e con figura per IV,6, p.117.

⁴¹⁵ FAME di IV,6, pp. 117-19, qui p.118; citt. prec. in *ivi*, pp.117-118. La forza e l'immediatezza dell'immagine, per quanto simbolicamente densa, non renderebbe di per sé necessarie specifiche interpretazioni. Anche se l'accostamento della *vite* al *sangue dell'Huom* è un implicito riferimento al Cristo, risulta macchinosa e superflua l'esegesi ermeticamente formulata da A. Ruffino: "interessante il paragone istituito tra corpo di Adamo e Vite, nota figura evangelica del Cristo, nonché immagine prefigurata dalla profezia dell'albero di Iesse", cui segue un rimando ad un'ulteriore annotazione connessa all'ultima scena del dramma; cfr. RUFFINO (1997, a cura di), *L'Adamo*, cit., in *Note e*

Seguono, nell'intervento di Fame, le descrizioni relative a Sete, Fatica e Disperazione: Sete, nell'inutile tentativo di abbeverarsi a un *limpido fonte*, finisce per *intorbidar quell'acque* con il suo *piè grifagno*; Fatica, *nel regger sopra il dorso un pesante, e smisurato sasso*, stilla *fiumi di pianto* e di *sudore*; Disperazione *si contorce* in se stessa e, *con l'artiglio, si svelle il crin e si lacera | il sen* in un convulso autolesionismo.⁴¹⁶

Senza soluzione di continuità, annunciata dalle ultime parole di Fame, sopraggiunge Morte, il cui ingresso, *da luoghi, e tenebrosi, ed imi*, va scenicamente immaginato, come di consueto per le apparizioni infernali, dal basso, fra gli effetti pirotecnici di *globi di foco e nembi di fumo*.⁴¹⁷ Se l'intervento di Fame è indirizzato principalmente ad Adamo, Morte si rivolge innanzitutto alla *Donna*, colei che, peccando per *prima*, l'avrebbe direttamente evocata, come se il suo *peccato*, risuonando come una *voce*, l'avesse convocata dalle caligini dell'inferno:

Tu pur fusti, o vil Donna,
Che prima mi chiamasti
Con voce di peccato
Sin dal Tartareo oscuro.⁴¹⁸

Così come ritratta dal disegno del Procaccini preposto alla scena, Morte si descrive nelle sembianze di uno scheletro, *terribil mostro d'ossa humane contesto*, che brandisce una *falce*, simbolo, spiega, che le verrà associato in una *futura etate*.⁴¹⁹ Per

Commento per IV,6, p.180. Il passo della profezia menzionata, *Is11,1-14* (pur evocato in una glossa dell'ultima scena dell'*Adamo*: cfr. 4a glossa di p.176) non presenta alcun riferimento che possa illuminare il senso dei versi pronunciati da Fame. Come già segnalato in precedenza, la curatrice si dimostra tanto attenta e scrupolosa nel fornire riferimenti letterari, quali potenziali fonti per l'*Adamo* su piano prettamente stilistico, quanto, troppo spesso, superficiale e sbrigativa nelle formulazioni esegetiche. In questo caso, i rimandi segnalati, pur avendo una qualche pertinenza, più che interpretare il testo nell'intento di carpirne il senso di fondo, sortiscono, come principale effetto, una sterile decontestualizzazione. Volendo cogliere il riferimento al Cristo nel contesto dei versi citati, si potrebbe piuttosto intendere un'implicita opposizione fra il Cristo, da una parte, e l'*Huom*, dalle *ossa | inferme* a causa del *peccato*, dall'altra: al *sangue* offerto in condivisione come simbolo di salvezza, si contrappone il *sangue* deprivato dall'inedia che colpisce la vita nella sua fisica individualità e che si fa simbolo, quindi, di mera perdizione.

⁴¹⁶ Cfr. *ivi*, pp.118-119. Nel testo, *Disperazione*; qui riportata, come in precedenza, la grafia normalizzata "Disperazione", così come compare nell'elenco degli *Interlocutori* proposto al dramma.

⁴¹⁷ Cfr. *ivi*, p.119; e cfr. figura per IV,7, p.120.

⁴¹⁸ MORTE di IV,7, pp.120-21, qui p.120. Il venire al mondo di Morte da una precedente condizione di quiescente latenza, evocata da *quel suon di Peccato* sorgendo, quindi, dal *ceppo | de la pianta fatale*, si delinea meglio nella seconda versione del dramma andreiniano: cfr. Ad'41, V,7, pp.114-116; e cfr. *infra* in II, §6.10b e §7.

⁴¹⁹ Cfr. (Ad'13) *ivi*, pp.120-21; in part. *ivi*, p.121: "Ecco la falciatrice, ecco la falce / Che la luce a lasciar hoggi t'invita. / Già con occhio lincèo / Scorgo mirando la futura etate / Ch'al mio nome, a quest'armi a l'empietate / Trofei s'ergon funesti". Va ricordata la cautela dichiarata dall'autore nel nominare, entro il dramma, "cose fabrili, introdotte

quanto spaventosa sia la sua apparizione, Morte preannuncia che ve ne saranno di peggiori: *alte sventure*, che nemmeno Morte osa *mirar l in volto*, sono pronte a predisporre, per Adamo ed Eva, un posto nell'*Inferno*.⁴²⁰ Le *alte sventure* paventate da Morte indicano, probabilmente, i due mostri maggiori, Carne e Mondo, specificatamente attrezzati per corrompere le anime; fra quest'ultimi e quelli connessi alla sofferenze nella vita terrena (Fame, Sete, Fatica e Disperazione), Morte va quindi configurandosi come potenza intermedia.

In un'immediata successione di cui si può intuire l'efficace impatto scenico, non appena esaurito il terrifico intervento di Morte, il *Cielo l s'annerà* e, nel devastante infuriare dei *venti*, un potente temporale si rovescia sui due progenitori. Attraverso le parole di Adamo, quali fenomeni che per la prima volta si imprimono nei suoi occhi, prendono forma i lampi, i tuoni e la grandine:

Ma qual tosto nel Ciel s'avviva, e more,
fiamma, ch'abbaglia, e serpeggiando fugge
fatta serpe di foco?

Deh qual rimbombo là su in alto ascolto?

Quanto scende dal Cielo
humor converso in grosse palle, in gielo.⁴²¹

A ulteriore conferma che il dramma andreiniano, attraverso la storia di Adamo ed Eva, voglia rappresentare l'intera vicenda umana, il temporale prefigura esplicitamente il diluvio universale;

Lassi noi, che da l'alto
Diluviano tant'acque,
Che traboccano i rivi,
E'nsuperbiti i fiumi
Van le belve fugando,
E di boschi, e di selve
Gli humidi pesci habitator si fanno⁴²²

co'l volger de gli anni, poiché al tempo di primo Huomo, non v'era cosa"; cfr. *Al benigno Lettore*, pp. iniz. n.n., secondo la numerazione proposta *supra* in §1, in fol.5r; vedi anche *supra*, in §3. A questa cautela può essere connesso il fatto che Morte, nel nomare *la falce* che brandisce, riferisca come tale oggetto potrà avere una specifica valenza simbolica soltanto in una *futura etate*.

⁴²⁰ Cfr. *ivi*, p.121.

⁴²¹ ADAMO 2° e 3° di IV,7, pp.121-122. In linea col proposito dichiarato dall'autore *al Lettore* (vedi nota *supra*), è da notare come Adamo descriva i lampi, i tuoni e la grandine, fenomeni atmosferici che ancora non conosce, attraverso perifrasi.

e così come l'arca di Noé trova il suo primo attracco *super montes Armeniae*, Adamo si dirige (*fuggiamo*) verso *quelle cime | de' monti* dove già intravede le prime schiarite.⁴²³

Sotto lo scroscio della tempesta, Adamo va immaginato in fuga frenetica e convulsa, tanto da smarrire la sua compagna: in tal modo, nell'atto successivo, Carne potrà approcciare individualmente Adamo e Mondo incontrare Eva mentre è sola. Gli avvenuti agguati di Fame, Sete, Fatica, Disperazione e, quindi, di Morte e della correlata tempesta, quali agenti preparatori per i decisivi assalti di Carne e Mondo, conseguono il significativo risultato di separare i due progenitori: così come il dramma andreiniano (almeno nella sua prima e più nota versione) sembra voler pervasivamente trasmettere, quale insegnamento morale a beneficio del lettore (o fruitore) del dramma, Adamo ed Eva, l'*Huomo* e la *Donna*, rischiano di diventare fragili prede delle potenze demoniache quando isolati fra loro. D'altra parte le singolar tenzoni che i due si apprestano ad affrontare rispecchiano quel necessario processo di individuazione, di sviluppo di un'autonoma coscienza, che il mondo postedenico, ossia moderno, comporta.

7.3 Tentazione di Carne *versus* Adamo: V,1-3

Il quinto atto si apre con sostanziale continuità rispetto alla chiusura del quarto: continua l'assalto dei mostri infernali ai danni di Adamo ed Eva (verso quest'ultima solo nella macroscena successiva). Vi è comunque una soluzione di continuità sul piano dell'azione: Adamo ed Eva si erano allontanati verso le *cime | de' monti*;⁴²⁴ la scena va immaginata dunque inizialmente vuota, com'è da immaginarsi essendo a inizio d'atto, con l'ingresso di Carne da un lato della scena e, poco dopo, di Adamo dal lato opposto.⁴²⁵ L'assalto di Carne verso Adamo occupa l'intera macroscena; Carne sarà sostenuta nel suo assalto dallo stesso Lucifero mentre Adamo

⁴²² EVA 3° di IV,7, p.122.

⁴²³ Cfr. ADAMO 4° di IV,7, p.122; e cfr. *Gen*8,4.

⁴²⁴ Cfr. ADAMO 4° di IV,7, p.122.

⁴²⁵ L'ingresso di Adamo è verosimilmente indicato da una didascalia implicita, in CARNE 1° di V,1, pp.123-25, qui p.124: "Ecco, che appunto il semplice augeletto / Non molto lunge i' scorgo".

successivamente verrà sostenuto dal suo *Angelo custode*.⁴²⁶ L'azione si può scomporre in quattro sequenze principali:

- V,1, parte iniziale: Carne tenta Adamo; i due non dialogano direttamente fra loro.
- V,1, proseguimento: Carne tenta Adamo; colloquio fra i due.
- V,2: Carne tenta Adamo coadiuvata da Lucifero che si presenta come col nome di *Adamo*, in quanto *germano* maggiore dello stesso Adamo.
- V,3: l'*Angelo custode* soccorre Adamo che ha così il sopravvento su Carne e Lucifero.

Carne esordisce sulla scena con un monologo tutto volto a indurre in Adamo il peccato di lussuria. Quello di Adamo è un *cor di selce*⁴²⁷ *alpestra*, da cui un acciarino d'amore, *amoroso focil, esca d'inganno*, può far scoccare una *favilla ardente* da cui *s'accenda inestinguibil foco*.⁴²⁸ Le armi dell'inganno sono il repertorio tradizionale della bellezza femminile:

Chioma d'or, sen di neve, occhio lucente,
Guancia di giglio, e di vermiglia rosa,
Denti di perla, e labbra di corallo,
Beltà, grazia, valor, vezzi, arti, e gesti
Di far prigionie un miser cor mortale⁴²⁹.

Il monologo insiste sul motivo venatorio di *lacci e reti* che Carne intende ordire per un Adamo che, quale *semplice augeletto*, sta per sopraggiungere.⁴³⁰ Poco oltre Carne passa dalla recitazione al canto; canto che, come di consueto, è connotato da una forma metrica chiusa: in questo caso si tratta di una canzonetta disposta su strofe di ottonari e quaternari.⁴³¹ Adamo ascolta e, presagendo il pericolo, invoca la protezione

⁴²⁶ Nella sintesi andreiniana di V,3, in *Sommario de gli argomenti*: “Adamo con l'aiuto dell'Angelo suo custode, supera la Carne, et Lucifero”. Come personaggio nell'elenco degli *Interlocutori*, l'angelo custode viene indicato come *Cherubino custode d'Adamo*. Nel corso di V,3 i suoi interventi sono indicati semplicemente con: *Angelo*; eccetto il penultimo intervento dello stesso personaggio (p.143), che è indicato con: *Cherub*.

⁴²⁷ Nel testo (in entrambe le edizioni del 1613 e '17), per evidente errore, non segnalato negli *Errori da Correggersi*: *selve*.

⁴²⁸ Cfr. CARNE 1° di V,1 pp.123-25, in p.123.

⁴²⁹ *Ivi*, p.124.

⁴³⁰ Cfr. *ibidem*. Il motivo venatorio associato alle tentazioni perpetrate dalla donna ai danni dell'uomo viene sottolineato da due glosse andreiniane (p.124) associate all'intervento di Carne: “Mulier laqueus venatorum est. Ecclesiast. al 7”; e “Ecclesiast. 9. Ne respicias mulierem multivolam ne forte incidas in laqueos illius”. Tali citazioni bibliche sembrano evidentemente motivate più da un compiacimento letterario nel sottolineare fonti e pregnanza del *topos* utilizzato, che a considerazioni di tipo teologico-dottrinale.

⁴³¹ Cfr. *ivi*, pp.124-25. La canzonetta si compone di 3 strofe di 6 versi ciascuna, ottonari e quaternari con schema: AAbCC.

di Dio.⁴³² Quindi Carne incalza, tratteggiando la sua strategia, in un intervento che deve essere letto come un “a parte”, non udito quindi da Adamo. Tale strategia consiste nell’alternare simulazioni di timidezza e di fucosità in opposizione al temperamento dimostrato via via da Adamo; e si configura come un piccolo trattato di arte amatoria:

Va temendo, e bramando, io dunque deggio
Con l’ardito mostrarmi humile, e schiva,
E co’l timido ardita, e provocarlo,
Sin, che d’amore il tarlo
Punga digiuno il core,
Che non senti giamai morso d’amore⁴³³;

e poco oltre:

Questa humiltà, questo mostrarmi schiva
Co’l baldanzoso amante, questo ardire
Co’l timidetto, e molle, hor sù che sono
Due gran bocche soffianti
A l’accender d’amore il primo foco.
Ond’io maestra accorta
Vibro la lingua, e fo mortal ferita⁴³⁴.

I due passi sembrano descrivere, con felice vivacità ed efficacia, una sorta di prontuario essenziale e basilare della seduzione, vista dal versante femminile, fondato sull’attitudine a simulare un atteggiamento contrario: apparire schiva se il potenziale amante mostra vivacità e ardimentosa se quegli si ritrae. Gli interventi citati, devono essere intesi anche e soprattutto come didascalie implicite: il colloquio che sta per iniziare fra Carne e Adamo va scenicamente immaginato in una dinamica di avvicinamento e allontanamento (fra spregiudicatezza e timore) di Adamo nei confronti di Carne, a cui fanno riscontro, rispettivamente, la simulata ritrosia e la simulata fucosità di Carne. Tale dinamica evidenzia (così come altri luoghi dell’opera), come il dramma andreiniano sia concepito anche per una sua rappresentabilità. La concezione squisitamente rappresentativa della medesima

⁴³² In ADAMO 1° di V,1, p.125. L’attacco della battuta di Adamo che segue il canto di Carne, presenta una doppia coppia di versi in rima baciata: “Signor che’l tutto vedi / Se a vero duol tu credi, / Deh, scorgi il Peccatore, / Che per gli occhi distilla in pianto il core”, quasi per contagio rispetto ai versi baciati cantati da Carne; i versi di Adamo proseguono quindi con endecasillabi e settenari sciolti, come di consueto per le parti recitate, salvo chiudere con una rima baciata, come avviene frequentemente in chiusura di discorso di un personaggio. Ai versi appena citati, l’Andreini appone una nota che curiosamente mescola italiano e latino: “Nota quella parola credi esse *particulam affirmativam*”.

⁴³³ CARNE 2° di V,1, p.125.

⁴³⁴ CARNE 3° di V,1, p.126.

dinamica e dello stesso personaggio di Carne possano essere letti attraverso i canoni e i modelli della Commedia dell'Arte.⁴³⁵

Prima di proseguire con il colloquio che si sta per innescare fra Adamo e Carne, ci si vuole soffermare su una questione che emerge in questo esordio d'atto, sia nelle parole di Carne, sia in una lunga glossa esegetica apposta al testo: la questione del nesso fra *eros* e peccato originale. Carne asserisce al suo ingresso:

Se forza havrà da un cor di selce⁴³⁶ alpestra
Amoroso focil [...]
Hoggi per me lampeggerà quel giorno,
Che tra le fiamme ardenti
Arder vedrò quel core,
Che non l'accese mai fiamma d'Amore.⁴³⁷

Più oltre dice di voler provocare Adamo,

Sin, che d'amore il tarlo
Punga digiuno il core,
Che non senti giamai morso d'amore.⁴³⁸

E' da ritenersi improbabile che, con questi versi, l'Andreini volesse alludere all'assenza di una dimensione erotica in Adamo fino a questo punto. Come si è visto,⁴³⁹ un'esplicita allusione all'unione carnale con Eva era apparsa (in II,2) già

⁴³⁵ Uno studio più approfondito a tal riguardo potrebbe mettere in evidenza l'affinità fra alcune dinamiche sceniche dell'*Adamo* e quelle presenti tipicamente nelle commedie dei comici professionisti e, in particolar modo, in quelle andreiniane. Per quanto riguarda i personaggi, è abbastanza evidente un loro riferimento al sistema delle parti nella Commedia dell'Arte. In particolare la coppia Adamo-Eva esprime due personaggi facilmente ascrivibili alle parti degli innamorati; la maggior parte degli spiriti infernali, Lucifero escluso, esprimono caratteristiche e movenze imparentabili a quelle degli *zanni*. Più complesso è il caso di Lucifero, il cui temperamento tendenzialmente serio e riflessivo marca una distanza dalla comicità grottesca degli altri diavoli; la sua stessa indole melanconica, oltreché passionale, potrebbe fare ipotizzare che il suo personaggio possa essere concepito come assegnabile alla parte di un secondo innamorato. In questa direzione andrebbe anche il fatto che, come si dirà, nella scena V,2, Lucifero si dichiara omonimo di Adamo: l'omonimia, reale o fittizia, spesso indica nella Commedia dell'Arte (cfr., di G.B.Andreini: *Li duo Leli simili, commedia*, Parigi, Della Vigna, 1622) il raddoppiamento della parte del primo in un secondo innamorato; i due innamorati risultano inoltre tali in quanto facenti parte ciascuno di una coppia con la relativa innamorata. Considerando le evidenti sequenze amorose fra Lucifero e Vanagloria (caratterizzate significativamente da una componente sentimentale) ecco che l'assegnazione di Lucifero a una parte di secondo innamorato trova una sua coerenza, risultando Vanagloria la seconda innamorata. Quanto a Carne, le sue caratteristiche espressive e la sua predisposizione ad approcci amorosi più volgari e transitori (nel corso di V,2 si fa allusione ad un rapporto multiplo che coinvolge simultaneamente Carne con Adamo e Lucifero), la rende assimilabile alla parte mobile della ruffiana.

⁴³⁶ Nel testo, come già riferito: *selve*.

⁴³⁷ CARNE 1° di V,1, pp.123-25, qui p.124.

⁴³⁸ CARNE 2° di V,1, p.125.

⁴³⁹ In §6.4.

prima del peccato originale: segno di una sostanziale dissociazione, nel dramma andreiniano della prima versione, fra peccato originale e consumazione carnale. Con ogni probabilità, invece, dichiarando la mancata esperienza in Adamo di una *fiamma* o *morso* d'amore, il personaggio di Carne allude a una non ancora compiuta conoscenza adamitica di una pulsione esclusivamente carnale, tale cioè da far vacillare l'intelletto; non la consumazione carnale in se stessa, ma la sua deviazione in quanto desiderio cieco. D'altra parte il paragone iniziale con la *selce alpestra* percossa da un acciarino, *focil*, rimanda a un processo meramente meccanico; alla stessa meccanicità materiale rinvia una frase che Carne pronuncerà nella seconda parte della scena, ove ha luogo il colloquio Adamo:

Si fruisce d'amor con salma, e salma ⁴⁴⁰.

A tale frase Adamo peraltro risponderà:

Un così fatto amor gustar degg'io
Con l'amata Consorte ⁴⁴¹;

dimostrando, se ve ne fosse bisogno, che Adamo, a quanto pare, non era affatto digiuno dell'esperienza dell'amore carnale con Eva; con Eva in quanto *amata Consorte*, amata dunque non solo carnalmente. Tale unione carnale, inoltre, anche nel suo aspetto piacevole (*gustar*), Adamo la considera doverosa e giusta (*degg'io*) e pertanto non assimilabile in alcun modo al peccato. La questione apparentemente si complica a leggere la glossa andreiniana apposta al testo in corrispondenza dei primi versi di Carne, dove cita (in gran parte liberamente) l'*Apostolo* Paolo:

Nihil aliud fuit nisi lex membrorum, ut inquit Apostolus ad Romanos 7. et inquit Doctores quod quando Apostolus dixit: Peccatum Originale esse legem membrorum potissime respexit ad membra genitalia, non quod ista lex in illis tantum sit, sed quia in iis manifestissime appareat, velut per quae peccatum concupiscentiae propagatur, et Ideo Adam Iustitia Originali privatus fatendum erit easdem potuisse⁴⁴² carnis tentationes subire, quas, et nos patimur.⁴⁴³

⁴⁴⁰ CARNE 5° di V,1, p.127.

⁴⁴¹ ADAMO 5° di V,1, p.127. Il personaggio di Carne, sia per la sua connotazione lussuriosa, sia in quanto si propone esplicitamente ad Adamo come consorte alternativa ad Eva, richiama la figura demoniaca femminile di Lilith della demonologia ebraica.

⁴⁴² Nel testo: *posse*; in *Errori da corregersi* indicata la correzione in: *potuisse*.

⁴⁴³ Glossa di p.124.

La glossa andreiniana, forse non di evidentissima lettura, sembrerebbe confermare la linea interpretativa fin qui adottata. La concupiscenza che si manifesta attraverso i genitali risulta essere una possibile manifestazione del peccato, non il peccato in se stesso (*non quod ista lex in illis tantum sit, sed quia in iis manifestissime appareat*); inoltre la concupiscenza può essere una delle possibili derivazioni a valle del peccato originale (*Adam Iustitia Originali privatus fatendum erit easdem potuisse carnis tentationes subire*), che può avvenire cioè in Adamo avendo egli smarrito il senso primigenio di giustizia: dalla conoscenza del bene e del male deriva la condizione di dover scegliere fra più opzioni, ossia la condizione del dubbio e del percepirsi diviso, da parte dello stesso Adamo, rispetto alle scelte possibili.⁴⁴⁴ Il peccato originale in se stesso resta dunque a monte, ontologicamente superiore e distinto, rispetto al peccato di concupiscenza, che ne è una conseguenza.

Il colloquio fra Carne e Adamo si avvia nella dinamica dell'alternanza fra avvicinamento e allontanamento teorizzato poco prima da Carne, come si è detto. In realtà, per tutta la scena V,1, Carne tenta una seduzione-avvicinamento nei confronti di Adamo, il quale tendenzialmente respinge, provocando in Carne tattiche di accorta prudenza e simulata ritrosia: ad esempio allorquando alle prime battute del colloquio Adamo le dice "Il passo arretra", Carne risponde dicendo "Senza, che tu m'imponga [...] ch'io men stia da te lunge / Lassa me, men non oso avvicinarmi / A i vaghi fiori del tuo nobil volto".⁴⁴⁵

Carne, rispondendo a una domanda implicita di Adamo (*chi tu ti sii*)⁴⁴⁶, dice di essere *Alma d'Amor*: l'anima di quello stesso amore che *indusse Dio a far di nulla il tutto*.⁴⁴⁷ E giunge ad Adamo dal cielo (*Spiegai dal Cielo al basso Mondo il volo*) espressamente per soccorrerlo, perché solo *questo Amore* può liberare (*trarre*)

⁴⁴⁴ Tale condizione di dubbio e divisione è ricorrente nel personaggio di Adamo in tutta la seconda parte dell'opera, cioè nel corso degli atti IV e V; nella presente macroscena Adamo è diviso fra il voler assecondare la seduzione operata da Carne nei suoi confronti e il volerla respingere.

⁴⁴⁵ In V,1 p.126: ADAMO, 3° e *incipit* di CARNE 4°. Va notata l'espressione vezzeggiativa che accosta la bellezza dei colori del viso a quella dei fiori: un'espressione analoga era stata pronunciata, con un lungo *excursus*, dallo stesso Adamo in riferimento ad Eva nella scena (III,1) che conduce all'offerta del pomo ad Adamo da parte di Eva; la seduzione di Carne nei confronti di Adamo è caratterizzata da un *modus* propositivo di carattere prevalentemente maschile e di pari passo i modi per aggraziarsi Adamo facilmente ricalcano moduli di corteggiamento tradizionali verso la donna.

⁴⁴⁶ Cfr. ADAMO 3° di V,1, p.126: "Il passo arretra, chi tu ti sii [...]".

⁴⁴⁷ Cfr. CARNE 4° di V,1 pp.126-27, in p.126.

Adamo dal *brutto stato* in cui lo ha ridotto il peccato originale (*il primo errore*):⁴⁴⁸ così sostiene Carne, operando una simulazione, o meglio dire, una personificazione analoga a quella adottata da Lucifero-Serpe di fronte ad Eva⁴⁴⁹ e, nel prosieguo del V atto, da Lucifero di fronte ad Adamo.⁴⁵⁰ Per sua stessa implicita ammissione, dato che l'esser discesa *dal Cielo al basso Mondo* implica di per sé un decadimento, l'amore che personifica Carne non può essere che amore carnale; e tuttavia Carne tiene a rassicurare Adamo che ciò che gli offre è qualcosa che comunque si distingue dalla *vita selvaggia de le fere*,⁴⁵¹ caratterizzandosi con contorni gentili (l'abbandono delle *ruvide pelli per vestir | drappo | d'argento, e d'oro*⁴⁵²) e coi modi espressivi dell'amor cortigiano (*non senti al core amoroso contento?*⁴⁵³); salvo indicare, poco oltre, con un'espressione brutale già citata, la natura visceralmente corporea, chimica, carnale di tale amore nella sua cruda datità fisica, che esprime un rapporto sensuale fra corpi svuotati di anima: *si fruisce d'amor con salma, e salma*.⁴⁵⁴

La personificazione di Carne in *Alma d'Amor* impone delle riflessioni di una certa pregnanza. In prima battuta non si può fare a meno di leggervi un riflesso dell'idea neoplatonica di fusione fra *eros* platonico e *caritas* cristiana.⁴⁵⁵ L'identificazione di Carne come *Alma d'Amor* è da un certo punto di vista un inganno, una simulazione adottata da Carne per circuire al meglio Adamo. Al tempo stesso, come tutte le finzioni teatrali, contiene un momento di verità, che non si può banalmente semplificare come mera sovrapposizione di concetti alieni. A questo proposito, su finzione e verità nella personificazione di Carne in *Alma d'amor*, l'Andreini appone al testo una glossa che, come già visto per altre glosse dell'*Adamo*, ha valenza sia di giustificazione dottrinale che di autoesegesi poetica:

Hic auctor fingit quod caro dicat se esse animam illius supremi amoris qui omnia amore condidit, non tamen debent intellegi, ut auctor ipse velit affirmare hoc esse verum, sed se habet ad modum pictoris qui nisi rebus corporalibus potest spiritualia, et

⁴⁴⁸ Cfr. *ibidem*.

⁴⁴⁹ Cfr.: SERPE 5° di II,6, pp.54-55; e cfr. in §6.6.

⁴⁵⁰ Cfr.: LUCIFERO, 2° e 4° di V,2, risp. pp.132 e 132-35; e cfr. *infra*, nel presente paragrafo.

⁴⁵¹ Cfr. CARNE 4° di V,1, pp.126-27, in p.127.

⁴⁵² Cfr. *ibidem*. Il richiamo al lusso sottolinea il nesso etimologico lusso-lussuria e anticipa per alcuni aspetti la tentazione di Mondo ai danni di Eva, nella macroscena successiva alla presente.

⁴⁵³ Cfr. *ibidem*.

⁴⁵⁴ Cfr. CARNE, 5° di V,1, p.127.

⁴⁵⁵ "Erano stati i neoplatonici fiorentini a fondere i concetti di *eros* platonico e *caritas* cristiana": RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.233 in *Note e Commento* all'atto V, relativamente a *Scena Prima*.

incorporea exprimere, et ita est dicendum de spirituali seu
interna carnis tentatione quae fuit in primo parente.⁴⁵⁶

Come si legge, in prima battuta tale glossa ha una funzione di autodifesa da parte dell'Andreini da potenziali accuse di eterodossia: l'autore prende le distanze dall'affermazione fatta da Carne, ove quest'ultima si identifica con l'anima dell'amore supremo che origina ogni forma di amore (*non tamen debent intellegi, ut auctor ipse velit affirmare hoc esse verum*). Al tempo stesso, però, afferma la veridicità teatrale (che non è falsità assoluta) di tale affermazione e di tale personificazione: la verità teatrale, ma anche poetica, spinge l'autore a rappresentare *ad modum pictoris*,⁴⁵⁷ le cose spirituali e incorporee attraverso personificazioni corporee; in questo caso la tentazione spirituale/interna della carne presente nel primo uomo (*de spirituali seu interna carnis tentatione quae fuit in primo parente*). Tale glossa andreiniana si configura, quindi, soprattutto come autoesegesi poetico/teatrale e, più ampiamente, come un denso frammento di teoria teatrale o poetico/teatrale, circa la rappresentatività e la verità nelle rappresentazioni; come tale meriterebbe forse un approfondimento più ampio di quello che si sta svolgendo. Ma la glossa andreiniana contiene anche rifrazioni di natura teologica e cosmologica. La sua parte finale infatti, esprimendo il concetto di una *tentatione* spirituale interna (*spirituali seu interna*) all'amore carnale, sia pur nella modalità tutelante di un discorso sull'arte, attenua significativamente l'affermazione iniziale di presa di distanza dell'autore dal nesso Carne – *Alma d'Amor* (divino): se l'amore carnale ha al suo interno una parte spirituale, viene da sé che un nesso con l'amore spirituale (in quanto tale) debba pur sussistere. La chiave di lettura di questo nesso può ben essere il verso già citato:

Spiegai dal Cielo al basso Mondo il volo⁴⁵⁸;

ove si esprime il *motus* di *Carne – Alma d'Amor* per liberare Adamo dalla condizione negativa in cui lo ha posto il peccato originale.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Glossa di p.126, in riferimento a CARNE 4° di V,1, pp.126-127.

⁴⁵⁷ Ovvio riferimento all'oraziano: *ut pictura poesis*.

⁴⁵⁸ CARNE 4° di V,1, pp.126-127, qui p.126.

⁴⁵⁹ Cfr. *ibidem*: “[...] sol dal brutto / Stato, nel cui ti pose il primo errore / Ti può trar questo Amore”. Il termine *brutto* indica letteralmente “macchiato”, “sporcat”; l'*Amore* che Carne offre ad Adamo, nella sua accezione di amore carnale, vissuto però nei modi eleganti e lussuosi di una modalità cortigiana, potrebbe servire ad Adamo (in modo reale o apparente) a “ingentilire” il suo *status* allontanandolo sì dall'origine, ma conducendolo in un processo di trasformazione culturalmente necessario. Alchemicamente, Carne potrebbe rappresentare una fase di *nigredo*, attraversando la quale Adamo potrebbe risultare purificato, contenendo tale fase, nella sua sostanziale negatività (vivere spregiudicatamente le pulsioni del corpo), il barlume di una possibile evoluzione luminosa (la consapevolezza di tali pulsioni, da vivere non nella sfrenatezza ma nella gentilezza). In chiave gnostica, Carne è l'*Amor* divino nella sua forma decaduta, degradata, mescolata con la materia, e proprio per questo potenzialmente salvifica per l'uomo postedenico,

La figura di *Carne – Alma d'Amor* va dunque inscritta nella generale atmosfera dell'universo postedenico, nella sua complessiva accezione culturale, che l'Andreini sembra voler delineare attraverso gli ultimi due atti dell'*Adamo*: una descrizione, in parte cifrata, ma fino a un certo punto, della condizione moderna dell'umanità, contrassegnata dall'ineludibile distanza dall'origine e dal rapporto più diretto con oggetti ed entità che medino tale distanza, nel loro essere simultaneamente decadimenti ed elaborazioni in cui l'origine vive in una seconda natura, ossia in una dimensione culturale: come si è accennato in precedenza nella siderale distanza del creatore (il personaggio del *Padre Eterno* è totalmente assente nella seconda parte dell'opera) gli angeli diventano invisibile voce della coscienza; allo stesso modo l'amore originario, *Alma d'Amor*, non può che “farsi Carne”, almeno in una certa misura. In modo analogo, nella macroscena successiva, come si dirà meglio, Mondo sdoppia, nel suo decadimento, la bellezza celeste originaria, essendo il mondo *altro vago ciel*.⁴⁶⁰

Nel prosieguo del colloquio fra Carne e Adamo (in realtà alle lunghe tirate di Carne si alternano battute di pochi versi di Adamo, in prevalente atteggiamento di rifiuto) emerge, nelle parole di Carne, il suo ruolo di potenziale alternativa amorosa ad Eva per Adamo; dall'unione di Adamo con entrambe avrebbero luogo differenziate discendenze:

Ah, che figli immortali
 Da me nascer dovran, s'a me tu cedi; [...]
 Folle stendi la mano,
 Mira, e tocca il mio sen, che sentirai
 Altro che'l molle sen d'Eva mortale; [...]
 Credi forse, che ogn'huomo,
 Che da te nascer deggia

che solo attraverso il rapportarsi con cose che hanno a che fare con la materia può emanciparsi dalla sua caduta. L'amore degradato, in questa ipotesi di lettura, può aiutare l'uomo ma non necessariamente. A tale proposito si potrebbe stabilire un parallelo fra amore carnale e finzione teatrale; quest'ultima, nelle teorizzazioni andreiniane può essere uno strumento di giovamento spirituale, la cui efficacia dipende però dalla qualità ricettiva del fruitore e il cui effetto, così come la medicina, può essere ambivalente. Per il teatro come medicina, cfr. *La Saggia Egiziana*, op.cit., p.23: “Quasi medicina accorta la Commedia / Ch'egro il corpo mortal mira, e contempla / Tumido essendo di mal'opre, e greve, / Di dolcissimo sugo il vaso asperge, / Acciò con dolce lusinghiero invito / L'amaro beva in cui la vita acquisti.”; e sull'ambivalenza dei suoi effetti, *ivi*, p.28: “Perché m'è forza dir, che la Commedia / Sia d'Achille la lancia che se fiede / In un tempo (o stupore) anco risana”.

⁴⁶⁰ Cfr. MONDO di V,4, pp.144-48, in p.145: “Lusingherollo in guisa, / Con altro vago Ciel, che dal primiero / Torcerà pronto il guardo”.

D'una sol donna in sen dovrà bearsi,
E donna soddisfarsi
Con l'amor d'un uomo solo?
Folle, folle s'il credi:
La dolcezza d'amore
Co'l cangiare amator fassi maggiore ⁴⁶¹.

In questo passo si possono ravvisare molte consonanze fra il personaggio di Carne e il demone femminile Lilith della tradizione ebraica: come Lilith, Carne ha origine anteriore a quella di Eva, è immortale, è ispiratrice di tentazioni lussuose e di sovvertimenti sociali e morali (nel passo citato si legge una critica alla monogamia), non è sottomessa ad Adamo e desidera da lui una discendenza alternativa a quella che egli può avere da Eva.⁴⁶²

La tirata di Carne prosegue invitando Adamo a non privarsi di quell'amore libero di cui godono gli stessi animali, essendo l'uomo a loro superiore:

Mira qual animale in terra alloggia,
Che vita fortunata
Mena cangiando amata

⁴⁶¹ CARNE 7° di V,1, p.128. Il tema della *dolcezza d'amore* che aumenta *co'l cangiare amatore* (e, rispettivamente, amatrice) sarà uno dei motivi centrale del *Convitato di Pietra* andreiniano; cfr. l'edizione critica, citata, CARANDINI e MARITI (a cura di), *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro: Il nuovo risarcito convitato di pietra*, di Giovan Battista Andreini.

⁴⁶² Tale somiglianza è notata da Alessandra Ruffino: "secondo la tradizione ebraica un'originaria entità femminile, Lilith, - creata prima di Eva e indipendentemente da Adamo - rivendicando la parità con l'uomo, contrariò l'ordinamento divino cominciando una carriera demoniaca (e perciò immortale). Ricordata in *Isaia* 34, 14, Lilith è dedita ad indurre Adamo all'abuso della facoltà procreativa: la lussuria, ritenuta atto distruttivo, si oppone al legittimo connubio consacrato"; RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., in *Note e Commento* al V atto, *Scena Prima*, p.233. Riprendendo le riflessioni fatte in precedenza sull'entità di *Carne - Alma d'Amor*, si può aggiungere come anche la rottura della monogamia, sia pur in forma transitoria e non assoluta, potrebbe essere letta in filigrana come un possibile passaggio all'universo postedenico, ossia alla modernità: una trasgressione non fine a se stessa ma quasi inscritta nel destino dell'uomo moderno, che, come si diceva, si rapporta anzitutto con forme decadute della purezza originaria. In questa lettura, il tradimento coniugale si configura non come fine, ma come male eventualmente necessario per meglio comprendere la natura dell'amore e ricongiungersi con maggiore consapevolezza alla fedeltà coniugale; in termini alchemici un passaggio attraverso la *nigredo* necessario per una trasformazione verso l'*albedo* (nella tradizione ermetico-alchemica Lilith è associata alla *nigredo*). Tale riflessione può trovare un qualche richiamo nella presa in considerazione di eventi biografici di Giovan Battista Andreini, per quanto tale riferimento non vada preso troppo seriamente, essendo buona consuetudine limitare il riflesso dei dati biografici di un autore nella lettura dei suoi scritti. In ogni caso, Giovan Battista Andreini è capocomico della compagnia dei Fedeli (o, come si firma usualmente, *comico fedele*): il motivo della fedeltà (coniugale e non) è dunque semanticamente fondante nella sua autorappresentazione. Eppure è nota la probabile vicenda di tradimento amoroso di Giovan Battista Andreini (in arte, *Lelio*), coniugato con Virginia Ramponi (in arte *Florinda*) prima innamorata della compagnia, con Virginia Rotari (in arte, *Lidia*), seconda innamorata. Alla morte di *Florinda*, *Lelio* si sposerà con *Lidia*; risultando quest'ultima unione reputatamente solida. Cfr. BEVILACQUA, op.cit.

E tu che sol se' fatto Imperadore
D'ogni animal, godrai d'un solo amore?⁴⁶³

Dopo un ulteriore rifiuto di Adamo, Carne dilata il motivo della diffusione e onnipresenza dell'amore nell'universo in tutte le possibili forme, in un elenco enciclopedico che comprende la *caverna* presso cui stanno Carne ed Adamo, *Terra, Mare, Aria, Foco, stelle, fiume, fior, pianta, sasso, colombe, pavone, russignol, pesci, capro, serpi*; chiudono l'elenco la *gemmata vite* proverbialmente abbracciata a *l'olmo* e il girasole, *quel fior, ch'ogn'hor vageggia il sole.*⁴⁶⁴ E conclude asserendo:

Contro l'aurato mio pungente telo
Aria e Foco, non può, Mar, Terra, o Cielo.⁴⁶⁵

La scena seguente ha inizio con l'ingresso di Lucifero, che da subito suggerisce ad Adamo di cedere alle lusinghe di Carne,

Ardi, ardi d'amor, cedi al desire
Di colei, che'l Fattore
Avampar fe' d'amore.⁴⁶⁶

prolungando così il tema dell'*omnia vincit amor* con cui si chiudeva la scena appena trascorsa.⁴⁶⁷ Adamo nota di Lucifero l'*ispido crin* brizzolato (*che sembra argento*) e gli chiede chi sia (*E tu chi sei*).⁴⁶⁸ Lucifero risponde di essere egli stesso chiamato *Adamo*, di essere una creatura celeste (*l'aura vital trassi nel Cielo*) e di essergli fratello (*germano*) maggiore, superando l'Adamo terrestre sia per dignità che per anzianità.⁴⁶⁹ Adamo (terrestre) resta sgomento, attanagliato da un *denso nembo di continuo tremore* che gli oscura (*adombra*) gli occhi e il cuore:⁴⁷⁰ la determinazione

⁴⁶³ CARNE 7° di V,1, p.128. La costruzione retorica della domanda e il suo contenuto troveranno singolari e notevoli analogie nei corrispettivi monologhi di *Segismundo* e *Hombre* (ed *Hombre* indica Adamo) de *La vida es sueño* calderoniana, sia dramma (1636) che *auto-sacramental* (1673), nei quali il protagonista si lamenta della maggiore libertà degli animali a fronte della propria minore libertà. Cfr. in CALDERÓN DE LA BARCA, *La Vida es Sueño* (dramma), op.cit.: monologo di *Segismundo* della scena I,2; e in CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673), op.cit.: monologo di *Hombre*, vv.662-711; in ORIOLI, a cura di, *Calderón de la Barca - La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, cit., rispettivamente pp.10-14 e pp.270-74.

⁴⁶⁴ Cfr. CARNE 8° di V,1, pp.129-31.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p.131.

⁴⁶⁶ LUCIFERO 1° di V,2, p.131.

⁴⁶⁷ Il riferimento virgiliano è rilevato in RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p. 234, entro *Note e Commento* al quinto atto, *Scena prima*.

⁴⁶⁸ Cfr. ADAMO 1° di V,2, pp.131-32.

⁴⁶⁹ Cfr. LUCIFERO 2° V,2, p.132.

⁴⁷⁰ Cfr. ADAMO 2° di V,2, p.132.

di Adamo a resistere a Carne, ora che costei è sostenuta da *Lucifero – Adamo celeste*,⁴⁷¹ comincia a vacillare.

Dopo un breve intervento di Carne, *Lucifero – Adamo celeste* si prodiga in una lunga tirata esplicativa, ribadendo la propria precedente avvenuta creazione, *ne l'Alto del Ciel creato*, a cui solo in seguito sarebbe seguita la creazione dell'Adamo terrestre, a partire dal *loto* e ricevendo *il Mondo per suo gradito albergo*.⁴⁷² Quindi, avendogli il creatore posto il divieto *di non gustar del Pomo*, pena l'essere *privo* della possibilità di *goder patria Celeste*, Adamo (terrestre), trasgredendo il divieto, avrebbe provocato sia quei cataclismi atmosferici (*mormorar di tuoni, strepitar di saette e dirupar di tempeste*), riconducibili al simultaneo precipitare *dal Cielo* del *celeste Adamo*, sia quegli effetti di decadimento terrestre (*si sterili la terra, si fe' acerbo ogni frutto, divenner l'acque torbide, ed amare, ed aguzzò ogni fera dente, rostro, ed artiglio*) riconnettibili alla caduta dell'Adamo terrestre;⁴⁷³ entrambe le cadute, troverebbero quindi, come unica causa, la trasgressione dell'Adamo terrestre (*colpa tua*⁴⁷⁴), evidentemente per singolare effetto della fratellanza fra i due Adami, come se i loro destini fossero concatenati. E' su questa fratellanza che *Lucifero – Adamo celeste* pone l'accento, come una possibilità di riscatto⁴⁷⁵ dalla propria condizione decaduta:

Non ti rincresca Adamo,
Ch'abbia il Ciel (colpa tua) hoggi perduto,
Poi che d'aver trovato

⁴⁷¹ La sintesi andreiniana alla scena V,2 (in *Sommario de gli argomenti*) recita: “Lucifero s’aggiunge alla Carne, e tenta di persuadere Adamo a congiungersi con essa: fingendosi Adamo celeste”.

⁴⁷² Cfr. LUCIFERO 4° di V,2, pp.132-33, in p.132.

⁴⁷³ Cfr. LUCIFERO 4° di V,2, pp.132-35, in p.133. L’abilità affabulatoria di *Lucifero – Adamo celeste* (in modo analogo a quella di *Lucifero-Serpe* nella scena II,6, della tentazione di Eva) conferisce al personaggio di Lucifero dei tratti che lo rendono simile, in qualche modo, al capocomico; in grado cioè di intessere delle *fabulae* che, nella loro esuberante e prolifica dimensione fantasiosa, possono apparire convincenti, sia per la ricercata coerenza interna, sia per la capacità di mostrarsi accattivanti.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ L’idea di un riscatto dalla propria caduta da parte di *Lucifero – Adamo Celeste* in collaborazione fraterna con Adamo (terrestre) non può fare a meno di rinviare a una possibile lettura gnostica della natura luciferina. Precipitato nel *basso Mondo*, invischiato quindi in agenti materici e al tempo stesso memore della propria origine celeste, Lucifero nella tradizione gnostica rappresenta uno spirito che, in ribellione e antagonismo con le entità celesti, ambisce a recuperare la *patria Celeste* originaria, attraverso un processo di conoscenza atto a superare via via le barriere che ostacolano il raggiungimento della sua meta; e appartengono tipicamente alla tradizione gnostica le figure di sdoppiamento, quale quelle che costituiscono la dualità *Adamo celeste – Adamo terrestre*; cfr. FILORAMO Giovanni, *L’attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma/Bari, Laterza, 1983, in Capitolo VI, «E Dio disse: “Facciamo l’uomo a nostra immagine e somiglianza”», pp.139-58.

Te mio⁴⁷⁶ caro germano
Fa, che del ciel non senta la partita⁴⁷⁷.

Entrambi, nelle parole di *Lucifero – Adamo celeste*, potranno diventare *emoli del Ciel* poiché, grazie all'unione con *Carne – Alma d'amor, vaga Dea di dolci amori*, potranno generare discendenze simili per dignità alle schiere angeliche, risultando così *quasi Chori beati i figli di quest'Huomo*.⁴⁷⁸ E' singolare come questa procreazione pare poter avvenire, nelle parole di *Lucifero – Adamo celeste*, solo attraverso un accoppiamento simultaneo dei due Adami con *Carne – Alma d'Amor*:

Hor s'al⁴⁷⁹ nostro desir opra seconda
Bramiam, onde si vegga
Pulular quasi herbetta, e quasi fiore
Nostri figli in un punto, in un momento
Volgiamo gli occhi, e'l core,
A questa vaga Dea di dolci amori⁴⁸⁰;

e più avanti, nel successivo intervento di *Lucifero*, dopo che *Carne – Alma d'amor* ha rinnovato ulteriormente il suo invito ad Adamo (*Vieni, vieni mio core*⁴⁸¹):

Stendi, stendi le braccia;
E in un amplesso solo entrambi allaccia
Chi felice ti brama [...] ⁴⁸².

La scena successiva (V,3) ha luogo con l'ingresso dell'*Angelo* custode d'Adamo (*Cherubino custode d'Adamo*⁴⁸³) che finalmente lo soccorre, in un momento in cui era ridotto allo stremo, confusamente intimorito sotto le pressanti lusinghe congiunte di *Carne – Alma d'Amor* e *Lucifero – Adamo celeste*:

⁴⁷⁶ Nel testo: *mi*; in *Errori da correggersi*, indicata la correzione con: *mio*.

⁴⁷⁷ *Ivi*, pp.133-34.

⁴⁷⁸ Cfr. *ivi*, p.134. La prolificità di *Carne – Alma d'Amor* e la sua insaziabile propensione a generare discendenze (di demoni) antagoniste alle schiere celesti rafforza ulteriormente la riferita analogia con Lilith: "Volgiamo gli occhi, e il core, / A questa vaga Dea di dolci amori, / Ch'ella ha facile il modo / D'ogni intorno schierar schiere bramate". Da notare, (come nota anche A.Ruffino), l'espressione *ella ha facile il modo* che fa eco a: "Come è facile il modo / Al gran fabro de' Mondì, / De l'alto Empireo sublimar le soglie" di P.ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2, qui p.1. *Carne – Alma d'Amor* avrebbe "lo stesso potere creativo di Dio": RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., in *Note e Commento* al V atto, su *Scena Seconda*, p.235.

⁴⁷⁹ Nel testo: *s'a'l*.

⁴⁸⁰ LUCIFERO 4° di V,2, pp.132-35, qui p.134.

⁴⁸¹ CARNE 2° di V,2, p.135.

⁴⁸² LUCIFERO 5° di V,2, p.135.

⁴⁸³ Così è nominato nell'elenco degli *Interlocutori* e nella sintesi della scena V,3 entro il *Sommario de gli argomenti*, così come nella didascalia iniziale della scena V,3, a p.136; nel corso della scena i suoi interventi, invece, sono indicati semplicemente con *Angelo* (eccetto il penultimo intervento, indicato con *Cherub*).

Qual tema assalga il cor dir non saprei;
So, che qual damma mi consumo, e sfaccio
Al funesto latrar d'avidì canì.⁴⁸⁴

L'ingresso dell'*Angelo* non è notato da Adamo. Come illustra il disegno del Procaccini anteposto alla scena, l'angelo si pone con delicatezza alle spalle di Adamo in atto di dargli suggerimenti all'orecchio. E in effetti ad Adamo, più che una presenza concreta, pare *querula udir voce gradita*⁴⁸⁵ che gli infonde coraggio e gli suggerisce cosa dire ai due inopportuni interlocutori; anzi, a un certo punto, volendo interrogare direttamente quella *voce*, Adamo sembra rivolgersi a null'altro che al proprio intimo, al proprio cuore:

Che mi consigli, o core?
Alma mia, che desiri?⁴⁸⁶;

e poco oltre:

Quanto mi detta il cor tant'hor far voglio.⁴⁸⁷

Questo tipo di comunicazione in cui la presenza angelica non è più vista con gli occhi ma avvertita come voce interiore, rappresenta, come si è già accennato, uno dei cambiamenti più vistosi della seconda parte del dramma andreiniano (IV e V atto) rispetto alla prima; e la condizione postedenica dell'uomo che emerge da questo cambiamento assume tutti i connotati di una condizione moderna dell'umanità. Nella siderale distanza del creatore (come si è detto, il *Padre Eterno* non compare mai nella seconda parte del dramma) frammenti di saggezza divina sono reperibili solo nei confusi labirinti del proprio cuore, della propria coscienza. La figura dell'angelo custode si configura come un'ipostasi culturale moderna della presenza divina, come una forma a suo modo astratta e insieme comprensibile, una via mistica temperata, più consona a una sensibilità modernamente mediata dalla ragione; il *medium* di accesso al divino (la *voce* interiore) da tramite (nella dimensione edenica, ad esempio in I,1, Adamo interroga la propria coscienza per trovare parole da dire al *Padre Eterno*) diventa termine del dialogo col divino.⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ ADAMO 3° di V,2, p.135.

⁴⁸⁵ Cfr. ADAMO 1° di V,3, p.136.

⁴⁸⁶ ADAMO 8° di V,3, p.138.

⁴⁸⁷ ADAMO 9° di V,3, p.138.

⁴⁸⁸ Una glossa andreiniana al testo sembra contraddire queste riflessioni sull'avvento degli angeli custodi solo dopo il peccato originale: "S. Bonaventura [...] et alii inquit Primis parentibus non modo post peccatum, verum etiam ante deputatum fuisse Angelum custodem [...]"; glossa andreiniana a p.136. Tuttavia tale annotazione sembra voler

Dunque l'*Angelo* si dispone con delicatezza alle spalle di Adamo, in atto di suggeritore; suggerendogli innanzitutto che il timore da lui provato è indice di imminente pericolo: *Alhor, che teme il cor vicino è'l danno*⁴⁸⁹. L'*Angelo* suggerisce ad Adamo che chi ha di fronte, *Carne – Alma d'Amor* e *Lucifero – Adamo celeste*, potrebbe essergli nemico; Adamo ripete quasi testualmente le parole dell'angelo in un rapido scambio di battute con i due interlocutori visibili; i quali tentano allora di commuoverlo, simulando abbattimento (è *Carne*, attraverso un "a parte" metateatrale a indicare la strategia: *falseggiando convien con l'huom si vada gesto, lagrime, e voce, sol per condurlo a la Tartarea foce*)⁴⁹⁰. L'*Angelo* lo mette in guardia da quelle lacrime simulate; Adamo ritrova coraggio, ma per valutare meglio il da farsi chiede a *Lucifero – Adamo celeste* e a *Carne – Alma d'Amor* di lasciarlo un momento da solo affinché, dice Adamo,

in disparte favelli
Poi de' pensieri miei farotti a parte.⁴⁹¹

Si genera così una situazione non priva di risvolti comici, con *Carne* e *Lucifero* che si appartano tra loro, mentre dall'altro lato Adamo si raccoglie in se stesso, comunicando in realtà con l'*Angelo* alle sue spalle, visibile al potenziale pubblico della rappresentazione. E' da notare che durante tutto il confronto con Adamo, né *Carne* né *Lucifero* dimostrano di accorgersi, nemmeno negli "a parte", della presenza di un quarto personaggio sulla scena. Ciò che l'*Angelo* suggerisce ad Adamo è di mettere alla prova i due: se non sono spiriti infernali, non avranno difficoltà ad inginocchiarsi in atto di prostrazione⁴⁹² e, rivolgendosi al cielo a mani giunte, a pronunciare una preghiera. *Lucifero* e *Carne* mal si adattano alle richieste di Adamo; particolarmente ostico è per loro l'atto di giungere i palmi delle mani, gesto che ripetutamente ritentano nella disapprovazione di Adamo, generando una *gag* squisitamente comica:

Ohimé, l'esempio,

mascherare, e quindi evidenziare per contrasto, una scelta poetica significativa: l'avvento di angeli custodi solo dopo il peccato, in condizione postedenica.

⁴⁸⁹ ANGELO 2° di V,3, p.137.

⁴⁹⁰ Cfr. CARNE 3° di V,3, p.137.

⁴⁹¹ ADAMO 6° di V,3, p.138.

⁴⁹² Il gran rifiuto di *Lucifero* a inginocchiarsi di fronte alla visione del Verbo incarnato aveva dato inizio alla ribellione e alla conseguente caduta. Il gesto della prostrazione è particolarmente odiato da *Lucifero* perché in plateale contrasto col vizio capitale con cui maggiormente si associa: la superbia.

Che pure io v'apro con le mani a gli occhi
Così poco vi serve? O Ciel, che miro,
Così prive di senno
Son fatture celesti? ⁴⁹³.

Poco dopo Carne in un sintomatico “a parte” proferisce:

Dir in ver non saprei
Se l'Inferno più tenti Adamo, o vero
Se più Adamo l'Inferno hoggi tormenti ⁴⁹⁴.

Prova ancor più ardua è la richiesta che Adamo fa ai due di alzare gli occhi al cielo, così inginocchiati; e se Carne dice che *Chi più volte l vide gli splendori del Cielo, sazio al fin ne rimane*, Adamo ribadisce dicendo che *non sazzia il ben celeste, anzi più alletta, e nel bello di Dio fassi maggiore*.⁴⁹⁵ La prova massima è tuttavia la richiesta di pronunciare una preghiera rivolta all'*Empireo Signore gran monarca del Cielo, e solo Dio*:⁴⁹⁶ Adamo recita, Lucifero dovrebbe ripeterla, prende tempo (*Vo*⁴⁹⁷ *ruminando il detto, che mi par così lungo, ch'io non credo ridirlo*) e infine rifiuta, ritenendosi *non l'adorator, non l'adorante, ma l'adorato* e risolvendosi a mostrarsi ad Adamo per quello che è, in quanto Lucifero e non più *Adamo celeste (più non posso soffrir contanti oltraggi; fa di mestier, che quale i' son mi sopra)*.⁴⁹⁸

Lucifero e Carne assumono così agli occhi di Adamo la *forma horrenda*⁴⁹⁹ delle loro reali sembianze: Adamo fugge, Lucifero e Carne lo inseguono, pur nella consapevolezza di prodigarsi in uno sterile sforzo, data l'evidenza del loro fallimento (*Perdei, lasso perdei*); Lucifero capisce di dover ricacciare la propria frustrata *rabbia inferna* in se stesso (*che 'n me tutta io raviglia*).⁵⁰⁰ In coda alla scena, lo stesso Lucifero sembra avere un ultimo impulso aggressivo, sospettando per la prima volta una possibile presenza angelica a sostegno di Adamo, o almeno così sembrerebbero leggibili i versi che Lucifero pronuncia:

⁴⁹³ ADAMO 16° di V,3, pp.139-40.

⁴⁹⁴ CARNE 7° di V,3, p.140. Lucifero, in quanto *Adamo celeste* si era dichiarato *germano* dello stesso Adamo (terrestre); ora Adamo si pone sullo stesso piano del “fratello” maggiore, ricambiando provocatoriamente l'offerta di fratellanza attraverso un atteggiamento simile: mettendolo alla prova.

⁴⁹⁵ Cfr. CARNE8° - ADAMO19° di V,3, pp.140-41.

⁴⁹⁶ Cfr. ADAMO 21° di V,3, p.141.

⁴⁹⁷ Nel testo: *Vuò*.

⁴⁹⁸ Cfr. LUCIFERO 17°(p.141) e 19°(p.142) di V,3.

⁴⁹⁹ ADAMO 24° di V,3, p.142.

⁵⁰⁰ Cfr. LUCIFERO 20° e 21° di V,3 pp.142-43.

Ma sarà forse (ahi dura mia credenza)
Eccelsa Provvidenza?⁵⁰¹

Il *Cherubino*⁵⁰² reagisce ricacciando indietro, con il suo *dardo di foco*,⁵⁰³ Lucifero, che si vede costretto (insieme a Carne) a sprofondare⁵⁰⁴ verso i *Tartarei scanni*.⁵⁰⁵ La macroscena della tentazione di Carne si conclude con una battuta dell'*Angelo*⁵⁰⁶ custode di Adamo, che si ripromette di proseguire la sua azione di tutela dell'uomo, come presenza leggera, impalpabile, simile più al battito di un cuore e a un moto sottile della coscienza che a un guerriero celeste:

Ed io quest'ali lucide, e leggere
Dibatterò d'intorno,
A salvezza de l'Huom, d'Inferno a scorno.⁵⁰⁷

7.4 Tentazione di Mondo *versus* Eva, battaglia angelica ed epilogo: V,4-9

La macroscena finale è molto lunga e composita. Nonostante comprenda episodi distinti, nella scansione per macroscene qui adottata (intese come sequenze sceniche in cui l'azione prosegue senza interruzioni) ha senso considerarla come macroscena unitaria, dal momento che in essa l'azione fluisce senza soluzione di continuità, sia pur articolata in tre episodi principali, che verranno qui presi in esame in altrettanti distinti sottoparagrafi:

4a (406 versi) Tentazione di Mondo nei confronti di Eva: V,4-6

4b (177 versi) Sfida di Lucifero e replica della battaglia angelica: V,7-8

4c (224 versi) Epilogo: V,9

Nella logica del *climax* ascendente di apparizioni di mostri che assalgono e tentano Adamo ed Eva, l'ultimo ad apparire, Mondo, assume un ruolo di importanza maggiore rispetto a tutti i precedenti (Fame, Sete, Fatica, Disperazione, Morte e

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² La penultima battuta dell'*Angelo* custode di Adamo (p.143) è contrassegnata, unica in tutta la scena, con la parola *Cherubino*, anziché *Angelo*; tale cambio di nome è forse sintomatico del fatto che solo in questo finale l'*Angelo Cherubino* diventa per un attimo visibile a Lucifero, se non altro sotto forma di *dardo di foco*.

⁵⁰³ Cfr. [CHERUBINO] ANGELO 9° di V,3, p.143; vedi nota precedente.

⁵⁰⁴ Teatralmente, sprofondando sotto il palcoscenico.

⁵⁰⁵ Cfr. LUCIFERO 22° di V,3, p.143.

⁵⁰⁶ Nell'ultima battuta, *Cherubino* torna ad essere indicato col nome di *Angelo*, forse in sintonia con il suo recuperare la propria dimensione ineffabile.

⁵⁰⁷ ANGELO 10° di V,3, p.143.

Carne); una lettura esegetica del dramma andreiniano in chiave teologico-morale, direbbe che nel pensiero dell'autore probabilmente sono proprio le tentazioni e i pericoli causati da Mondo ad essere il principale ostacolo per l'umanità postedenica nel proprio tentativo di riaccostarsi e ri-armonizzarsi col divino. Il fatto che l'episodio di Mondo cominci una sequenza scenica che si protrae in *continuum* fino all'epilogo, non può che rafforzare la percezione di Mondo come l'insidia principale rispetto alle altre.

7.4a Tentazione di Mondo nei confronti di Eva: V,4-6

Lo spirito infernale che assume le sembianze e l'identità di Mondo rappresenta la tentazione per la vanità e il possesso di cose terrene; la sua opera di persuasione si concentra significativamente non su di Adamo ma su di Eva: l'attaccamento alla vanità e alle ricchezze, soprattutto nel loro aspetto di cose appariscenti e insieme concrete, risulta consono al temperamento femminile,⁵⁰⁸ sia nella sua tradizionale accezione culturale e letteraria, sia nello specifico personaggio andreiniano di Eva.⁵⁰⁹ Vanità e ricchezze che Mondo offre ad Eva si concentrano soprattutto in un ambito tradizionalmente femminile: quello domestico e, specificatamente, nella materialità dell'abitazione.⁵¹⁰ Prima di interloquire con Eva, Mondo la scorge intenta a edificare la prima rudimentale capanna (è significativo che l'Andreini conferisca ad Eva il

⁵⁰⁸ Nella loro diversità le tentazioni di Carne e Mondo appartengono entrambe allo spettro semantico di lusso-lussuria; nel caso di Mondo, che tenta la donna Eva, si può parlare di una tentazione di lussuria in senso lato, polarizzata intorno alla vanità degli agî che infonde il circondarsi di oggetti e ambienti lussuosi: una tipologia di debolezza-inclinazione particolarmente associabile tradizionalmente al temperamento femminile.

⁵⁰⁹ Volendo ragionare ulteriormente su un parallelo fra la tentazione di Carne nei confronti di Adamo e la tentazione di Mondo nei confronti di Eva, come indizi sintomatici dei caratteri e delle debolezze dei due progenitori nel dramma andreiniano, si potrebbe dire che da un lato Carne rappresenti una tentazione essenzialmente affettiva, legata cioè ai moti del *cor* ovvero a una modulazione della *voluntas / voluptas*; dall'altro lato Mondo con le sue promesse di ricchezze che hanno una maggiore concretezza sensibile (trattandosi di beni inorganici e quindi più persistenti) rappresenta una tentazione più direttamente legata ai sensi, nella misura in cui il coinvolgimento della *voluntas* è meno focale (la volontà è strumentale per il conseguimento di un bene materiale, ma, a differenza della tentazione di Carne, è nel possesso e non nella volontà di possesso che la tentazione di Mondo concentra il suo richiamo). Il contrasto caratteriale fra Adamo ed Eva rimanda, in base a questa riflessione, a quanto detto in precedenza sulla maggiore familiarità di Adamo con mondo animale, cuore, volontà, desiderio d'azione (*anima animalis*); e la maggiore familiarità di Eva con mondo vegetale, corpo, sensi, anelito mistico (*anima vegetalis*). Ne deriva che Adamo tendenzialmente si vive nell'azione, o nei moti interiori; mentre Eva vive se stessa maggiormente nella percezione sensibile (di sé o del mondo). Cfr. anche *infra*, in nota successiva, relativa al soliloquio di Eva di V, 5.

⁵¹⁰ Significativamente nella prima parte del dramma si ripete più volte la situazione scenica di Eva *vagante* fra le bellezze del paradiso terrestre, vivendolo come proprio *habitat*.

ruolo di prima edificatrice). All'apice della sua opera suasoria, per contrasto, Mondo fa apparire ad Eva una *magion superba* da cui fuoriesce un *Choro di Ninfe* danzanti; quindi Adamo, con un deciso intervento, sventa l'incantesimo; Mondo, costernato e adirato, finisce per richiamare in scena i mostri e gli spiriti infernali. L'episodio si può scomporre nelle seguenti sequenze:

- V,4: monologo di Mondo, che presenta se stesso
- prima parte di V,5: soliloquio di Eva, spiata da Mondo
- seconda parte di V,5: colloquio fra Mondo ed Eva; la tentazione si concentra su vestiti e gioielli
- finale di V,5 e inizio di V,6: evocazione e apparizione della *magion superba* e fuoriuscita da esso del *Choro di Ninfe*; la tentazione di Mondo si esprime nella forma di una lussuosa dimora
- seconda parte di V,6: intervento di Adamo che sventa l'incantesimo e provoca l'ira di Mondo

Nell'esordio del monologo di auto-presentazione, Mondo dichiara di essersi appena trasformato nel *vago* aspetto attuale (il disegno del Procaccini che precede la scena lo ritrae come un piacente giovane uomo vestito elegantemente, con mantello, corona e uno scettro in mano) dalla precedente sembianza di *horridissimo mostro*:⁵¹¹ tale trasformazione fa da *pendant* alle avvenute trasformazioni, in direzione opposta, di Lucifero e Carne, nella scena immediatamente precedente.⁵¹² Significativo l'appellativo che Mondo (così trasformato) dà di sé di *cittadino felice*:⁵¹³ le tentazioni di Mondo sono particolarmente consone in una società evoluta, stratificata, dotata di beni materiali e non, che sopravanzano il mero bisogno per la sopravvivenza; per l'appunto una *civitas*. E' proprio questa sovrabbondanza a costituire la zavorra con la quale Mondo intende appesantire l'uomo nel suo anelito al cielo: *Lacci d'argento, e mille reti d'oro tessere a l'Huomo [...] sì ch'ei trabocca, e cada [...] e'n van più tenti al Cielo poggiar con l'ali*.⁵¹⁴ Mondo si pone, per l'uomo, come antitesi al *Cielo*, o meglio dire, come alternativa:

E s'ad ogn' hora intento
Sarà in mirare il vago azur celeste,
Del Sol la luce, de la Luna il raggio,
E de le Stelle la tremante face,
Lusingherollo in guisa,
Con altro vago Ciel, che dal primiero

⁵¹¹ Cfr. MONDO 1° di V,4, pp.144-48, in p.144.

⁵¹² Quasi a voler suggerire la perpetua metamorfosi degli spiriti infernali, il loro continuo ingannevole mutare d'aspetto.

⁵¹³ Cfr. *ibidem*.

⁵¹⁴ Cfr. *ivi*, pp.144-45.

Torcerà pronto il guardo.
Vorrò, che 'l mio bel Cielo
Sia vivace zafiro, in cui riluca
Vago Sol di piropo, e chiara Luna
Di diamanti bianchissimi contesta,
E mille, e mille luminose Stelle
Di ricche gemme, e belle ⁵¹⁵.

L'analogia prosegue ponendo al posto di *lampro*, *tuono* e *fulmine* rispettivamente il *rubino*, il *sonoro argento* e una *tempesta di perle*.⁵¹⁶ L'intento di Mondo è dunque di distogliere l'uomo dalla contemplazione del *Cielo* per indurlo ad indugiare su ciò che del *Cielo* si può dire un simulacro e surrogato: i minerali preziosi della terra racchiudono una forza tale da sprigionare, almeno in apparenza, la stessa energia celeste con pari intensità, se non maggiore. In analogia a quanto si è detto per *Carne – Alma d'Amor*, si può parlare qui di *Mondo – altro Ciel*: tale definizione, che Mondo dà a se stesso (*altro vago Ciel*; *mio bel Cielo*) e alle ricchezze di cui dispone, denuncia un processo di decadimento, di degradazione rispetto all'origine. Le ricchezze mondane, cioè, assumono agli occhi dell'uomo postedenico (leggi: moderno) il ruolo di feticcio rispetto alla bellezza originaria: se il richiamo della *Carne* è una forma degradata dell'amore celeste, il richiamo del *Mondo* è forma decaduta della bellezza celeste. *Mondo – altro Ciel* si configura quindi, in sintonia con quanto detto su *Carne – Alma d'Amor*, e anche con quanto si è detto sull'*Angelo custode*, come un'entità sintomatica di una dimensione postedenica, ossia moderna, in cui le realtà originarie sono sdoppiate in una seconda natura, più comprensibile a una società culturalmente evoluta e al tempo stesso zavorra e limite per uno sguardo che miri al trascendente. Nell'universo culturale dell'umanità postedenica, la bellezza delle cose del mondo sostituisce di fatto il contatto diretto con la bellezza originaria, come replica che al tempo stesso la racchiude (le bellezze mondane in qualche misura derivano comunque dalla bellezza originaria così come *Carne*, in qualche misura, è davvero *Alma d'Amor*) e la maschera: l'accattivante scintillio degli artifici moderni può davvero far dimenticare che esista il cielo. La dedizione che l'uomo dovrà mostrare verso le bellezze mondane assume nelle parole di Mondo i connotati dell'idolatria, esprimendosi in quella forma chiave del dramma andreiniano che è

⁵¹⁵ *Ivi*, p.145.

⁵¹⁶ Cfr. *ibidem*.

l'inchino,⁵¹⁷ espressione icastica di una scelta di sottomissione a questo *altro Ciel* in alternativa al Cielo originario:

Di così ricco Ciel fastoso Dio
Fatto ad ogn'ora il Mondo
Inchinerallo humil quest'Huom novello⁵¹⁸.

Il prosieguo del monologo di mondo è un catalogo delle situazioni in cui l'umanità può venirsi a trovare sotto l'influsso dell'avidità di beni mondani, e le conseguenze che ne derivano: le lotte fratricide (*con la forza, e'l danno del misero german ciascun tenti diletti posseder gemme, oro, argenti*); l'uso e il perfezionamento di armi di ferro; l'uso dello stesso ferro come strumento di progresso materiale,⁵¹⁹ espresso nell'accezione di *ybris* umana nel non riconoscersi limiti nel dominio della natura, esemplificato nella costruzione di navi (*cento legni e cento | opra | atta | a sostener | l'orgoglio | del Mare*); l'avidità dei cercatori d'oro (*sanguisughe [...] da' | seni dei monti | succhiar gran vene d'oro*); dei cercatori di perla o corallo; omicidi di servi nei confronti del padrone (*Il servo al suo Signore | il petto | trapassa | per ingordigia d'oro*); gli omicidi in ambienti principeschi (*sovra le reali mense*); l'inimicizia verso il padre da parte del figlio che *l'or gl'invola*; nuovamente le guerre fratricide (*Fatti i fratelli insani di ferro arman le mani, e più ch'a prezzo d'or pesan lor sangue*); e infine (il coinvolgimento della donna in questa spirale di brame è significativamente posto in fondo al catalogo, per darne maggiore risalto, in vista dell'imminente confronto di Mondo con Eva) l'avidità della Donna che, *abbagliata, con l'adulterio fugge, e non s'avede che per l'òr [...] di lasciar le sue carni ella risolve*.⁵²⁰ A chiusura, quasi a sigillo del catalogo, Mondo sottolinea come la conseguenza dell'avidità per le ricchezze è sì l'inimicizia fra individui, ma ancora maggiore e più incisivo è l'atto di ribellione dell'uomo verso il Cielo. Nel suo essere trascinato da tale avidità, infatti, l'uomo pone in oblio le cose celesti e diventa, quindi, idolatra: *non solo possedendo quest'or sarai nemico di moglie, di padre, di german, d'amico,*

⁵¹⁷ Si ricordi nuovamente che è il rifiuto ad *inchinare* la visione del Verbo incarnato ad aver originato nel resoconto di Lucifero di I,3 la ribellione di quegli angeli che, una volta sconfitti, diventano, precipitando, spiriti infernali.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ E' da notare come il testo suggerisca vistosamente un nesso fra guerre umane e progresso tecnologico esprimendo *in nuce* una riflessione ove l'Andreini sembra precorrere i tempi; più in generale si può dire che, anche il progresso tecnologico, quindi il possesso di beni non strettamente materiali quale è la conoscenza, può assurgere a ruolo di ricchezza paragonabile all'*oro* e manifestarsi quindi come forma di avidità.

⁵²⁰ Passi citati: in *ivi*, pp.145-47. A rigore, la prima allusione (in 7 versi) alle lotte fratricide può essere considerata come un'introduzione generale all'argomento (il tema delle lotte fratricide viene in effetti poi ripetuto), in modo speculare a come i versi che seguono il catalogo (e sono sempre 7 versi) ne sono la conclusione.

*ma rubello del Cielo, poi, che con vivo zelo idoli fatti d'oro soli Numi dirai de l'alto Choro.*⁵²¹ Mondo ribadisce, in definitiva, la propria sostanziale natura di *altro Ciel*, consistendo nell'oblio del *Cielo* originario l'effetto più devastante del suo agire. Questa è la sostanziale conseguenza, su piano spirituale, dell'azione di Mondo sull'uomo; una sentenza con tono proverbiale, pronunciata a metà del catalogo, esprime invece una sintesi degli effetti a un livello più terreno e immediato:

[...] vie più cresceran le cure, e i guai
Quant'oro ogn'hor più avrai.⁵²²

Mondo sospende il suo monologo accorgendosi del sopraggiungere di Eva, il cui *molle tergo d'alti rami frondosi onusto porta.*⁵²³ Eva si affatica a trascinare sulla schiena pesanti frasche, nell'intento di edificare, come si vedrà, una prima rudimentale capanna. Mondo dunque si apparta per spiarla, *chiuso tra fronda, e fronda.*⁵²⁴

Il soliloquio di Eva⁵²⁵ è un lamento, che va raffrontato con il lamento di Adamo della scena IV,4. La prima parte del soliloquio richiama indirettamente il monologo di Mondo, per quanto concerne il proposito, espresso dallo stesso Mondo, di distogliere l'umanità dal *Cielo*, nel suo venire attratta, in alternativa, dai beni mondani (*altro Ciel*). Eva infatti esordisce dicendo:

Oserai più, Eva dolente, e mesta,
Le tue luci inalzar del Sole al raggio?
No no, tu ne se' indegna, e ben lo scorgi,
Che già fiso il mirasti,
E quell'aureo fulgor tu vagheggiasti⁵²⁶.

Come si legge, Eva dichiara la sua difficoltà a rivolgere lo sguardo direttamente alla luce del sole (quindi al *Cielo*), in contrasto con la precedente consuetudine edenica di avere con quella luce un contatto diretto (*già fiso il mirasti*); un ulteriore chiaro indizio di una ripresa indiretta del discorso di Mondo è la locuzione *aureo fulgor* per denotare il raggio di sole: nello smarrimento di contatto con l'*oro* celeste, si predispone il richiamo di quello mondano. Ciò che impedisce Eva di guardare

⁵²¹ Cfr. *ivi*, pp.147-48.

⁵²² *Ivi*, p.146.

⁵²³ Cfr. *ivi*, p.148.

⁵²⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵²⁵ Cfr. EVA 1° di V,5, pp.149-51.

⁵²⁶ *Ivi*, p.149.

direttamente la luce diurna è un *tenebroso velo* a *gli occhi*, che Eva stessa riconduce alle *horride nubi del peccato*, che hanno *velato* il *Sol* della propria *innocenza*:⁵²⁷ l'effetto di pesantezza che il *velo* del *peccato* produce in Eva ha la stessa dinamica dell'effetto zavorra che Mondo intende arrecare all'umanità attraverso l'attaccamento ai beni mondani: il non aver più *ali* per puntare al *Cielo*.⁵²⁸

Nel prosiegua del soliloquio, in analogia al lamento di Adamo,⁵²⁹ Eva prova rammarico per l'abbruttimento del mondo a causa del peccato. In particolare Eva lamenta la difficoltà a rintracciare acqua limpida da bere perché o è *torbida* o è prosciugata (*asciutto il fonte*); a trovare frutti buoni da mangiare, perché ogni frutto che incontra o è *acerbo* o guasto (*fatto di rio verme atro ridotto*); lamenta la difficoltà di trovare un luogo sicuro per riposare (*stanca | chiuder le luci*) per le insidie nascoste della natura (*serpe tra i fior*); l'assenza di un riparo sicuro dall'eccessiva *arsura di caldissimo Sol* e dagli animali feroci (*mostri*).⁵³⁰ E' per quest'ultimo motivo, in particolare, che Eva si accinge a *intesser ramo, a ramo, e tronco, a tronco / Tetto sicuro alzando / Da serpe, mostro, da tempesta, o Sole*; ad Adamo spetterà poi il compito di perfezionare ciò che Eva sta per abbozzare: *sol basterà, che con man lieve ombreggi quello, che poscia con più greve mano, e con senno migliore terminar qui dovranno il peccatore*.⁵³¹

Non può passare inosservato il ruolo di prima edificatrice che l'Andreini conferisce nel suo dramma ad Eva, un particolare che certamente esula dai *topoi* letterari e tradizionali riconducibili alla donna, che la pongono certo dentro le mura domestiche, ma non in quanto da lei costruite; e se il testo pare voler attenuare tale primato asserendo che Adamo, il maschio, dovrà perfezionare l'edificazione grazie a una migliore prestanza fisica (*con più greve mano*) e versatilità razionale (*con senno migliore*), è pur vero che la capanna che Eva sta edificando non può essere immaginata come un banale accatastamento di frasche alla rinfusa; il testo stesso parla di giunture (*intesser*) che collegano fra loro rami e addirittura tronchi (*tronco con tronco*). Il disegno del Procaccini che antecede la scena mostra come la dimora che Eva è intenta a edificare ha l'aspetto di una struttura stabile, sia pur non ultimata,

⁵²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 149-50.

⁵²⁸ Cfr. MONDO 1° di V,4 pp.144-48, in p.145: "E'n van più tenti al Cielo / Poggiar con l'ali di devoto zelo".

⁵²⁹ In IV,4.

⁵³⁰ Cfr. EVA 1° di V,5, pp.149-51, in p.150.

⁵³¹ Parti citate in: *ivi*, p.151.

con pali verticali allineati,⁵³² intrecciati e rivestiti di funi, e saldati ortogonalmente con elementi orizzontali; la cornice del tetto è di legno levigato, e su di essa sono poste delle frasche. Inoltre, per esprimere il fatto che sta per abbozzare un'opera che verrà meglio ultimata da Adamo, Eva dice: *sol basterà, che con man lieve ombreggi*. Tale locuzione è verosimilmente mutuata dal linguaggio delle arti figurative, indicando il disegno iniziale di un'opera architettonica, o plastica, o pittorica: se le maggiori fatiche fisiche appartengono a fasi successive, il disegno iniziale rappresenta comunque il momento di maggior sforzo ideativo; e tanto la *man* deve essere *lieve* quanto l'ingegno creativo è fino.

A prescindere da questo specifico aspetto di “prima edificatrice”, si può notare come nel corso del soliloquio-lamento, Eva denunci l'abbruttimento del mondo postedenico in chiave prettamente domestica: ciò che manca o scarseggia in natura è l'acqua da bere, il cibo (*frutto*) genuino e sicuro, un rifugio in cui riposare (*stanca | chiuder le luci*) e difendersi dalle intemperie e da possibili aggressioni esterne. La decisione di Eva ad accingersi a edificare la prima dimora è direttamente consequenziale a questo specifico disagio relativo all'assenza di un luogo dove poter riposare con agio e riporre le vivande; questo disagio si connette direttamente con la perdita del paradiso terrestre, che Eva viveva come un *habitat* in cui non le mancava nulla; svolgendo tale *habitat* la stessa funzione di quella *domus* che ora deve essere edificata con duro lavoro. In definitiva, ciò che mette maggiormente in risalto il soliloquio-lamento di Eva è la particolare sensibilità recettiva del personaggio nei confronti dell'*habitat*: questo può essere visto meglio raffrontando tale passo con la situazione scenica del dramma in cui Eva è immersa nella natura, poco prima della tentazione ad opera di Serpe; gli aspetti temperamentali del personaggio di Eva che emergono in questo soliloquio-lamento si possono inoltre mettere in evidenza per contrasto con il precedente lamento di Adamo.⁵³³

⁵³² Mondo, che appostato sta spiando Eva intenta all'edificazione, al termine del soliloquio di lei e prima di rivolgerle la parola, commenta fra sé: “Vedi, vedi com'ella / Lineando sen'va que' verdi legni”; MONDO 1° di V,5, p.151.

⁵³³ Il soliloquio di Eva della scena II,6 (EVA 1° di II,6, pp.49-52) era stato precedentemente analizzato soprattutto evidenziando la predisposizione in Eva al peccato di vanità, fatto che la rende vulnerabile alla tentazione operata su di lei da Serpe, subito dopo. Ora si vuole accennare una lettura di quel soliloquio in chiave di quella che si è detto essere una particolare propensione recettiva da parte del personaggio di Eva nei confronti dell'*habitat*. Nel soliloquio edenico, Eva esprime infatti la serenità con cui percepisce l'ambiente circostante, come luogo sicuro e protettivo nei suoi confronti e generoso di ogni possibile necessità materiale: un *habitat* ideale che ha tutti i vantaggi di una *domus*, pur non avendo perimetri così definiti. *L'arbor fronzuta, intrecciando le sue braccia ramosse, | brama | spiegar | sopra il | crine* di Eva le sue *verdi fronde*: alla luce del soliloquio postedenico di Eva, di cui si sta dicendo in queste pagine, quelle *verdi fronde* sul capo di Eva sono una chiara allusione a un tetto domestico, che si propone spontaneamente ad

Eva, nella sua forma naturale, entro il contesto edenico. L'ambiente edenico è percepito da Eva nella sua gradevolezza: vede i *fiori* | *acerbi aprirsi* al suo passaggio, come lo sono i fiori domestici, adeguatamente curati. Come in una casa ben provvista, non mancavano le vivande, a portata di mano, né acqua da bere: *Se bramo esca, o bevanda, / Ecco i frutti, ecco il latte, il mel, la manna; / Ecco di mille fonti, e mille rivi / Il dolce cristallin di gelid'onde*. Non manca neppure un accompagnamento musicale, la *melodia* che spontaneamente i *canori augelli* e gli stessi *Angeli* offrono ad Eva. Infine l'ambiente nel suo insieme è, per così dire, climatizzato, naturalmente congeniale alle attività diurne e al riposo notturno: *Se [bramo] caro giorno, o desiata notte, / Ecco il Sole, la Luna, ecco le Stelle*. Dal raffronto fra i due soliloqui, quello edenico e quello postedenico, risulta dunque evidenziata la precipua caratteristica temperamentale dell'Eva andreiniana (in questo perfettamente in linea con la figura della donna, tradizionalmente intesa) rappresentata dalla sua sensibilità recettiva per l'ambiente circostante, che deve possibilmente essere confortevole, come lo può essere una casa in cui abitare; e come può essere nella sua accezione più intima, appunto, un *habitat*. Tale caratteristica temperamentale si connette con considerazioni, già accennate, sulla propensione "sensitiva" dell'Eva andreiniana, volta a vivere più intensamente la percezione dell'ambiente circostante, nella propria statica permanenza (i movimenti di Eva sono vibrazioni suscitate, più che moti verso qualcosa), piuttosto che ad agire per impulsi "volitivi"; e si connette con quanto già accennato sulla maggiore affinità di Eva col mondo vegetale, in correlazione al fatto di essere maggiormente centrata sulla propria *anima vegetalis*, là dove Adamo è temperamentalmente più "volitivo" e centrato sulla propria *anima animalis*. Il contrasto temperamentale fra Eva e Adamo, sotto quest'aspetto, si delinea abbastanza bene mettendo a confronto il lamento di Eva di V,5, trattato in queste pagine, con il lamento di Adamo di IV,4, pp.110-15, visto in §7.2 (le numerazioni dei versi di seguito indicate si intendono relative, rispettivamente, ai singoli interventi di ADAMO 1° di IV,4, abbreviato in AD; ed EVA, 1° di V,5, abbreviato in EV). I due lamenti esprimono entrambi la costernazione per un mondo abbruttito, non più ospitale, anzi ostile. Tale trasformazione negativa riguarda in particolar modo il mondo vegetale ed animale. Significativamente l'abbruttimento inerente al mondo animale ha uno spazio largamente maggiore nel soliloquio di Adamo: se si includono anche i 6 versi dedicati alla scontroosità del *Mar* personificato dal testo in chiave ferina (AD, 103-08), lo spazio occupato dai disordini nel mondo animale è di ben 59 versi (AD, 57-115), là dove all'abbruttimento del mondo vegetale sono dedicati solo 9 versi (AD, 45-53). Il lamento di Eva, più breve (45 versi contro i 131 versi del lamento di Adamo), meno si addice ad un analogo conteggio, per numero di versi, dedicati a mondo vegetale e animale; meglio invece per singole voci. Vi si possono leggere i seguenti sostantivi ascrivibili al mondo vegetale: *piante* (EV, 21), *frutto* (EV, 21), *fiori* (EV, 24), *fior* (EV, 27), *selva* (EV,30), *bosco* (EV,30), *fronda* (EV,32), *ramo* (EV,34: due occorrenze), *tronco* (EV,34: due occorrenze), *rami* (EV,37); e al mondo animale: *verme* (EV, 23), *piuma* (EV, 26), *serpe* (EV, 27), *mostri* (EV,31), *serpe* (EV,36), *mostro* (EV,36). Come si vede le occorrenze di sostantivi ascrivibili al mondo vegetale prevalgono (12 a 6) sulle occorrenze relative al mondo animale. Questi dati possono essere visti come un'ulteriore conferma della prevalente "simpatia" di Adamo ed Eva rispettivamente per mondo animale e mondo vegetale, in correlazione a un temperamento più "volitivo" di Adamo e più "sensitivo" di Eva. Un ulteriore livello di analisi contrastiva fra i due lamenti vede una maggiore deriva sentimentale nel lamento di Adamo, che denuncia, con diffusa insistenza, accanto all'imbruttimento del mondo, la percezione di un abbruttimento di se stesso. Nel lamento di Eva tale aspetto è quasi assente; vi si accenna solo di passaggio nell'espressione: *con l'horride nubi del peccato / De l'innocenza mia ho'l Sol velato* (EV, 13-14). Adamo è molto più pesante con se stesso: *Dov'è il tuo bello, Adamo? Ov'è quel vago, / Che inamorar già feo gli Angeli, e Dio? / Ahi, che tu solo osasti / Deformarti [...]* (AD, 8-11); più oltre: *ahi come / D'angel ti cangi in fera; e come un mostro / Vie più di ogn'altro fero / Scacciato fosti [...]* (AD, 18-21). Più ampiamente, nel lamento di Adamo, si appesantisce molto di più che nel lamento di Eva il nesso fra abbruttimento del mondo e proprio peccato, che è anche proprio abbruttimento, quasi come se la sopraggiunta bruttezza e ferocità del mondo esterno non fosse altro che una proiezione del proprio personale abbruttimento: *Ahi, che lacero, e brutto / Il tutto parmi; il tutto ombra ed horrore / Fatto a Dio l'Huom rubello, e peccatore* (AD, 54-56). La dimensione maggiormente sentimentale del lamento di Adamo sta appunto in questo appesantimento in se stesso; i pericoli, la bruttezza, la ferinità che vede nel mondo che lo circonda sono della stessa natura delle sensazioni che vive in se stesso, in una sorta di combattimento interiore. Eva, al contrario, pur esprimendo senso di colpa, percepisce i pericoli come sostanzialmente esterni a lei, come agenti da cui proteggersi (per esempio, appunto, iniziando a edificare un rifugio). Il problema cruciale per Adamo, nel suo lamento, è come purificare la propria anima, come desiderare meglio, come meglio volere e quindi agire; il problema cruciale per Eva è come possono verificarsi le condizioni per un

Mondo dunque, appostato a spiare Eva intenta a edificare la capanna, si appresta a rivolgerle la parola, non prima di aver commentato fra sé le ultime parole del soliloquio di Eva, dicendo, rispetto a tale capanna: *stanza più fida, e forte t'apparecchia l'Inferno*.⁵³⁴ Uscendo allo scoperto, Mondo rivolge la parola ad Eva, *ex abrupto*, chiedendole sul suo affannarsi nell'opera edificatoria:

[...] Olà, che fai?
A che inalzando vai
Eva gentil que' tuo' frondosi rami?⁵³⁵

La reazione immediata di Eva è di timore (*Non t'appressar*); si affretta a rivolgere una preghiera al *Signore* affinché le sia palese (*Tu mi palesa omai*) l'identità del personaggio che ha di fronte, *ricco d'òr, carico di gemme*, che le *favella cortese in volto humano*, che le ricorda come *pur volto humano mentitor lusinghiero*, già la indusse a *gustar del già vietato pomo* (ovviamente Serpe); e giustamente ora Eva teme l'*altro infernale inganno*.⁵³⁶ Dopo il primo esordio un po' brusco, Mondo si cimenta a catturare l'attenzione della sua interlocutrice; e lo fa in maniera fine, invitandola a liberarsi di quella *caligine* o *nembo* interiore che al tempo stesso le appesantisce il *cor* e la rende pallida (*a impalidir t'induce*):⁵³⁷ saldando cioè fra loro un invito a sentirsi libera dall'appesantimento spirituale che Eva stessa aveva precedentemente definito come *horride nubi interiori*⁵³⁸ e l'incoraggiamento a

migliore rapporto epidermico con l'ambiente circostante. Adamo è più idealista; Eva più realista. Adamo è polarizzato sul cuore, sugli impulsi della volontà; Adamo interroga la propria coscienza: non a caso è Adamo e non Eva ad avere un colloquio con l'*angelo custode* (V,3). Eva, prima ancora che la propria coscienza, interroga l'ambiente che la circonda e Adamo, se le viene in soccorso, è parte integrante di questo ambiente: nel soliloquio edenico precedentemente citato, come parte integrante del suo rivolgersi alla natura, Eva aggiunge, senza soluzione di continuità (p.51): "S'io chiedo amico, amica / Pur mi risponde Adamo" ; l'amicizia con Adamo risulta espressa come parte integrante di una buona relazione che Eva ricerca con gli esseri attorno a sé (nei versi immediatamente precedenti agli ultimi citati, come possibili sostegni ambientali per Eva, compaiono i *canori augelli*, gli *Angeli*, il *giorno*, la *notte*, il *Sole*, la *Luna*, le *Stelle*). Eva, in definitiva, prevalendo in lei un'esigenza osmotica con l'ambiente, che in altri termini si può dire, semplicemente, come bisogno di un *habitat*, vive il proprio sé centrato nell'*anima vegetalis*, nella recettività (che è anche, a suo modo, creatività e slancio mistico), nel suo essere "sensitiva" rispetto al presente del proprio accadere, il che significa presenza sensoriale, ma anche intuizione. Tendenzialmente Adamo invece è centrato nell'*anima animalis*, nel protendersi verso un'azione e nella correlata capacità di elaborare in sé una grande forza morale, con il rischio di perdersi nei propri idealismi. Dal lato apposto il rischio per Eva è quello di sciogliersi nell'ambiente, nell'*habitat*, smarrendo una propria autonoma coscienza, e quindi di essere più facilmente preda di volontà altrui.

⁵³⁴ Cfr. MONDO 1° di V,5, p.151. La battuta espressa da Mondo come "a parte" è della stessa tipologia di altre espresse da spiriti infernali appostati a spiare Adamo o Eva nel corso del dramma andreiniano; al tempo stesso è anticipazione dell'apparizione della *magion superba*.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Parti citate: in EVA, 2° (p.151) e 3° (pp.151-52) di V,5.

⁵³⁷ Parti citate: in MONDO 3° di V,5, p.152.

⁵³⁸ Cfr. EVA 1° di V,5, pp.149-52, in p.150.

recuperare, di conseguenza, la grazia e la bellezza che Eva, nelle parole di Mondo, naturalmente possiede. Tale incoraggiamento si svolge poi nella forma di un encomio lusinghiero, baroccamente intessuto, concentrato sulla bellezza della bocca di Eva:

E dal bell'antro da rubini ardenti
Chiuso, per custodir del cupo Gange
Il più vago tesoro di ricche perle
I sospir discaccia,
E se pur Donna sospirar tu vuoi
Sien dolci i sospir' tuoi.⁵³⁹

La lusinga operata da Mondo sortisce un qualche effetto su Eva, che difatti gli rivolge la parola chiedendogli:

E chi se' tu, che tanto⁵⁴⁰
Brami in riso cangiar di Donna il pianto.⁵⁴¹

La domanda consente a Mondo di offrire ad Eva un'autopresentazione che, analogamente a quelle già viste di Serpe, Carne e Lucifero, presenta motivi cosmologici. In prima battuta Mondo definisce se stesso, per così dire etimologicamente, come l'insieme di tutte le cose visibili (*tant'io sono quanto appunto rimiri al Ciel gli occhi inalzando dal Ciel gli occhi abbassando*).⁵⁴² Quindi delinea un resoconto cosmologicamente piuttosto complesso: come si è detto per la personificazione di Carne in *Alma d'Amor* quella di Mondo è *inventio* teatrale, e come tale non va ascritta al piano della verità e della realtà, ma nemmeno su quello di una falsità assoluta. Mondo dichiara di essere stato in un primo momento una creatura angelica (*Vissi anch'io colà su quelle eccelse meraviglie superne*); quindi, a causa di un proprio errore (*fallo*), di essere stato scacciato dal *Padre Eterno* (*sacro Albergator*) e convertito in *Caos* (*Caos fui detto [...] indigesta massa de le già tetre*

⁵³⁹ MONDO 3° di V,5, p.152. Chiaramente *rubini* sta per labbra, *perle* per i denti; il *cupo Gange* suggestivamente, va a indicare l'*antro* umido interno della bocca. La costruzione del breve encomio è di fattura schiettamente barocca. Il suggestivo utilizzo di *Gange* in questa accezione, non trova riscontri precedenti palesemente noti. L'accostamento più pertinente va fatto forse con una quartina del Tasso in cui compaiono insieme *rubini*, *perle* e *Gange* (ove però solo *rubini* e *perle* indicano elementi di una bocca femminile, labbra e denti): "Quell'Angelica voce che si frange / tra bianche *perle* e bei *rubini* ardenti, / sì che arrestar le stelle a' suoi concetti / puote e'l sol quando ratto esce di *Gange* / [...]". *Rime*, 737, vv.1-4, in TASSO Torquato (1544-1595), *Le rime*, a cura di Bruno Basile; Roma, Salerno, 1994, p.805.

⁵⁴⁰ Nel testo, per evidente errore: *canto*.

⁵⁴¹ EVA 4° di V,5, p.152. Nelle varie situazioni di tentazione subite da Eva, o da Adamo, il momento in cui vi è la richiesta di conoscere l'identità dell'interlocutore sconosciuto (*E chi se' tu*) rappresenta un significativo atto di fiducia, per quanto parziale, verso lo spirito infernale, che segna una prima svolta dell'incontro; cfr., in particolare, in EVA 3° di II,6, p.53: *E chi se' tu*; e, più indirettamente, in ADAMO 3° di V,1, p.126: *Chi tu ti sii, [...]*.

⁵⁴² Cfr. MONDO 4° di V,5, p.152.

cose); in un terzo momento, vedendo il *Fattor sublime* che aveva adeguatamente espiato la sua colpa (*Ch'adeguato il mio fio il fallo aveva*), di essere convertito a *forma nuova*, pur collocata *lungi dal Ciel supremo*.⁵⁴³ Quest'ultima trasformazione è così descritta:

[...] Ond' in un punto,
Disolvendo quel tetro, infausto⁵⁴⁴, e duro,
Carcer tremendo, in luminoso, e vago,
Mondo al fin mi converse.⁵⁴⁵

Ci si vuole soffermare un momento sul resoconto biografico che il personaggio Mondo dà di sé e sulle implicazioni cosmologiche che ne derivano. Innanzitutto si può osservare come tale resoconto sia in larga parte coerente con ciò che si può dire del medesimo personaggio per come si è presentato in precedenza. Trattandosi di uno spirito infernale, si può desumere che, come tutti gli altri, in principio fosse un angelo; quindi, coerentemente a ciò, Mondo dice: *vissi anch'io colà su quelle eccelse meraviglie superne*. La sua caduta e trasformazione in essere mostruoso, nella fattispecie in *indigesta massa de le già tetre cose*, nominata anche *Caos*, segue coerentemente il destino degli angeli caduti, metamorfizzati in spiriti infernali dall'aspetto mostruoso. L'ultimo passaggio del resoconto, ovvero l'ulteriore metamorfosi di *Caos* in *Mondo*, avendo scontato il proprio castigo, non trova alcuna coerenza immediata nel quadro noto: come spirito dannato, *Caos-Mondo* non può vedere un termine del proprio castigo. La lettura immediata più ovvia è che questo terzo passaggio (trasformazione di *Caos* in *Mondo* grazie al fatto di aver scontato il termine del castigo) costituisca l'essenziale elemento di menzogna del resoconto di sé che Mondo offre ad Eva. Questa lettura immediata e letterale vuole che il

⁵⁴³ Parti citate: in MONDO 4° di V,5, pp.152-53. Da notare l'epiteto di *Albergator* per il *Padre Eterno* in continuità semantica col tema dell'abitazione, predominante nella macrosцена (Eva edificatrice della prima dimora e correlato motivo dell'*habitat*; e, poco oltre, apparizione della *magion superba*).

⁵⁴⁴ Nel testo: *in fausto*.

⁵⁴⁵ *Ivi*, p.15. Il motivo della trasformazione di *Caos* in *Mondo*, esemplificate nella dipanazione di una *massa* confusa nei quattro elementi, doveva costituire una pratica rappresentativa piuttosto consueta nelle sacre rappresentazioni dell'epoca (cfr.: Capitolo III). La creazione da una *palla* infernale dei mostri, vista in IV,3, ne è una dichiarata parodia. La seconda versione dell'Adamo andreiniano, che ne è una radicale riscrittura, pone la scena di *Caos* che si dipana nei quattro elementi all'inizio della vicenda (cfr.: Cap.II, §6.1). Un esempio illustre, posteriore di qualche decennio, di un testo drammatico di carattere sacro con esordio analogo è l'*auto sacramental* di Calderon de la Barca *La vida es sueño* (1673) omonimo ed autoesegitico rispetto al più noto dramma in tre atti del 1635. L'*auto sacramental* calderoniano comincia, appunto, con i quattro elementi (fuoriusciti da altrettanti *globos*) litigiosi fra loro; cfr.: CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño - auto sacramental*, cit., vv.1-60; in ORIOLI, op.cit., pp.232-36.

personaggio Mondo rappresenti nulla di più di ciò che banalmente si evince dal testo: la tentazione di un attaccamento eccessivo ai beni mondani.

La ricerca di una possibile coerenza anche del terzo passaggio di trasformazione spinge a suggestive letture in chiave gnostica ed ermetica, letture che, come si è accennato, specialmente nelle note, trovano possibili riscontri anche in altri passaggi del dramma andreiniano.⁵⁴⁶ Volendo accennare un'esplorazione in queste direzioni, relativamente al resoconto di Mondo, va notato innanzitutto che il terzo passaggio menzionato, sia pur in sostanziale distonia col quadro di una lettura letterale, trova un barlume di coerenza nel fatto che al suo primo apparire sulla scena, in fase di monologo e quindi senza necessità alcuna di ingannare un interlocutore, esprima una sensibile emozione di soddisfazione e sollievo (*O com'hor vago i' son*) nel proprio mutamento da *horridissimo mostro* alla sembianza di *Cittadino felice* | *de l'alto Chiostro* | *hor detto; Il Mondo*.⁵⁴⁷ Tali parole sembrano esprimere qualcosa di più di un semplice mutamento di illusoria parvenza: come se il personaggio si fosse davvero mutato in qualcos'altro, di più gradevole. Tale mutamento va ascritto allo stesso grado di verità a cui appartiene l'identità di *Carne – Alma d'amor*, ovvero a un genere di finzione che non può, in quanto tale, esprimere una cosa di per sé vera, ma che non è nemmeno falsità assoluta: il genere della personificazione teatrale. La natura ambigua di tale processo permette di leggere l'*Adamo* di Andreini (ma questo vale pressoché per ogni rappresentazione e testo teatrale, di qualsiasi epoca) con approcci anche diametralmente opposti e contraddittori fra loro e tuttavia egualmente validi: è cioè altrettanto legittimo vedere nel dramma andreiniano quasi un'autentica sacra rappresentazione che si sforzi di attenersi ai dogmi cattolici riformati, che

⁵⁴⁶ L'ipotesi dell'*Adamo* di Andreini come opera che, dietro la formale aderenza ai canoni dell'ortodossia cattolica, cela un sostanziale discorso eterodosso di matrice alchemica è espressa nel già citato articolo: FRAGONARA, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*. In tale articolo viene esaltato, forse eccessivamente, il peso della *virtus* umana espressa nel dramma andreiniano a danno di un'autentica *pietas*; ossia l'enfasi che l'Andreini conferisce alla figura umana sembrerebbe tale da ridurre a mera finzione di convenienza le implicite manifestazioni di religiosità espresse dallo stesso autore e "l'intera vicenda" dell'*Adamo* "ricalcherebbe l'*imitatio Christi* propria dell'alchimia e non del cristianesimo": *ivi*, p.213. La fitta presenza di un linguaggio ermetico ed alchemico nell'*Adamo*, ravvisata dal Fragonara, è un fatto indiscutibile. Tuttavia è plausibile che un letterato dell'epoca potesse far ampio uso di questo linguaggio senza che per questo ne risultasse sminuita una sua autentica *pietas*, sia pur vissuta e manifestata con originalità intellettuale. Più equilibrato appare il giudizio espresso da Nevia Buommino sull'*Adamo*, ove *pietas* e *virtus*, sia pur in un complesso implicito conflitto, sono co-protagoniste: "il testo dell'Andreini fa l'impressione di un coevo catafalco barocco dove si sposa la celebrazione della *virtus* dell'umano trionfo con la *pietas* religiosa, tra emblemi pagani e simboli cristiani fusi in un unico grande mirifico spettacolo"; BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, cit., pp.99-100.

⁵⁴⁷ Cfr. MONDO 1° di V,4, pp.144-48, in p.144.

l'espressione di un discorso e di un modo di sentire intrinsecamente eterodosso ed lampantemente eretico rispetto ai medesimi dogmi.

Dunque, la personificazione di uno spirito infernale detto *Caos* in un'entità chiamata *Mondo* permette un'interpretazione del testo esemplarmente dicotomica o se si vuole, due possibili letture opposte: la prima vede nella trasformazione di *Caos* in *Mondo* un semplice mutamento di apparenza di uno spirito infernale e nell'evocazione di concetti (*kaos* e *kosmos*) appartenenti alla cosmologia greca nulla di più che un effimero abbellimento letterario; la seconda invece interpreta tale trasformazione come espressione di qualcosa di sostanziale; come se la trasformazione di *Caos* in *Mondo* rappresentasse un elemento fondante della cosmologia sottesa al dramma andreiniano. Le metamorfosi espresse nel resoconto di *Mondo* si prestano bene a un'interpretazione in chiave gnostica, che andrebbe a configurare la seconda delle due possibili letture. Tale interpretazione diventa particolarmente pregnante se, come suggerisce lo schema proposto da A. Ruffino,⁵⁴⁸ lo stadio iniziale della serie di trasformazioni raccontate da *Mondo* si pone il *Mondo Celeste*: si ottiene così la dinamica per cui tale *Mondo Celeste* viene convertito in *Caos*; e in un secondo momento *Caos* nel *Mondo Terreno*. La cosmologia della gnosi storica⁵⁴⁹ propone appunto un originario mondo celeste (*Pleroma*), all'interno del quale, a causa di un errore (*fallo* nel resoconto di *Mondo*), si genera una perturbazione (nel resoconto di *Mondo*: *Caos*). La creazione materiale è intrinsecamente legata a tale perturbazione: a causa dell'errore, nella tradizione della gnosi storica, fu generato un *demiurgos*, a sua volta artefice del mondo materiale, che si configura come prigioniero per gli esseri che vi sono racchiusi, specialmente gli esseri umani, che non possono avere accesso alla pienezza dal mondo originario (*Pleroma*). Il personaggio *Mondo* del dramma andreiniano, nel suo presentarsi come spazio alternativo alla pienezza originaria (*altro Ciel*), esprime un concetto molto prossimo all'idea di mondo dello gnosticismo: un universo la cui illusoria armonia funge da richiamo per dimenticare la dimensione della pienezza originaria (il primo e vero *Ciel*, di cui questo *altro Ciel* è un'artefatta replica). Ulteriormente, le correnti cristiane dello gnosticismo storico identificano Cristo in un'entità (*Eone*)

⁵⁴⁸ RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.237 in *Note e Commento* all'atto V, in *Scena Quinta*.

⁵⁴⁹ Per i riferimenti alla gnosi espressi in queste pagine si rimanda a JONAS Hans, *The gnostic Religion. The message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1958; prima edizione italiana e di riferimento, *Lo gnosticismo*, traduzione di Margherita Riccati di Ceva, Torino, SEI, 1973; e a FILORAMO, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, cit.

appartenente al *Pleroma* originario che si incarna nel mondo terreno con la missione di offrire all'umanità la conoscenza (appunto, *gnosis*) necessaria per recuperare l'accesso a quel *Pleroma* che è la pienezza originaria. Il processo di incarnazione, in questo contesto cosmologico, rimanda quindi a un'idea che viene ulteriormente sviluppata da tradizioni di pensiero di matrice ermetica/alchemica secondo cui la negatività del mondo materiale è cosa che, più che fuggita, va attraversata per essere possibilmente superata; tornando a termini del dramma andreiniano, si può dire quindi, in questa chiave di lettura, che il “farsi *Carne*” e il “farsi *Mondo*” sono, per così dire, dei mali necessari: in termini alchemici⁵⁵⁰ l'attraversamento di tali dimensioni, che di per sé esprimono l'aspetto di degradazione dell'esistenza (*nigredo*), diventa una fase necessaria per poterne possibilmente conseguire il superamento, e riacquistare un contatto diretto con la luce (*albedo*). Tali idee esprimono quanto già sostanzialmente detto nel corso nella lettura della seconda parte del dramma andreiniano: *Mondo* e *Carne* rappresentano il necessario *habitat* dell'umanità postedenica (leggi: moderna) nell'oblio della dimensione originaria; tuttavia attraversando tale *habitat* con un giusto processo conoscitivo si può pervenire al suo superamento (tale possibilità non va intesa come scontata; *Carne* e *Mondo* sono comunque anche vie di perdizione; e similmente al teatro, il cui effetto è accostato dall'Andreini a quello di una medicina,⁵⁵¹ sono ambivalenti e possono quindi produrre esiti opposti).

Un'ultima considerazione si può fare in merito alle trasformazioni del resoconto di *Mondo*. La dinamica dei cambiamenti di stato espressa dalle teorie di matrice ermetico-alchemica esprimono un complessivo moto di trasformazioni di tipo ciclico: ciò che è dannato, può salvarsi; ciò che si salva può nuovamente essere dannato, e così via. Volendo forzare una lettura in tale direzione, in una direzione cioè in cui ogni cosa creata è in ogni momento potenzialmente salvabile e potenzialmente dannata, ecco che il quadro di trasformazioni raccontato dal personaggio *Mondo*, sembra poter evocare anche questa possibile accezione cosmologica (il condizionale

⁵⁵⁰ Una trattazione abbastanza esauriente del linguaggio alchemico la si è potuta consultare nella recente edizione italiana del volume: FABRICIUS Johannes, *Alchemy*, London, HCP, 1989; edizione italiana consultata: *Alchimia: l'arte regia nel simbolismo medievale*, traduzione di Paolo Lucarelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997.

⁵⁵¹ Come riferito in una precedente nota, l'analogia fra teatro e medicina viene espressa nell'op. andreiniana cit. *La saggia egiziana*, p.23: “Quasi medicina accorta la Commedia / Ch'egro il corpo mortal mira, e contempla / Tumido essendo di mal'opre, e greve, / Di dolcissimo sugo il vaso asperge, / Acciò con dolce lusinghiero invito / L'amaro beva in cui la vita acquisti.”; e *ivi*, p.28, l'analogia ambivalenza degli effetti: “Perché m'è forza dir, che la Commedia / Sia d'Achille la lancia che se fiede / In un tempo (o stupore) anco risana”.

è d'obbligo perché quest'ultima riflessione anche nei confronti delle precedenti, non può esser presa come più di una semplice suggestione): un *Mondo (celeste)*, che si converte in *Caos* e quindi in *Mondo (terrestre)*, nella sua dinamica di trasformazioni evoca un ciclo in cui l'esistente, attraverso successive perdizioni, recupera, in qualche misura e in via impermanente, la condizione originaria.

Il prosiegua della scena vede Mondo persuadere Eva, oramai quasi abbindolata (Eva dice: *non so quel, ch'io creda, o far mi deggia*⁵⁵²), a vestirsi di abiti e gioielli, *gettando a terra quei velli d'animal putridi, ed irti*.⁵⁵³ Nella sua opera suasoria nei confronti di Eva, Mondo fa leva sul precetto divino di *Gen1,28* che sancisce il dominio dell'uomo sulla terra: le ricchezze nascoste (minerali, metalli, perle, eccetera) non servirebbero a nulla se non per essere di ornamento all'uomo e alla donna:

Ed a qual fin ti credi
Che la mano eccelsa
Creasse in un momento
Le gemme, l'òr, l'argento?⁵⁵⁴

Il vestirsi elegantemente diventa, nelle parole di Mondo, il tratto distintivo dell'essere umano rispetto agli animali: la *nobil alma umana fu creata non ignuda, ma di ragion vestita* appunto per conseguire il fatto di *ricche gemme vestir, aurata gonna*,⁵⁵⁵ la facoltà razionale quindi come strumento per elaborare manufatti raffinati (gioielli e vestiti) destinati alla propria vanità. Adornandosi di tali materie preziose l'uomo potrà, nelle parole di Mondo, percepirsi come il fulcro luminoso del nuovo *Ciel terreno* a cui è chiamato ad appartenere:

[...] e qual fiammeggiar suole
In eterno zafir lucente il Sole,
O fra le stelle d'oro
Vago argento di Luna,
Lampeggiasse ei qua giù nel Ciel terreno.⁵⁵⁶

Si ribadisce così la natura dell'*altro Ciel / Cielo terreno* intessuto da Mondo nella comparazione e nell'alternativa del *Cielo* originario. L'azione suasoria delle parole di

⁵⁵² Cfr. EVA 5° di V,5, p.153.

⁵⁵³ Cfr. MONDO 5° di V,5, pp.153-56, in p.153.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p.154.

⁵⁵⁵ Parti citate: *ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

Mondo su Eva punta a far rivivere in lei le sensazioni di regina del creato, incarnatrice della bellezza cosmica, emerse nella scena edenica della tentazione, con gli elementi della natura, e del creato in genere, protesi a venerarla:

Dunque vero sar , che tu sovrana,
Habitatrice del Mondano Impero
Ingrata a Dio ti mostri, e al Mondo vile
Terrestre germe? S  si prendan gli ori [...]
E mondano trofeo, Regina eccelsa,
Eva risplenda , ogni animal l'inchini; [...]
[...] O come parmi
[...] Sembrino questi fior tracciarti al piede
Vaghi inciampi odorosi;
Anzi mi sembra, che dal Ciel le Stelle
Scendano a mille, a mille
Per farsi del tuo pi  nobil sostegno.⁵⁵⁷

Allo stesso modo di quanto avveniva nella scena edenica della tentazione, Eva viene lusingata dal nuovo tentatore quale principale incarnazione divina del cosmo, in grado di parlare al creato come Dio parla agli angeli:

[...] che scovre qua gi  come nel Cielo
Favelli Dio a le beate schiere.⁵⁵⁸

Alla luce delle riflessioni sul personaggio di Eva fatte nel corso della lettura della presente scena, Serpe-Lucifero nella scena edenica II,6 tentava Eva alla superbia giocando su di lei il suo specifico innato bisogno di vivere un rapporto armonico e auto-centrato col proprio *habitat*; nella presente scena Mondo opera su di Eva in maniera analoga, con la differenza che il nuovo *habitat* di riferimento   costituito di beni sofisticati (vestiti e gioielli non sono semplici prodotti della natura) che rimandano a una societ  modernamente complessa; una societ , in cui il rapporto con oggetti culturali, *altro Ciel*, eclissa il rapporto con le entit  primarie, il *Cielo* autentico.

La tentazione di Mondo nei confronti di Eva raggiunge il suo acme nel momento in cui il motivo della tentazione stessa si sposta da vestiti e gioielli all'abitazione: vero tema *clou* della presente scena V,5. Mondo si appresta a evocare un sontuoso

⁵⁵⁷ *Ivi*, p.155. Da notare la scelta lessicale del termine *habitatrice*, che rafforza il campo semantico dell'*habitat* della presente scena.

⁵⁵⁸ *Ivi*, p.156.

palazzo, una *magion superba* che sia per Eva stanza condegna | del merto [suo]; una *magion* che s'estolla al Ciel | di bronzi superbi, e di candidi marmi e ch'abbia d'argento il muro e'l tetto d'oro, di smeraldo ogni poggio e porte di perle montate su cardini d'oro.⁵⁵⁹ Mondo evoca tale *magion superba*, sintomaticamente come alternativa abitativa migliore, per Eva, alle selve (*lascia le selve a le selvagge belve*),⁵⁶⁰ che già furono di per sé, in epoca edenica, la dimora ideale; ma l'evocazione di Mondo si concretizza sulla scena (suscitando lo stupore di Eva: *O Ciel, che veggio? ohimé, ch'è questo, o Dio?*),⁵⁶¹ con l'apparizione del medesimo palazzo appena descritto a parole (e mentre sta terminando la descrizione) in atto di sorgere dalla stessa capanna che Eva si stava cimentando ad edificare (*Hor da que' legni, che tu schierar bramasti [...] sorga, sorga un albergo*).⁵⁶² Il prodigio scenotecnico allude inevitabilmente a una sorta di destino per l'umanità: il progresso tecnologico, a partire dalla prima rudimentale edificazione di Eva, porterà attraverso passaggi di crescente complessità a dimore lussuose del tutto simili alla *magion superba* evocata da Mondo; dimore che parimenti diverranno i luoghi privilegiati per la rappresentazione di uno *status* sociale di appartenenza (Mondo si era espresso con Eva definendo la *magion superba* come stanza condegna al suo merto). L'identificazione di mondo postedenico come luogo della modernità non poteva essere più lampante in questo passaggio.

Eva viene invitata da Mondo ad entrare nella *magion superba*, nuovamente definita come sua stanza condegna,⁵⁶³ quindi Mondo soggiunge ad Eva:

Allor ben tu sarai del gran Fattore
Espressa imago, e immitatrice accorta ⁵⁶⁴.

L'espressione con cui Eva è designata esprime una speculare inversione dell'atto creativo, espresso a sua volta, secondo *Gen1,26*, attraverso la figura dello specchio. Se la creatura Eva è, al pari di Adamo, creata ad immagine di Dio, ossia riflesso passivo dell'immagine originaria emanata dal *Padre Eterno* in se stesso, nel farsi *immitatrice accorta* la stessa creatura Eva assume su di sé l'atto creativo attivamente, diventando cioè essa stessa emanatrice di immagini riflesse, attraverso la propria

⁵⁵⁹ Parti citate: in *ibidem*.

⁵⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁵⁶¹ Cfr. EVA 6° di V,5, p.156.

⁵⁶² Cfr. MONDO 5° di V,5, pp.153-56, in p.156.

⁵⁶³ Cfr. MONDO 6° di V,5, pp.156-57, in p.156.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

discrezione e il proprio arbitrio (*accorta*). Tale locuzione non può non richiamare la figura dell'artista che imita la natura; e più estesamente ogni attività artigianale in cui l'essere umano, a imitazione delle forme e delle forze della natura, produce i suoi manufatti: nella scena in corso Eva, va ricordato, ha assunto il ruolo di prima edificatrice di case. Dunque il passaggio da *espressa imago* a *immitatrice accorta* esprime quella sorta di seconda creazione, per cui l'umanità crea, per così dire, oggetti culturali, ad imitazione della creazione divina delle cose naturali. Le parole con cui Eva viene designata, *espressa imago e immitatrice accorta*, costituiscono forse la più felice espressione, nel testo andreiniano, del potere agito da Mondo sull'uomo come passaggio dal contatto col *Cielo* originario al secondo (*altro Ciel*): il secondo *Cielo* si configura come l'insieme delle creazioni artefatte ad opera dell'uomo, come potente gioco di specchi nel cui labirinto il rispecchiamento originario si perde.

La tentazione che Mondo ordisce tuttavia non trova Eva impreparata che, pur nell'incertezza, fra resistere e cedere all'invito di entrare nella *magion superba*, si prodiga in una strenua difesa della propria dignità morale. Forse mai come in questo passo l'Eva andreiniana assume i tratti eroici della santa:

[...] s'io giro
 L'occhio al precetto del gran Padre mio
 Sdegherò, fuggirò questi tuoi doni,
 Come da fango vil bianco Armellino;
 E sol povera pelle
 Mi sarà manto d'or, di gemme adorno;
 L'antro magion superba,
 La torbid'onda, e in un la ruvid'herba
 Esca, e bevanda amata ⁵⁶⁵.

La difesa di Eva, costruita di eroica umiltà, le procura l'ironico epiteto di *semplicità*⁵⁶⁶ da parte di Mondo; il quale fa uscire (*Uscite tutte voi*) dall'*aurata magione* un *Choro di Donzelle* e indica loro di attorniare Eva come *devote ancelle*,

⁵⁶⁵ EVA 7° di V,5, p.157.

⁵⁶⁶ Cfr. MONDO 7° di V,5, p.157. La difesa di Eva, tutta tesa in un senso eroico di umiltà, è svolta in nome di una fedeltà al principio originario (*L'occhio al precetto del gran Padre mio*); corrisponde quindi a uno stadio dell'umanità, che vivendo la nostalgia della condizione edenica, è restia a quel processo di evoluzione in senso moderno a cui l'umanità è destinata, con l'inevitabile invischiamento nelle cose del *Mondo*: l'epiteto di *semplicità* che Mondo rivolge ad Eva si può ben leggere in questa accezione, ossia come indice di ingenuo rifiuto all'imprescindibile evoluzione tecnologica del sapere umano.

nell'atto di rivestirla, cantando (*fra be' canti e suoni*), di vesti lussuose (*ricca spoglia gemmata a lei si doni*).⁵⁶⁷ Tale *Choro di Donzelle* (o *di Ninfe*)⁵⁶⁸ fuoriuscendo dalla *magione* si prodiga in un canto dall'andamento leggero (che occupa la prima parte della scena V,6), metricamente analogo a quello dei folletti di III,5.⁵⁶⁹ Nel canto danzante, il *Choro di Ninfe* (*verginelle – ancelle*) si prodiga nel far dono ad Eva di *spoglie inteste d'oro, di manti fiammeggianti, di gemme, di scettro e corona*.⁵⁷⁰ Le ultime due strofe invitano Eva a ricevere i doni ed essere in tal modo *adorna* così come il *Cielo* riceve il suo splendore dal fatto che *Stella* o *Sole* vi risplendano; ma evidentemente Eva tende per lo più a ritrarsi alle loro offerte, se viene definita *ritrosetta*, proprio quando il canto sta per essere interrotto dal sopraggiungere di Adamo.⁵⁷¹

Con il suo arrivo Adamo spezza l'incantesimo. Con poche parole richiama Eva, avvertendola del pericolo⁵⁷² (*Eva non vedi, che s'a questi dilette incauta cedi, che più d'Averno trabocchiam ne' lacci?*);⁵⁷³ scaccia la *ribellante setta* del coro di *Ninfe-Donzelle* con la formulazione di un esorcismo (*Per virtù del mio Dio*);⁵⁷⁴ e produce al tempo stesso l'abbattimento della *magion superba*, così come Mondo lamenta: *e tu cotanto osasti [...] che quell'aurea Magion, ch'ad Eva alzai, co'l tuo dire abbassasti*.⁵⁷⁵ L'incisività dell'intervento di Adamo non poteva essere più perentoria: quasi il superamento della tentazione procuratagli da Carne gli avesse conferito un'aurea di santità.⁵⁷⁶

⁵⁶⁷ Cfr. *ibidem*.

⁵⁶⁸ A inizio scena la didascalia indica: *Choro di Donzelle alla Ninfaie* ; nel *Sommario de gli argomenti*, relativamente alla scena V,6: *Choro di Ninfe*.

⁵⁶⁹ Il coro di *Donzelle* (o *Ninfe*) presenta quattro strofe di sei versi ottonari e quaternari così rimati: AbbACC.

⁵⁷⁰ Cfr. DONZELLE 1° di V,6, pp.158-59.

⁵⁷¹ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷² Adamo sembra svolgere su di Eva un ruolo di tutela in qualche modo analogo a quello che l'*Angelo* custode aveva avuto sullo stesso Adamo.

⁵⁷³ Cfr. ADAMO 1° di V,6, p.159. Il richiamo di Adamo fa intendere che, nonostante il prevalente rifiuto di Eva nei confronti di Mondo e delle *Ninfe-Donzelle* di cui si è detto, il suo atteggiamento sulla scena vada immaginato come costantemente sull'orlo di un possibile cedimento. E' da mettere in evidenza la seconda persona plurale del verbo *trabocchiam*: a sottolineare come i destini dell'uomo e della donna siano imprescindibilmente intrecciati e come la caduta dell'una possa rappresentare l'inevitabile caduta di entrambi.

⁵⁷⁴ Cfr. ADAMO 2° di V,6, p.159.

⁵⁷⁵ Cfr. MONDO 1° di V,6, , p.159-60

⁵⁷⁶ In suggestiva antinomia rispetto alla possibile santificazione di Adamo grazie al superamento della tentazione di Carne, Mondo, rivolgendosi ad Adamo, lo chiama "carne infetta"; MONDO 1° di V,6, pp.159-60, qui p.159. L'aurea di santità che si esprime in Adamo è da mettere in correlazione a quella notata in EVA 7° di V,5, p.157.

Mondo dunque rimane frastornato dall'improvviso intervento di Adamo. Condanna il suo *temerario ardir*, che meriterà una *pena condegna*;⁵⁷⁷ lamenta il suo aver spezzato i propri incantesimi (l'*aurea magion* e il coro di *vezzosette ninfe*);⁵⁷⁸ e richiama irosamente sulla scena gli spiriti infernali (*Uscite tutti [...] horridi mostri*) perché Adamo sia di forza incatenato (*S'incateni quest'Homme*) e trascinato all'inferno.⁵⁷⁹ Eva invoca Dio, chiedendo *pietà* per il proprio *gran peccato*;⁵⁸⁰ Adamo, più serenamente, invita Eva ad aver fiducia nel soccorso divino:

Spera, spera nel Ciel, spera ch'al fine
Tardi non furon mai grazie divine.⁵⁸¹

7.4b Sfida di Lucifero e replica della battaglia angelica: V,7-8

Le scene 7^{ma} e 8^a dell'atto V costituiscono un preciso episodio a sé che tuttavia si svolge, come si è detto, in continuità d'azione rispetto all'episodio precedente: Mondo sul finale della precedente scena aveva invocato il riemergere degli spiriti infernali; tali spiriti emergono puntualmente⁵⁸² all'esordio della 7^{ma} scena. Il presente episodio svolge una sorta di replica della battaglia angelica delle origini su impulso della sfida lanciata da Lucifero. La fonte scritturale di ampio riferimento, ripetutamente citata dalle note andreiniane al testo, è l'*Apocalisse*.⁵⁸³ Gli interlocutori effettivi nel presente episodio (ove la scena va immaginata densa di figuranti,

⁵⁷⁷ Cfr. MONDO 1° di V,6, pp.159-60, in p.159. L'espressione "pena condegna" va a sostituire esemplarmente quella di "stanza condegna" che Mondo ha ripetutamente utilizzato in precedenza. Tale espressione, commentata in precedenza nell'aspetto, per così dire, accattivante della tentazione di Mondo (ossia in connessione con la dimensione propria della modernità, per cui l'abitazione è percepita come l'emblema di un proprio *status*) ha senz'altro una sua connotazione semantica di cella/prigione infernale in cui la donna e l'uomo possono essere catturati dai demoni se invischiati nelle proprie vanità; l'utilizzo in questo finale di *pena condegna* da parte del personaggio Mondo mette in risalto tale connotazione.

⁵⁷⁸ Cfr. *ivi*, p.160.

⁵⁷⁹ Cfr. *ibidem*. Come nella situazione finale di V,3, il tentativo di catturare l'uomo con la forza (e non attraverso la tentazione) si rivela inutile: questo tipo di assalto è immediatamente bloccato dall'intervento di forze divine.

⁵⁸⁰ Cfr. EVA 2° di V,6, p.160.

⁵⁸¹ ADAMO 3° di V,6, p.160.

⁵⁸² Il disegno del Procaccini che illustra la scena V,7 ritrae in particolare Lucifero, Morte e lo stesso Mondo oltre a un insieme di diavoli non meglio identificati.

⁵⁸³ Il significato di una replica per la battaglia celeste potrebbe aversi nel considerare la battaglia originaria come posta al principio dei tempi ma anche fuori dal tempo: come tale potenzialmente attiva in ogni momento. Ma il riferimento all'*Apocalisse* rimanda inevitabilmente alla possibile interpretazione di tale replica come la figurazione della battaglia finale, che l'*Apocalisse* colloca alla fine dei tempi; in tal caso il IV e V atto andrebbero considerati come l'allegoria dell'intera storia dell'umanità sino alla fine dei tempi.

demoniaci e angelici) sono soltanto due: Lucifero e l'arcangelo *Micaele*. L'episodio si può scomporre in tre sequenze:

- V,7: sfida di Lucifero a Dio
- prima parte di V,8: sfida verbale tra *Micaele* e Lucifero
- seconda parte di V,8: sconfitta e caduta di Lucifero

La battaglia vera e propria sulla scena va immaginata fra la seconda e la terza sequenza: tale passaggio presenta infatti un salto tematico-temporale tra sfida che precede la battaglia e commento della battaglia conclusa, sempre nelle parole di Lucifero e *Micaele*.

Dunque Lucifero, nel breve spazio della settima scena dell'atto V, sfida Dio ad ingaggiare una battaglia fra le sue schiere angeliche e gli spiriti infernali guidati da Lucifero stesso: una sorta di replica della battaglia angelica delle origini. Esordisce rivolgendosi ad Adamo, in continuità con la fine della scena precedente (ove Adamo aveva incoraggiato Eva a confidare nell'aiuto divino) dicendo: *Folle, invan t'affatichi l'alto Ciel d'invocar*; per passare subito col rivolgersi direttamente a Dio, sfidandolo a schierare contro gli spiriti infernali i suoi *guerrieri volanti*.⁵⁸⁴ La prima battaglia celeste ha già procurato, nelle parole di Lucifero, un ingente danno (*danno eccelso*) al *Cielo*; ora si apre per Lucifero la possibilità di una *strage maggior*: la capitolazione totale delle schiere angeliche (*l'angelico suo misero avanzo / Tutto cada dal Cielo, / Tutto piombi in Averno*).⁵⁸⁵ Lucifero si appresta dunque, nel suo assalto al *Cielo*, a *calpestare e spegnere le stelle | di Dio*; tale movimento di ascesa immaginato da Lucifero è accompagnato da cataclismi atmosferici e marini: *già i lampi a l'aria, e le tempeste al mare, ecco accendo, ecco formo*.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ Cfr. LUCIFERO 1° di V,7, pp.161-62, in p.161.

⁵⁸⁵ Cfr. *ivi*, p.162.

⁵⁸⁶ Cfr. *ibidem*. A questi versi fa probabilmente riferimento la glossa andreiniana, p.162: "Apoc. 12. Væ terræ et mari, quia discendi Diabolus ad vos habens iram magnam." Il versetto dell'*Apocalisse* (Ap.12, 12) è qui citato solo nella sua seconda metà; nella sua interezza esprime una dicotomica visione fra salvezza e giubileo presso i cieli e i suoi abitanti e pericolo e dannazione per la terra e il mare. Significativamente l'ultima delle numerose glosse andreiniane apposte al testo dell'8^{va} scena contiene la citazione della prima metà del versetto, come si dirà. In generale la contrapposizione tra la limpidezza dei cieli, come emanazione delle forze angeliche, e l'opaco conturbarsi degli elementi, come effetto delle forze demoniache, è immagine ricorrente in tutto l'episodio qui considerato (V,7-8) ed emerge preponderantemente nel finale dell'episodio stesso.

La sfida di Lucifero viene raccolta dalle schiere angeliche guidate dall'arcangelo *Micaele*:⁵⁸⁷ si avvia così il confronto verbale fra *Micaele* e Lucifero, che si snoda in tutta la scena V,8 (la prima parte del confronto è sfida verbale che precede la battaglia, secondo il *topos* classico del duello di parole che precede quello fisico; la seconda parte è commento di entrambi all'avvenuta sconfitta di Lucifero). *Micaele* dunque raccoglie la sfida di Lucifero: chiamandolo *figlio de l'Ira*, *Micaele* lo invita ad avere timore (*trema*) del proprio *acuto dardo* e lo avverte sul fatto che non solo non sarà in grado di muovere guerra a Dio (*Né movi a Dio*) ma che l'inevitabile conseguenza della sua *ira* sarà un maggiore danno per se stesso (*ne l'offese tue te stesso offendi*).⁵⁸⁸ Nelle parole di *Micaele*, Lucifero, essendo *in tutto privo l d'Angelica luce*, rimarrà *abbagliato dai lampi celesti* la cui vista *Micaele* può condividere con il *Padre Eterno* (*a me comparte il facitor di luce*).⁵⁸⁹ La battaglia imminente, dice *Micaele*, sottrarrà l'uomo dalle torbide tenebre infernali per relegarlo al *viver chiaro* proprio di quella stessa luce divina ed angelica che Lucifero non può condividere:

Fugga l'infetto stuolo
De' nemici di Dio:
Né più turbo spirante
Di gran soffio infernal il viver chiaro
Hoggi dell'Huom più tenebrando vada⁵⁹⁰.

In questi versi emerge il motivo delle tenebre e del turbinio degli elementi come effetto degli spiriti infernali in contrapposizione con il nitore e il chiarore emanati dal regno celeste; motivo ricorrente in tutto l'episodio. Le parole di *Micaele* sembrano in questo passo affermare il senso di un'imminente sconfitta definitiva di Lucifero, che non potrà più turbare l'esistenza umana: in questo caso la battaglia imminente va considerata come figurazione della battaglia finale e conseguentemente la seconda parte del dramma andreiniano (atti IV e V) andrebbe letta come narrazione allegorica dell'intera vicenda umana postedenica.

Lucifero risponde a *Micaele* schernendolo, nel suo *molle* servilismo verso il *Ciel* di cui è *Nunzio loquace* che lo rende di conseguenza povero di *ardire*:⁵⁹¹ nelle parole di

⁵⁸⁷ "L' Arcangelo *Micaele*, con chori d'Angeli, combatte con Lucifero, et i Chori di Demoni, et superati gli scacciano sino all'Abisso": sintesi andreiniana alla scena V,8, in *Sommario de gli Argomenti delle Scene*.

⁵⁸⁸ Cfr. MICAELE 1° di V,8, pp.163-64, in p.163.

⁵⁸⁹ Cfr. *ivi*, pp.163-64.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p.164.

Lucifero, *Micaele* è *angelo di riposo, nido de l'humiltà, seggio di pace, guerrier solo di nome, il cui volto è timore*;⁵⁹² come un cucciolo impaurito viene invitato a *spiegare le piume in braccio a Dio*.⁵⁹³ La contrapposizione che Lucifero propone fra *Micaele* e se stesso si approfondisce nell'opposizione fra *Valor* e *Tema*, fra *Guerriero* e *inerme*, fra *forte* e *debole*.⁵⁹⁴ Lucifero invita quindi *Micaele* a ritirarsi; ma se *Micaele* persiste nell'intento di combattere (*se pur arditezza il cor t'accende*), Lucifero gli promette *aspra guerra mortale* in cui soccomberanno le schiere angeliche nella loro totalità (*tutta estinta di Dio l'ampia famiglia*).⁵⁹⁵

La sfida verbale prosegue con *Micaele* che ricorda a Lucifero l'esito della precedente battaglia e la sua vittoria soltanto apparente (*dolente vittoria*) sia nei confronti delle schiere angeliche fedeli a Dio, sia nei confronti dell'uomo, essendo Lucifero caduto nella stessa trappola che egli stesso per l'uomo aveva ordito, con quest'ultimo che lo ha reso prigioniero nell'atto di liberarsi (*che confuso il vincesti, ond'ha, che'l vinto vinse, sciolse l'avinta, e te ne'lacci avinse*).⁵⁹⁶ Lucifero, in risposta, rinnova la minaccia dei suoi *brevi assalti* alla conquista della *gran Magion di Dio*;⁵⁹⁷ e invita *Micaele* a rimanere a sua volta abbagliato dal suo sguardo luciferino, con parole che evocano il motivo dei perturbamenti atmosferici come effetto dei movimenti del maligno:

Abbaglia homai di rai guerrieri a i lampi,
Che dal ciglio di morte ogn'hor dissero
Mentre ruoto sanguigne
Queste c'ho ne la fronte atre comete ⁵⁹⁸.

In prossimità dello scontro, *Micaele* dà il segnale alle sue schiere (*A l'armi, a l'armi homai*) non senza aver ulteriormente ricordato a Lucifero l'inevitabile sconfitta

⁵⁹¹ Cfr. LUCIFERO 1° di V,8, pp.164-65, in p.164. Il motivo del servilismo angelico contrapposto all'*ardire* luciferino rimanda al "Che Signori noi siam, che lor son servi" di SATHAN 2° di I,3, pp.15-16, qui p.15.

⁵⁹² Cfr. LUCIFERO 1° di V,8, pp.164-65, in p.164.

⁵⁹³ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹⁵ Parti citate in: *ivi*, pp.164-65.

⁵⁹⁶ Parti citate in: MICAELE 2° di V,8, p.165. L'immagine dell'uomo, prigioniero dai *lacci* tesi per lui da Lucifero, che liberandosi rende Lucifero prigioniero dei medesimi *lacci*, prefigura verosimilmente l'incarnazione del Verbo: l'azione del Cristo ha infatti teologicamente la funzione di liberare l'umanità dal peccato e di circoscrivere e dannare l'azione del tentatore; come figurazione concreta *sciolse l'avinta* potrebbe facilmente indicare la liberazione del Cristo dalla croce cui è avvinto, e quindi la sua resurrezione; ovvero *avinta*, come aggettivo sostantivato (la prigioniera) potrebbe indicare l'anima che paolinianamente (o gnosticamente) il Cristo libera dai *lacci* della carne, cioè del peccato.

⁵⁹⁷ Cfr. LUCIFERO 2° di V,8, pp.165-66, in p.165.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

(*perduta Vittoria*) di quest'ultimo;⁵⁹⁹ mentre lo svolgersi della sanguinosa battaglia si trasfigura, nelle parole di *Micaele*, nella scrittura del *libro de l'eterno danno*:

Ben con penna di ferro, e con vivaci
Caratteri di sangue
Scritta nel libro de l'eterno danno
Sarà tua somma gloria
Di perduta Vittoria⁶⁰⁰.

Lucifero a sua volta, una volta ulteriormente accusato *Micaele* di essere pavido, *ardito di lingua e non di mano*, dà il segnale (*a l'armi, a l'armi*), spronando i propri *guerreggiatori invitti* ad affrontare le schiere angeliche.⁶⁰¹

In questo punto, nella possibile versione scenica del dramma, si svolge la rappresentazione dello scontro fra schiere angeliche ed infernali con la vittoria delle prime. Di questa dinamica scenica non c'è traccia nel testo andreiniano, nemmeno in forma didascalica; l'unico segnale evidente di una fase di sospensione di interventi verbali è il fatto che all'ultimo intervento di Lucifero della fase precedente segue un ulteriore intervento di Lucifero: visualmente si hanno così due battute distinte di un medesimo interlocutore, con evidente pausa recitativa fra l'una e l'altra. Si passa così nel testo dall'ultima sfida di Lucifero a *Micaele* al lamento di Lucifero per la propria sconfitta (ed è l'ultimo intervento di Lucifero nel dramma andreiniano). La battuta-lamento di Lucifero è pervasa dal senso definitivo della sconfitta (*vincesti, alfin vincesti, Angelo, e Dio*) che si appesantisce nei toni lugubri di una discesa nell'oscurità: si vede *trafitto a dirupar ne' ciechi abissi*; sottolinea che *chi la pugna perdeo, perd'anco il Sole* e che *la sua schiera già lascia il dì, cade a l'eterna sera*.⁶⁰²

Più lungo e articolato è il commento di *Micaele* a battaglia conclusa. La caduta di Lucifero è legata, nelle parole di *Micaele*, alla sua eccessiva ambizione, motivo già toccato nel corso del dramma:

Tanto a l'ingì dolente

⁵⁹⁹ Cfr. MICAELE 3° di V,8, p.166.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ Cfr. LUCIFERO 3° di V,8, p.166.

⁶⁰² Parti citate in: LUCIFERO 4° di V,8, pp.166-67. Il senso di sconfitta definitiva della battuta di Lucifero, ultima del dramma, conferma la plausibilità della lettura della battaglia fra angeli e spiriti infernali appena trascorsa come figurazione dello scontro finale alla fine dei tempi e conseguente lettura degli atti IV e V del dramma come allegoria dell'intera vicenda umana postedenica.

Quanto lieto a l'insù poggiar credesti ⁶⁰³.

Nel corso del suo intervento sottolinea la disparità di forze fra Lucifero e l'*Angelo puro*, locuzione che designa lo stesso *Micaele*, là dove Lucifero, *menzogner superbo*, si illudeva di poter avere la meglio.⁶⁰⁴ Nel lungo finale dell'intervento di *Micaele* si svolge la visione della vittoria della luce sulle tenebre in un crescendo pienamente lirico. Tale finale di intervento si può far cominciare con i seguenti versi:

Tu pur cener ancora il vasto mondo
A tue fiamme bramasti,
O de' tuoi fiati⁶⁰⁵ ardenti al soffio infausto
Le nubi, i lampi, i tuoni, e le tempeste,
E le saette risonanti e infeste
Vagar per l'aria, onde crollaro monti,
E strepitose rimbomar le valli,
E pur ecco nel Cielo
Musiche più che mai rotan le sfere ⁶⁰⁶.

Come si legge, al tentativo di propagare verso l'alto l'oscurità da parte di Lucifero e degli spiriti infernali, sotto forma di turbamenti atmosferici e cataclismi, secondo una dinamica ampiamente desunta dall'*Apocalisse*,⁶⁰⁷ si contrappone una diffusione della luce e dell'armonia, a partire dall'alto, dalle *musiche sfere*. I versi che seguono esprimono un movimento di espansione della luce verso il basso: prima il cielo

⁶⁰³ MICAELE 4° di V,8, pp.167-68, qui p.167.

⁶⁰⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶⁰⁵ Per probabile errore, nel testo: *Od'a tuoi fiati*.

⁶⁰⁶ *Ivi*, pp.167-68.

⁶⁰⁷ Il riferimento all'*Apocalisse* più significativo per tale dinamica è indicato dall'Andreini in una glossa a p.167: "Apoc.capit.9. Vidi Stellam de Coelo cecidisse in terram etc., et ascendit fumus putei, sicut fumus fornacis magnae, et obscuratus est Sol, et aer etc." (da *Ap* 9,1). Il tema dei cataclismi apportatori di oscurità provocati da agenti infernali compare inoltre in *Ap* 12,12: *Propterea laetamini caeli, et qui habitatis in eis. Vae terrae, et mari, quia descendit diabolus ad vos habens iram magnam, sciens quod modicum tempus habet*. Tale versetto viene citato due volte nelle glosse andreiniane. La prima volta, a p.162, nel corso della scena V,7, come si è riferito in una nota precedente, veniva citata l'inizio della seconda metà: "Vae terrae, et mari, quia descendit diabolus ad vos habens iram magnam." A conclusione dell'intervento di *Micaele*, p.168, viene citata la prima metà: "Propterea laetamini caeli, et qui habitatis in eis". La scelta andreiniana di spezzare la citazione del versetto in due parti invertendone l'ordine, citando quindi la seconda parte del versetto all'inizio dell'episodio complessivo della battaglia angelica e la prima parte alla fine dell'episodio sembrerebbe non casuale, ma mossa dall'intento di mettere in evidenza il motivo della vittoria dell'armonia e della luce (*Propterea laetamini caeli*) sui movimenti oscuri e caotici che coinvolgono il basso mondo e per cui terra e mare verrebbero condannati all'assalto del maligno (*Vae terrae, et mari*). In questo modo risulta evidenziato il motivo della vittoria di luce e armonia su tenebre e caos che si delinea nel finale dell'intervento di *Micaele*. L'insieme delle glosse andreiniane qui citate rappresentano un esempio in cui la loro funzione di riferimento dottrinale si intreccia a una funzione estetico-letteraria; lo stesso ordine delle medesime glosse, sia in riferimento al testo drammatico che fra di esse, costruisce di per sé un discorso.

diurno (*il bell'azur celeste*), quindi il *Mare*, in atto di *tremolar* | *placido*, la cui allegria cromatica vince la potenziale cupezza (*fuor de l'onda Persa perla, e corallo inallegrito ei versa; né stanco è'l pesce di scherzar guizzante nel zafir tremolante*).⁶⁰⁸ Segue il rigoglio luminoso della vegetazione (*verdi* | *infiorate ciglia*), e il diffondersi dell'armonia canora degli uccelli (*D'ogni cantor volante che Cantor fa il bosco, e musica la valle*).⁶⁰⁹ L'intervento di *Micaele* si conclude invitando tutti i presenti (le schiere angeliche, ma probabilmente anche Adamo ed Eva che si possono immaginare come presenti sulla scena, sia pur ai margini, per tutta la durata della battaglia celeste appena conclusa) ad esultare rivolti al Cielo (*tutti lieti in così nobil giorno, alzando | ogni candida insegna | a lo scherzar de' venti*); e in nome della vittoria chiede che *l'aurate squille* | *rimbombin* | *del Ciel la gloria* (Il suono delle trombe segna l'inizio della successiva e ultima scena del dramma andreiniano, in *continuum* d'azione con la presente).⁶¹⁰

Non si può non notare, in questo schiudersi di luce e armonia della parte finale dell'intervento di *Micaele*, il senso di un "ripristino dell'ordine precedente al

⁶⁰⁸ Parti citate in: *ivi*, p.168. *Onda Persa* sta sicuramente per Mar Persiano (Oceano Indiano); ma indubbiamente la parola esprime anche il colore cupo, perso appunto, da cui lo stesso *Mar* si riscatta, risultando *inallegrito*. La descrizione del mare ritorna più volte nel corso del dramma andreiniano, con connotazioni estremamente cangianti: da emblema della pace a emblema dell'ira. Forse il *Mare* costituisce per il dramma andreiniano l'entità maggiormente contesa, nella sua complessa carica simbolica, fra forze angeliche e forze demoniache, quasi una cartina di tornasole in cui si legge, passo dopo passo, lo stato del rapporto fra Adamo (insieme ad Eva) e Dio: cromaticamente, se il rosso indica violenza e disordine, l'azzurro significa pacifica armonia. Il primo passo in cui si svolge una descrizione del mare è alla fine della prima scena dell'opera, in seno al monologo di Adamo che inizia con *O pomposo apparato* (ADAMO 5° di I,1, pp. 9-10). Il mare viene descritto (vv.32-37 del monologo) come *bel ceruleo campo* che *rivolge* in se stesso i suoi tesori nascosti (*ori, margherite elette, purpurei coralli*) *ergendo* con *fierezza il capo ondos* | *al Ciel* mentre al suo interno i pesci sono una *muta* | *squammosa greggia*. In tale descrizione prevale l'aspetto armonico, rasserenante (*bel ceruleo campo*), ma è presente, potenzialmente, anche quello distruttivo, nell'immagine del mare che eleva *il capo ondos* | *al Ciel*, quale segno di *fierezza* ma anche di possibile rivolta. La descrizione dei pesci è neutra; l'atto di rivolgere in se stesso i tesori nascosti è ambivalente perché significa al tempo stesso nascondere e rivelare. Il secondo passo in cui appare nel dramma una descrizione del mare è nel lamento di Adamo che occupa interamente la scena IV,4. Nei versi che descrivono il *Mar* (vv.103-07 del lamento di Adamo) esso appare come sdegnoso, focoso; nella sua ira *prende i pesci ne le braccia* e *gli percuote ed attomba*. Qui il mare esprime intermente il suo aspetto demoniaco; il colore che vi si evoca nella parola *focoso* è il rosso; l'intento del mare è quello di prendere per nascondere (*prende/attomba*) e di uccidere (*percuote/attomba*). Infine la descrizione del *Mar* nell'intervento di *Micaele* a cui fa riferimento la presente nota, offre un chiaro emergere degli aspetti armonici: il colore del *Mare* è un bell' *azur celeste* – *zafir tremolante*; anziché nascondere i suoi tesori li offre alla vista (*versa*) e il suo umore anziché iroso è *inallegrito*; gli stessi *pesci* recepiscono tale allegria nel loro *scherzar guizzante*. Tuttavia permane, come un'ombra invisibile, l'aspetto oscuro di cui il mare è potenziale portatore, sia pur vinto in questa fase dall'allegria dell'azzurro: quel movimento cupo dai sinistri riflessi rossastri che si esprime nella locuzione *onda Persa*.

⁶⁰⁹ Parti citate in: *ibidem*.

⁶¹⁰ Parti citate in: *ibidem*.

peccato”: i versi di tale finale di intervento “soprattutto marcano la circolarità dell’opera”.⁶¹¹ In particolare le *musiche sfere* riprendono direttamente la prima strofa del prologo, ove nella metafora della sinfonia cosmica, le *Sfere* erano dette *Corde della Lira del Ciel*. Il ritorno all’armonia originaria, quale fine ultimo dell’esistenza umana, sembra schiudersi nel finale del dramma, rendendo quindi plausibile (e non certo univoca) la lettura per cui gli ultimi due atti del dramma narrano allegoricamente l’insieme di tutte le vicende umane in fase postedenica, e il finale che sta per schiudersi altro non rappresenta che l’ingresso finale in paradiso di Adamo ed Eva, cioè dell’umanità. Nel finale dell’intervento di *Micaele* risuonano inoltre le visioni dell’enigmatico resoconto di Adamo sul *rivo* nella scena III,1; in particolare la visione del paesaggio ameno che il fiume, dopo una cascata, andava formando nel resoconto di Adamo, e che si è detto⁶¹² poter rappresentare un’allegoria profetica di un secondo paradiso oltre l’espiazione che segue la caduta:

[...] e là tu miri
 Come gran copia d’acqua in cerchio angusto
 Accoglie in cupa, e fruttuosa valle
 D’Allor cinta, e d’ulive,
 Di cipressi, d’aranci, e d’alti pini;
 Il qual limpido humore a i rai del Sole
 Sembra un puro cristallo:
 Quind’è che nel bel fondo,
 Nel cristallin de l’onda,
 Tralucer miri ricca arena d’oro,
 Ed un mobile argento
 Di cento pesci, e cento.
 Qui con note canore
 Candidi cigni a la bell’onda intorno
 Fanno dolce soggiorno,
 E sembran gorgheggiando a l’aura dire,
 Qui fermi il piè che brama a pien gioire⁶¹³.

La visione profetica di Adamo di III,1 (che avviene significativamente appena prima del *gustar* il *pomo vietato* da parte di Adamo, quindi nell’ultimo momento della purezza originaria) che sembra prefigurare appunto un secondo paradiso, risulta ripresa per diversi aspetti, come si è visto, nel finale dell’intervento di *Micaele* che

⁶¹¹ RUFFINO (2007, a cura di), *L’Adamo*, cit., p. 240, in *Note e Commento*, in riferimento a V,8.

⁶¹² In §6.7.

⁶¹³ ADAMO 2° di III,1, pp. 66-68, qui pp.67-68.

conclude la penultima scena: in particolare il rigoglio della vegetazione, le note *canore* e armoniose degli uccelli e soprattutto il motivo del *Sole* che rende limpida l'acqua (di un lago nel racconto di Adamo; del *Mare* nell'intervento di *Micaele*) facendo emergere la sgargiante visione di materie preziose (*oro* primo caso; *perle* e *coralli* nel secondo) e dello scintillio di *pesci* guizzanti.

7.4c Epilogo: V,9

L'ultima scena del dramma prosegue la continuità di azione che caratterizza tutta la quarta macrosцена della seconda parte del dramma: l'*aurate squille*⁶¹⁴ invocate dall'arcangelo *Micaele* alla fine di V,8 sono il *caro suon*⁶¹⁵ che Adamo avverte al principio di V,9; Adamo ed Eva vanno considerati verosimilmente presenti nella situazione appena conclusa della battaglia fra angeli e demoni, sia pur ai margini della scena; ora prendono la parola rivolgendosi allo stesso *Micaele* che ha appena concluso di parlare, appunto, con l'invocazione delle *aurate squille*.

Nel corso della scena finale, *Micaele*, invocato da Adamo ed Eva, smentisce, almeno su piano letterale, l'impressione che si era tratta, attraverso la lettura della seconda parte del dramma, di un imminente accesso finale e definitivo al paradiso dei due progenitori: Adamo ed Eva dovranno ancora soggiornare sulla terra. Tuttavia tale lettura resta pur sempre plausibile in senso lato: come si dirà infatti, viene comunque confermata la certezza del paradiso per i due progenitori, una volta conclusa l'esperienza terrena;⁶¹⁶ inoltre la stessa vita sulla terra per Adamo ed Eva viene annunciata in termini che la rendono in qualche modo simile alla vita nel paradiso terrestre originario. Questi elementi permettono comunque di leggere la vicenda di Adamo ed Eva come allegorica della complessiva parabola umana: tanto più che nel corso della stessa scena, a più riprese, viene fatto riferimento al paradiso celeste e al paradiso terrestre quali aspetti di un'unica sostanziale entità. Più ampiamente, come si vedrà, il tema dominante della scena è quello dell'unione armonica delle disarmonie,

⁶¹⁴ Cfr. MICAELE 4° di V,8 pp.167-68, in p.168 (ultimo verso).

⁶¹⁵ Cfr. ADAMO 1° di V,9, pp.169-70, in p.169 (primo verso).

⁶¹⁶ La visione finale del paradiso da parte di Adamo ed Eva è accostabile all'ascesa dantesca in *Paradiso*: in entrambi i casi la visione avviene col corpo in vita; in entrambi i casi vi è il presupposto di una continuazione della vita mortale dopo la visione; eppure in entrambi i casi la narrazione si esaurisce con la visione, non viene cioè descritto il viaggio di ritorno alla normalità, nella sostanziale certezza di un accesso futuro al paradiso, che nella sua prefigurazione è già di fatto presente.

della *coincidentia oppositorum* quale forza fondante della vita cosmica, secondo un *modus* percettivo e descrittivo caro alla poetica barocca; tale *coincidentia oppositorum* si esprime nei modi del paradosso, che solo l'azione divina può trascendere e sublimare: ritorna cioè implicitamente, ma con forza, il tema del *sublimar le soglie* con cui si apriva il dramma.

Gli interlocutori dell'ultima scena del dramma sono: Adamo, Eva, *Micaele* e *Chori d'Angeli*. La scena si può scomporre in tre sequenze:

- Adamo ed Eva invocano l'arcangelo *Micaele*
- Discorso di *Micaele*, alternato a preghiere di Adamo ed Eva
- Coro angelico finale, introdotto da *Micaele*

L'esordio dell'intervento di Adamo che inaugura la scena già enuncia il motivo, di cui si è accennato, della sovrapposizione in un'unica entità di paradiso celeste e paradiso terrestre:

O Caro suon, che ne richiama hor lieti
Là 've mesti partimmo [...] ⁶¹⁷.

Nel timore di *infettar* con la propria aura di peccato (*Putrido dal peccato*) la *fragranza* degli *Angeli*, Adamo chiede all'arcangelo *Micaele* di rivolgere *mite il guardo* verso di loro, Adamo ed Eva, in atto di venerazione nei suoi confronti (*A chi prostrato al suol t'onora, e cole*).⁶¹⁸ *Micaele* è descritto nella tradizionale iconografia di *Guerrier forte e pietoso*, dai capelli biondi (*aureo crine*) rivestito di *lorica ardente* e di *elmo lucente*;⁶¹⁹ recante nelle mani un'asta *vittrice* e una bilancia *aurea*:

Con la destra vibrando asta vittrice,
E con la manca man Libra aurea ergendo ⁶²⁰.

All'invocazione di Adamo nei confronti dell'arcangelo *Micaele* segue quella di Eva. L'esordio del suo intervento,

O de l'eterno Sol alba felice ⁶²¹,

⁶¹⁷ *Ibidem*. Il *caro suon* delle *aurate squille* sembra appunto richiamare Adamo ed Eva letteralmente verso il paradiso terrestre (*là 've mesti partimmo*).

⁶¹⁸ Parti citate in : *ivi*, pp.169-70.

⁶¹⁹ Parti citate in: *ibidem*.

⁶²⁰ *Ivi*, p.170. L'*asta vittrice* è chiaro simbolo della vittoria delle schiere angeliche guidate da Michele sugli angeli ribelli; la *Libra* riflette il compito di soppesare le anime che la tradizione assegna a Michele; più oltre, in MICAELE 1° di V,9, pp.171-72, in p.171, *Micaele* stesso si definisce *Librator de l'alme*.

è simbolicamente denso; se per decodificazione allegorica vi si legge una lineare invocazione a *Micaele* che “è messaggero del *Padre Eterno*, come l’alba è annuncio del giorno”⁶²², non è secondario l’ossimoro che emerge da una lettura letterale di un principio (*alba*) di ciò che non ha principio (*eterno*); il paradosso cioè di un accadere il cui agente è estraneo al tempo. Tale paradosso va a costituire insieme ai successivi il tema dominante della scena che, come si è accennato, è quello di un cosmo intessuto di contrasti paradossali che solo lo sguardo divino può comprendere e sublimare. L’invocazione di Eva si snoda sul motivo dell’invocazione della luce divina che *Micaele* rappresenta (*rischiarator cortese*) in quanto guaritrice della cecità causata dal peccato (*questi ciechi lumi, tenebrati dal duol [...]; talpa d’errore*).⁶²³ Nel corso dell’invocazione, Eva dà una definizione di sé particolarmente sintomatica del proprio personaggio:

Io sol varia, e vagante
 Relatrice non finta
 Di commesso fallire a te mi piego⁶²⁴.

L’essere *varia e vagante* di Eva, rinvia innanzitutto alla proverbiale leggerezza della donna, di cui Eva è prototipo. In secondo luogo, considerando le riflessioni fatte su Eva riguardo il suo peculiare bisogno di un *habitat* in cui soggiornare, si può dire come la leggerezza di Eva, la varietà e l’imprevedibilità dei suoi movimenti, è proprio ciò che giustifica quel peculiare bisogno di un adeguato *habitat* i cui movimenti possa armonicamente contenere. Ma l’Andreini invita il lettore a considerare un altro specifico senso di questo esser *varia e vagante* di Eva. Citando Agostino in una nota a margine dei versi citati,

August. trac. super Simbolum ad Cathec.: Per foeminam mors
 per foeminam vita; per Evam interitus, etc.⁶²⁵

sottolinea lo specifico destino della donna, di cui Eva è il prototipo, di essere artefice di morte e di vita, di rovina e di salvezza, ossia la sua ossimorica polisemia.⁶²⁶

⁶²¹ EVA 1° di V,9, p.170.

⁶²² RUFFINO (2007, a cura di), *L’Adamo*, cit., p. 240 in *Note e Commento*, relativamente alla scena V,9.

⁶²³ Cfr. EVA 1° di V,9, p.170.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ Glossa di p.170.

⁶²⁶ Il passo agostiniano citato da Andreini conclude: *Per Hevam interitus, per Mariam salus*; AGOSTINO, *De Symbolo ad Catechumenos*, 3,4, PL 40, 655. Nel citare la frase agostiniana Andreini omette la parte finale (*per Mariam salus*). Tale omissione, forse fortuita, conferisce maggior risalto alla polisemia della donna in quanto tale, non opponendo ad Eva, protagonista del peccato originale, una seconda Eva, ossia Maria, quale artefice della salvezza umana: i due

Adamo conclude la prima sequenza della scena, quella delle invocazioni all'arcangelo *Micaele* con un ulteriore intervento. Qui Adamo chiede all'angelo di infondere in loro (Adamo ed Eva) una pace interiore che possa tranquillizzare le loro angosce (*i presagi funesti | tranquilla homai*).⁶²⁷ Il dolore per le intense emozioni da cui Adamo si sente percosso, si esprime nella bella ed efficace immagine dello scoglio percosso dalle onde:

Anzi che i flutti ondosi
Percotendo nel cor, per gli occhi uscendo
Non mi faccian sembrare
Scoglio di duol del pianto mio nel Mare ⁶²⁸.

L'arcangelo *Micaele* risponde ai richiami di Adamo ed Eva, quale *nunzio di pace*, assicurando la magnanimità di Dio che *lunga pace a poca guerra indice*.⁶²⁹ Quindi si rivolge specificatamente ad Eva, invitandola a placare il suo pianto⁶³⁰ e assicurandole che godrà di salvezza e libertà e non tanto in riscatto della colpa commessa ma attraverso di essa: inizia qui un *climax* di contrasti paradossali attraverso i quali emerge con insistenza il tema dominante della scena, quello di un cosmo retto da *coincidentiae oppositorum* che solo la mente divina può penetrare. Così dice *Micaele*:

Eva ancor diè fruire
In carcer libertate,
D'esser disciolta avinta,
E trionfar mentre è abbattuta e vinta.⁶³¹

Tali contrasti fanno riferimento senz'altro a una salvezza che perdura nonostante la prigionia (*carcer, avinta*) rappresentata dalle membra mortali nel corso della vita che per Eva dovrà proseguire sulla terra; ma si intrecciano anche in qualche modo con il

aspetti, rovina e salvezza, coesistono ossimoricamente nello stesso personaggio di Eva, così come verrà ulteriormente sottolineato nel corso della scena.

⁶²⁷ Cfr. ADAMO 2° di V,9, pp.170-71.

⁶²⁸ *Ivi*, p.171. L'immagine esprime la dinamica tradizionale del pianto, con le lacrime che hanno origine nel cuore ove avviene una forte emozione (*Percotendo nel cor*) per trovare poi sfogo attraverso *gli occhi*. Il pianto, sia pur liberatorio, può arrecare un forte dolore (*duol*), che anziché essere liberatorio è potenziale apportatore di confusione. Il *Mare* che appare in questa breve immagine risulta quindi carico di tutta l'ambivalenza di cui si è detto analizzando le descrizioni marine che compaiono nel dramma andreiniano, in una delle note precedenti.

⁶²⁹ Cfr. MICAELE 1° di V,9, pp.171-72, in p.171.

⁶³⁰ Cfr. *ibidem*: "Hor da i gemini fonti / I tiepidetti errori /Eva affrena del pianto". Da notare la locuzione *tiepidetti errori* a indicare il vario percorso delle lacrime sul viso; ma forse, simultaneamente, anche l'errore costituito dal peccato, che di quel pianto è causa primaria, e che è ancora recente, quindi tiepido.

⁶³¹ *Ivi*, p.172.

motivo, visto poco sopra, dell'ossimorica polisemia di Eva, in quanto prototipo della donna, del suo esser *varia e vagante*; l'ultimo dei versi citati esprime l'attitudine tradizionalmente femminile (e attribuito tipicamente mariano) del vincere cedendo (*trionfar mentre è abbattuta e vinta*). Ma, nonostante queste letture, o forse attraverso di esse, non può non emergere dalla lettura di tali versi il senso di un contrasto aporetico, di un meccanismo in cui imperscrutabilmente bene e male sono sovrapposti in assenza di un'illuminazione divina che li dipani; di un mondo che è soprattutto esercizio di uno stile, quello barocco nella versione andreiniana, che attraverso tali contrasti sembra voler esprimere, quasi giocosamente, le disarmonie che reggono l'armonia cosmica in modo tale da rendere aporetico lo stesso quisito se è lo stile ad adeguarsi al mondo o se è il mondo ad adeguarsi allo stile.

Micaele prosegue il suo intervento invitando Adamo ed Eva a rivolgere gli occhi (*humili luci*) *al Cielo* e, inginocchiati, a pregare porgendo *lodi l a Dio*,⁶³² dal momento che il loro accesso al Cielo è assicurato:

Ch'avverrà ancor ch'a un sì profondo zelo
A voi Padre sia Dio, sia stanza il Cielo.⁶³³

Nuovamente si esprime in questi versi un senso di sostanziale identità fra paradiso terrestre e paradiso celeste, esprimendosi come nuovamente (*ancor*) Adamo ed Eva avranno accesso a quel luogo ove *Padre sia Dio* e quel luogo era il giardino; ed ora è chiamato *Cielo*.

Le preghiere di lode di Adamo ed Eva che seguono si snodano attraverso un *climax* crescente di contrasti. Il vocativo di esordio della preghiera di Adamo è il seguente:

O tu Signor, che colà su poggiando
Con regolati errori,
Con discorde unione il Ciel raggiri⁶³⁴.

Tali versi sono quelli in cui il tema dominante della scena, quello di un mondo retto da *coincidentiae oppositorum* che solo la mente divina può comprendere, forse si esprime in maniera più limpida: tutto appare come una contorsione che si protende all'infinito e che solo Dio, l'infinito appunto, può leggere come armonia. Un'ulteriore serie di contrasti emerge alla fine dell'intervento di Adamo, in cui riferisce di se

⁶³² Parti citate in: *ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ ADAMO 3° di V,9 pp.172-73, qui p.172.

stesso con parole che fanno *pendant* con quelle, citate poco sopra, di *Micaele* e riferite ad Eva:

Ben che infetto, ho salute,
Fra rischi ho⁶³⁵ sicurtà, ne l'odio amore,
E ne l'Inferno stando
Cittadino già son de l'alto Olimpo⁶³⁶.

Anche qui il principale senso è quello del sentirsi salvato, da parte di Adamo, nonostante il perdurare della vita mortale con le sue malattie (*infetto*), i suoi *rischi*, i suoi contrasti (*odio*), i suoi disagi (*Inferno*); e tuttavia emerge pure il senso di una sovrapposizione misteriosamente aporetica fra male e bene, fra colpa e salvezza, in gran parte riferibile al “paradosso della *felix culpa* secondo cui la redenzione dell'Uomo sarebbe un bene maggiore di quanto fosse stato l'atto della Creazione”⁶³⁷.

Eva quasi prosegue la preghiera di lode di Adamo senza soluzione di continuità, allungando e ribadendo l'elenco dei contrasti (*Con la morte, la vita, con la guerra la pace, co'l perder la Vittoria, con l'error la salute, e con l'Inferno il Cielo*); e chiarendo come la soluzione di tali paradossi *non è poter humano, ma de l'eterna mano onnipotenza somma*:⁶³⁸ la creazione e la comprensione di tante unioni discordi è appunto, come si diceva, solo in potere del divino nella sua eternità e nella sua infinitezza. L'impossibilità di comprendere con mente umana tali misteri si salda con il desiderio di Eva di esprimere *carmi di lode* al creatore non con la voce, impastata dal *duolo* (la voce umana è pur sempre espressione di una riflessione autonoma), ma direttamente, come riflesso (*Echo*) non mediato, dell'ispirazione divina:

E s'il duol vieta, ch'io ti narri il duolo,
Che tanto il core addoglia,
Tu dolcissimo Padre
L'alma infondi ne l'alme, e'l cor nel core,
Che scossa dal dolore
Voci al Cielo indirizzando
Farò ch'Echo echeggiando
Porterà ne l'Empireo i carmi humili

⁶³⁵ Nel testo: ò.

⁶³⁶ *Ivi*, p.173. In entrambe le edizioni del 1613 e '17, a conclusione del precedente intervento di Adamo, dopo la parola *Olimpo* è posta una virgola (“,”): forse errore tipografico, o forse indicazione, per la lettura, di come Eva stia quasi proseguendo la preghiera di Adamo sostituendolo come voce recitante.

⁶³⁷ RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*, cit., p.241 in *Note e Commento*, in relazione alla scena V,9.

⁶³⁸ Parti citate in: EVA 2° di V,9, p.173

Riserbati a tua lode.⁶³⁹

Espletate Adamo ed Eva le preghiere di lode al creatore, *Micaele* riprende il suo discorso ai progenitori. Attraverso un linguaggio nuovamente carico di paradossi (*Fatta è la Morte, Vita [...] Adamo mortal fatto è immortale [...] Eva morta mille parti avviva*)⁶⁴⁰ nel discorso di *Micaele* riemerge il motivo dell'innamoramento da parte del *Padre Eterno* nei confronti dell'essere umano, motivo con cui si era aperto il dramma:⁶⁴¹ *Dio | sfavilla innamorato | del ben del Peccatore.*⁶⁴² L'innamoramento di Dio nei confronti dell'uomo si esprime in particolare nel fatto di averlo creato con il volto inclinato verso il cielo e non verso il suolo, secondo un motivo letterario tradizionale che fa distinguere l'uomo rispetto agli animali:

Non volle farvi verso il suolo il volto,
Come al brutto già feo; ma verso il Cielo;
Sì ch'ad ogn'hor di vostra origo altera
L'alma contempli avventurosa il loco⁶⁴³.

Asserendo che il volto umano è rivolto verso l'alto per contemplare il cielo, in quanto *origo altera* dell'uomo, *Micaele* rinnova quel senso di una sostanziale unità fra paradiso terrestre e paradiso celeste che percorre tutta la scena: il *Cielo* è la vera patria di Adamo ed Eva che sulla terra vivranno ancora a lungo (*molt'anni*), ma solo come *hospiti* transitori, cercando di adattarsi alle intemperie (*al Sole, a l'acque, a i venti*) grazie ad adeguati ripari (*antri pumiciosi*) ove in *santi amori | involti* faranno *fertileggiar il Mondo* di propri *figli*.⁶⁴⁴ La promessa, anzi certezza dell'accesso al *Cielo*, è rivolta senz'altro ad Adamo ed Eva; ma è quasi inevitabile percepire in

⁶³⁹ *Ibidem*. Questo finale della preghiera di lode, da parte di Eva, riflette simmetricamente il motivo dello *scoglio del duol* visto in ADAMO 2° di V,9, pp.170-71, in p.171. Da notare come in questo caso Eva pare sentirsi *scossa dal dolore* direttamente sotto l'effetto dell'ispirazione divina, la cui intensità può rivelarsi di per se stessa dolorosa.

⁶⁴⁰ Cfr. MICAELE 2° di V,9, pp.173-75, in p.174.

⁶⁴¹ Cfr. in P.ETERNO 5° di I,1, p.3: "Ecco a te vengo Adamo / Figlio a me caro, Figlio / D'innamorato Padre"

⁶⁴² Cfr. MICAELE 2° di V,9, pp.173-75, in p.174.

⁶⁴³ *Ibidem*. Il motivo letterario è di derivazione ovidiana. OVIDIO, *Metamorfosi* I, vv.84-86: "pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus."; edizione di riferimento: OVIDIO (Ovidius Naso Publius: 43a.C.-17d.C.), *Le metamorfosi*, testo a fronte originale e traduzione italiana, a cura di Guido Vitali, in 3 voll., Milano, Società anonima Notari, 1929.

⁶⁴⁴ Parti citate: *ivi*, p.174-75. Il *Mondo* in cui i progenitori danno origine alla moltiplicazione della specie umana è definito *lieto e giocondo*; egualmente *lieto e giocondo* (in prima strofa di DONZELLE 1° di V,6, p.158) appariva la sembianza di Mondo, personaggio infernale tentatore di Eva in V,4-6. Il mondo che ospita l'uomo riflette simultaneamente la santità degli *amori* e la tentazione per il possesso dei beni; andando a configurare l'ambivalenza di un luogo in cui armonia e disarmonia si intrecciano in maniera imperscrutabile; il mondo è retto appunto con *regolati errori, con discorde unione*; ADAMO, 3° di V,9, pp.172-73, qui p.172.

questo messaggio dell'arcangelo *Micaele* un suo rivolgersi per estensione all'intera umanità a venire: la totale assenza, nel dramma andreiniano, di riferimenti umani oltre Adamo ed Eva (fatta accezione per le allusioni a Gesù e a Maria), e tanto meno quindi di parti dell'umanità potenzialmente dannate, conferisce ai personaggi di Adamo ed Eva una significativa valenza allegorica di uomo e donna di ogni tempo; il finale del dramma andreiniano si dispone dunque nel segno di un marcato ottimismo per cui la salvezza finale di ogni uomo e donna è, per così dire, garantita. Questo marcato ottimismo finale lega in particolare fra loro, nelle parole di *Micaele*, i destini dell'uomo e della donna:

Anzi prometto a voi coppia mortale,
Che se insieme peccaste,
Se penitenza entrambi insieme haveste,
Ch'anco insieme nel Cielo,
E nel corporeo velo
Di Dio mirando il sacrosanto viso
Godrete il sommo bel del Paradiso.⁶⁴⁵

Adamo ed Eva fanno eco al secondo intervento di *Micaele* con una sorta di ripresa della precedente preghiera di lode attraverso due brevi interventi che si corrispondono testualmente nel motivo principale, quasi a sottolineare l'accadere dell'armonico connubio prospettato dall'angelo: entrambi esprimono gratitudine per il soccorso divino *a le ruine | de l'Huomo* (l'espressione compare tal quale in entrambi gli interventi)⁶⁴⁶ e la conoscenza dell'amore divino attraverso il proprio peccato. L'intervento di Adamo riprende ed enfatizza il motivo dell'innamoramento di Dio (*de l'Huom fatto amator sovrano*); quello di Eva, il motivo del *core* come migliore interlocutore verso Dio rispetto alla *lingua* (*Taccia, taccia la lingua / Parla tu dentro o core*).⁶⁴⁷

L'ultimo intervento di *Micaele* introduce il coro finale degli *Angeli*, in nome della *gioia* che prova l'*Huomo* al fatto di *esser rapito a l'artiglio infernale*: attraverso tale

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ Cfr. a p.175, ADAMO4° - EVA3° di V,9 (con variante *Huom/Huomo*).

⁶⁴⁷ Parti citate in: *ibidem*. Il *core* esprime una conoscenza diretta, non mediata, come la *lingua*, dalla riflessione individuale della mente umana, che è inadeguata a comprendere i paradossi di cui è intessuto il *Mondo*; lo stesso contrasto fra recettività del *core* e inadeguatezza della *lingua* era emerso nel corso della prima scena del dramma quando, nel proprio essere creati / risvegliati all'essere, entrambi, Adamo ed Eva, esprimevano la difficoltà ad articolare parole.

gioia | il tutto gode al punto che sembra *il Cielo in terra, e'n Paradiso il Mondo*.⁶⁴⁸ Il mondo si trasfigura in paradiso: la voce di *Micaele* sembra suggerire come la vita sulla terra possa essere in se stessa il luogo del paradiso nel momento in cui l'umanità gioisce della propria autentica libertà, nello sfuggire il male che la imprigiona. L'identità fra paradiso celeste e paradiso terrestre, che la scena finale a più riprese evoca nelle parole finali di *Micaele*, allarga il suo cerchio e sembra voler comprendere in se stessa anche la vita umana terrestre postedenica, nel momento in cui accade il suo rispecchiamento nella propria origine celeste. L'ottimismo del finale del dramma che sembra esprimere, come si diceva, la salvezza per l'umanità complessivamente intesa si allarga ulteriormente evocando la possibilità che tale salvezza possa compiersi *sicut in caelo, et in terra*. Così, nelle parole di *Micaele*, Adamo ed Eva già stanno vivendo un *giorno di Paradiso* e sono già *fatti in terra cittadin'celesti*; e in nome di questo evento il coro d'*Angeli* viene invitato da *Micaele* a esprimere i suoi *canori accenti*.⁶⁴⁹

Il coro finale intonato dagli *Angeli* è un'unica lunga strofa di 26 endecasillabi e settenari; tuttavia tale strofa, considerando lo spostamento a sinistra del 15° verso, può essere intesa come composta da due strofe disomogenee, rispettivamente di 14 e di 12 versi, ciascuna delle quale potrebbe essere idealmente affidata a un sottocoro angelico.⁶⁵⁰ Tali versi sembrano intenzionalmente composti come *summa* dei motivi ricorrenti nel dramma andreiniano, con particolare attenzione all'ultima scena. Il coro si apre con l'intenzione angelica di scendere sulla terra per aiutare l'uomo nel suo processo di espiazione e salvezza (*Moviam, moviam le piante / Là've dovrà*

⁶⁴⁸ Cfr. MICAELE 3° di V,9, pp.175-76, in p.175.

⁶⁴⁹ Cfr. *ivi*, p.175-76.

⁶⁵⁰ Le due strofe disomogenee sono caratterizzate dai seguenti schemi metrici: (1) aabaccDDeEFggF (2) a'B'c'B'a'D'c'E'e'F'XF'. Come si può notare gli unici versi non rimati sono quelli contrassegnati dalle lettere D' e X. Il verso contrassegnato con X è inoltre irregolare (dodecasillabo). Enrico Bevilacqua asserisce di aver visionato un'edizione del 1613 contenente un'annotazione manoscritta, attribuita dal Bevilacqua allo stesso Andreini, che denuncia l'inserimento di tale verso anomalo come opera dell'editore, trovandosi l'Andreini in *tournee* in Francia: "Dell'ediz. del 1613 io vidi una copia all'Ambrosiana di Milano, una seconda alla Comunale di Verona. In quest'ultima il penultimo verso (sbagliato) del dramma, che sarebbe: *Piagato, ferito, avampato, infiammato*, si trova cancellato a penna, con una sbiadita annotazione manoscritta, che io ritengo fatta dall'autore, perché i caratteri sono identici a quelli da me veduti nelle lettere autografe dell' Andreini. L'annotazione dice: «questo verso è scomunicato, verso non solo di cattivo suono, ma di 12 sillabe, e questo si fu posto dallo stampatore essendo l'autore in Francia». Infatti solo due mesi dopo aver scritta la dedica dell'Adamo (12 giugno) l'Andreini era in viaggio per Parigi; l'opera uscì dunque alla luce, lui assente"; BEVILACQUA, *op.cit.*; prima parte (in XXIII), p.134n. Se si dà per buona l'indicazione del Bevilacqua e l'autenticità dell'appunto andreiniano, considerando quindi come plausibile che nella stesura originale nessun verso fosse *scomunicato*, si può eventualmente ipotizzare che il penultimo verso originario (soppresso dall'editore e sostituito dal verso X) potesse avere rima in *-arne* come l'altro verso (D') non rimato: *Ch'inestato sarà del Verbo in Carne*.

quest’Huomo / Purgar l’error del pomo).⁶⁵¹ Tale espiazione viene descritta, in *continuum* col tema dei paradossi, come *coincidentia* di dolore e gioia (*fra stille umili, e sante*), malattia e salute, danno e salvezza (*piaga avelenata, insana* che il *gran Fattore | tosto | risana*), in nome della misericordia divina che *stima | ogn’onta frale, ogni error leve*.⁶⁵² La salvezza dell’uomo si compie inoltre, in ripresa del motivo del suo accesso a un *seggio | in Cielo | a scherno di Sathan*.⁶⁵³ Il coro angelico si rivolge quindi all’umanità a venire:

Voi pur figli d’Adamo,
 La cui stirpe adornar veggiamo il Mondo
 Non pregherete invano
 L’alto Signor d’ogni pietà fecondo;
 Frondi siete del ramo,
 Ch’inestato sarà del Verbo in carne ⁶⁵⁴.

Quel *Voi pur* costituisce un ponte ideale fra la vicenda umana di Adamo ed Eva e tutta l’umanità intera (*figli d’Adamo*): una conferma dell’impressione che si è tratta dalla lettura dell’ultima scena di come la chiusura del dramma andreiniano sembri evocare la salvezza, non solo per Adamo ed Eva, ma per l’umanità intera, come forma di ineccepibile destino voluto dall’alto. La salvezza dell’umanità si compie storicamente grazie all’incarnazione del *Verbo*, rappresentata con la figura botanica dell’innesto, secondo il riferimento scritturale di *Isaias 11* che l’Andreini fornisce in un’apposita glossa a margine del testo.⁶⁵⁵

Negli ultimi versi vi è una ripresa del motivo desunto dall’*Apocalisse*, ricorrente nell’episodio della battaglia celeste (V,7-8), dei cataclismi atmosferici che accompagnano l’ultimo assalto al *Cielo* degli spiriti infernali (*Tuoni l’inferno insano tempesti pur*) che tuttavia non potranno abbattere (*non cadrà*) la *fronda* dell’umanità, vivificata dall’innesto del *Verbo in carne*.⁶⁵⁶ Tale *fronda* riceverà dal *gran Cultore* la sua piena (*gioconda*) *Primavera | nel Cielo*:⁶⁵⁷ l’immagine botanica finale, in cui Dio

⁶⁵¹ Cfr. ANGELI di V,9, pp.176-77, in p.176.

⁶⁵² Parti citate in: *ibidem*.

⁶⁵³ Cfr. *ibidem*. Singolare è l’impiego del nome *Sathan*, che nel dramma andreiniano non è il capo degli spiriti infernali, ma un suo luogotenente.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ “Is.11 Egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendet”; glossa a p.176; il riferimento è *Is11*, 1.

⁶⁵⁶ Parti citate in: *ivi*, p.176-77.

⁶⁵⁷ Cfr. *ivi*, p.177.

prepara con cura amorevole⁶⁵⁸ un posto in cielo per quella *fronda* che rappresenta l'umanità, pone un ulteriore sigillo a quel senso di identità, che spira in tutta la scena finale, fra giardino edenico e paradiso celeste e, ancor più vastamente, fra terra e cielo.

L'armonia cosmica con cui, nel prologo, si inaugura il dramma riemerge dunque nel finale. La pienezza di tale armonia è una cosa sola con l'indugio, visto nel *Prologo*, sul *limen* del tempo-non-tempo in cui si schiude la creazione iniziale, sullo stato cioè in cui il cosmo creato-non-creato è ancora magnificamente coeso nell'armonia che lo pervade; la stessa armonica coesione si può intravedere, nel finale del dramma (che tematicamente si può far iniziare con l'ultimo intervento di *Micaele* della penultima scena) in riferimento al *limen* del tempo-non-tempo in cui avviene il conseguimento della beatitudine eterna. Al tempo stesso, la fragranza e la pienezza di questa armonia può davvero emergere solo se, attraverso il tempo, essa viene alterata in provvisorie fasi disarmoniche; ed è per questo che il *Cielo*, espressione dell'unità primigenia,⁶⁵⁹ deve farsi *Mondo* per poter quindi, nuovamente, liberarsi in *Cielo*.⁶⁶⁰ Tale vicenda, non solamente fornisce il soggetto di uno svolgimento teatrale, ma è di per se stessa, nella concezione andreiniana (o almeno così sembra ravvisabile), teatro; ovvero, il dramma andreiniano altro non sarebbe che un riflesso dell'unico vero "gran teatro" attraverso il quale il *Cielo*, nel farsi *Mondo* e nel ritornare *Cielo*, magnifica se stesso: innanzitutto in quanto Dio; ma anche in quanto tutto l'esistente.

⁶⁵⁸ Il senso di un immenso amore divino per l'umanità sigilla il verso finale del dramma andreiniano: "Fulminato per l'Huom d'eterno amore"; *ibidem*.

⁶⁵⁹ In P.ETERNO 2° di I,1, p.2, Dio si definisce come *colui, che seco porta il Cielo*.

⁶⁶⁰ Questa lettura d'insieme del dramma andreiniano riflette anche le considerazioni svolte, in chiave alchemica, sul personaggio di Mondo, in §7.4a

II

L'ADAMO DEL 1641

1. Premessa

L'edizione dell'*Adamo* di Perugia del 1641¹ è assai poco nota: come già riferito,² anche la mera nozione che si tratti di una radicale riscrittura, e non semplicemente di una tardiva riedizione, pare emergere, presso la critica italiana, solamente negli ultimi decenni; nozione che invece risulta già acquisita presso la critica inglese di fine '700. La ricerca spasmodica, massiccia e prolungata di testi dell'*Adamo* di Andreini da parte di critici e appassionati inglesi, sull'onda del mito del dramma andreiniano come luogo di ispirazione per il *Paradiso Perduto* di Milton, ha determinato, con ogni probabilità, una progressiva drastica riduzione del numero di esemplari dell'*Adamo* rintracciabili in territorio italiano. Ma se la prima e più nota versione del dramma è comunque rimasta consultabile in territorio italiano, grazie alla maggiore tiratura e diffusione delle relative edizioni milanesi del 1613 e '17 e, a partire dall'800, alle riedizioni moderne, la versione dell'edizione perugina del 1641, già di per sé rara, e mai rieditata, ha visto la sua quasi totale scomparsa dalle biblioteche italiane, probabilmente proprio in connessione alla traslazione di molti suoi esemplari in Inghilterra, a partire da fine '700 e fino a '900 inoltrato:³ motivo questo di discolpa, sia pure parziale, di una così scarsa conoscenza, a lungo protrattasi presso la critica italiana, dell'*Adamo* del 1641.

Come si è detto dunque, il riconoscimento dell'edizione perugina del 1641 quale integrale rifacimento della prima versione dell'*Adamo*, si ha presso la critica italiana solo negli ultimi decenni. Il dato viene tuttavia prevalentemente solo riferito; l'unico approfondimento rintracciato avente oggetto la seconda versione del dramma è un articolo di Bianca Maria Brumana, che si concentra prevalentemente sugli aspetti musicali nell'*Adamo* di entrambe le versioni e riferisce, sia pur per rapidi spunti, delle varianti più vistose.⁴ E' stato grazie alla lettura di tale articolo che si è giunti alla

¹ *L'Adamo di Gio. Battista Andreini. All'eminent.mo et Reverend.mo Cardinale Spada Ded.to*, Perugia, Bartoli, 1641. In 12°; esemplare consultato: in Dramm.Allacci26 presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

² In Introduzione.

³ Come meglio riferito in Introduzione.

⁴ Cfr. BRUMANA, *Giovan Battista Andreini e "Il facilissimo et ispedito modo per rappresentare l'Adamo"*, cit.

consultazione di un esemplare dell'*Adamo* del 1641: una nota correlata, infatti, rimanda, come fonte per le citazioni delle edizioni secentesche dell'*Adamo*, al catalogo Sartori.⁵ Dalla consultazione del catalogo, si è potuto visionare una scheda sintetica sull'edizione del '41 e soprattutto l'informazione della giacenza di un suo esemplare presso la Biblioteca Ap. Vaticana.⁶ Tale informazione ha consentito l'accesso e la visione dell'*Adamo* del 1641, presente appunto presso la biblioteca Vaticana, in unico esemplare. Si cercherà nel corso del presente capitolo di espletare una presa in esame del testo in ottica comparativa con la prima versione dell'*Adamo* andreiniano, nella consapevolezza che se da un lato tale operazione può costituire un apporto senz'altro originale (data l'assenza, ad oggi, di un significativo lavoro critico su tale testo), dall'altro meriterebbe un'analisi di più ampio respiro.

2. L'edizione dell'*Adamo* del 1641: presentazione

Si riportano innanzitutto le informazioni inerenti alla collocazione dell'esemplare visionato presso la B.A.V. e relativo stato di conservazione. Il testo, in piccolo formato (12o), è raccolto in un unico tomo (la cui segnatura è Dramm.Allacci26) con altri testi editi in simile formato. Nell'ordine i testi raccolti nel tomo sono:

1. L'edizione perugina dell'*Adamo*: Perugia, 1641
2. *Amore Corrispondenze. Favola pastorale del Dott.F.A.Mansella da Buccino*: Napoli, 1637
3. *Amor Pazzo. Commedia del Sig.Nicola degli Angeli [...]*: Venezia, 1600
4. *L'Alvida. Commedia del Sig.Ottavio d'Isa di Capua*: Napoli, 1616

Lo stato di conservazione è buono per tutti i testi; dei quattro l'*Adamo* è quello con pagine meglio conservate: probabile segno che sia stato scarsamente consultato nel tempo. Solo molto sporadicamente la sbiaditura dell'inchiostro rende illeggibile qualche lettera, ma a tal proposito va considerato anche il formato molto piccolo del carattere adottato. Il testo presenta 142 pagine, tutte numerate, a partire dal frontespizio. La pagina 118 è erroneamente replicata come pagina 120; ma il testo prosegue poi regolarmente attraverso la pagina 119 e la successiva corretta pagina 120; tale errore di impaginazione non pregiudica quindi la consultazione del testo. Le

⁵ Cfr. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, cit.; il Vol. I contiene, a p.22, una recensione bibliografica dell'*Adamo* del 1641 e indicazioni su dove è attualmente depositato un esemplare: Biblioteca Apostolica Vaticana, sezione MAG, fondo STAMPATI, colloc. Dramm. Allacci 26, int.1.

⁶ Non rintracciabile con ricerca telematica nel catalogo del S.B.N.

pagine iniziali comprendono la dedica (pp.3-4), un *Avertimento al Lettore* (p.5) e gli *Interlocutori* (pp.7-8). Segue il *Prologo* (pp.9-10), il dramma in cinque atti (pp.11-130) e un *Ordine per rappresentare con grandissima facilità l'Adamo* (pp.131-142).

Il frontespizio presenta un disegno con Adamo, Eva e serpente nel paradiso terrestre. Il disegno è nuovo rispetto a quelli presenti nelle edizioni precedenti, ed è l'unico disegno del volume. Confrontandolo con i disegni nei frontespizi delle edizioni del '13 e del '17 appare di fattura qualitativamente inferiore; dal disegno nel frontespizio dell'edizione del '13 riprende il motivo di Eva che ha appena ricevuto il pomo dal serpente (qui l'albero però non è al centro, ma laterale; e il serpente è seminascosto); dal disegno nel frontespizio dell'edizione del '17 riprende il motivo di Adamo ed Eva schierati ai due lati del disegno e la presenza di animali (ma qui le posizioni di Adamo ed Eva sono invertite, con Adamo a destra ed Eva a sinistra del disegno; gli animali sono sullo sfondo, là dove nel frontespizio del '17 sono in primo piano; inoltre quest'ultimo non presenta la scena del *pomo*). Il titolo è posto in alto, entro la figura di un'insegna pendente, e riporta: "L'ADAMO / DI / GIO:BATTISTA / ANDREINI". Va notata l'assenza del sottotitolo "Sacra Rappresentazione", presente nelle edizioni precedenti. Nella parte inferiore del frontespizio vi è il riferimento alla dedica e all'edizione: "All'eminent.mo et Reverend.^{mo} Cardinale Spada Ded.^{to} In perugia, per il Bartoli. Con licenza de'Sup. 1641". Tale scritta è spezzata al centro dalla raffigurazione di uno stemma araldico, presumibilmente legato al dedicatario: sormontato da un cappello, che potrebbe indicare il grado cardinalizio, porta raffigurate tre spade allineate nella sezione bassa; tre gigli sormontati da tre api nella sezione alta.

Subito dopo il frontespizio segue la dedica al cardinale Spada, su cui ci si soffermerà poco oltre. Segue quindi l'*Avertimento al Lettore*, che qui si riporta:

S'avvertisce che se nella presente Opera dell'Adamo vi si trovassero queste parole, Dei, Deità, Fato, Numi, Fortuna, Sorte, Stella, Cielo; o altri simili. Si protesta l'Autore scrivere come Poeta, e che poeticamente anco siano interpretate, essendo ch'egli crede come sincero, e fedelissimo Cristiano, senza pregiudicare all'infalibile verità della nostra santissima fede Christiana, Catolica, e Romana.⁷

⁷ Ad'41, p.5

Tale *Avvertimento* è già di per sé gravido di alcune significative indicazioni inerenti alla riscrittura dell'edizione perugina: da un lato l'ampliamento dell'uso di figure allegoriche tipico di un barocco maturo; dall'altro la necessità da parte dell'autore di denunciare la natura fittizia, poetica e non ontologica di tali figure, dato un clima teologico-culturale probabilmente più arroccato e meno mobile rispetto a quello di inizio '600; e dato anche il rango cardinalizio del dedicatario. Nello stesso *Avvertimento* va notato come *l'Autore | protesta | scrivere come Poeta*: la messa in evidenza, cioè, da parte dell'Andreini, del proprio essere *Poeta*, cioè letterato *tout-court*, rispetto allo *status* di capocomico-letterato che ha contraddistinto la propria vicenda. Tale evidenziazione è particolarmente pertinente al testo dell'edizione perugina, come si vedrà nel prosieguo del capitolo. All'*Avvertimento* segue l'elenco degli *Interlocutori*;⁸ al termine vi è il seguente rimando: "Nel fine poi, si troverà il facilissimo, et ispedito modo per rappresentare così gran machina in pochissimo numero d'Interlocutori, chi n'è vago il vegga". Segue il Prologo, il dramma in 5 atti, e alla fine, appunto, l'*Ordine per rappresentare con grandissima facilità l'Adamo*.

Prima di approcciare il dramma del '41, in un prologo e cinque atti, ci si soffermerà ora sui due principali testi che lo accompagnano: la dedica e l'*Ordine per rappresentare*. La dedica, piuttosto breve, è datata 25 Aprile 1640, segno che la scrittura del testo era già ultimata un anno prima dell'effettiva pubblicazione.

Da la necessità dell'ordinato disordine delle cose (Eminentissimo, e Reverendissimo Signore) il sommo Facitore ne trasse tutta l'ampiezza, e la bellezza dell'Universo; e la stessa inesausta bontà, si compiacque dalle tenebre informi dell'ignoranza mia, trarne questo Adamo rinovato, perché di nuovo a questo Cielo soggiorni. Ben'è vero quanto quest'Huomo primitivo è ignudo (benché di gratie vestito) tanto ancora spogliato è questo mio Componimento. Rimane solo, che l'E.V. (Eroe del Vaticano) fattosi Nume di Lui, delle sue grazie (benché molto io chiedo) e lo rivesta e lo difenda; ch'io fra tanto humilissimo, et obligatissimo servitore di continuo vivendole, il

⁸ Cfr. Ad'41, pp.7-8. Fra gli *Interlocutori* di Ad'41 vi sono significative differenze rispetto agli *Interlocutori* di Ad'13. Va innanzitutto notata la formale unificazione dei personaggi di Lucifero e di Serpe, che in Ad'13 vengono formalmente distinti; qui, invece, fra i personaggi elencati si legge: *Lucifero, poi Serpente*. Fra i diversi personaggi che qui compaiono e non in Ad'13, vi è *Amor Divino*, *Caos*, gli arcangeli Gabriele e *Rafaele*, e *Disubidienza Madre de' Pargoletti*.

lembo del porporato manto, inchinandomi le bacio; Iddio la
felicità. Perugia, li 25 Aprile 1640.⁹

Nella dedica il nome del dedicatario non compare:¹⁰ nel frontespizio l'indicazione è genericamente relativa al "Cardinale Spada". Nell'articolo già citato, Biancamaria Brumana identifica il dedicatario con Bernardino Spada.¹¹ Non sono ben noti i motivi della presenza di Giovan Battista Andreini a Perugia in quegli anni, né il legame sussistente con il dedicatario; su questi punti tuttavia il medesimo articolo della Brumana pone alcune congetture.¹² Lo stile della dedica già mostra la marcata ampollosità retorica propria di un barocco maturo che si dispiega, come si vedrà, all'interno del dramma: basti considerare l'*incipit* della stessa (*Da la necessità dell'ordinato disordine delle cose*). Un tale tasso di concettosità retorica non si riscontra nella prima versione dell'*Adamo*, né nella relativa dedica. Anticipando quanto si dirà meglio più avanti, il cambiamento dello stile linguistico-retorico è uno fra i principali aspetti che caratterizzano la riscrittura dell'opera. Tale cambiamento va riferito innanzitutto, con ogni probabilità, alla maturazione del barocco letterario verso la fine della prima metà del '600 come tendenza stilistica diffusa, atta a distendere con smalzato compiacimento le estreme possibilità della retorica ad effetto; a questo motivo va aggiunto (lo si dirà meglio alla fine del presente capitolo)

⁹ Ad'41, pp.3-4.

¹⁰ Non compare nemmeno nell'intestazione della dedica, che recita, genericamente: "EMINENTISSIMO / e Reverendissimo mio Sig."

¹¹ Cfr. BRUMANA, op.cit., p.174-75: "[il dedicatario] è probabilmente da identificare con Bernardino Spada, nato nel 1594 e innalzato alla porpora cardinalizia da Urbano VIII nel 1626. La conferma ci è data da un passo di un manoscritto dello studioso perugino Annibale Mariotti, che redigendo nel 1797 una breve biografia di Andreini richiestagli [...] per inviarla a un letterato inglese, così si esprime a proposito dell'*Adamo*: « una ristampa ne fu fatta in Perugia per il Bartoli nel 1641 in 12 dedicata dallo stesso Andreini al cardinale Bernardino Spada ». [...] Bernardino Spada, destinato alla carriera ecclesiastica, compì gli studi presso i collegi gesuitici di Roma, Forlì, Bologna e Perugia. Dal 1624 [...] fu nunzio apostolico in Francia e dall'ottobre del 1627 al novembre 1631 legato pontificio a Bologna. Tornato a Roma continuò la sua carriera sotto Urbano VIII, Innocenzo X e Alessandro VII, essendo nominato vescovo di Albano, Frascati, Sabina e Palestrina. Morì nel 1661. Per quanto riguarda gli interessi poetico-musicali di Bernardino Spada sappiamo che egli stesso [...] era autore di poesie e che nel 1619 l'editore Luca Antonio Soldi, attivo a Roma tra il 1619 e il 1625, gli dedicò una raccolta di mottetti di Antonio Cifra maestro di cappella a Loreto. L'autore della *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, il sacerdote Gamurrini, dice inoltre che il Cardinale, da lui molto ben conosciuto, « era molto dotto e molto amatore de' virtuosi »".

¹² BRUMANA, op.cit, p.175: "La dedica dell'*Adamo* del 1641 al cardinale Spada, che forse Andreini aveva conosciuto in Francia tra il 1624 e il 1625, si collega probabilmente alla ricerca di un nuovo mecenate, essendo venuto meno proprio in quello stesso periodo il rapporto con i Gonzaga. La scelta di Perugia come luogo di pubblicazione dell'opera si potrebbe attribuire alle origine umbre della famiglia Spada e ai legami del cardinale con la città [...]. Nel 1640-41 Andreini risiedette a Lucca nel tentativo di risolvere una vertenza giudiziaria, ma tra la fine del 1639 e l'inizio del 1640 soggiornò anche a Perugia. Il 27 marzo del 1640 scrive da Lucca una lettera a Maria Gonzaga con la quale le inviava due anelli benedetti acquistati a Perugia [...]"

l'intento da parte dell'Andreini di dimostrare le proprie qualità letterarie, anche nell'adequarsi alle prassi stilistiche vigenti.

Il testo della dedica (sopra citato), nonostante l'aspetto scarno e cerimoniale, sarebbe degno, di per sé, di un'analisi approfondita, per le ricchezze semantiche di cui è portatore. Ci si limita qui a poche annotazioni. Innanzitutto sull'*incipit*, in cui si dice della "necessità dell'ordinato disordine delle cose": la frase è preludio del tumultuoso ed inquieto rapporto tensionale fra caos e ordine che, come si vedrà, percorre tematicamente tutto il dramma. Ovvero: se il caos può essere ordinato, l'ordine è minacciato dal caos al suo interno. Leggendo invece la dedica nel suo insieme, ci si può accorgere come è tutta una costruzione ad intarsio fra materia del dramma e motivo della riscrittura; e i due motivi intarsiandosi si illuminano a vicenda. Sul piano della materia del dramma, dal caos primordiale (*disordine*) Dio (*sommo Facitore*) crea il mondo, nella sua *ampiezza e bellezza* (il motivo corrisponde, come si vedrà, alle prime due scene dall'atto primo); Dio stesso concede che nel mondo esistano le *tenebre dell'ignoranza* che tuttavia potranno forse accedere alla luce del *Cielo* (motivo metafisicamente suggestivo, espresso nel prologo, come si vedrà); Adamo pur avendo peccato potrà essere *rinovato*, cioè salvato nella grazia divina, affinché infine in *Cielo soggiorni*; lo stesso Adamo, *Huomo primitivo*, in principio era *ignudo* ma *di grazie* divine *vestito*; dopo il peccato, rimane soltanto nudo, necessitando che Dio *lo rivesta* di abiti e di grazie; e che *lo difenda* dalle tentazioni infernali; nei confronti di tale *Nume* si dimostrerà umilmente grato (*umilissimo*, *obbligatissimo*). Sul piano della riscrittura, l'*incipit*, quella "necessità dell'ordinato disordine delle cose", sembra alludere alla consapevolezza da parte dell'autore della *necessità* di una riscrittura integrale dell'opera, dati i tempi mutati; ma anche la consapevolezza della transitorietà di un qualsiasi nuovo ordine; la necessità della riscrittura nasce dal desiderio da parte dell'autore che la sua opera di *nuovo a questo Cielo soggiorni*, venga cioè nuovamente alla luce, sia in quanto nuova edizione, sia perché abbia una rinnovata visibilità nella sua rivisitazione. Segue l'affettata dichiarazione di modestia e la richiesta di protezione presso il dedicatario.

Veniamo ora all'*Ordine per rappresentare con grandissima facilità l'Adamo*, posto, come si è detto, alla fine del dramma. La consuetudine di esporre, sia attraverso didascalie implicite ed esplicite che tramite la stesura di indicazioni scenotecniche in una sezione a parte, è piuttosto diffusa nella pubblicazione

drammatica andreiniana.¹³ Tuttavia va notato come, per quanto concerne l'*Adamo*, tale *Ordine* costituisca una novità: non è presente nella prima versione, ove invece compare un *Sommario* contenente la sintesi delle scene, qui non presente. Tramite la sostituzione del *Sommario* con l'*Ordine* si ha, dal punto di vista del lettore, un approccio conoscitivo del dramma che è, al tempo stesso, più limitato e più esteso: se da un lato, infatti, da una sola lettura dell'*Ordine* è meno facile ricostruire la trama complessiva delle azioni, dall'altro esso fornisce capillari informazioni utili per allestire o immaginare una messa in scena del dramma. La presenza dell'*Ordine* nella versione perugina e la sua assenza nella prima versione del dramma costituisce un fatto, almeno in apparenza, paradossale, se si considera come la prima versione dell'*Adamo* risulti evidentemente concepita anche per una possibile rappresentazione, che l'Andreini potrebbe aver davvero realizzato; mentre il testo del dramma dell'edizione perugina risulta, come si vedrà, meno fruibile per una messa in scena, la cui realizzazione, da parte dell'Andreini, è assai meno probabile. Un'indicazione a tale riguardo, la si intravede nel rimando all'*Ordine* finale (posto alla fine dell'elenco degli *Interlocutori*) che qui si cita nuovamente:

Nel fine poi, si troverà il facilissimo, et ispedito modo per rappresentare così gran machina in pochissimo numero d'Interlocutori, chi n'è vago il vegga.¹⁴

Se si integra questo rimando al fatto che all'interno dell'*Ordine* in questione spesso viene citato, come principale referente, un ipotetico *Ingegnere* allestitore del dramma e che i consigli scenotecnici che vi compaiono presentano talvolta due o anche tre soluzioni alternative, si può ben vedere come tale *Ordine*, per dirla con le parole della Brumana, “sembra più fornire indicazioni su possibili rappresentazioni dello spettacolo che far riferimento ad uno particolare”¹⁵. Se l'*Adamo* dell'edizione perugina rivendica, come è stato anticipato e si dirà meglio oltre, il suo *status* di opera principalmente letteraria, la presenza di un tale *Ordine per rappresentare* in fondo al libro, può essere anche letta come la tenace sopravvivenza, nel letterato, del capocomico, che vi immagina una possibile messa in scena e al tempo stesso offre una dimostrazione della propria competenza in materia; una sopravvivenza, per così dire, collaterale alla principale auto-rappresentazione di letterato *tout-court* che lo

¹³ Cfr., ad esempio, l'«Ordine per recitar *Amor nello specchio*, con gran facilità», in *Amor nello specchio, commedia*, cit.; in edizione moderna, MAIRA e BORRACCI, op.cit., pp.141-44.

¹⁴ Ad'41: p.8.

¹⁵ BRUMANA, op.cit., p.175.

stesso Andreini sembra voler affidare alla memoria dei posteri nelle pagine di questo *Adamo rinovato*.

Anche l'indicazione sulla possibilità di rappresentare il dramma *in pochissimo numero d'Interlocutori*, in aperto contrasto con *così gran machina* (ossia con la complessità degli espedienti scenotecnici che l'*Ordine* conclusivo comunque descrive), sembra essere un sintomo della virtualità della messa in scena ipotizzata: attraverso l'*Ordine*, l'Andreini sembra quindi voler esprimere, in un colpo solo, uno sfoggio della propria competenza nelle arti sceniche e un'indicazione di massima per un possibile allestimento da parte di una compagnia amatoriale di pochi interpreti. In ogni caso, le indicazioni contenute nell'*Ordine* fanno riferimento ad espedienti scenici concreti, anche di una certa complessità.

Si riportano qui di seguito alcuni estratti di notevole rilievo a tale proposito, anche in quanto documenti utili per la conoscenza di tecniche sceniche vigenti all'epoca; nonché in quanto testimonianze riconducibili, in parte, a scenografie e tecniche impiegate nella possibile messa in scena della prima versione dell'*Adamo*, quella delle edizioni del 1613 e '17, al cui interno non è presente un'analoga sezione con indicazioni per la messa in scena. Il primo passo che si riporta è la descrizione iniziale della scena, prima che cominci il prologo:

L'apparato sarà tutto tenebre, et in mezo la scena altro non vi sarà, che una gran Palla, che figurar dovranno il Caos. Questa Palla, per agevolare il modo del fare apparire li quattro Elementi, con pesci, uccelli, e fere; sarà, o che sprofondi sotto 'l palco la Palla, ovvero, che le quattro parti d'essa, in quattro parti spezzandosi, spariscano, nel rivolgimento della scena, e ben quell'horridezze daran campo all'Ingegnero, di poter far con più politezza questo sparimento, il qual fatto, farà poi a suo capriccio apparire Cielo, terra, mare, etc. però il Paradiso terrestre sarà in eminenza nel mezo, che finga fuor del piano del theatro, perché hora si faranno delle azzioni su'l piano del theatro dove si formò l'huomo, altre nell'eminenza del Paradiso.¹⁶

Il motivo iniziale della *Palla-Caos* che si dipana nei quattro elementi a inizio dramma è assente nella prima versione: ovvero è presente solo nella sua forma parodica,

¹⁶ Ad'41, p.131.

quella della contro-creazione infernale.¹⁷ E' curioso notare come la prima versione dell'*Adamo* andreiniano riporti la forma parodica (che compare anche nel dramma del '41) di un motivo scenico presente nella sua forma autentica solo nella seconda versione. Il motivo era già diffuso nelle sacre rappresentazioni tradizionali¹⁸ e comparirà all'inizio dell'*auto-sacramental* calderoniano autoesegetico all'omonimo dramma *La vida es sueño*.¹⁹ Di notevole interesse è la parte finale della citazione, nella quale si descrive il paradiso terrestre come posto *in eminenza nel mezo* cioè a un livello, reale o simulato, sopraelevato rispetto al piano scenico di base (*che finga fuor del piano del teatro*). Su questo dettaglio si avrà modo di tornare più avanti.²⁰ In ogni caso quello che più conta è la conferma di una distribuzione spaziale della scena in due ambiti differenziati: all'interno del paradiso terrestre, posto al centro della scena; e all'esterno. La stessa bipartizione dello spazio scenico era suggerita nelle edizioni della prima versione del dramma dai disegni del Procaccini ove, come si è visto,²¹ una siepe divide lo spazio scenico fra paradiso terrestre e terra *extra-paradisum*: in quest'ultima, come riferito,²² il Procaccini rappresenta le azioni infernali e le vicende di Adamo ed Eva nella fase postedenica.

Il secondo passo che si riporta ora dal suddetto *Ordine* riguarda la creazione di Adamo ed Eva, e corrisponde alle scene quarta e quinta del primo atto:

SCENA QUARTA

Converrassi nella creazion dell'Huomo, o farla dritta in piedi, o distesa in terra; se in piedi si potrà far apparire una massa di terra, e mentre gli Angeli aprissero l'ali, e s'ammassassero per vedere, la machina voltasse, dove Adamo fosse, e poi il popolo il vedesse; se corcato, pur si potrà voltar la machina di sotto, o veramente l'Ingegnero s'ingegni tutto serva per istradarlo.

SCENA QUINTA

Pur con lo stesso modo, di sotto'l palco, si farà sorgere la Donna, nel tempo che si farà il colpo dell'apparenza, gli Angeli

¹⁷ Cfr. V,3 di Ad'13; e cfr. §7.1 del Cap.I. Il riferimento alla germinazione del *Mondo* dal *Caos* è presente nella prima versione del dramma anche nel racconto cosmologico e autobiografico del personaggio Mondo, in MONDO 4° di V,5, pp.152-53; cfr. in §7.4a del Cap.I.

¹⁸ Vedi in Cap. III.

¹⁹ Cfr. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673) cit.; edizione italiana di riferimento, ORIOLI (a cura di), op.cit.; si veda la parte iniziale dell'*auto* calderoniano, vv.1-60.

²⁰ In Capitolo III: in part. §5 e sottoparagrafi.

²¹ In §2 del Cap. I.

²² In *ibidem*.

ammassandosi insieme per vedere; e tutto si farà nel Paradiso terrestre, nel quale con ingegno mentre canteranno gli Angeli in sua lode, dovrà l’Huomo, o sprofondando, o con altro più bel modo fare, che si vegga dormiente nel paradiso terrestre; il che, se duo Adami simili fossero, nello sparir dell’uno, l’altro subito si vedrebbe nell’horto, e questo si farebbe per quella subita apparenza; poi nell’entrare Dio, e gli Angeli nel Paradiso, il vero Adamo si corcherebbe dov’era il finto, il finto sparendo; poi per via di machine, gli Angeli, e Dio al Cielo ritornerebbero.²³

Nel passo citato si può notare la presenza di diverse opzioni scenotecniche suggerite all’ipotetico *Ingegnero*; di notevole interesse è l’indicazione per l’utilizzo di una controfigura per rendere scenicamente la traslazione di Adamo nel paradiso terrestre che, secondo la lettera biblica, viene condotto nel paradiso terrestre solo dopo essere stato creato.²⁴ L’insistere, da parte dell’Andreini, nella descrizione di questo *escamotage* scenotecnico riflette il *topos* andreiniano di valorizzazione della donna (specialmente in quanto donna-attrice), risultando essa creata a partire da materia (la carne di Adamo) e luogo (il paradiso terrestre) dai connotati più nobili rispetto alla materia (il loto) a al luogo (terra *extra-paradisum*) da cui risulta tratto l’uomo.²⁵

Si cita ora un terzo passo dal suddetto *Ordine*, che fa riferimento alla quarta scena del quinto atto; in tale scena vi è la rivisitazione parodica, entro l’edizione perugina, del motivo *Palla-Caos* nell’ambito della contro-creazione infernale:

Ciclopi infernali, portano dalle viscere della terra una palla smisurata, la quale con uno scoppio di mortaletto, quando non ci siano donne gravide, s’aprirà, uscendone tre mostri horrendi tra’quali ci sarà la morte.²⁶

Il curioso avvertimento sulla presenza di donne incinte fra il pubblico può suggerire quanto emotivamente efficaci potessero essere gli effetti scenico-acustici nelle

²³ Ad’41, pp.133-34.

²⁴ Cfr. *Gen*2,7-8: “Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae et factus est homo in animam viventem. / Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio in quo posuit hominem quem formaverat.”

²⁵ Per la valorizzazione della donna, specialmente in quanto donna-attrice, si veda in particolare, di Andreini, *La Ferza: ragionamento secondo contra l’accuse date alla commedia*, cit., nella parte centrale dell’opera; in riproduzione moderna, pp.489-534 di MAROTTI e ROMEI, op.cit., qui pp.502-10. Nella commedia andreiniana *Amor nello specchio*, nella scena I,3, Florinda dichiara durante un bisticcio sulla superiorità dell’uomo o della donna: “Udite, signore, [...] chi tenete per materia più nobile, questo fango o questa carne?”. Cfr. *Amor nello specchio, commedia*, cit., nella scena I,3; citazione da MAIRA e BORRACCI, op.cit., p.62.

²⁶ Ad’41, pp.139-40.

rappresentazioni dell'epoca. Più tecnicamente, il passo sembra indicare, per la resa scenica di uno scoppio, l'impiego di polvere da sparo. Più genericamente, all'interno di detto "Ordine per rappresentare" è ricorrente l'indicazione dell'utilizzo di *fumo* e *foco* in presenza di personaggi infernali; tale aspetto scenico lo si ritrova, come si è visto nei disegni del Procaccini delle edizioni della prima versione dell'opera.²⁷

Infine, ma non di secondaria importanza, appaiono indicazioni coreutico-musicali. Come si dirà fra poco, anche nelle didascalie interne al dramma del '41 le indicazioni di parti cantate sono assai più frequenti che in quello del '13. All'interno di detto *Ordine per rappresentare* non vi sono soltanto indicazioni generiche in tal senso ma anche descrizioni piuttosto precise sull'esecuzione. Le *Tenebre* che recitano il prologo "dovranno [...] esser quattro soprani, o contralti, [...] e far che ogn'una hor canti sola, hora accompagnata, l'ultime strofe sola, mutando lo stile recitativo, potranno cantarla tutte e quattro, con quei capricci musicali, che all'eccellente Musico s'aspettano"; più oltre, si legge: "Il Caos cantando, il che dovrà essere un basso profondo, [...]".²⁸ Non mancano indicazioni sulla musica stridente delle scene infernali:²⁹ "Farassi [...] sonare di strumenti rauchi sinfonia stravagante"³⁰. E non mancano indicazioni precise sulla sospensione e ripresa della musica: "al suon di trombe, ventilando gli Angeli vessilli per l'aria, a quel suono Michele scenderà in theatro, e detti i suoi versi, quando sarà nell'ultimo, e che dirà [citazione] ritorneranno le trombe a risonare [...]"³¹. Diffuse, anche se generiche sono le indicazioni di parti danzate.

3. L'Adamo del '41 in comparazione con l'Adamo del '13: aspetti macro-strutturali

Si viene ora ad una presa in esame del testo del dramma dell'edizione perugina, in un prologo e 5 atti, in ottica comparativa con la prima e più nota versione del dramma, a cominciare dagli aspetti macrostrutturali. Il prologo, sia pur radicalmente diverso nei contenuti e nei personaggi che lo interpretano, adotta la stessa struttura

²⁷ Cfr. §2 del Cap.I.

²⁸ Cfr. Ad'41, pp.131-32.

²⁹ Didascalie analoghe sono presenti anche in Ad'13, come riferito in Cap.I.

³⁰ Ad'41, p.135.

³¹ *Ivi*, p.142.

metrica della versione milanese; è solo un po' più lungo: le quartine di endecasillabi a rima incrociata sono sette (anziché cinque) per un totale di 28 versi. Quanto al numero dei versi di cui sono costituiti i cinque atti, salvo eventuali sviste nel conteggio effettuato, è pari a 3569 (3597 con il prologo), così distribuiti:

- Atto I: 715 versi;
- Atto II: 573 versi;
- Atto III: 702 versi;
- Atto VI: 593 versi;
- Atto V: 986 versi.

Ricordando la lunghezza, per numero di versi, della prima versione dell'*Adamo* nei suoi cinque atti (rispettivamente di 696, 915, 641, 654, 1331, per un totale di 4237 versi; 4257 versi con il prologo) si può constatare una lunghezza complessivamente più breve della seconda versione dell'opera; si può altresì notare come in entrambe le versioni del dramma, l'ultimo atto è significativamente più lungo rispetto ai relativi primi quattro. Se si volesse confrontare la lunghezza delle due versioni dell'*Adamo* per numero di parole, probabilmente la maggiore brevità della riscrittura risulterebbe enfatizzata, dal momento che i versi brevi (segnatamente i settenari) appaiono in misura mediamente aumentata.

A prescindere dalla distinzione fra parti recitate e parti cantate, su cui si verrà fra poco, il testo della seconda versione dell'*Adamo* è principalmente composto, similmente alla prima versione, in versi sciolti asistematicamente rimati, nella libera alternanza di endecasillabi e settenari in una proporzione che, come si è appena accennato, appare un po' più sbilanciata a favore dei settenari rispetto alla prima versione; eccezionalmente compaiono versi di misura più breve.³² Ma le rime asistematiche nelle parti sciolte, se nella prima versione del dramma sono tendenzialmente sporadiche, nella riscrittura appaiono piuttosto fitte, tipicamente nella forma baciata (ma non solo), al punto che si può stimare che i versi non rimati

³² All'inizio dell'incontro di Serpe con Eva nella scena della tentazione, III,2 di Ad'41, *la Serpe* (ad differenza di Ad'13, in Ad'41 sempre nominata al femminile), nascosta tra le fronde dell'albero proibito, interagisce con il monologo di Eva (inserendovisi) mimando l'eco delle ultime parole delle frasi che Eva pronuncia, riproducendo così i versi bisillabi: *Amo – Oso – Onda – Dono – Menti – Hora – Nòce – Serpe – Fronda – Morte – Faccio*. Se in Ad'13, come visto, gli sporadici versi apparenti quinari (o ternari, ecc.) a conclusione o inizio di intervento sono da considerare come porzioni di un regolare verso endecasillabo (o settenario), integrando fra loro più versi apparenti consecutivi di diversi interlocutori (cfr. nota in §4 di Cap. I), in questo caso i bisillabi citati vanno considerati quali versi a sé, non potendo in alcun modo risultare porzioni di un regolare verso endecasillabo o settenario.

siano di numero nettamente inferiore rispetto a quelli rimati.³³ I versi sciolti in alcuni punti si interrompono per dare luogo a versificazioni chiuse, con varietà metriche (come si vedrà fra poco) assai più ampie di quanto avvenga nella prima versione dell'*Adamo*. All'interno di questa varietà sono abbastanza frequenti, così come avviene nella prima versione, le strofe, più o meno lunghe, composte da endecasillabi e settenari, spesso nella forma di strofe isolate e con schemi che includono versi non rimati; ma se, nella prima versione dell'*Adamo*, tali strofe si stagliano con chiarezza rispetto alla maggior parte del testo (costruito in sciolti rimati solo sporadicamente), nella riscrittura la complessiva abbondanza di rime fa sì che, in molti casi, strofe chiuse tendano a confondersi con la maggior parte del testo; assumendo per lo più l'aspetto di una sfumatura di intensificazione rimica rispetto all'andamento del testo base.

Un elemento che marca la differenza della riscrittura rispetto alla prima versione è il considerevole aumento delle parti indicate come cantate. Nella prima versione dell'*Adamo*, come si è visto,³⁴ le didascalie dell'autore in corrispondenza agli interventi dei personaggi sembrano indicare come parti cantate tutte e soltanto le versificazioni metricamente chiuse, stabilendo in tal modo una stretta corrispondenza fra verso sciolto e recitazione da una parte e fra metro chiuso e canto dall'altra. Nel testo dell'edizione perugina questo non avviene: frequenti interventi di personaggi del dramma, anche di una certa lunghezza, interamente composti in versi sciolti, sono indicati come cantati; in alcuni casi, intere scene composte esclusivamente in versi sciolti presentano soli interventi con tale indicazione. Le parti metricamente chiuse vanno considerate, tendenzialmente, come cantate.³⁵ Seguendo le indicazioni didascaliche, si può stimare che l'*Adamo* del 1641 vada considerato come cantato per

³³ Inversamente a quanto avviene in Ad'13.

³⁴ In §4 del Cap.I.

³⁵ In realtà, nemmeno su questa corrispondenza ci si può esprimere con la stessa certezza rintracciabile nella prima versione dell'opera: il testo della riscrittura presenta infatti anche interventi metricamente chiusi che le indicazioni didascaliche sembrerebbero indicare, forse, come da recitare e non da cantare. Un esempio lo si ritrova nella scena III,5 di Ad'13 ove un primo intervento in quartine a rima incrociata di Disobbedienza, senza alcuna indicazione di tipo canoro è seguita subito dopo da una strofa di: *Pargoletti cantano*. L'intervento di Disobbedienza, lo si potrebbe considerare egualmente cantato e, l'indicazione mancante inerente al canto, come una svista dell'autore o dell'editore; ma nulla esclude, nell'asistematicità della correlazione canto-metro in Ad'41, che tali quartine siano proprio intese come da recitare. Sempre in merito dell'asistematicità della correlazione canto-metro in Ad'41, non si può nemmeno constatare un infittirsi delle rime asistematiche entro gli interventi in versi sciolti indicati come cantati dalle didascalie.

almeno la metà dei suoi versi circa,³⁶ laddove il primo *Adamo* ha indicazioni di interventi cantati per non più della sua ventesima parte.

Gli interventi a versificazione chiusa risultano essere di numero superiore rispetto alla prima versione del dramma, risultando essere, considerando l'insieme del prologo e dei 5 atti, pari a 1+(2,3,3,5,5), per un totale di 19.³⁷ Più rilevante è la constatazione del considerevole aumento della varietà dei metri adottati. A prescindere dallo schema rimico, la prima versione dell'*Adamo*, come si è già riferito,³⁸ presenta sole tre alternative quanto alla misura dei versi adottati per gli interventi a versificazione chiusa: quartine di endecasillabi (solo per il prologo); strofe di endecasillabi e settenari (6 occorrenze, di cui 5 nella forma di strofe isolate; e 1 in quella di sequenza di quartine omogenee regolarmente rimate) e strofe di ottonari e quaternari (3 occorrenze). Nella riscrittura la gamma diventa molto più varia: oltre alla ripresa delle misure impiegate nella prima versione (quartine di endecasillabi per il prologo; strofe di endecasillabi e settenari in 8 occorrenze, di cui 7 nella forma di strofe isolate³⁹ e 1 in quella di sequenza di quartine omogenee

³⁶ Ma nell'assenza di una precisa corrispondenza tra metro e modalità di esecuzione, è difficile valutare l'effettivo insieme di interventi da intendere come cantati: l'autore infatti spesso segnala quando l'intervento va cantato e in taluni casi, assai meno frequenti, specifica la natura recitata/recitativa dell'intervento; tuttavia per un numero cospicuo di interventi, pari a circa la metà del dramma, non vi è alcuna indicazione, lasciando il lettore privo di qualsiasi riferimento per valutare tale aspetto: nemmeno l'*Ordine per rappresentare* posto in fondo al dramma è molto utile in questo senso.

³⁷ Gli interventi a versificazione chiusa in Ad'13, nell'insieme del prologo e dei 5 atti, risulta essere pari a 1+(1,2,3,0,3), per un totale di 10. Per i motivi esposti poco sopra nel testo, il riconoscimento e l'identificazione di versificazioni chiuse all'interno di Ad'41 non è del tutto ovvio quando si tratti di strofe isolate di endecasillabi e settenari, e non si esclude che ve ne siano di ulteriori qui non indicate. In ogni caso nel presente conteggio non sono stati presi in considerazione gruppi inferiori ai 6 versi di endecasillabi e settenari che possono apparire formalmente come una strofa isolata metricamente chiusa; e tanto meno le più o meno lunghe momentanee sequenze di versi baciati all'interno di un intervento. Nel conteggio relativo ad Ad'13 è considerato unitario l'intervento a più riprese dei canti angelici in I,1; e l'intervento del coro angelico a inizio e fine della scena II,1. Nel conteggio relativo ad Ad'41 è considerato unitario l'analogo intervento a più riprese dei canti angelici nella fase della creazione di Adamo ed Eva, all'interno delle scene I,3-5 di Ad'41, pp.18-28; unitaria canzonetta dei Pargoletti in III,4 di Ad'41 con la sua ripresa in III,5 (pp.74-76); unitario l'insieme di interventi a sestine di endecasillabi e settenari da parte di Belzebù e Farfarello nel corso di IV,2 di Ad'41, pp.78-85; unitario l'insieme di vari interventi in endecasillabi e settenari nella forma metricamente chiusa di strofe isolate di una decina di versi circa ciascuna, da parte di Aurante, Arsiccio, Ondoso, Terpalce, Volano, nel corso delle scene V,2-3 di Ad'41, pp.97-106; unitario il *Choro d'Angeli* finale del dramma (che le didascalie indicano come cantate da due cori angelici distinti), in V,15 di Ad'41, pp.129-30.

³⁸ In §4 del Cap.I.

³⁹ Il conteggio delle occorrenze delle strofe isolate di endecasillabi e settenari è il più difficile da effettuare per i motivi esposti in precedenza nel testo e non è escluso che ve ne possano essere di ulteriori. Le 7 occorrenze indicate, il cui conteggio fa riferimento agli accorpamenti indicati in una nota precedente, sono, in riferimento all'esemplare consultato di Ad'41: *Angeli cantano*, a più riprese, entro le scene: I,3-5, pp.18-28; *Choro di Spiriti*, in: III,5, p.76; interventi di Belzebù e Farfarello in IV,2, pp.78-85; *Choro d'Angeli* in IV,11, p.96; interventi di Aurante, Arsiccio, Ondoso, Terpalce, Volano entro le scene: V,2-3, pp.97-106; intervento corale dei Ciclopi in V,4, p.107; *Choro d'angeli*

regolarmente rimate;⁴⁰ strofe di ottonari e quaternari in 5 occorrenze⁴¹) vi sono occorrenze di forme metriche che non compaiono nell'*Adamo* delle edizioni milanesi: settenari a rima baciata;⁴² strofe di soli ottonari;⁴³ strofe di endecasillabi, settenari e quinari;⁴⁴ strofe di soli quinari;⁴⁵ strofe di settenari sdrucchioli.⁴⁶ Riguardo l'utilizzo di strofe la cui forma metrica corrisponde tradizionalmente a uno stile retorico basso (segnatamente le strofe composte da ottonari e quaternari), è di notevole rilievo constatare come nella riscrittura esse vengano adottate anche per interventi corali angelici,⁴⁷ con conseguente adeguamento stilistico, fatto che non avviene mai nella

conclusivo del dramma, la cui esecuzione è didascalicamente affidata a due sottocori distinti nella sua prima e seconda parte: si trova nella scena conclusiva del dramma, V,15, alle pagine 129-30. La lunghezza delle strofe isolate di endecasillabi e settenari appena citate è molto variabile per numero di versi e per schemi rimici adottati e molte di esse presentano almeno un verso non rimato al proprio interno.

⁴⁰ L'unica occorrenza corrisponde all'intervento di Disobbedienza, in III,5 di Ad'41, p.75: 6 quartine di settenari ed endecasillabi rimate abbA. Il metro e il numero di strofe è identico all'unica occorrenza corrispettiva nella prima versione del dramma: si tratta del canto di Canoro in III,4 di Ad'13, p.80-81.

⁴¹ *Choro d'Angeli infiorati*, in I,6 di Ad'41, pp.33-34 (che chiude il primo atto): ottonari e quaternari in 4 strofe rimate ciascuna AaBBcccEE; canzonetta dei Pargoletti, in III,4 (3 strofe) con ripresa in III,5 (una strofa), pp.74-76, con schema rimico aaBbccDD ove l'ultimo verso della seconda strofa è eccezionalmente endecasillabo anziché ottonario; intervento di Serpe in IV,3, p.85-86, costituito da quattro strofe di ottonari e quaternari con schema rimico aaBbCC; l'intervento corale dei Folletti, in IV,4, pp.86-87, composto da quattro strofe di ottonari e quaternari con schema rimico AaBcCb; *Choro di Ninfe*, in V,10, p.120, in quattro strofe di ottonari e quaternari rimati AbbACC. Il coro dei *Folletti* e quello delle *Ninfe* (o *Donzelle*) adottano lo stesso metro, schema rimico e numero di strofe degli omologhi cori di Ad'13: come si dirà, i due cori rappresentano anche i punti di maggiore ripresa testuale della riscrittura rispetto alla prima versione.

⁴² Intervento di Vanagloria in IV,3 di Ad'41, p.86, composto da 6 settenari a rima baciata. Questa tipologia di metro, alla pari delle strofe di endecasillabi e settenari, si presta a confondersi e mimetizzarsi nel testo, per i motivi esposti sopra; non si esclude quindi che vi siano altre occorrenze analoghe qui non segnalate.

⁴³ Intervento di Vanagloria in II,6 di Ad'41, p.52, composto da quattro strofe di ottonari, ciascuna rimata abbaa; ove l'ultimo verso di ogni strofa ripete quello iniziale della stessa.

⁴⁴ Parte canora dell'intervento di Eva in II,4 di Ad'41, pp.48-49, composta da due strofe di 14 e 13 versi, con schemi rimici simili, i cui versi sono per la maggior parte quinari e in minore misura settenari (2 nella prima strofa, 1 nella seconda) ed endecasillabi (solo i due versi finali di ciascuna strofa). Lo schema rimico della prima strofa è aabbCdeffDEcgG; quello della seconda aabbCdefdecgG. L'indicazione dell'inizio della parte canora è da considerarsi nella didascalia implicita del primo verso della prima strofa: *Lodiam canori*.

⁴⁵ *Choro di Spiriti* (che chiude il secondo atto) in II,6 di Ad'41, p.53, composto di due strofe di quinari, rimate ciascuna: ababccdd.

⁴⁶ Intervento cantato di Carne (*Carne, cantando*) in V,6 di Ad'41, p.111-12, composto da quattro strofe di settenari sdrucchioli, ciascuna rimata abbaa; ove l'ultimo verso di ogni strofa ripete quello iniziale della stessa. Da notare il fatto che, fatta eccezione per la misura dei versi che sono inequivocabilmente settenari sdrucchioli e non ottonari, la composizione riproduce la medesima modalità dell'intervento di Vanagloria in II,6 di Ad'41 di cui si è detto in una delle precedenti note.

⁴⁷ Si fa riferimento all'intervento, già citato in una delle note precedenti, del *Choro d'Angeli infiorati*, in I,6 di Ad'41, pp.33-34 (in chiusura del primo atto): ottonari e quaternari in 4 strofe rimate ciascuna AaBBcccEE. Per quanto riguarda, viceversa, l'utilizzo di metro stilisticamente più elevato (strofe di endecasillabi e settenari) anche per personaggi infernali (come attestato nelle note precedenti) esso avviene già anche nella prima versione dell'opera.

prima versione dell'*Adamo*, ove gli angeli si esprimono sempre soltanto attraverso settenari ed endecasillabi. Un altro rilievo importante è la constatazione di come in chiusura di ciascuno dei cinque atti della riscrittura sia posto un intervento corale in forma strofica, laddove nella prima versione ciò accade solo nel finale di due atti su cinque.⁴⁸

Come si vedrà meglio nei paragrafi successivi del presente capitolo, la riscrittura del dramma opera corpose eliminazioni o ristrutturazioni più sintetiche di svariati luoghi della prima versione e ve ne aggiunge di nuovi. Uno degli aspetti più appariscenti di tale operazione è la mancata corrispondenza della narrazione drammatica atto per atto; in particolare, se nel primo *Adamo* la cacciata dal paradiso terrestre avviene a fine atto terzo e alla fase postedenica è dedicato l'intero insieme dei due atti conclusivi (il cui numero di versi complessivo copre quasi la metà del dramma), nella riscrittura la cacciata avviene a fine atto quarto e la fase postedenica è relegata al solo atto V (che, per quanto relativamente lungo, supera di poco, per numero di versi, la quarta parte del dramma).

Il conteggio del numero di scene nei 5 atti ha un valore puramente nominale nel raffronto della riscrittura con la prima versione. La divisione in scene infatti non corrisponde a criteri sempre obbiettivi. Il criterio tradizionalmente impiegato in tal senso, nella redazione di un'opera drammatica, è quello di segnare l'inizio di una nuova scena per ogni entrata di personaggio (e tale evento, il più delle volte, non lo si recepisce come un cambio di scena nella fruizione di un dramma teatrale, nel *continuum* dell'azione). L'Andreini tendenzialmente rispetta tale criterio, ma non in maniera sistematica; tuttavia nella ripartizione in scene della riscrittura l'autore appare più scrupoloso nel rispetto di suddetto criterio, con la conseguente

⁴⁸ Si riportano i riferimenti degli interventi corali di fine atto in Ad'41, già disgiuntamente indicati nelle note precedenti: *Choro d'Angeli infiorati* in chiusura di atto I, pp.33-34, composto in ottonari e quaternari, in 4 strofe rimate ciascuna AaBBcccEE; *Choro di Spiriti* in chiusura di atto II, p.53, composto di due strofe di quinari, rimate ciascuna ababccdd; *Choro di Spiriti* in chiusura di atto III, p.76, composto di una strofa di endecasillabi e settenari, con schema rimico abBacCdedE; *Choro d'Angeli* in chiusura di atto IV, p.96, in una strofa di endecasillabi e settenari, rimati abaBcCdDeE; *Choro d'angeli* in chiusura di atto V e dell'intero dramma, pp. 129-30 composto di due strofe di endecasillabi e settenari (affidata ciascuna a un sottocoro distinto dalle didascalie). Lo schema metrico della prima strofa è abbAccDD; quello della seconda è abcBaDcEeFF. L'*Adamo* del 1613 presenta invece chiusure d'atto con interventi corali in forma strofica solo per il III e V atto, in entrambi i casi affidate a cori angelici e in strofe di endecasillabi e settenari; il coro conclusivo del dramma, da cui il corrispettivo di Ad'41 trae molte riprese, appare egualmente diviso (sia pur con minore evidenza formale) in due strofe, ove la prima strofa è tuttavia significativamente più lunga della corrispettiva in Ad'41.

moltiplicazione del numero di scene. Si riporta, in ogni caso, il numero di scene, atto per atto, dell'edizione perugina, esprimendo valori che, per i motivi detti, possono essere utili esclusivamente ai fini delle citazioni: dal primo al quinto atto l'*Adamo* del 1641 presenta rispettivamente 6,6,5,11,15 scene.⁴⁹ Più utile per un raffronto con la prima versione, analogamente a quanto fatto per quest'ultima nel Capitolo I, è una ripartizione dei cinque atti della riscrittura in macroscene, ossia in unità all'interno delle quali sia percepibile una sostanziale continuità dell'azione scenica, indipendentemente dall'entrata o uscita di singoli personaggi: la cesura fra una macroscena e la successiva è il momento in cui vi si può potenzialmente immaginare la scena vuota. Attraverso questa verifica si riscontra che il numero di macroscene per l'edizione perugina è pari a 10; inferiore dunque alle 13 contate nel testo delle edizioni milanesi. In particolare un intero atto, il terzo, è costituito da un'unica macroscena, cosa che non avviene mai nell'*Adamo* del 1613. L'ultima macroscena del dramma è molto lunga, in quanto costituita da un *continuum* d'azione attraverso cui si snodano distinti episodi (tentazione di Mondo *versus* Eva, riedizione della battaglia angelica, epilogo) in stretta analogia con quanto avviene nella prima versione dell'*Adamo*. Nel testo della riscrittura si contano, dal primo al quinto atto, rispettivamente 2,3,1,2,2 macroscene.⁵⁰

Il minor numero di macroscene rispetto alla prima versione riflette un assetto compositivo più compatto, più ordinato, meno dispersivo. Questo aspetto, anticipando considerazioni che verranno poste più avanti nel corso del capitolo, contribuisce a rendere l'*Adamo rinovato* forse meglio fruibile attraverso la lettura rispetto alla prima versione; contemporaneamente impoverisce la vivacità del primo *Adamo*, soprattutto dal punto di vista di una possibile messa in scena. La riduzione del numero di macroscene riflette precise scelte compositive da parte dell'autore; in particolare l'accorpamento di più situazioni sceniche analoghe collocate originariamente anche in atti distinti e la soppressione di intere situazioni sceniche anche di una certa lunghezza, per farle confluire, sotto forma di narrazione, in un resoconto svolto da un singolo personaggio.⁵¹

⁴⁹ Il totale delle scene nei 5 atti di Ad'41 risulta essere quindi di 43 scene; un valore che, dati i motivi detti, è effettivamente superiore alle 37 scene (6,6,9,7,9) dei 5 atti di Ad'13, nonostante la prima versione dell'*Adamo* sia complessivamente più lunga.

⁵⁰ In Ad'13, atto per atto, si contano 2,4,3,2,2 macroscene.

⁵¹ Ad esempio, l'episodio della tentazione di Adamo ad opera di Eva (in III,1 di Ad'13), viene soppresso e soltanto raccontato da Belzebù in IV,2 di Ad'41. La lunga parte iniziale di III,1 di Ad'13, che precede la tentazione di Adamo vera e propria, e che contiene la descrizione del *rivo* da parte di Adamo, confluisce, rimaneggiata, nella scena II,4 di

4. L'Adamo del '41 in comparazione con l'Adamo del '13: aspetti stilistico-lessicali.

La riscrittura dell'*Adamo* propone a tutti gli effetti un testo nuovo, che evidentemente fa riferimento alla sua prima versione nei suoi contenuti, operandovi in ogni caso un radicale riassetto, all'interno del quale sono notevoli i nuovi innesti e percettibili le soppressioni. Tuttavia ciò che muta nella riscrittura rispetto al testo originario ancor più dei contenuti è la veste stilistica e le scelte lessicali. La freschezza del dettato linguistico del primo *Adamo*, così strettamente imparentato, per molti aspetti, con le modalità espressive della cosiddetta *Commedia dell'Arte*, sembra sparire, per lasciare spazio a un esperimento che ha tutto il sapore di adeguamento alle modalità retoriche di un barocco ormai maturo e consapevole; dove l'arguzia di complesse modalità di espressione sembra strizzare l'occhio più al consumato lettore erudito che a un potenziale pubblico di spettatori, ovvero di lettori dell'opera, che fossero più intenti a immaginare la potenziale messa in scena che a gustare le peripezie retoriche del testo. Questa permutazione avviene sistematicamente lungo tutto il testo. Ma lo scarto diventa particolarmente impressionante nei luoghi in cui il testo originario esprime maggiormente la sua freschezza espressiva. Uno di questi luoghi è il primo intervento di Adamo, appena creato. Così si esprime Adamo nel testo originario, nella prima parte del suo primo intervento:

O meraviglie nove, o sacro, o santo
De l'angeliche squadre eterno oggetto;
Deh perché non tengh'io cotante lingue,
Quante Stelle hora il Cielo?
Hor dunque avanti
A così poca terra,
Mi veggio il facitor celeste?
Gran Monarca supremo
S'è tolto a questa lingua
Pari a gli oblighi miei narrar le grazie,
Mira del cor l'affetto,
Ch'udrai, che più favella, che la lingua,
E ch'a te più si piega,
Che questo humil ginocchio.⁵²

Ad'41, che accorpa anche i contenuti dell'altra scena di Ad'13, II,2, con Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre. Trasmesso in forma resoconto per bocca di Volano, nella scena V,2 di Ad'41, l'episodio del lungo consiglio e dibattito infernale corrispondente alle scene IV,1-2 di Ad'13.

⁵² ADAMO 1° di I,1 in Ad'13, pp.3-4.

In tale intervento la retorica è tutta tesa a rendere la freschezza emotiva dello stupore, della meraviglia, del percepirsi, da parte di Adamo appena venuto alla luce, esterrefatto e attonito nel sentirsi così confuso da quella stessa luce che gli sta dando esistenza e che permea i colori del mondo. E' un Adamo vivo, umano, credibile. Ecco invece i versi dell'*incipit* del primo uomo nel testo della riscrittura:

O ne gli eterni Imperi
Gran Monarca d'Olimpo, alma del Fato
Spirito puro, increato;
O de gli Orbi primieri,
O de' Globi incostanti,
Attor'immoto, ed immutabil Dio,
Che ne l'eterne rote
Di sferico infinito,
Di te Signor l'eternità vid'io;
Humiliato al suolo,
Questo Limo bassissimo abbracciato
Riconosco mio stato;
E so qual sia,
Di vil bassezza l'eminenza mia.⁵³

E' evidente l'appesantimento retorico rispetto alla citazione precedente: in particolare, si può notare il richiamo all'*Olimpo*; e le espressioni concettose e ossimoriche come *attor'immoto* o come *l'eminenza | di vil bassezza*. Ma soprattutto qui Adamo non è più credibile come personaggio scenico: appena venuto al mondo si esprime con la sofisticata erudizione di chi il mondo l'ha già attraversato e consumato; e soprattutto non esprime emozioni, se non pesantemente filtrate dallo spessore erudito del proprio eloquio. Difficile immaginare un intervento simile sulla scena; nemmeno se fosse un intervento cantato all'interno di un melodramma (ma il testo non pone alcuna indicazione di tipo canoro su tale intervento); forse soltanto se recepito in un genere come l'oratorio, ove l'assenza di azione scenica potrebbe accompagnarsi a un appiattimento del dettato emotivo a favore di quello erudito, sarebbe comprensibile. Si tornerà più avanti sul genere del dramma dell'edizione perugina; si vuole qui solo anticipare la contraddizione per cui che se l'*Adamo* dell'edizione perugina prevedesse una potenziale messa in scena statica, da oratorio, questo sarebbe in aperta contraddizione con le sofisticate indicazioni da messa in

⁵³ ADAMO di I,4 in Ad'41, pp.22-23, qui p.22.

scena tecnicamente complessa e sofisticata che l'autore descrive nell'*Ordine per rappresentare* posto alla fine del dramma.

Il passaggio dall'emotività fresca e scenicamente credibile a una retorica appesantita dall'erudizione è notevole anche nel primo intervento di Eva (che qui non si cita) in modalità analoghe a quanto visto per il personaggio di Adamo. Il cambiamento della veste stilistico-retorica attraverso la riscrittura del dramma influisce complessivamente, in particolar modo, sui personaggi di Adamo ed Eva lungo tutto il corso del dramma, rendendoli più piatti: tali cioè da esprimere il proprio accadere e percepire il proprio destino con uno sguardo più distaccato che interiore.

Come si è detto (e come si è visto anche entro la citazione del primo intervento di Adamo) la riscrittura dell'opera è soprattutto caratterizzata da una nuova veste stilistico - lessicale, in linea con un barocco letterario ormai maturo. Se tutto il testo è imperniato su questo assetto, vi si possono rintracciare all'interno alcune spie particolarmente rilevanti; luoghi del testo, cioè, dove la concettosità di un barocco maturo e smalzato si esprime con maggiore evidenza. Fra questi luoghi vi sono innanzitutto gli ossimori, di cui si riportano i seguenti esempi: *horridezze felici, horridezze amate, squallid'Orbe felice, horridezze belle, salir precipitante*.⁵⁴ L'insistita costruzione ossimorica sulla parola *horridezze* è sintomatica di un pervasivo assetto metafisico che soggiace al testo dell'edizione perugina di cui si parlerà più avanti nel corso del capitolo. Agli ossimori citati si può aggiungere l'espressione concettosamente ossimorica: "Te seguirò fugace / Me fuggirai seguace"⁵⁵. Piuttosto frequenti sono le paronomasie, di cui si riportano i seguenti esempi: "quai prodigi o prestigi"⁵⁶, "mele di melodia"⁵⁷, "Ardea ma non ardia"⁵⁸, "D'ogni calamità la calamita"⁵⁹, "Da le stelle a le stalle", "Specchia al fonte la fronte"⁶⁰, "Ed i posteri tuoi / Accordino i vagiti / De la morte a i ruggiti"⁶¹. Altra modalità stilistica ricorrente è quella della ridondanza; alcuni esempi sono: "De

⁵⁴ Rispettivamente in Ad'41: AMOR DIVINO di I,1, pp.11-13, qui p.12 e p.13; AMOR DIVINO di I,2, pp.14-18, qui p.14; EVA 7° di I,5, p.30; FARFARELLO, 4° di IV,2, p.85.

⁵⁵ ADAMO 2° di IV,9, p.94.

⁵⁶ LUCIFERO di II,1, pp.35-37, qui p.35.

⁵⁷ EVA 1° di II,4, pp.42-44, qui p.44: riferito agli usignoli.

⁵⁸ BELZEBU' 4° di IV,2, pp.81-84, qui p.83.

⁵⁹ LUCIFERO, 2° di V,4, pp.108-10, qui p.109.

⁶⁰ ADAMO di V,5, pp.110-11, qui risp. p.110 e p.111.

⁶¹ MORTE di V,7, pp.114-16, qui p.115.

l'entità dell'Ente"⁶², "mutolo tacente"⁶³, "Spiri a l'aura gentil musico fiato, / Che l'aria, e l'aure molce [...]"⁶⁴. Un altro significativo esempio di modalità espressiva genericamente concettosa è il seguente: "Son le lacrime ardore / Che rinnovano in Dio Fenice un core"⁶⁵. Ricorrono inoltre con una certa frequenza le rime ricercatamente identiche.

La propensione verso una maggiore ricercatezza nel linguaggio, la si può osservare anche nella scelta dei singoli lemmi. In particolare si nota un più frequente impiego di termini facenti riferimento ad una cultura colta e classicheggiante; tre esempi notevoli in tal senso, per la loro ampia ricorrenza nel testo, sono: *Olimpo*, *Fenice* e *Orbe*. Abbastanza diffuso poi è l'utilizzo di voci rare e ricercate o di parole comuni in una forma inconsueta; alcuni esempi: *Pariso* (contrazione di Paradiso),⁶⁶ *bebbe* (per bevve),⁶⁷ *Sassifero*,⁶⁸ *Rabido* (per rabbioso),⁶⁹ *inulto* (invendicato),⁷⁰ *Gemmifero*;⁷¹ e le parole composte *Armipotente* e *Anguicrinito* che Lucifero riferisce a se stesso.⁷²

Sempre in ottica comparativa dei lemmi impiegati, vanno considerati alcuni termini o locuzioni che, per la loro pervasività o valenza simbolica, connotano la seconda versione dell'opera rispetto a quella originaria. Si nota innanzitutto come la locuzione normalmente impiegata nel primo *Adamo* per indicare il frutto proibito, *pomo vietato*, viene sistematicamente sostituita con quella di *pomo interdetto*. Una parola chiave nell'*Adamo* del 1641, sia per l'ampio numero di ricorrenze che per la portata simbolica intrinsecamente contenuta, è *Vuoto*, in associazione ai termini semanticamente contigui *Nulla* e *Niente*; e in palpabile associazione con il termine *horror* e suoi derivati. Tali termini sono presenti anche nella prima versione del dramma, ma con minore frequenza e soprattutto senza costituire un nodo simbolico di

⁶² PADRE ETERNO 2° di I,3, pp.20-21, qui p.21.

⁶³ ADAMO di I,4, pp.22-23, qui p.23.

⁶⁴ LUCIFERO di II,6, p.52-53: rivolgendosi a Vanagloria.

⁶⁵ CHORO D'ANGELI di IV,11, p.96.

⁶⁶ Cfr. RAFAELE di IV,5, pp.88-89, in p.89.

⁶⁷ Cfr. CHERUBINO di IV,10, pp.95-96, in p.95.

⁶⁸ Cfr. VOLANO 1° di V,2, p.99. L'aggettivo è impiegato per indicare il consiglio infernale sotterraneo, indicato come "Sassifero Foro".

⁶⁹ Cfr. VOLANO 4° di V,2, pp.100-04, in due occorrenze: p.101 e p.102. Volano utilizza il termine in riferimento a Lucifero.

⁷⁰ Cfr. AURANTE di V,3, p. 105.

⁷¹ Cfr. LUCIFERO, 2° di V,4, pp.108-10, in p.108. L'aggettivo è riferito a Mondo, uno dei mostri che Lucifero ha appena evocato.

⁷² Cfr. LUCIFERO 3° di V,3, pp.106-07, in p.107.

particolare rilevanza. Nell'*Adamo* del '41, come si dirà meglio nel corso del presente capitolo, in tali termini si può leggere la spia di una permutazione cosmologica in atto attraverso la quale la riscrittura stessa si costruisce, vibrando nell'inquietudine che tale permutazione comporta. Altri due termini chiave nella seconda versione del dramma sono due epiteti associati rispettivamente a Lucifero e al *Padre Eterno*. A più riprese Lucifero viene soprannominato *Dragone* e la sua persona, contestualmente a tale epiteto, viene incrociata e sovrapposta alla figura leggendaria del drago divoratore di vergini.⁷³ Tale incrocio è sintomatico del cambiamento di carattere del personaggio di Lucifero: come si vedrà nel corso del presente capitolo, infatti, il temperamento di Lucifero, tendenzialmente incline alla melanconia e alla riflessività del primo *Adamo*, lascia spazio ad uno nettamente più focoso, imperioso e contraddistinto da rabbia titanica. L'epiteto chiave riferito al *Padre Eterno* appare, a più riprese, nell'ultima scena del dramma; ed è: *Orafo*.⁷⁴ Tale epiteto riconnette la figura del *Padre Eterno* con quello di un alchimista, intento a ricostruire l'originale perfezione dell'essere umano compromessa dal peccato (*urna spezzata*).⁷⁵ Tale motivo, attraverso una lettura complessiva dell'ultima scena, come si vedrà, risulta contiguo a quello della *felix culpa*: il paradosso cioè per cui il peccato di Adamo è da considerarsi come evento fortunato (*O peccar fortunato*),⁷⁶ dato che da esso può scaturire una riparazione che è anche un più completo perfezionamento rispetto alla creazione iniziale e che si attua attraverso l'incarnazione del *Verbo*. Il motivo della *felix culpa* è presente anche nella prima versione dell'*Adamo*, in particolare nell'ultima scena del dramma, ma in maniera più sfumata e meno pervasiva. Nell'*Adamo* del '41, invece, tale motivo, nella corrispettiva ultima scena, risulta portato al parossismo. L'effetto che ne deriva è uno svuotamento di senso del vivere umano in nome della grazia divina a cui è delegato l'unico potere; un radicale rovesciamento del senso complessivo che emerge invece nella conclusione del dramma originario, quello di una possibile felicità per l'uomo sulla terra (e in *Cielo*) soprattutto grazie ad un proprio agire responsabile.

Come si è visto, dunque, la riscrittura dell'*Adamo* è dettata in buona misura da criteri di adeguamento stilistico-retorico. A questi criteri ve ne si aggiungono e

⁷³ In particolare in VANAGLORIA di II,6, p.52: "Vengo a te Dragone antico / verginella in suon canoro"; e in ADAMO 2° di V,11, p.121, rivolto al *Choro di Ninfe* che sta per scacciare: "Il Dragone infernal tutte vi aspetta".

⁷⁴ Cfr. MICHAELE, 1° di V,15, pp.126-28, in p.127 e, stessa scena, CHORO D'ANGELI 1°, p.129.

⁷⁵ Cfr. *ibidem*.

⁷⁶ Cfr. MICHAELE, 1° di V,15, pp.126-28, in p.128.

intrecciano altri, come già emerge dalle considerazioni fatte intorno ad alcune parole chiave: criteri cioè legati ad una permutazione dell'universo simbolico soggiacente al testo della riscrittura, rispetto a quello della prima versione. Detto questo, si può tuttavia riscontrare come in diversi casi la variazione lessicale sembra non rispondere a nessun altro criterio se non al gusto per la variazione in se stessa. Questo fatto emerge con maggiore evidenza nei rari passaggi in cui le riprese testuali sono consistenti. Ciò avviene, in particolare, nel *Choro di Folletti* e nel *Choro di Ninfe* (o *Donzelle*), nei quali il testo della riscrittura riprende da quello originario non solo metro e numero di strofe ma anche la maggior parte delle parole. Si propone qui di seguito il raffronto del *Choro di Ninfe*⁷⁷ (nominato nella prima versione *Choro di Donzelle alla Ninfale*⁷⁸) nelle due versioni, a sinistra quello della prima versione, a destra quello della seconda:

⁷⁷ Cfr. Ad'41, p.120 (occupa interamente la scena V,10).

⁷⁸ Cfr. V,6 di Ad'13, pp.158-59.

Ecco in danza o lieto Mondo
Verginelle;
Ecco ancelle
Con tesoro alto, e giocondo;
Odi pur come cantando
Eva sol vanno invocando.

Ecco spoglie inteste d'oro,
Ecco i manti
Fiammeggianti
De le gemme al gran tesoro;
Ricco scettro, e gran corona,
Ecco ad Eva pur si dona.

Se nel Ciel né stella o Sole
Fiammeggiasse,
Stelleggiasse,
Fora il Cielo horrida Mole;
Ma fra lumi così ardenti
Chiaro Ciel nomar lo senti.

E'l Fattor di cose tante
Bello, e vago;
Quindi è vago
Bello il tutto haver davante.
Sù, t'adorna o ritrosetta
Se al tuo Dio beltà diletta

Ecco in danza ornato Mondo
Verginelle;
Ecco Ancelle,
Con tesoro alto, e giocondo;
E canore cantatrici,
D'Eva siam riveritrici.

Ecco spoglie inteste d'oro,
Ecco i manti
Fiammeggianti,
De le perle al gran tesoro;
Ricco scettro, alta corona,
Schiera Ancella ad Eva il dona.

Se nel Ciel né stella, o Sole,
Stelleggiasse,
Fiammeggiasse
Fora il Cielo horrida Mole:
Ma, tra lumi così ardenti,
Nobil Ciel nomare il senti.

E'l Fattor d'opere tante
Bello, e vago;
Quindi è vago
D'haver tutto ornato avante;
Sù t'ingemma o Ritrosetta
S'al tuo Dio beltà diletta.

Come si può vedere la riscrittura del *Choro* riprende per ampie porzioni il testo originario e nelle variazioni non si nota alcuna direzione precisa di cambio stilistico; e tantomeno di natura simbolico-ideologica. In particolare, del tutto gratuita appare la variazione, entro la seconda strofa, di *gemme* in *perle*; e parimenti gratuita l'inversione dei versi *Fiammeggiasse / Stelleggiasse* nella seconda strofa. È curioso notare come i versi identici nella medesima posizione siano esattamente la metà (12 su 24⁷⁹) e sono perfettamente equipartiti (3 per ogni strofa): tale fatto di per sé appare come il sintomo di un disinteressato e distaccato gioco di variazioni operato dall'autore sul proprio testo. L'esempio riportato mostra come un gusto per la variazione fine a se stessa possa essere considerato come una motivazione, certamente secondaria, ma non per questo inconsistente, per la riscrittura stessa dell'opera.

5. Il prologo dell'*Adamo* del 1641, ovvero la creazione in controluce

Il prologo della versione originaria del dramma è un tripudio sinfonico di cori angelici, in nome dell'armonia celeste che si schiude nell'attimo eterno della creazione divina, nel suo primo accadere.⁸⁰ Del tutto diversa è l'atmosfera del prologo nella riscrittura, in cui anzi vi si esprime, letteralmente, l'esatta controluce: la dilatazione estatica del *fiat lux* lascia spazio alle *Tenebre* che lo precedono e che stanno per essere spazzate, frammentate, relegate ai recessi più nascosti del mondo che si sta per formare a causa di quello stesso primo accadere del *fiat lux*.⁸¹ Il prologo dell'edizione perugina, per la cui messa in scena (come riferito in precedenza) l'*Ordine per rappresentare* posto alla fine del dramma prevede un'elaborata esecuzione canora a più voci, è affidato a un singolare coro di "Tenebre vaghe di luce" ed è da considerarsi forse come il passo poeticamente più felice e meglio riuscito dell'intero dramma del '41:

Da l'ascose voragini profonde
Di smisurata Machina fatale,
Là've l'opacità dispiega l'ale,
Torbide usciamo a spiciar gioconde.

⁷⁹ L'ultimo verso, che presenta la trascurabile variazione dell'apostrofo, è considerato identico in questo conteggio.

⁸⁰ Cfr. §5 in Cap.I.

⁸¹ Cfr. *GenI*,1-3: "In principio creavit Deus caelum et terram / Terra autem erat inanis et vacua et tenebrae super faciem abyssi et spiritus Dei ferebatur super aquas / Dixitque Deus fiat lux".

Colà nel sen di nubilo costrutto
Di spaventoso Carcere difforme,
Dov'ha confusion l'ultime forme,
Entro il Nulla godiam l'horrido tutto.

Là fra gli Abissi d'imperfette cose,
Fatalità di alto voler c'involve;
E se dal Caos velocità ne sciolse,
Il ritegno allentò, chi'l fren ne pose.

Hoggi sol vagabonde, e vagheggianti,
Tracciando lampi, abbandoniamo errori;
E vaghe di purissimi splendori,
Fuggon le note a melodie di canti.

Noi le Tenebre siam, che nunciatrici
Di successo divin, nembi varchiamo;
Poscia stupide al ver mutole stiamo,
Orbe a'rai, meste al ben, Nunzie infelici.

Ah, se sia mai, che serenate un giorno
L'oscurissimo vel squarci la sorte,
Fors'avverrà, che, per le vie più corte,
Horrida l'Ombra ne sfavilli il giorno.

Tra caligini intanto inabissando,
Taciturne accogliamo garruli accenti,
E fattura de gl'Inferi portenti,
N'andiam fulgidi rai cieche bramando.⁸²

La bellezza e la complessità simbolica dei versi di questo testo, di fatto sconosciuto alla critica, meriterebbero analisi di ben più ampia portata delle linee essenziali che ci si appresta a tratteggiare.

Innanzitutto bisogna considerare come alla base vi sia l'adesione a una teoria, o descrizione fantastica che dir si voglia, inerente alla cosmologia della creazione del mondo piuttosto diffusa all'epoca:⁸³ la sequenza (che interpola testo biblico e

⁸² *Prologo* di Ad'41, pp.9-10, così titolato: "TENEBRE vaghe di luce, fanno il Prologo".

⁸³ Tale teoria poetico-cosmologica, come si vedrà meglio nel corso del Cap.III, venne all'epoca in particolare veicolata dal poema dubartasiano *La semaine*. La sequenza dubartasiana della creazione del mondo attraverso un primo stadio di *Caos* è rintracciabile nella prima sezione (*Premier Jour*, e nella traduzione italiana del Guisone: *Primo Giorno*) dell'opera. Cfr.: DU BARTAS, Guillaume de Saluste (seigneur), *La semaine, ou Creation du monde, de G. de Salluste, seigneur du Bartas*, Paris, chez Michel Gadoulleau, 1578. Edizione di riferimento: Paris, Fevrier, 1579. Traduzione italiana in endecasillabi sciolti: GUISONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592.

cosmologia greca) per cui Dio avrebbe creato in un primo momento il *Caos* a partire dal *Nulla*; e in un secondo momento, intervenendo nella forma dello Spirito, dipana il *Caos* nei quattro elementi, dando così origine a quel principio ordinatore per cui il *Caos* diventa *Kosmos*, ossia mondo. Tale motivo è già presente nella prima versione dell'*Adamo*, ma solo in forma semplificata e in una posizione marginale, nell'enunciato auto-presentativo del personaggio Mondo che Lucifero ha evocato, insieme agli altri mostri, per tentare Eva.⁸⁴ Nell'*Adamo* del 1641, invece, tale motivo è ben più rilevante, sia perché espresso in una forma più completa e in posizione assai più significativa,⁸⁵ sia per la portata che esso riveste nella cosmologia che vi soggiace. E' da rilevare come, rispetto alla sequenza cosmologica sopra descritta, espressa nella sua forma più completa,⁸⁶ l'Andreini ponga, entro l'*Adamo* dell'edizione perugina, una sorta di identificazione stretta fra *Caos* e *Nulla*;⁸⁷ tale entità si salda a sua volta col concetto di *Vuoto* nonché con gli aspetti genericamente più oscuri insiti nel mondo (di cui le *Tenebre* sono personificazione) genericamente connotati nel corso del dramma con termini quali *horridezze* e *abissi*; il *Caos*, a sua volta, indicando la dimensione in cui gli elementi erano in principio imprigionati, si riconnette con tutto ciò può rappresentare un luogo di reclusione, e quindi con lo stesso inferno. Tale nesso multiplo produce conseguenze assai rilevanti: da un lato infatti, se il *Nulla* è preesistente alla creazione, tutte le entità che vi sono connesse sono esse stesse potenzialmente già esistenti, per così dire, prima del principio; inoltre ogni aspetto tenebroso, ogni *horridezza* dell'esistenzamondana, richiama in se stesso la persistenza nel mondo del *Caos* originario. Si anticipa così uno dei motivi cosmologici cardine presenti nel dramma dell'edizione perugina, che si vedrà meglio nella descrizione del contenuto dei cinque atti: quello di un inquietante e vibrante equilibrio instabile nell'ossimorica compresenza nel mondo di caos e ordine, di bellezza e vuoto, di salvezza e caduta.

⁸⁴ In Ad'13, p.152-53, entro il 4° intervento di MONDO della scena V,5. La presenza di tale motivo è da considerarsi marginale entro la cosmologica complessivamente espressa in Ad'13, anche in virtù del fatto di essere enunciato da un'entità demoniaca, le cui verità espresse vanno quindi recepite quindi con credibilità relativa. Nell'intervento di Mondo citato in Ad'13 è assente il passaggio della dipanazione di *Caos* nei quattro elementi; tale passaggio è presente in Ad'13, ma solo come richiamo implicito nel suo rivolgimento parodico, nella scena, V,3, della contro-creazione infernale.

⁸⁵ Le scene in cui si dipana tale motivo in Ad'41 sono infatti le prime due scene del primo atto. Lo Spirito che dipana *Caos* nei quattro elementi è assunto dal personaggio di *Amor divino*.

⁸⁶ Quella descritta in precedenza, sostanzialmente in riferimento a DU BARTAS – GUIZONE, opere cit., come detto in una delle note precedenti.

⁸⁷ Ovvero: se in DU BARTAS – GUIZONE, opp. cit., il *Caos* è generato da Dio a partire dal *Nulla* che lo precede, in Ad'41 *Caos* e *Nulla* vengono sostanzialmente identificati.

Venendo quindi al prologo, sopra citato, ci si accinge a dipanarne i contenuti nelle linee generali, soprattutto nel tentativo di comprendere quale entità costituiscano le *Tenebre, vaghe di luce* alle quali ne è affidata la dizione. Le prime tre strofe indicano, per così dire, il luogo di residenza abituale delle stesse *Tenebre*: esso altro non è che quel nesso appena descritto, a partite dall'identità *Caos-Nulla*. I termini e le locuzioni che lo evocano, entro le stesse prime tre strofe, sono: *ascose voragini, opacità, Carcere difforme, confusion, Nulla, horrido tutto, Abissi d'imperfette cose, Caos*. Da questo luogo di residenza abituale le *Tenebre* sembrano poter godere di una momentanea licenza (*usciamo*), per poter interpretare il prologo stesso, grazie al permesso provvisorio che Dio concede loro (*Il ritegno allentò, chi'l fren ne pose*). Nella quarta e quinta strofa le *Tenebre*, così provvisoriamente evase dalla loro abituale clausura, possono vivere appieno il proprio desiderio di luce (*vaghe di purissimi splendori*) e liberare il proprio canto in fughe melodiche (*Fuggon le note a melodie di canti*) al punto di diventare *enunciatrici di successo divin*; restando al tempo stesso incapaci, per propria natura, di godere del bene di cui sono nunziatrici (*meste al ben*) e rimanendo quindi *infelici*. Nella sesta strofa le *Tenebre* esprimono il desiderio (*Ah, se sia mai*) di poter essere *serenate un giorno* da un accadimento paradossale: lo sfavillare del giorno, con la sua luce, sull'ombra che le avvolge e di cui sono costituite (*Horrida l'Ombra ne sfavilli il giorno*). La settima strofa, un po' oscura per l'interpretazione, sembra indicare come le *Tenebre*, concluso il tempo del prologo, e quindi della loro licenza, si apprestino a sprofondare negli oscuri recessi (*caligini*) della loro abituale dimora, che si configura ora come il luogo stesso dell'inferno, ove *taciturne* ricevono i lamenti (*garruli accenti*) dei demoni ivi reclusi; e tuttavia persiste in loro un incoercibile anelito verso la luce, insieme alla consapevole certezza di non potervi attingere (*N'andiam fulgidi rai cieche bramando*).

L'aspetto più singolare di queste *Tenebre* è che esse non sono in alcun modo identificabili, almeno in senso stretto, con figure demoniache: non sono cioè portatrici di un male moralmente inteso. La loro tensione verso la luce e verso il divino, di cui sono nunziatrici (in quanto preesistenti al *fiat lux*, secondo quanto detto in precedenza), è genuina e non macchiata da una ribellione verso di essa. Esse subiscono il fatto di essere spazzate e disperse dal *fiat lux*, con cui si inaugura la creazione, per il fatto di essere, per propria definizione, l'antitesi della luce: una sorta dunque di negatività ontologica, che si configura come esente da una qualsivoglia imperfezione morale e che è preesistente al principio della creazione. Esse sono,

volendo usare una formula interpretativa un po' colorita e audace, l'ombra di Dio. Questa negatività metafisica, presente nel mondo e ambigua nel suo coabitare i luoghi infernali senza essere di per sé una creatura demoniaca, è diffusamente pervasiva nel corso del dramma edito nel 1641, nel suo venire evocata soprattutto attraverso i termini chiave della negatività di cui si è detto: in particolare *Vuoto*, *Nulla* (o *Niente*), *horridezze* e *Caos*, spesso intrecciati ossimoricamente alla polarità positiva rappresentata dai concetti di ordine, luce e bellezza; nell'evocazione dell'idea che ogni luogo dell'esistenza mondana sia una coabitazione degli opposti. In questa prospettiva lo stesso dualismo caduta-salvezza diventa ambiguo: se da un lato una caduta può essere in se stessa la sorgente di una salvezza (motivo della *felix culpa*),⁸⁸ dall'altro ogni percezione di salvezza può rivelare un *Vuoto* che vi soggiace e che ne erode ogni consistenza.

6. L'Adamo del '41: prospetto e analisi dei 5 atti in dieci macroscene, in comparazione con l'Adamo del '13

Si procede ora ad una presa in esame dei contenuti nei 5 atti della riscrittura dell'*Adamo* in ottica comparativa con la versione originaria. Come affermato in precedenza⁸⁹ per una lettura d'insieme è utile considerare quelle unità (scene singole o gruppi di scene) in cui vi sia la percezione di una sequenza unitaria d'azione; per indicare ciascuna di queste unità, analogamente a quanto fatto nel Capitolo I per la lettura dell'*Adamo* del '13, si è utilizzato il termine convenzionale di macroscena; come si è detto,⁹⁰ le macroscene della riscrittura del dramma, nei suoi 5 atti, appaiono essere nel numero di 10 (là dove nella versione originaria se ne sono contate 13). Si propone quindi ora un prospetto d'insieme delle 10 macroscene, indicando per ciascuna: il numero di versi, un titolo convenzionale che ne riassume i contenuti; atto e scene corrispondenti; e i luoghi della versione originaria dell'opera da cui si riprendono significativamente i contenuti. In caso di riprese marginali o radicalmente rimaneggiate le scene corrispondenti del dramma dell'edizione del '13 sono indicate fra parentesi quadre:

1 (241vv): *Amor divino* trasforma *Caos* in mondo: I,1-2. Nessuna corrispondenza in Ad'13 [V,5]

⁸⁸ In Ad'41, il motivo della *felix culpa* è pervasivo nella scena V,15, conclusiva del dramma.

⁸⁹ *Supra*, in §3.

⁹⁰ In *ibidem*.

- 2 (474vv): Creazione di Adamo ed Eva: I, 3-6. Corrisp. in Ad'13: I,1 [II,1]
 3 (211vv): Apparizione di Lucifero e altri spiriti infernali: II,1-3. Corrisp. in Ad'13: I,2-3
 4 (226vv): Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,4. Corrisp. in Ad'13: [II,2]; III,1
 5 (136vv): Preparazione infernale della tentazione: II,5-6. Corrisp. in Ad'13: II,3-5 [II,6]
 6 (702vv): Tentazione di Eva: III,1-5. In Ad'13: II,6
 7 (342vv): Racconto della caduta di Adamo e festeggiamenti inf.: IV,1-4. In Ad'13: III,4-5 [III,1]
 8 (251vv): Interrogazione divina e cacciata dal paradiso terrestre: IV,5-11. In Ad'13: III,6-9
 9 (411vv): Racconto del Consiglio infernale e creazione dei mostri: V,1-4. In Ad'13: IV,1-3
 10 (575vv): Agguati di Carne, Morte e Mondo; battaglia angelica ed epilogo: V,5-15.

Così come avviene nella prima versione dell'*Adamo*, l'ultima macroscena, piuttosto lunga, accorpa distinti episodi in un *continuum* d'azione:

- 10a: Lamento di Adamo e agguato di Carne: V,5-6. In Ad'13: IV,4; V,1
 10b: Agguato di Morte: V,7. In Ad'13, in modo radicalmente diverso in [IV,7]
 10c: Lamento di Eva e agguato di Mondo con assalto finale dei mostri: V,8-13. In Ad'13: V,5-7
 10d: Replica della battaglia angelica: V,14. In Ad'13: V,8
 10e: Epilogo: V,15. In Ad'13: V,9

Si svolgerà ora una descrizione sintetica dei contenuti per ciascuna delle macroscene, nel corso della quale ci si soffermerà là dove vi emergono motivi di maggiore portata in ottica comparativa con la versione originaria del dramma.

6.1 *Amor divino* trasforma *Caos* in mondo: I,1-2

La prima macroscena, costituita dalle prime due scene dell'atto primo, è un inserimento completamente *ex novo* rispetto alla prima versione dell'*Adamo*. Per la sua forte connotazione allegorica e per la posizione in cui è disposta nel dramma essa appare svolgere la funzione di un secondo prologo. *Amor divino* dagli *altissimi soggiorni* da cui proviene *scende a l'infero* *horrore* costituito dal *Mondo immondo* (ossia il *Caos* primordiale, che è mondo soltanto in potenza); e vi scende *musico fatto e Citaredo*.⁹¹ Il personaggio *Caos* risponde *cantando* all'intervento di *Amor divino*: vede con *horror* l'avanzare dello stesso *Amor divino* nelle sembianze di un *Arcer* e, quasi presago di ciò che sta per accadere, per una sorta di spirito conservativo e di indolenza a cambiare il proprio stato, invita *Amor divino* ad allontanarsi: *riedi, riedi*

⁹¹ Cfr. AMOR DIVINO, I,1 di Ad'41, pp.11-13.

*ai confini donde lieto partisti.*⁹² Quest'ultimo non recede e si appresta al *saettare superno*: a colpire cioè *Caos* con un *infallibile strale* in grado di infondergli *fertilità*. Nel momento dello scoccare della freccia la seguente didascalia interrompe graficamente l'intervento di *Amor divino*: "Qui saettato il *Caos*, comparisce in elementi, pieni de' loro *Animali*". Il prosieguo dell'intervento suggerisce il comparire sulla scena dei vari aspetti del mondo che si sta per formare: i quattro elementi, la vegetazione (*herbe salutari*), i fiori, le *stelle*, la *Luna*, il *Sole*.⁹³

In merito a quanto anticipato su motivi cosmologici entro il paragrafo dedicato al prologo, è significativo notare come nell'avvicinarsi a *Caos*, *Amor divino* ne provi amore ed attrazione, nonostante il suo aspetto *immondo*. Questa attrazione si esplicita in particolare in uno dei versi di poco successivi allo scoccare della freccia: *Da te saettato saettai*.⁹⁴ Il motivo dell'attrazione ossimorica fra sublime ed informe percorre tutto il dramma dell'edizione perugina ed appare essere un motivo ben più solido di una mera concettosità retorica. Nell'*incipit* della prima scena, *Amor divino* così esordisce: "Da que' sempre felici / Altissimi soggiorni / Da gli Abissi profondi / D'inestinguibil Fato/ [...]"⁹⁵; *Altissimi soggiorni* e *Abissi profondi*, luce e tenebra, sono posti in arcana identità; e la bruttezza stessa di *Caos* viene accolta da *Amor divino* attraverso la formulazione delle locuzioni ossimoriche, già viste in precedenza, *horridezze felici* e *horridezze amate*.⁹⁶

6.2 Creazione di Adamo ed Eva: I, 3-6

La seconda macrosцена corrisponde nei contenuti alla scena unitaria I,1 della prima versione del dramma. La frammentazione in più scene corrisponde alla maggiore coerenza, nella riscrittura, del criterio per cui si ha un cambio di scena ogni qual volta appare un nuovo personaggio: in questo caso costituisce l'inizio di una nuova scena il monologo di Adamo appena creato; ed analogamente il primo

⁹² Cfr. CAOS di I,2 in Ad'41, pp.13-14.

⁹³ Cfr. AMOR DIVINO di I,2 in Ad'41, pp.14-18. La scelta andreiniana di rendere l'infusione di fertilità operata nei confronti di *Caos* attraverso lo scoccare di una freccia è una variante rispetto a quanto espresso dal poema di DU BARTAS, op.cit., ove lo *Spirito divino* infonde vita al *Chaos* attraverso l'immagine della covata. In riferimento alla nota versione in versi sciolti italiani del poema dubartasiano, il passo si trova in GUISSONE, op.cit., *Primo giorno*, pp.7v-8r.

⁹⁴ Cfr. AMOR DIVINO di I,2 in Ad'41, pp.14-18, in p.17.

⁹⁵ AMOR DIVINO di I,1 in Ad'41, pp.11-13, qui p.11.

⁹⁶ Cfr. *ivi*, pp.12-13.

monologo d'Eva; la macroscena infine si chiude con un *Choro d'Angeli infiorati* (che riprende parzialmente nei contenuti la parte iniziale del *Choro d'Angeli* posto in II,1 nella versione originaria) che fa scena a sé.

Nonostante la ripresa di gran parte dei contenuti dalla prima versione del dramma, vi sono svariate modifiche strutturali. Innanzitutto il primo atto non comincia con l'apostrofe a Lucifero così come avviene nell'*Adamo* del 1613, ma direttamente col motivo della discesa del *Padre Eterno* sulla terra espresso dai cori angelici; l'apostrofe a Lucifero è ripresa soltanto a fine scena I,1 della riscrittura e in pochi versi (da notare come il verso "Salamandra infernal, talpa d'horrori" di I,1 della versione originaria confluisce, con la variante in *horrore*, nel monologo di Lucifero, in II,1 della seconda versione, che riferisce dunque l'epiteto a se stesso).⁹⁷ Altra variante strutturale è l'immissione, fra i vari interventi angelici corali, dell'intervento solista dell'arcangelo Gabriele, che però *recita*. Inoltre, se nella prima versione Adamo viene invitato dagli angeli a raggiungere il paradiso terrestre dove quindi si addormenta, nella riscrittura la trasmigrazione di Adamo viene realizzata dagli angeli con Adamo già dormiente: in questa occasione, entro l'intervento del coro angelico, viene citato il *Damasceno Lido*, luogo che la tradizione assegna alla creazione di Adamo in terra extra-edenica;⁹⁸ il sogno mistico e profetico di Adamo poi, che nella versione originaria è distesamente espresso per bocca di Adamo appena risvegliato, prima dell'abbraccio con Eva, nella seconda versione compare solo in un breve riferimento allusivo da parte del *Padre Eterno*.⁹⁹ Un intervento misticheggiante nella seconda versione è affidato invece ad Eva¹⁰⁰ che difatti viene bonariamente rimproverata dal *Padre Eterno* (e subito dopo con tono autocritico riferirà di se stessa come *Eva specularice*¹⁰¹) con le stesse parole rivolte nella versione originaria ad Adamo, una volta esternato il suo sogno mistico; l'intervento del *Padre Eterno* in questione presenta alcune variazioni rispetto alla prima versione, ma inizia col

⁹⁷ Cfr. PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, pp.1-2, in p.1, con LUCIFERO di II,1 di Ad'41, pp.35-37, in p.35.

⁹⁸ Cfr. [CHORO D'] ANGELI 1° di I,4 in Ad'4, pp.23-24. Il lido *Damasceno* viene nuovamente citato nel *Choro d'Angeli infiorati* che chiude la macroscena e il primo atto, in I,6 di Ad'41, p.34. Per la diffusione del motivo della terra di Damasco come luogo di creazione di Adamo e la sua diffusione entro le sacre rappresentazioni tradizionali e nelle opere letterarie sulla creazione di epoca andreiniana, si rimanda al Cap.III.

⁹⁹ Cfr. ADAMO 3° di I,1 in Ad'13, pp.7-8, con PADRE ETERNO 1° di I,5 in Ad'41, p.26.

¹⁰⁰ Cfr. EVA 3° di I,5 in Ad'41, p.27.

¹⁰¹ Cfr. EVA 4° di I,5 in Ad'41, p.27. L'epiteto è in qualche modo confrontabile con quello di *favellatrice esperta*, sempre riferito ad Eva, in ADAMO 12° di II,2 in Ad'13, p.41. Nella tradizioni sacro-rappresentative emerge l'indole misticheggiante e profetica di Eva, come si vedrà meglio nel Cap.III.

medesimo verso: “Tropp’alto è il Cielo e troppo basso il Mondo”¹⁰². Analoga alla versione originaria del dramma (sia pur con rivisitazioni stilistiche) è la benedizione del *Padre Eterno*, l’impartizione del divieto e la sua risalita verso l’alto, attraverso una scala di nubi, descritta dai cori angelici. Diversa è invece la situazione che segue. Se la prima versione propone un disteso monologo di Adamo, in cui si esprime una contemplazione commossa e sottilmente venata di malinconia della natura nel suo dispiegare ovunque la sua bellezza, nella seconda versione tale monologo lascia spazio a una lunga alternanza di interventi di Adamo ed Eva ove se il tema di fondo dell’osservazione dei particolari della natura è il medesimo, diverso è il tono: vi domina infatti una briosità leggera che, se paragonata al monologo di Adamo nella versione originaria, appare un po’ vuota nelle sue ridondanze; pervasivo è soprattutto il motivo dell’amore che permea ogni cosa in virtù del *bellissimo Arciero*.¹⁰³

Della diversità e della maggiore pesantezza retorica dei monologhi d’esordio di Adamo ed Eva si è detto nel paragrafo inerente agli aspetti stilistico-lessicali della riscrittura, entro il presente capitolo; nel medesimo paragrafo si è detto del singolare metro adottato per il *Choro d’angeli infiorati* che chiude la macroscena e il primo atto: strofe di ottonari e quaternari. Il linguaggio del coro angelico vi si adatta con un tenore linguistico piuttosto umile, esprimendosi in modi quali: “Qui canori / Danzatori, / Tutti fiori, / Tutti rose, e gelsomini”; oppure: “Gli augeletti / Garruletti / Tra i rametti”¹⁰⁴.

All’interno della macroscena compare un passo che marca la differenza dell’orizzonte simbolico-cosmologico della seconda versione dell’*Adamo* rispetto alla prima.¹⁰⁵ Esso è contenuto nel monologo d’esordio d’Adamo, in una parte successiva rispetto alla citazione già riportata in precedenza:¹⁰⁶

Riconosco ben io,
Ch’al Mondo grande il picciol Mondo in seno
In rapido baleno
Di Loto il fabbricasti,

¹⁰² PADRE ETERNO 7° di I,1 in Ad’13, p.8; PADRE ETERNO, 2° di I,5 in Ad’41, p.27.

¹⁰³ Cfr. ADAMO 5° di I,5 in Ad’41, p.30.

¹⁰⁴ CHORO D’ANGELI (“INFIORATI”) di I,6 di Ad’41, pp.33-34, qui p.33; rispettivamente in prima e terza strofa.

¹⁰⁵ Nella stesura originale della tesi a tale proposito, si era considerato un ulteriore passaggio, prendendo spunto dal verso “Ei sorse humil beato”, in [CHORO D’] ANGELI 3° di I,3 in Ad’41, p.20, in quanto erroneamente letto come “Ei forse humil beato”.

¹⁰⁶ Riportata *supra* in §4 del presente capitolo.

E che l'horror d'unica luce ornasti;
Onde chiaro s'apprenda,
Che smisurata Machina si regga
Del Vuoto in seno, al senno
De l'ammirevol cenno.¹⁰⁷

Tale passo innanzitutto evidenzia quel nesso simbolico identitario di cui si è detto nel paragrafo inerente al prologo: il vincolo cioè che salda tra loro *horror*, tenebra (in quanto contrapposta alla *luce*) e soprattutto *Vuoto*. In secondo luogo non può passare inosservata l'espressione per cui "smisurata Machina si regga del Vuoto in seno". Il significato letterale indica l'origine del mondo dal nulla (che è anche *Vuoto*) originario:¹⁰⁸ eppure la frase suggerisce chiaramente la sensazione del *Vuoto* come sostanza su cui la *smisurata Machina* è sospesa. Nella versione originaria del dramma non vi è alcuno spunto in tal senso. Da un punto di vista astronomico-cosmologico affermare, o lasciar percepire, l'idea di un universo sospeso nel vuoto presuppone un'implicita adesione, almeno parziale, alle nuove concezioni astronomiche che all'epoca dell'Andreini si stavano progressivamente diffondendo. All'interno dell'*Adamo* del 1641 apparentemente si esprime una visione astronomica conservatrice, per cui è il sole, insieme ai cieli e ai pianeti, a ruotare intorno alla terra. Ma bisogna considerare anche come le posizioni conservatrici dell'epoca erano allarmate dalle nuove teorie scientifiche a causa dell'implicita presenza di spazio vuoto nell'universo che esse, inevitabilmente o quasi, comportavano, (laddove la teoria tolemaica era fondata soprattutto intorno all'ossessione di eliminare ogni spazio vuoto) ancor più di quanto potesse comportare la rivoluzione terrestre intorno al sole.¹⁰⁹ Pochi decenni più tardi, Milton nel suo *Paradiso Perduto* adatterà senza riserve la cosmologia del suo poema alle nuove concezioni dell'universo: la terra è orbitante intorno al sole, l'inferno è spostato agli estremi confini dell'universo e un

¹⁰⁷ ADAMO di I,4 in Ad'41, pp.22-23, qui p.22.

¹⁰⁸ Tale senso letterale viene illuminato, insieme al nesso *abisso-horror*, dai versi iniziali di (LUCIFERO-IN-) SERPE 15° di III,2 in Ad'41, pp.64-65, in p.64: "Ne l'abisso indigesto / Pria, che l'horrido fosse in rai disciolto / Colà stavami accolto / Mondo putrido, infesto, / Tutto in me stesso rannicchiato aborto". Da tali versi si evince anche la preesistenza dell'inferno, sia pur in potenza (*rannicchiato aborto*) al *fiat lux* originario.

¹⁰⁹ A tale proposito è interessante notare come in DU BARTAS, op.cit., che ha una posizione conservatrice in tal senso, la polemica verso le nuove teorie si concentra appunto sulla ritenuta insensatezza della presenza del vuoto nell'universo. Si riportano i versi inerenti nella versione italiana di GUIZONE, op.cit., in *Primo Giorno*, p.8: "Quei novi Mondi la ragione atterra, / Che Leucippo sognò, fragili et vani: / Chè se Natura più di un firmamento / In sé chiudesse, ogn'hor l'acqua et la Terra / Del più alto cadre'nel più profondo, / Et l'antico Chaos vedresti ancora: / Converria poscia immaginare un voto / In fra tanti Universi, u'le rotonde / Potessero lor moli andar girando / Senza impedirsi l'una a l'altra il giro: / Ma son legati tutti i corpi insieme / In guisa tal, che nulla è tra lor voto".

immenso spazio vuoto lo separa dalla terra.¹¹⁰ L'Andreini, nella versione dell'*Adamo* del '41, sembra fermarsi a metà strada: nell'apparente adesione ad una concezione conservatrice dell'universo, il *Vuoto*, quale concetto simbolico, ma anche fisico, che vi pulsa all'interno, sembra denunciare una permutazione in atto; quasi a rappresentare uno stadio di crisalide nella metamorfosi delle concezioni in voga.

Nella cosmologia che soggiace l'*Adamo* del 1641 il *Vuoto* è dunque una presenza reale nell'universo; e complesso è suo il rapporto col divino. Si deve tener conto, in base a quanto osservato nel paragrafo inerente al prologo del presente capitolo, come tale *Vuoto*, strettamente connesso con il *Caos* e con la stessa personificazione delle *Tenebre* che interpretano il prologo stesso, sia riconducibile ad una negatività metafisica e non morale, pur rapportandosi in modo significativo con l'inferno. Nella riscrittura andreiniana del dramma, il *Vuoto* è antitesi della luce; e la precede; e permane entro la *smisurata Machina* dell'universo nonostante il dispiegamento della luce, in inquieto e vibrante rapporto con essa: se con meraviglia *Amor divino* infonde vita e bellezza all'universo dal nulla (*Vuoto*) in cui sorge, al tempo stesso ogni aspetto dell'universo, per quanto luminoso, trasmette un senso di orrore in considerazione al vuoto che vi soggiace. A questo rifermento cosmologico vanno rapportati gli insistiti ossimori, di cui si è detto in precedenza¹¹¹ e particolarmente diffusi nella macroscena ora trattata, quale, ad esempio: *horridezze belle*.¹¹²

6.3 Apparizione di Lucifero e altri spiriti infernali: II,1-3

La terza macroscena corrisponde, nei contenuti delle prime due scene, a I,2-3 della versione originaria del dramma; nuova invece è la terza scena. Il monologo iniziale di Lucifero, che costituisce la prima scena, riprende sostanzialmente, nei contenuti, quello di I,2 nella prima versione, pur rimaneggiando ampiamente la forma. L'unica differenza significativa è l'assenza del botta e risposta a distanza che si era visto per l'*Adamo* del 1613, ove l'emersione di Lucifero appare collegata ad un provocatorio richiamo del *Padre Eterno*, all'inizio del primo atto.¹¹³ Parimenti analoga risulta la

¹¹⁰ Cfr. MILTON, op. cit.; in particolare in *Libro III*.

¹¹¹ Nel presente capitolo, in §4.

¹¹² Cfr. EVA 7° di I,5 in Ad'41, p.30.

¹¹³ Cfr. §6.2 del Cap.I. Nella versione edita nel '41 invece, come già detto in precedenza, nel monologo LUCIFERO di II,1 in Ad'41, pp.35-37, in p.35 è trasferito il verso "Salamandra infernal, talpa d'horrori" di PADRE ETERNO di I,1 in Ad'13, pp.1-2, in p.1, con la variante in *horrore*: l'epiteto diventa così rivolto a se stesso.

seconda scena del gruppo a I,3 del primo *Adamo*, con Lucifero che interagisce con Sathan e Belzebù; con la variante per cui nella seconda versione i due ultimi arrivati interagiscono direttamente con Lucifero, mentre nella prima, all'emergere dei due, Lucifero inizialmente si apparta, per scoprirsi in un secondo momento.

Nella scena II,3 appare un altro spirito infernale, Volan (o Volano), *messaggero infernale*; ¹¹⁴ tale personaggio è presente anche nell'*Adamo* del '13, ma non in questa situazione. Qui Volan emerge, come messo del *Consiglio* infernale che ha luogo in una sala sotterranea, ¹¹⁵ per riferire a Lucifero come sia lì invocato e desiderato (*T'invocano o Signore [...] Lucifero mirar bramano in viso*) ¹¹⁶. La versione originaria dell'*Adamo* prevede che ogni riunione di spiriti infernali avvenga, per ragioni sceniche, in superficie; così avviene anche per riunioni che hanno un'ufficialità consigliere, ove anche un massiccio numero di presenze infernali emerge sulla superficie della terra (cioè in proscenio) per dare luogo alle relative riunioni. Così non avviene nell'*Adamo* del '41: alcune situazioni infernali avvengono in una relativa sala consigliere sotterranea e vengono raccontate ora da Volan, ora da altri spiriti emersi in superficie. In questo modo compaiono nella riscrittura del dramma descrizioni della sala del consiglio infernali assenti nella versione originaria. Nella scena di cui si sta parlando Volan ne offre questa tetra descrizione:

Tutto a nere fuligini, e tremende,
Tetro addobbo si stende
In antro affumicato [...]
Tutt'a l'intorno la parete pende
(Trofei micidiali)
D'Archi, di Falci, e di pungenti Strali.
Il pavimento è poi
D'ossa humane conteste,
Ed ha il muro per nicchi humane teste. ¹¹⁷

La presenza nell'*Adamo* del '41 di una sala sotterranea e il fatto che vi siano narrate vicende inerenti ad essa si può ben legare ad una maggiore vocazione letteraria della riscrittura del dramma: da un lato infatti un consiglio infernale in una sala sotterranea,

¹¹⁴ L'epiteto di *messaggero infernale* compare a fianco al nome di Volan (o Volano) in entrambi gli elenchi degli *Interlocutori* delle rispettive edizioni.

¹¹⁵ In VOLAN 1° di II,3 in Ad'41, pp.40-41 vi si fa riferimento con le locuzioni: *Assemblea funerale*, *Scrutinio fatidico de' Consiglieri Avernì*, *Consiglio*.

¹¹⁶ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

ossia appunto infernale, è letterariamente più credibile; dall'altro, inserti di vicende raccontate inerenti alla sala infernale, vivacizzano l'opera dal punto di vista letterario; l'appesantiscono da quello rappresentativo.

6.4 Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,4

La quarta macrosцена è l'unica ad essere costituita da una singola scena: fatto che invece accade ben 5 volte nella maggiore vivacità e discontinuità scenica del testo originario.¹¹⁸ Tale scena (II,4) nel suo assetto complessivo non ha effettivi riscontri nell'*Adamo* del 1613, pur essendo costituita da un assemblaggio di porzioni ricavate dalle scene III,1 e II,2 (così nell'ordine di rilevanza delle relative riprese) della versione originaria; ove però il montaggio finale conferisce un aspetto diverso: nei cambiamenti della sequenza, nell'esclusione dei contenuti di ampie porzione delle scene originarie citate e nell'immissione di nuovi contenuti. La nuova sequenza così ottenuta, che costituisce l'ossatura della scena II,4 della riscrittura del dramma, è la seguente:

- Eva (in risposta ad un'implicita domanda di Adamo su dove fosse stata) racconta, attraverso un lungo monologo, il suo essersi soffermata ad ascoltare il canto di un *Rusignuolo* e della sua *compagna*:¹¹⁹ tale descrizione è totalmente *ex novo* rispetto al dramma del 1613;
- Adamo risponde con la descrizione di un *rivo*, che si conclude con l'invito nei confronti di Eva (*Facciam di qui partita, / Per vagheggiare il vagabondo humore*) di andare insieme a contemplarlo:¹²⁰ la descrizione riprende, con ampie variazioni lessicali ed alcune aggiunte (ad esempio la sorgente montana del *rivo*) la correlativa descrizione da parte di Adamo in III,1 del dramma originario;¹²¹
- Eva accetta l'invito: differentemente, nella versione originaria del dramma, Eva rifiuta l'invito (asserendo che la descrizione di Adamo è stata così limpida che già ha potuto vedere il *rivo*, immaginandolo con lo stesso nitore di una visione diretta)¹²² dando inizio alla sequenza che porta, sempre in III,1 di Ad'13, alla tentazione di Adamo ad opera di Eva stessa (la tentazione di Eva a questo livello è già avvenuta in Ad'13; non in Ad'41);

¹¹⁸ Le 5 scene di Ad'13 che costituiscono da sole un'unitaria sequenza d'azione sono: I,1 ; II,2 ; II,2 ; II,6 ; III,1. Il maggior numero di macroscene in Ad'13 costituite da una scena unitaria riflette anche una meno rigorosa frammentazione formale delle scene, rispetto alla convenzione connessa all'entrata di un nuovo personaggio (è il caso, in particolare, di I,1 in Ad'13).

¹¹⁹ Cfr. EVA 1° di II,4 in Ad'41, pp.42-44.

¹²⁰ Cfr. ADAMO 1° di II,4 in Ad'41, pp.44-47.

¹²¹ Cfr. ADAMO 2° di III,1 in Ad'13, pp.66-68.

¹²² Cfr. EVA 2° in II,4 di Ad'41, pp.47-49, in pp.47-48 con EVA 2° di III,1 in Ad'13, p.68.

- Eva esprime, in forma strofica cantata, le lodi verso le bellezze del mondo vegetale/floreale e di quello animale, includendovi il riferimento all'omaggio riverente degli animali nei confronti di Adamo:¹²³ tali motivi appaiono in forme differenti e variamente dislocati in II,2 di Ad'13.¹²⁴

Rispetto alla versione originaria, tale sequenza elimina nell'intero dramma del '41 il motivo dei vizi capitali inviati da Lucifero che scrutano Adamo ed Eva nel paradiso terrestre;¹²⁵ viene altresì soppresso il passo eloquentemente allusivo di amplessi edenici, prima della tentazione, fra Adamo ed Eva;¹²⁶ e soppressa la lunga preghiera a due voci da parte della coppia nel paradiso terrestre.¹²⁷ Del tutto nuovo è invece il monologo di Eva con la descrizione del *Rusignuolo*:¹²⁸ il motivo ivi espresso, dei canti intrecciati fra due usignoli, maschio e femmina, forse svolge anche la funzione di sostituire in senso allusivo e in forma molto più casta il motivo degli amori edenici fra Adamo ed Eva espressi, come si è detto, nella versione originaria del dramma in modalità ben più marcatamente connotativa di amplessi carnali. Rispetto al dramma originario la scena II,4 della riscrittura riprende il motivo generale delle separazioni e ricongiungimenti di Adamo ed Eva nel loro vagare dentro il paradiso terrestre; dinamica che conduce alla situazione per cui, al momento della tentazione operata da Serpe, Eva è sola, fatto cruciale per entrambe le versioni del dramma anche se, come si dirà, in associazione a differenti implicazioni.

¹²³ Cfr. seconda parte (strofica e cantata) di EVA 2° di II,4 in Ad'41, pp.47-49, in pp.48-49.

¹²⁴ In Ad'13, il motivo dell'omaggio degli animali compare in ADAMO 1° di II,2, pp.35-37, in pp.35-36; il motivo delle lodi verso il mondo vegetale/floreale appare invece in ADAMO 5° di II,2, p.38.

¹²⁵ Cfr. II,2 di Ad'13.

¹²⁶ In ADAMO 5° di II,2 in Ad'13, p.38: "Annodiamci intanto / in guisa, che sembriamo / Di folta siepe un intricato Acanto"; cfr. anche §6.4 del Cap.I.

¹²⁷ Cfr. in II,2 di Ad'13, pp. 39-41, gli interventi EVA, 4°-7°; ADAMO, 7°-10°.

¹²⁸ Il passo andreiniano del *Rusignuolo*, in EVA 1° di II,4 in Ad'41, pp.42-44 ha come sua probabile fonte principale GUISONE, op. cit., in *Quinto Giorno*, p.103r-v: "mille concenti, che spargendo Filomena / Va [...] che in dolcezza / Ogni armonia trapassan, che d'umana / Voce, lira, liuto o cetra nasca"; "Et anco parmi [...] / Vago usignolo co' suoi leggiadri tremi / Ascoltar: c'hora l'alto, hora i tenore / Hora il soprano, hora cantando basso, / Hora tutte le quattro parti insieme[...]"; "L'istesso carne altro Ussignuol ridice"; "Gli risponde il primiero, et con celeste / Canto al suo vago suon contento aggiunge: / E in lamentevol voci [...]". Il passo del *Rusignuolo* presenta anche evidenti riprese da un passo dell'*Adone* mariniano, VII, ottave 32-57. *L'Adone* del Marino era stato pubblicato a Parigi nel 1623, in: MARINO G.B., SANVITALE F. e SCOTO L., *L'Adone, poema del cavalier Marino. Alla maestà' christianissima di Lodovico il decimoterzo, rè di Francia, & di Nauarra. Con gli argomenti del conte Fortuniano Sanvitale, et l'allegorie di don Lorenzo Scoto*, Parigi, presso Oliviero di Varano, 1623.

6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,5-6

La quinta macrosцена, con l'intervento di Lucifero, già nelle fattezze di Serpe, ad annunciare agli spiriti infernali il suo piano di tentazione nei confronti di Eva e con il successivo affiancarsi a lui della figura di Vanagloria, riprende con ampie variazioni lessicali il gruppo di scene II,3-5 della versione originaria del dramma; ad esclusione della scena II,4, ove Volan annuncia l'arrivo di Vanagloria. Tale annuncio non trova spazio nel testo della riscrittura ove invece, verso il finale di II,5, sono gli stessi Lucifero e Sathan ad accoglierla direttamente, quale *Vergine lusinghiera* e *Vergine gradita*.¹²⁹

Alcune parti del discorso di Lucifero in II,5 della seconda versione del dramma trovano corrispondenze, nella versione originaria, entro la successiva scena della tentazione: in particolare la descrizione della coda serpentina come tempestata di minerali preziosi¹³⁰ e il motivo dell'assumere una sembianza che non è né angelica né umana ma appartenente ad una *terza specie*.¹³¹ Al monologo di Lucifero-in-Serpe seguono interventi di Sathan e Belzebù non presenti nella versione originaria del dramma: in particolare Belzebù, che nella riscrittura si distingue per il carattere truce, pregusta la sconfitta dell'uomo con macabre parole: *già d'Inferno il formidabil piede osse umane calpesta*;¹³² parole che si riconnettono alla già vista descrizione della sala del consiglio infernale.

La scena che ha per protagonista Vanagloria (II,6) corrisponde (con ampi rimaneggiamenti) a II,5 nella versione originaria: dal canto strofico del suo intervento si evince come accompagnerà Lucifero-in-Serpe nella sua missione, restando nascosta fra le fronde dell'albero della conoscenza durante l'operato del primo. Assente è invece l'allegoria del gigante umano della prima versione.¹³³ Compare invece, all'interno nell'intervento strofico di Vanagloria, assente nel dramma

¹²⁹ Cfr. II,5 di Ad'41, risp. in LUCIFERO 2°, p.51; e in SATHAN 2°, pp.51-52, in p.52.

¹³⁰ Cfr. Ad'41, p.50, in LUCIFERO (IN SERPE) 1° di II,5, pp.49-50. In Ad'13 l'elenco di minerali preziosi di cui vi è la ripresa testuale in Ad'41 (limitatamente però a tre su sei dell'elenco: *ametista, piropo, giacinto*) è riferito al *volto* di Serpe e non alla coda; ed è espresso per bocca di EVA 2° di II,6 in Ad'13, p.52.

¹³¹ Cfr. Ad'41, p. 50, in LUCIFERO (IN SERPE) 1° di II,5, pp.49-50. Il motivo della *terza specie* assume in Ad'13 la diversa accezione di stadio intermedio fra mondo animale ed umano: "Quindi fra'l bruto e l'huomo, / Questa specie formar piacque di Serpe"; Ad'13, p.55, in SERPE 5° di II,6, pp.54-55.

¹³² Cfr. BELZEBU' di II,5 in Ad'41, p.51.

¹³³ Cfr. VANAGLORIA 1° di II,5 in Ad'13, pp.46-47.

originario, l'epiteto già segnalato di *Dragone* per Lucifero, con il quale Vanagloria, in quanto *Vergine*, costituisce una coppia evocativamente leggendaria: “Vengo a te Dragone antico / Verginella in suon canoro”¹³⁴. Sul finale della scena (e in chiusura del secondo atto) compare, senza riferimenti nella versione originaria del dramma, un *Coro di Spiriti* in cui si pregusta la caduta dell'uomo.¹³⁵

Dalla lettura dell'*Adamo* del 1613 si evince una sostanziale identità fra il personaggio di Lucifero e quello di Serpe; eppure essi appaiono formalmente come entità distinte, sia nel relativo elenco degli *Interlocutori* sia nelle didascalie degli interventi. Il testo del '41 pone chiarezza a questa contraddizione, proponendo nell'elenco degli *Interlocutori*, come unico personaggio, *Lucifero, poi Serpente*; e coerentemente il primo intervento di Lucifero-in-Serpe, nella scena II,5 è indicato dalla didascalia: *Lucifero canta in Serpe*. In analogia a quanto affermato in precedenza in merito alla sala sotterranea del consiglio infernale, anche questa maggiore chiarezza formale può essere letta come indice dello *status* di una maggiore vocazione letteraria, più che rappresentativa, della seconda versione del dramma: la bipartizione dei personaggi di Lucifero e di Serpe nell'*Adamo* del 1613 corrisponde con ogni probabilità ad un'indicazione scenica che prevede l'interpretazione delle due parti, pur facenti riferimento ad una medesima entità, a due distinti attori.

Per quanto riguarda il motivo degli accoppiamenti ossimorici, già segnalati in precedenza, fra i concetti di orrore e bellezza e in riferimento alle riflessioni inerenti, è interessante notare un passaggio del monologo iniziale di Lucifero nella macroscena qui considerata. Avendo già assunto le sembianze di Serpe, e avendone descritta la scintillante coda, Lucifero asserisce di averne predisposto il volto traendolo da quello della *primitiva Aurora*:

Da l'estremo confine
De la notte, e del giorno,
Quand'avverrà, che splenda
La primitiva Aurora,
Vermiglia il volto, e rugiadosa il crine,
Trassi (pria che vederla)
Di questo volto il bello
Onde l'horror, s'abbella.¹³⁶

¹³⁴ VANAGLORIA di II,6 in Ad'41, p.52 (inizio di prima strofa).

¹³⁵ Cfr. CORO DI SPIRITI finale di II,6 in Ad'41, p.53.

¹³⁶ Ad'41, p.50, in LUCIFERO 1° di II,5, pp.49-50.

Nelle riflessioni già accennate, si è visto come nel testo della riscrittura del dramma il concetto del *Vuoto*, a cui *horror* è associato, assume anche l'inquietante connotazione di sostrato che soggiace ad ogni aspetto dell'universo, per quanto caratterizzato da bellezza. E' singolare notare appunto come in questo caso, nell'associazione di orrore e bellezza, l'accento si pone sull'orrore, sostanziale, piuttosto che sulla bellezza, qui palesemente accessoria. Enigmatico appare il significato della *primitiva aurora* a cui si riferisce Lucifero: i verbi al futuro indicherebbero qualcosa che deve ancora venire. Se tuttavia si prendono tali tempi come relativi a un prima, ecco che la *primitiva aurora* potrebbe essere un esplicito riferimento al *fiat lux*. In questa lettura il passo citato indicherebbe uno stato di preesistenza di Lucifero allo stesso principio dei tempi; di notevole spessore cosmologico diventa così il motivo per cui Lucifero, in prossimità della prima creazione (*primitiva aurora* come *fiat lux*) e in anticipo rispetto ad essa (*pria che vederla*), cioè soltanto all'interno della mente divina come in una sua insita ombra, ne avrebbe acquisito (*trassi*) parte del suo luminoso splendore, per trasferirla in un proprio personale decoro (*di questo volto il bello*).

6.6 Tentazione di Eva: III,1-5

La sesta macroscena abbraccia interamente il terzo atto, che si svolge dunque in un unico *continuum* d'azione. Essa è articolata come segue. In III,1vi è la situazione di Eva sola che precede l'incontro con Serpe: essa corrisponde, nella versione originaria del dramma, alla prima parte di II,6; ma il rifacimento è radicale e non solo dal punto di vista stilistico. Segue (III,2) la scena della tentazione vera e propria che corrisponde alla parte centrale e principale di II,6 della prima versione, con molte riprese ma anche con alcune variazioni tematiche e di sequenza (nel quadro di una comunque radicale rivisitazione stilistica); la breve scena III,3 con Serpe-Lucifero¹³⁷ e Vanagloria che commentano il risultato conseguito, è la porzione della presente macroscena con più fitte riprese testuali dal primo *Adamo*.¹³⁸ Le scene III,4-5, che

¹³⁷ E' da segnalare come nel corso della scena della tentazione di Eva, III,2 di Ad'41, gli interventi del tentatore siano indicati con la semplice dicitura di *Serpe*; mentre nella scena immediatamente successiva, III,3, ove il tentatore commenta con Vanagloria il successo conseguito, essi siano indicati con la dicitura di *Lucifero*. Il cambio di indicazioni va però riferita ad una svista formale (in ogni casi di lieve entità, dato che in Ad'41 è chiaro, anche dal punto di vista formale, che Lucifero e Serpe costituiscano la stessa entità): nell'*Ordine per rappresentare* in fondo al dramma, in relazione alla scena III,3, p.137 di Ad'41, il personaggio è indicato come *Serpe*.

¹³⁸ La situazione scenica di Lucifero-in-Serpe e Vanagloria che commentano la riuscita tentazione nei confronti di Eva è collocata in Ad'13 a conclusione della scena II,6, p.64. La riscrittura riprende identicamente svariati versi ma

chiudono il terzo atto, sono totalmente *ex novo* rispetto alla prima versione del dramma: vi compare un *Choro di Pargoletti Infernali*,¹³⁹ che si alterna al monologo strofico di un altro personaggio allegorico, Disobbedienza, che nell'*Ordine per rappresentare* finale l'Andreini descrive come *vecchia brutta come Arpia carico il petto di tettaccie*.¹⁴⁰ All'intervento di Disobbedienza, dopo una ripresa strofica del *Choro di Pargoletti*, vi è un ulteriore breve *Choro di Spiriti, mentre poppano*, che chiude definitivamente l'atto terzo (*e tutti spariscono*).¹⁴¹ L'ultimo gruppo di scene, che costituiscono in un certo senso un episodio a sé (anche se, più che di episodio, trattasi di una chiusura allegorica d'atto sul tema della disobbedienza), sono da considerare parte integrante della macrosцена, cioè in *continuum* d'azione con quanto precede, data la presenza di Lucifero-Serpe e Vanagloria che evidentemente vanno immaginati vicino all'albero della conoscenza dopo l'allontanarsi di Eva; e che permangono sulla scena, così come indicano le didascalie, durante gli interventi conclusivi dei Pargoletti, di Disobbedienza e degli Spiriti.

In ottica comparativa con la prima versione del dramma, si viene ora ad una presa in visione più approfondita delle scene III,1-2 che costituiscono la parte principale, sia tematicamente che quantitativamente, della macrosцена. La prima delle due scene corrisponde alla situazione di Eva sola, prima della tentazione: si tratta, come si è detto, di un completo rifacimento rispetto all'analoga situazione che nel primo *Adamo* occupa la parte iniziale di II,6. Radicalmente diverso è infatti il clima psicologico di tale situazione. Nella prima versione, infatti, la situazione di Eva che vaga solitaria nel giardino è connessa con il suo intimo insuperbire, col percepirsi lusingata da ogni bellezza del creato (bellezze floreali e vegetali *in primis*) al punto di percepire se stessa come la più bella delle creature e quindi, in anticipo sulla

allunga anche significativamente l'intervento di Lucifero-Serpe che da 4 diventa di 10 versi. Viene mantenuto ed enfatizzato il tono più cupo di Lucifero-Serpe rispetto a quello più vivace di Vanagloria.

¹³⁹ Cfr. CHORO DI PARGOLETTI INFERNALI di III,4 in Ad'41, p.74: tre strofe di ottonari e quaternari; vi è poi una ripresa, costituita di un'ulteriore strofa, successivamente all'intervento di Disobbedienza, in III,5, pp.75-76. Simili a piccoli cupidi infernali, "D'archi e strali / Funerali / Pargoletti Saettanti", anticipano, nella terza strofa, il motivo di Adamo che pecca per amore di Eva: "Ferrei strali / Iscoccando, / L'Huom piagando, / per la Donna tutto core, / Gusta il Pomo, e' ncauto more".

¹⁴⁰ Cfr. Ad'41, p.136, in *Ordine per rappresentare [ecc.]*, in riferimento alla scena III,5. Nel suo intervento, DISOBBEDIENZA di III,5 in Ad'41, p.75, istiga i *Pargoletti* suoi figli, "Genitrice horrenda / De' Pargoletti [...] Disobbedienza i' sono", a colpire Adamo, nutrendoli col latte avvelenato delle sue mammelle. La figura di Disobbedienza è accostabile a quella di Colpa, figlia di Satana e madre di Morte in MILTON, op.cit., nel corso del *Libro II*.

¹⁴¹ Cfr. didascalia di Ad'41, p.76, in III,5, preposta al finale *Choro di Spiriti*. In tale intervento conclusivo si ribadisce il motivo del latte avvelenato di Disobbedienza.

tentazione, implicitamente pari a Dio.¹⁴² Nella riscrittura invece la medesima situazione di Eva solitariamente vagante nel giardino dà luogo a un soliloquio-lamento, il cui motivo è la lontananza di Adamo. Eva, ovunque cerchi non trova il suo *Sole* (cioè Adamo) che, dice, “lungi da me gira” e “lieto in altra parte e’n altro loco”: Eva si autoparagona alla *Luna*, vivendo di luce riflessa rispetto a quel *Sole* che è Adamo.¹⁴³ In una situazione interiore radicalmente mutata rispetto alla prima versione, Eva si percepisce abbandonata (*Eva femmina sola*) e vive tale condizione come un motivo di fragilità (*che senza l'Amator misera io sono*).¹⁴⁴ Se la prima versione del dramma Eva si predispone, per così dire, alla tentazione di Serpe attraverso una già pronunciata propensione a insuperbire, nella seconda versione è Adamo stesso con il suo assentarsi da Eva ad esporla inconsapevolmente ad una condizione di vulnerabilità. Questa importante variazione sembra tuttavia confermare, anche nella seconda versione, uno dei motivi centrali della prima versione del dramma: quello dell’unità e armonia della coppia uomo-donna per il possibile conseguimento di una felice realizzazione umana.

Si viene ora alla lunghissima scena successiva, III,2,¹⁴⁵ quella della tentazione di Eva ad opera di Serpe, in ottica comparativa con la medesima situazione nella versione originaria del dramma, che si colloca nella parte centrale e più consistente della relativa scena II,6. In entrambe le versioni oltre a Serpe ed Eva è presente Vanagloria che tuttavia resta nascosta tra le fronde dell’albero della conoscenza e non proferisce parola. Nella seconda versione del dramma, diversa è la modalità di incontro fra Eva e Serpe. Se nella prima, verso la fine del suo monologo, Eva scorge e osserva con curiosità le sembianze di Serpe, nella seconda, Serpe, restando nascosta,¹⁴⁶ simula la voce di Adamo producendo, con effetto eco, una lunga serie di versi bisillabi rimanti con singole battute d’Eva: *Amo, Oso, Onda, Dono, Menti, Hora, Nòce, Serpe, Fronda, Morte, Faccio*.¹⁴⁷ Solo alla fine di questa sequenza Serpe si rivela ad Eva nelle sue sembianze.

¹⁴² Cfr. §6.6 di Cap I.

¹⁴³ Cfr. in Ad’41, p.54, in EVA di III,1, pp.54-57, primi versi dell’intervento.

¹⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp.54-47.

¹⁴⁵ Si sono contati 512 versi per la scena III,2 di Ad’41.

¹⁴⁶ In Ad’41, “la Serpe”, al femminile; in Ad’13, in tutto il colloquio della tentazione, “il Serpe”, al maschile; in Ad’13 appare successivamente, con iniziale minuscola, “la serpe”.

¹⁴⁷ Cfr. SERPE 1°-11° di III,2 in Ad’41, pp.57-58.

Lo svolgersi del colloquio fra Serpe ed Eva trova svariate corrispondenze nella versione originaria, ma vi sono anche significative differenze, aggiunte e cambiamenti strutturali. Fra questi ultimi il più evidente è il fatto che la seconda versione del colloquio, pur essendo complessivamente più lunga,¹⁴⁸ affronta quasi immediatamente la questione del *Pomo interdetto* (l'espressione sostituisce quella consueta di *Pomo vietato* nella prima versione del dramma) là dove nella prima versione vi è un lungo tergiversare prima di affrontarla.¹⁴⁹

Motivi che riprendono invece nella sostanza la versione originaria sono: l'identificarsi di Serpe come "De l'Horto Giardinier, Cultor del Pomo"¹⁵⁰; il motivo della spartizione dei mondi;¹⁵¹ il motivo della complicità di Eva nei confronti di Serpe verso cui ella promette di esser *schermo* rispetto alla possibile ira di Dio verso Serpe;¹⁵² il motivo della contemplazione trasfigurativa del frutto proibito e del relativo albero;¹⁵³ e il motivo del sapore celestiale, *soave* del *Pomo*, superiore a qualsiasi altro sapore, che Eva percepisce non appena assaggiato.¹⁵⁴

¹⁴⁸ Per la versione dell'*Adamo* del '41 si sono conteggiati, per il solo colloquio fra Serpe ed Eva, escludendo i versi corrispondenti all'approccio iniziale, con Serpe nascosta che riproduce parole eco, un numero di 470 versi; per l'omologa situazione in Ad'13, ossia la scena II,6 escludendo il monologo iniziale di Eva, gli iniziali versi "fra sé" di Serpe ed Eva, e la chiusa di Serpe e Vanagloria, si sono contati 352 versi.

¹⁴⁹ In Ad'41, nei 470 versi complessivi del colloquio fra Serpe ed Eva (vedi nota precedente), la parola *Pomo* compare già in SERPE 12° di III,2, pp.59-61, in p.59, all'interno del 22° verso dei 470 conteggiati; nell'omologa situazione di Ad'13 la prima locuzione inerente al frutto proibito, *arbor vietata*, occorre in EVA 7° di II,6 p.56, in un verso che si trova solo in 118° posizione rispetto al totale del colloquio conteggiato in 352 versi.

¹⁵⁰ SERPE 12° di III,2 in Ad'41, pp.59-61, qui p.59. In Ad'13, p.53, in SERPE 3° di II,6, pp.53-54: "d'albergar qui giardiniero in seno / M'impose il gran cultore"; e a p.59, in SERPE 10° di II,6, pp.59-60: "il tuo sovran Monarca [...] Vigilante custode / Mi fe' de l'arbor vaga".

¹⁵¹ Il motivo così qui denominato, espresso per bocca di Serpe prevede che Eva, e con lei Adamo, cibandosi del frutto proibito e diventando così simili a Dio, ottengano un accesso diretto alla dimora celeste, lasciando così il basso mondo al regno incontrastato della stessa Serpe. Tale motivo si esprime nel corso del 14° intervento di SERPE di III,2 in Ad'41, pp.62-63, in p.63. Tale motivo è presente in Ad'13 nell'intervento di SERPE 12° di II,6, pp.60-61.

¹⁵² In Ad'41, p.70, in EVA 20° di III,2: "Vanne pur, ti nascondi [...] Schermo sarotti a funerabil telo". In Ad'13, p.63, in EVA 18° di II,6, pp.63-64: "Celati pur, ben ti prometto, ch'io / Schermo sarotti al gran rigor di Dio".

¹⁵³ In Ad'41, p.72, in EVA 21° di III,2, pp.70-73: "Frutto bel, sol ti lice / Haver per Orto il Cielo, / Per tronco il Sole, e per tue foglie belle / Tutte tutte le stelle". In Ad'13 il motivo della visione estatica del frutto proibito e del relativo albero è espresso in modo più diffuso entro il 14° intervento di SERPE di II,6, pp.61-62; cfr. in §6.6 del Cap.I.

¹⁵⁴ In Ad'41, pp.71-72, in EVA 21° di III,2, pp.70-73: "La più soave canna [...] Chiude assenzo fetente / In parità di tuo bel Frutto o Pianta, / ch'esser cibo de gli Angeli si vanta. [...] O come dolce, o come soave, / L'ottimo Vivandiero / De' frutti il Dispensiero, / Qui ti locò felice / Tra frutti, frutto sol frutto Fenice". In Ad'13, p.63, in EVA 18° di II,6: "O che soave odore, e così grato, / Ché stimo ben sicuro, / Ch'a tutti i vaghi fiori / Ei comparta gli odori. / Sembrano queste rugiadoso frondi / Di manna asperse più, che di rugiada [...] Oh com'è dolce, o come / Tutti sono i sapor de gli altri frutti / Accolti in questo solo".

Si prendono ora in considerazione, sempre entro il colloquio fra Serpe ed Eva nella seconda versione del dramma, alcune delle principali variazioni e innovazioni rispetto all'omologo passo della versione originaria. Nella rivelazione del proprio nome da parte di Serpe, l'espressione "Diletto m'appello" sostituisce quella originaria: "Sapienza m'appello / Cognominata hor Vita".¹⁵⁵ Inoltre, in uno dei passaggi che non ha riscontri nel colloquio originario, Serpe afferma come il divieto divino non sarebbe altro che un consapevole invito alla trasgressione, secondo il principio proverbiale che, nella formula andreiniana, afferma come *cosa a noi divietata è vie più desiata*:

O se Dio sa, che l'Huomo
Si disseta col rio, lo nutre il Pomo,
Ei sol ama il peccato,
Ch'a trasgredire occasion gli ha dato.
Cosa a noi divietata,
E' vie più desiata; [...]
Hor, se Dio la ti nega
Gustala (sembra dir) l'obbligo slega.¹⁵⁶

Il fondo di verità, a cui il menzognero parlare di Serpe fa riferimento, sembra potersi legare significativamente al motivo della *felix culpa* che, come si è anticipato, viene enfatizzato sino al parossismo nell'ultima scena del dramma, per cui il peccato di Adamo sarebbe persino desiderabile *ad maiorem gloriam Dei* in vista dell'incarnazione del *Verbo*.

Un ulteriore gruppo di varianti può essere ricondotto ad una maggiore complicità emotiva fra Serpe ed Eva nella seconda versione del dramma. In quest'ultima infatti, come si è detto, è più cruciale il motivo della lontananza di Adamo al momento dell'incontro di Eva con Serpe. Ebbene, nel suo colloquio con Eva, Serpe, già nel suo primo intervento, non ha pudore di dichiarare che la lontananza di Adamo è opera propria, avendolo indotto a protrarsi con la nominazione degli animali.¹⁵⁷ Inoltre

¹⁵⁵ Cfr. SERPE 12° di III,2 in Ad'41, pp.59-61, in p.59 con SERPE 4° di II,6 in Ad'13, p.54. Tale espressione contribuisce a rafforzare la confusione/sovrapposizione fra albero della conoscenza e albero della vita in Ad'13; tale confusione/sovrapposizione rimane tale in Ad'41, pur nell'assenza di questo specifico riferimento.

¹⁵⁶ SERPE 17° di III,2 in Ad'41, pp.66-68, qui p.67. Entro gli interventi di Serpe, nel colloquio con Eva in Ad'41, si può ravvisare l'incoerenza fra l'affermazione del peccato come voluto da Dio e la richiesta attuata verso Eva di essergli da *schermo* dall'ira divina in quanto induttore del peccato stesso.

¹⁵⁷ Cfr. Ad'41, p.60, in SERPE 12° di III,2, pp.59-61. Si tratta del primo effettivo intervento di Serpe della scena, se si escludono i primi 11, costituiti dai bisillabi in cui echeggia parole di Eva, ove Serpe è ancora nascosta e il colloquio con Eva non ancora avviato.

Serpe, nel corso dei suoi interventi entro il colloquio con Eva, allude, in maniera assai più marcata e insistita di quanto avvenga nella versione originaria, ad una superiorità della stessa Eva rispetto ad Adamo.¹⁵⁸ Al corteggiamento di Serpe nei suoi confronti, Eva risponde con afflatti di ammirazione ben più consistenti di quanto avvenga nella versione originaria.¹⁵⁹

Per quanto concerne l'approccio di Eva nei confronti del *Pomo interdetto* si è già riferito del suo apprezzarne l'incomparabile sapore in analogia a quanto avviene nella prima versione del dramma. Nella nuova versione però è accentuato il motivo della contemplazione visiva del frutto prima di assaggiarlo;¹⁶⁰ ma soprattutto vi è il motivo dell'estasi di Eva una volta assaggiatolo, assente nella versione originaria:

O come parmi intanto,
Che di stellato ammanto
Imperatrice, e Diva,
Sapatiando ne' Cieli,
Cose occulte qual Dea a Dio riveli.
Su'l dorso ai Serafini
Veggio salito Adamo [...] ¹⁶¹

Il motivo di Eva come profetessa, in quanto rivelatrice di *cose occulte*, è rapportabile a un precedente intervento di Eva stessa, di cui si è riferito, nel testo della riscrittura: si allude all'intervento misticheggiante della scena I,5 che per alcuni aspetti sostituisce il resoconto del sogno mistico di Adamo, presente nella scena I,1 del

¹⁵⁸ In particolare in SERPE 13° di III,2 in Ad'41, pp.61-62, in p.62: "Donna saggia, eccellente, / Altissima fattura [...] Tu con l'huom dimorando / Il nobiliti, il reggi, / L'addottrini, il correggi / Né senza di te questo Colosso humano, / (Di cui base tu sei) / Rimirar con diletto io non saprei".

¹⁵⁹ In particolare, di fronte all'affermazione di modestia di Serpe nel dichiararsi *nulla* rispetto a lei, Eva risponde con una lunga serie anaforica elogiativa nei confronti di Serpe, serie articolata in domande retoriche con l'espressione lungamente ripetuta: "Come nulla"; ossia: come puoi dichiarare di essere *nulla* rispetto a me se...; a cui seguono gli elogi nei confronti delle fattezze di Serpe: *aureo crin, arco di tue ciglia – arco di Paradiso, colori del viso, Sol ne gli occhi, faccia di Sole, tua bocca-erario di purissime perle, volto-collo-seno horto di rose, nodo squamoso - pien di conforto – tesorifero di luce*. Cfr. EVA 14° di III,2 in Ad'41, p.64.

¹⁶⁰ Cfr. EVA 19° di III,2 in Ad'41, p.69: "O com'è vago, o come / Frutto dolce, e gradito, / Frutto di Paradiso / Infra tue verdi chiome / Più vermigliuzzo mi discopri il viso"; in merito alla contemplazione visiva del frutto da parte di Eva in Ad'41, a tali versi vanno aggiunti quelli, già citati in una nota precedente, inerenti alla contemplazione estatica del frutto e dell'albero, in EVA 21° di III,2, pp.70-73, in p.72: "Frutto bel, sol ti lice / Haver per Orto il Cielo, / Per tronco il Sole, e per tue foglie belle / Tutte tutte le stelle"; ricordando che i correlativi versi della visione trasfigurata dell'albero e del frutto sono in Ad'13 affidati a Serpe, il motivo della contemplazione visiva del frutto si riduce in Ad'13 al solo "di così vago frutto" di EVA 15° di II,6 in Ad'13, p.62.

¹⁶¹ EVA 21° di III,2 in Ad'41, pp.70-73, qui p.72. Anche la parte canora, conclusiva del medesimo intervento, pp.72-73, e che inizia col verso "Coroniamci di stelle", rimarca l'estasi di Eva che vi immagina un'imminente ascesa in cielo con Adamo.

dramma originario e assente nella sua riscrittura. Il motivo di Eva come profetessa è significativamente attestato nelle tradizioni apocriefe e nelle sacre rappresentazioni tradizionali.¹⁶²

Una riflessione a parte merita, entro il colloquio fra Serpe ed Eva, l'intervento in cui Serpe descrive la propria origine sotto un profilo cosmologico, che non ha riscontri nella versione originaria:

Ne l'abisso indigesto
Pria, che l'horrido fosse in rai disciolto,
Colà stavami accolto,
Mondo putrido, infesto,
Tutto in me *stesso* rannicchiato aborto;
Poscia al primier barlume
Di tenebre, e di luce,
Rasserenando anch'io
Lo mio torbido stato,
Al dissolver del Globo,
Duce mi vidi a monarchie serbato.
Così de l'Animal fatto monarca,
Il Biforme scaglioso,
Il mondo habita, e varca,
Tutto raggi, ed amore,
Alto compenso di perpetuo horrore.¹⁶³

Il passo citato mette in luce, forse più di ogni altro nel dramma del '41, come il diffuso motivo stilistico, costruito sul legame ossimorico fra le polarità di luce, ordine e bellezza da una parte e tenebra, vuoto e orrore dall'altro, si riconnetta ad un sistematico riferimento metafisico-cosmologico, di una certa complessità, che soggiace alle tessiture dello stesso *Adamo rinovato*. Lucifero, che parla in Serpe, afferma di una sua esistenza nell'*abisso*, prima che *l'horrido fosse in rai disciolto*. Afferma cioè una sua primordiale presenza in quel vuoto che precede il *fiat lux* e che precede la stessa creazione angelica che al *fiat lux* è riconnessa: come se un principio del male, per quanto in forma ancora di compressione e impotenza (*Mondo putrido, infesto, tutto in me stesso rannicchiato aborto*) fosse comunque preesistente alla creazione angelica e mondana. Ma la parte più significativa e suggestiva

¹⁶² Per tale aspetto si rimanda al Cap.III; e, in particolare, alla trattazione del cosiddetto *Jeu d'Adam*, in §5.2 del Cap.III.

¹⁶³ Parte iniziale di SERPE 15° in III,2 di Ad'41, pp.64-65.

dell'intervento di Serpe sono i versi che seguono, ove il narrante dichiara di aver tratto giovamento dal dispiegarsi di luce e ordine, *rasserenando*, e che addirittura il dispiegarsi dei raggi di luce, e dello sesso *Amore*, costituisca per se stesso *alto compenso di perpetuo horrore*: come se, cioè, lo stesso principio del male gioisca in una qualche misura del dispiegarsi di quella luce e ordine che sono peculiari emanazioni del bene, trovando in quello stesso dispiegarsi una migliore libertà espressiva e possibilità di estendere la propria potenza (*fatto monarca*). D'altra parte se le tenebre hanno bisogno della luce per poter divenire (sia pur frammentate) non più informi, anche la luce ha bisogno delle tenebre per poter sprigionare il suo splendore: ed è proprio questo ambiguo connubio di luce e tenebra, in ogni singolo aspetto dell'esistenza, a pulsare, in una sorta di inquieta sospensione, in tutto il testo dell'*Adamo* del '41; e ad ispirarne i diffusi motivi ossimorici correlati.

6.7 Racconto della caduta di Adamo e festeggiamenti infernali: IV,1-4

La settima macrosцена è costituita da una prima parte (scene IV,1-2) che è una radicale reinvenzione rispetto all'*Adamo* originario; e da una seconda (scene IV,3-4) che trova corrispondenza, sia pur con variazioni, nel gruppo III,4-5 della prima versione del dramma.

Nel testo della riscrittura, la scena IV,1 propone due spiriti infernali, Farfarello ed Astarot¹⁶⁴ che emergono dal sottosuolo per osservare il paradiso terrestre. Nell'intervento di Farfarello compaiono ulteriori motivi descrittivi dell'inferno, che, come si è detto, non compaiono mai nell'*Adamo* del '13. L'inferno qui viene nominato attraverso la suggestiva espressione di *Metropoli Fatal*:

Da la sempre abissata
Metropoli Fatal, Reggia tremenda,
C'ha di piastra infocata
Il pavimento, le pareti, e'l tetto,
E quasi Seggia in maestà pomposa
Tutta si mostra al Ciel fuliginosa [...] ¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Nomi che non compaiono fra gli *Interlocutori* di Ad'13.

¹⁶⁵ *Incipit* di FARFARELLO di IV,1 in Ad'41, p.77.

In VI,2 ai due spiriti nominati si aggiunge Belzebù che annuncia *altissime novelle*.¹⁶⁶ Incalzato dalla curiosità di Farfarello e Astarot, Belzebù si appresta a raccontare della caduta di Adamo. Si realizza qui dunque una delle situazioni rese in forma di racconto rispetto a quanto avviene in presa diretta nella versione originaria del dramma. Tale fatto, come si è detto, può essere ben considerato come un sintomo della maggiore vocazione letteraria del secondo *Adamo* rispetto al primo; aspetto che risulta enfatizzato nel racconto di Belzebù, considerando come il suo intervento, attraverso un *escamotage* analettico tipicamente letterario, prima della narrazione dell'evento, offre la descrizione di Adamo ed Eva a fatto compiuto (descrizione che non ha riferimenti nell'opera originaria), con Adamo che si dispera *entro spelonca* ed Eva *con le chiome lacere, e disciolte, sopra un ondoso lido*.¹⁶⁷ Sempre incalzato dalla curiosità di Farfarello ed Astarot, Belzebù passa al racconto di come si sono svolti i fatti; ne emerge una radicale rivisitazione dell'episodio rispetto alla versione originaria.¹⁶⁸ Per una lettura comparativa dell'episodio del peccato di Adamo nelle due versioni dell'opera e per i motivi ad essa correlati, si rinvia alla seconda parte del presente paragrafo.

In chiusura di scena vi sono due brevi interventi di Farfarello e Astarot. Nel primo, che commenta la caduta di Adamo, compare la seguente espressione:

Che ben vide che al salir precipitante
Ch'è vetro, e non diamante.¹⁶⁹

L'espressione trova corrispondenza nel motivo della *corona di vetro* sul capo del gigante che raffigura allegoricamente l'uomo nei trionfi infernali della versione originaria del dramma.¹⁷⁰ Il motivo del *salir precipitante*, qui associato ad Adamo, è evidentemente riferito implicitamente anche a Lucifero. L'intervento di Astarot, che chiude la scena, annuncia l'arrivo dello stesso Lucifero, *squamoso Dragon*, accompagnato da Vanagloria, la *vincitrice Amante*.¹⁷¹

Le due scene che seguono, IV,3-4, trovano corrispondenze, sia pur con variazioni, in altrettante scene del dramma originario. La scena IV,3, che descrive il trionfo di

¹⁶⁶ Cfr. BELZEBU' 1° di IV,2 in Ad'41, p.78.

¹⁶⁷ Cfr. BELZEBU' 2° di IV,2 in Ad'41, pp.78-79, in p.79.

¹⁶⁸ In III,1 di Ad'13.

¹⁶⁹ FARFARELLO 4° di IV,2 in Ad'41, p.85.

¹⁷⁰ In II,5 e in III,4 di Ad'13. Cfr. §§6.5 e 6.8 di Cap.I.

¹⁷¹ Cfr. ASTAROT 5° di IV,2 in Ad'41, p.85.

Lucifero e Vanagloria, corrisponde alla scena III,4 della prima versione del dramma, rispetto alla quale però è assente l'originario intervento strofico di Canoro ed è accentuato il motivo amoroso della coppia infernale Lucifero-Vanagloria, motivo che emerge nei versi della canzonetta affidata a Lucifero (sotto nome di Serpe) che occupa quasi interamente la scena e che è, appunto, di carattere prettamente amoroso.¹⁷² La scena IV,4 propone il coro di *Folletti* che riproduce con fitte riprese testuali l'omologo di III,5 nella versione originaria: un'analisi comparativa distesamente compiuta evidenzerebbe il gusto della variazione fine a se stesso quale motivo secondario, ma non irrilevante, per la realizzazione della stessa riscrittura del dramma da parte dell'Andreini, in analogia a quanto visto attraverso l'analisi comparativa inerente all'altro analogo luogo di fitta ripresa di un intervento strofico corale, quello del *Choro di Ninfe* (o *Donzelle*).¹⁷³ Dopo l'intervento corale dei *Folletti*, la scena IV,4 si chiude, analogamente a quanto avviene in III,5 della versione originaria, con l'intervento celeste che ricaccia i demoni verso l'inferno; nella variazione per cui questo evento avviene, nella nuova versione, soprattutto attraverso effetti visivi,¹⁷⁴ laddove nella prima prevale l'aspetto sonoro.¹⁷⁵

Si viene ora alla lettura comparativa dell'episodio del peccato di Adamo nelle due versioni dell'opera; rispetto alla prima, come si è accennato, la seconda versione propone una profonda rivisitazione, al di là del semplice fatto che l'episodio è espresso sotto forma di racconto, da parte di Belzebù, anziché direttamente rappresentato. Attraverso una visione d'insieme dei due passi, si nota come nella prima versione prevalga la freschezza recitativa dei personaggi di Adamo ed Eva, caratterizzati entrambi da una sostanziale ingenuità, che è anche immediatezza scenica. Si nota invece come, nella seconda versione, predomini un'artefatta enfasi retorica negli interventi dei due personaggi. Inoltre, il personaggio di Eva diventa smaliziato e la sua persuasione tentatrice nei confronti di Adamo risulta una replica rispetto a quella attuata da Serpe nei confronti di lei: nel suo tentativo di convincere Adamo, Eva infatti replica da Serpe sia l'attitudine sensuale che la costruzione retorica degli argomenti. Il clima relazionale fra Adamo ed Eva che ne deriva risulta, diversamente dalla prima versione, fortemente venato di *eros* e lussuria. Riguardo

¹⁷² Cfr. SERPE di IV,3 in Ad'41, pp.85-86.

¹⁷³ Cfr. *supra*, in §4 del presente capitolo.

¹⁷⁴ "Precipiti di luce / Nuove lampe , e lumiere, / Veggio dal Ciel cadere; / L'aure fatte ondegianti, / (Quasi celeste mar) d'Angeli erranti"; VANAGLORIA di IV,4 in Ad'41, p.87.

¹⁷⁵ Cfr. in finale di III,5 di Ad'13, SERPE 1°, p.82: "Ahi quali trombe eccelse / Per le piagge del Ciel sonando vanno?"; e VOLAN, p.83: "Queste pompe nemiche / Questo suono mortale / Questa voce di Dio".

quest'ultimo aspetto, ecco come, nel racconto di Belzebù, Eva prepara, per così dire, Adamo alla rivelazione del possesso del *Pomo interdetto*:

Poich'Eva affascinata,
Amplessi novi a l'Amator comparte;
Disciolto a pena il nodo
Di teneri legami,
Baciatrice baciata,
Beatrice, e beata,
Inghirlandando di man propria Adamo,
Tra i fior, tra l'herbe assiso,
D'un Platano frondoso
L'invita al rezzo, a pastoral riposo.¹⁷⁶

Poco oltre, prima di rivelare ad Adamo il possesso del *Pomo*, per richiamare l'attenzione di Adamo, Eva utilizza quella simulata ritrosia che si può rintracciare nel personaggio demoniaco di Carne della prima versione del dramma.¹⁷⁷ Così dice infatti Belzebù di Eva nel suo racconto:

Non risponde la Bella;
Ma con luci abbassate
Taciturna scaltrita,
Sotto ciglio scoccando,
Sguardo vago, ed acuto¹⁷⁸.

Anche il *dirotto pianto* con cui Eva, alla fine, prevale sul fragile rifiuto di Adamo, rendendolo *intenerito e domo*, similmente a quanto avviene nella versione originaria, appare tuttavia, diversamente da quest'ultima, impregnato di consapevole scaltrezza venata di sensualità:

Qui l'Astuta perdente,
Donna già contumace,
Con un dirotto pianto
Orator suo vivace,
di favellar dispose¹⁷⁹.

Quanto poi all'articolazione retorica da parte di Eva dei medesimi argomenti suadori utilizzati dal Serpe verso di lei, ella esprime, in una sfilza discorsiva

¹⁷⁶ BELZEBU' 3° di IV,2 in Ad'41, pp.79-80, qui p.80.

¹⁷⁷ Cfr. §7.3 di Cap.I.

¹⁷⁸ BELZEBU' 4° di IV,2 in Ad'41, pp.81-84, qui p.81.

¹⁷⁹ *Ivi*, p.84.

estenuante che lascia letteralmente senza parole Adamo, la limitatezza degli *humilissimi confini* del paradiso terrestre rispetto alla loro dignità, entro i quali non sono altro che *irrozziti Bifolchi*; il fatto che il vero unico *Donno* del basso mondo è il *Biforme Animale* al quale il mondo va consegnato interamente attraverso la loro ascesa al cielo; la considerazione, relativa al *Pomo*, per cui *non si mor nel gustarlo*; l'incoraggiamento nei confronti di Adamo, che tarda a decidersi (*A che s'indugia? ardisci, gusta il Pomo*).¹⁸⁰ L'affinità delle tecniche sensuali e retoriche di Eva con quelle di Serpe è sottolineata da un intervento di Farfarello, che interrompe brevemente il racconto, in cui afferma che *Eva è la serpe*.¹⁸¹

E' da notare poi che, se nella prima versione la reazione di Adamo alla proposta di Eva è immediata, nella forma di un provvisorio ma pur netto rifiuto, nella seconda, attraverso il racconto di Belzebù, Adamo rimane senza aprire bocca durante le svariate decine di versi in cui Eva, sciorinando i suoi argomenti, gli propone di condividere con lei l'esperienza della consumazione del *Pomo* (risultando come ottundito dal clima genericamente lascivo che caratterizza la situazione). Tale dinamica risulta scenicamente insostenibile, se l'episodio fosse direttamente rappresentato e non all'interno di un racconto: si ha quindi un'ulteriore conferma della maggiore vocazione letteraria piuttosto che rappresentativa dell'*Adamo* del 1641 rispetto a quello del '13.

Ciò che maggiormente caratterizza l'episodio del peccato di Adamo della seconda versione rispetto alla prima è la sua pervasiva dimensione erotica. Come si è visto, nella prima versione del dramma vi sono esplicite allusioni ad amplessi carnali fra Adamo ed Eva nell'innocenza del contesto edenico, senza alcuna relazione con il peccato; mentre, sempre nella prima versione, in occasione del peccato non vi è alcun significativo riferimento alla dimensione carnale.¹⁸² Nella seconda versione, al contrario, vengono sostanzialmente rimosse le prime allusioni¹⁸³ e vistosi riferimenti relativi ad un approccio sensuale e carnale appaiono invece, come si è appena visto, in concomitanza del peccato di Adamo.

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp.82-83.

¹⁸¹ Cfr. FARFARELLO 3° di IV,2 in Ad'41, p.81.

¹⁸² Cfr. §6.7 di Cap.I.

¹⁸³ Cfr. nel presente Capitolo, §6.4.

Si è già detto¹⁸⁴ come, dal punto di vista cosmologico, l'*Adamo* del 1641 esprima, sotto certi aspetti, una concezione cosmica che, nell'apparente ancoraggio ad un assetto conservatore, vive al proprio interno una permutazione in atto che va nella direzione delle nuove proposte scientifiche, che invece sono accolte in pieno, pochi decenni più tardi, entro il *Paradiso perduto* miltoniano. Tale fatto, può essere preso in considerazione come una delle possibili tracce di un cambiamento culturale in atto, a livello europeo, inerentemente ai processi di adesione alle nuove scoperte che via via acquisivano un'autorevolezza sempre maggiore. Ma, questo, per così dire, inconsapevole movimento verso Milton, lo si nota ora anche in relazione al nesso fra *eros* e peccato. Se la prima versione dell'*Adamo* ne è esente, la seconda propone una situazione in cui peccaminosità e lascivia si intrecciano e confondono tra loro, similmente a quanto avviene nel poema miltoniano: in particolare lo stato psicologico del personaggio di Adamo subisce una condizione di ottundimento, simile all'ebbrezza, così come avviene nel corrispondente episodio del poema miltoniano.¹⁸⁵

6.8 Interrogazione divina e cacciata dal paradiso terrestre: IV,5-11

L'ottava macrosequenza, in cui avviene l'interrogazione divina nei confronti di Adamo ed Eva e la relativa cacciata dal paradiso terrestre, corrisponde tematicamente al gruppo di scene III,6-9 della versione originaria del dramma. Rispetto a tale gruppo vi sono svariate riprese ma anche significative variazioni, non solo inerenti ad aspetti testuali ma anche relative ai personaggi che intervengono e alla sequenza complessiva dell'azione. Infatti, rispetto alla sequenza originaria,

- 1) intervento del *Padre Eterno* e interrogazione *versus* Adamo ed Eva
- 2) un *Angelo* riveste di pelli Adamo ed Eva
- 3) l'arcangelo *Micaele* caccia Adamo ed Eva nelle vesti del cherubino guardiano
- 4) coro d'angeli finale.

la riscrittura propone la seguente:

- 1) intervento dell' arcangelo *Rafaele* (include riprese dagli interventi originari del *P.E.* e di *Micaele*)
- 2) coro d'angeli
- 3) interrogazione del *Padre Eterno versus* Adamo ed Eva
- 4) un *Angelo* riveste di pelli Adamo ed Eva

¹⁸⁴ In §6.2 del presente capitolo.

¹⁸⁵ Cfr. MILTON, op.cit.: in IX, parte finale.

- 5) *Cherubino* guardiano caccia Adamo ed Eva
- 6) coro d'angeli finale.

Come si può notare, entro la situazione scenica in questione, nella seconda versione è presente l'arcangelo *Rafaele*, assente nella prima; altresì vi appare il *Cherubino*, le cui vesti nella prima versione erano sussunte dall'arcangelo Michele, assente nella seconda.

Per quanto riguarda la maggiore frammentazione in scene del testo della riscrittura rispetto all'originario (7 scene invece di 4) esso è da attribuire al fatto che il dramma dell'edizione perugina, come già detto in precedenza, tende a rispettare assai più scrupolosamente la convenzione per cui ad ogni ingresso di personaggio corrisponde una nuova scena. Ad esempio, nel corso dell'interrogazione divina, quando Adamo rispondendo al *Padre Eterno* chiama in causa Eva, quest'ultima, intervenendo, dà origine ad un cambio di scena (da IV,7 a IV,8). Tale convenzione potrebbe apparentemente collegarsi a ragioni di ordine scenico, come assetto residuale della disposizione dei canovacci ove l'azione era schematizzata in base alle entrate; in realtà è chiaro come in molte circostanze (come nell'esempio appena riferito) tale convenzione non è di alcuna utilità per un allestimento scenico; il maggiore rigore dell'Andreini a questo proposito, nella composizione della seconda versione del dramma, va piuttosto riferito a una più compiuta ricerca di ordine formale e considerato quindi come un'ulteriore prova della maggiore vocazione letteraria, piuttosto che rappresentativa, della stessa seconda versione.

L'intervento dell'arcangelo *Rafaele*, come espresso nella sequenza posta sopra, include, con rivisitazioni stilistico-lessicali, passi ripresi dagli interventi del *Padre Eterno* e di *Micaele*, entro l'omologa situazione scenica del testo originario. In particolare, dal primo riprende il motivo per cui il *Padre Eterno* dovrebbe pentirsi di aver creato l'uomo, se ciò fosse possibile;¹⁸⁶ e quello per cui un *tribunal di stelle* si accinge a giudicare Adamo ed Eva.¹⁸⁷ Dall'intervento originario di *Micaele* riprende

¹⁸⁶ Cfr. Ad'13, PADRE ETERNO 1° di III,6, p.84, "Ah, se pentir giamai colui potesse, / Che non può fare error, direi; Mi pento / D'haver fatto quest'huomo" con Ad'41, RAFAELE di IV,5, pp.88-89, in p.88: "Ah, se pentirsi unquanco, / Chi non sa errar sapesse / Ben hor diria d'alto giuditio il Pomo / Pentomi, pento d'haver fatto l'Huomo". Il motivo del *poenitet me fecisse hominem*, desunto da *Gen6,6* si ritrova entro la *Passion de Troyes*, in associazione alla medesima sequenza scenica dell'interrogazione divina: cfr. §5.4 nel Capitolo III.

¹⁸⁷ Cfr. Ad'13, *ibidem*, con Ad'41, *ivi*, p.89. Nell'evocazione di un *tribunal di stelle* si può individuare una traccia residuale della lunga sequenza costituita dal dibattito processuale fra Giustizia e Misericordia in presenza del *Padre Eterno* nelle vesti di giudice, nota sotto il nome di "processo in paradiso" e ricorrente, in relazione alla cacciata di

il motivo della battaglia angelica, ove il riferimento, propriamente legato a Michele, dell'abbattimento di Lucifero¹⁸⁸ è sostituito dal dichiararsi, da parte di *Rafaele*, di *flagelli inventore, e di ruine; come già il tergo, e il petto, con memoria dolente squarciato porta l'Angel maledetto*.¹⁸⁹ Nell'intervento di *Rafaele* del tutto nuovo, rispetto alla versione originaria dell'episodio, è il motivo del *secondo operar*:

Già non son lungi i modi
Del secondo operar, dicendo; Io voglio.
Che'n l'entità de l'ellevata mente
L'impossibile ei puote,
E trar da gli Orbi informi
Angeli, Cieli, e Mondi;
Così potrà dal Nulla
Di quest'Huom putrefatto,
Al tutto richiamarlo,
Abbattuto inalzarlo¹⁹⁰.

Il motivo della redenzione dell'uomo è assente nel gruppo di scene III,6-9 della stesura originaria del dramma che corrisponde alla sequenza dell'interrogazione divina e cacciata dal paradiso terrestre; ovvero è presente solo negli inviti a pentirsi rivolti ad Adamo ed Eva dall'angelo portatore di pelli e dal coro angelico finale; oppure in implicita relazione alla prefigurazione allusiva di Maria, seconda Eva; ma si tratta soltanto di allusioni velate.¹⁹¹ Qui invece, nel testo dell'edizione perugina, il motivo del *secondo operar* pone il tema della redenzione come fatto non solo esplicito, ma perentorio. Quello che più emerge dal confronto delle due versioni intorno all'episodio complessivo dell'interrogazione e della cacciata è che, se nella prima l'accento viene posto sulla necessità di pentirsi da parte di Adamo ed Eva per poter quindi eventualmente riconquistare la fiducia divina attraverso un agire responsabile, nella seconda versione la redenzione umana appare, attraverso le parole pronunciate dall'arcangelo *Rafaele*, che si fa così interprete del pensiero divino, come un fatto compiuto, voluto dall'alto, in un gioco di esternazione di potenza rispetto al quale la responsabilità individuale di Adamo ed Eva, e per estensione dell'umanità

Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, nelle sacre rappresentazioni tradizionali e in particolare nei *mystères* francesi, come si vedrà meglio nel Cap.III.

¹⁸⁸ “[...] io quegli fui, / Che nel conflitto eccelso / In Aquilone entrando / Lucifero atterrai [...]”; ARCANGELO (MICAELE) 2° di III,8 in Ad’13, p.92.

¹⁸⁹ RAFAELE di IV,5 in Ad’41, pp.88-89, qui p.89.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp.88-89.

¹⁹¹ Cfr. in Ad’13 risp. ANGELO 2° di III,7, p.88; CHORO D’ANGELI di III,9, p.93; e PADRE ETERNO 3° di III,6, pp.85-86, in p.86.

intera, risulta depotenziata e surrettizia. Il motivo del *secondo operar*, quale manifestazione di potenza *ad maiorem gloriam dei* è accostabile in rapporto, non forse di identità ma certo di stretta contiguità, con il motivo della *felix culpa* (vero protagonista dell'ultima scena del dramma dell'edizione perugina, come si vedrà) secondo il quale il peccato di Adamo è da considerarsi come evento fortunato, avendo dato modo al creatore di sublimare il proprio operato con un intervento correttivo.

All'intervento di *Rafaele* segue un intermezzo corale d'angeli, assente nella sequenza originaria, che invoca la pietà divina nei confronti di Adamo ed Eva.¹⁹² Segue, in stretta analogia rispetto alla versione originaria (al di là della frammentazione delle scene), il richiamo e l'interrogazione divina e il conseguente pronunciamento delle condanne, sempre e comunque attraverso il filtro di una rivisitazione stilistica. Su quest'ultimo aspetto, può essere significativamente esemplare il confronto fra la schietta espressività delle parole del *Padre Eterno* inerenti al passaggio biblico dell'*ubi es* nella prima versione,

Compari homai; a chi favello? Adamo,
Adamo; dov'hor se'? dimmi non senti?¹⁹³

rispetto al patinato linguaggio, inerentemente, nella seconda:

Hor dove giace intanto
Innobediente Adamo?
Ove sparge i lamenti?
Adamo, Adamo, hor dove se' non senti?¹⁹⁴.

In ogni caso, tematicamente, la seconda versione riprende da vicino la prima in questa fase, con analoghi riferimenti all'isterilimento della terra, alla fatica del lavoro, al dolore del parto per la donna, alla condanna verso Serpe con annessa profezia allusiva a un'*altra* | *Donna*.¹⁹⁵ Analogamente alla prima versione dell'*Adamo* è invertito l'ordine delle condanne rispetto a quello biblico: prima

¹⁹² Cfr. ANGELI di IV,6 in Ad'41, p.89-90. Anche in questo invocare la pietà divina si può scorgere una traccia residuale del "processo in paradiso" di cui si è detto in una delle note precedenti. Tale traccia è presente anche nella corrispettiva sequenza relativa a interrogazione divina e cacciata nella prima versione dell'*Adamo*, entro il relativo gruppo di scene III,6-9, ove la giustizia scorporata dalla misericordia era incarnata da Michele; quest'ultima invece dall'angelo portatore di pelli e in misura maggiore dal coro angelico finale. Ma nella nuova versione tale traccia appare forse in maniera più vistosa.

¹⁹³ PADRE ETERNO 1° di III,6 in Ad'13, p.84.

¹⁹⁴ PADRE ETERNO di IV,6 in Ad'41, p.90.

¹⁹⁵ Cfr. PADRE ETERNO 3° di IV,8 in Ad'41, p.92.

Adamo, poi Eva e quindi Serpe; sempre in analogia della prima versione la condanna nei confronti di Eva ha come unico riferimento il dolore del partorire; mantenendo quindi la soppressione della seconda condanna *versus* Eva presente nel testo biblico, concernente la sottomissione all'uomo da parte della donna.¹⁹⁶ Nella condanna verso Serpe compare invece, assente nel testo originario, un'esplicita identificazione della stessa Serpe con Lucifero, attraverso l'epiteto di *Drago inferno*.¹⁹⁷ Altra variante nel testo della riscrittura è l'inserimento di due distici di carattere esclamativo, prima da parte di Adamo e quindi da parte di Eva, dopo la pronuncia delle relative condanne. Tale inserimento può produrre l'effetto di rafforzare la percezione, che emerge soprattutto nella seconda parte dell'*Adamo* del '41, per cui l'umanità, rappresentata dai due progenitori, rimane attonitamente succube rispetto al dettato divino, con relativo svuotamento del senso di un'autonoma responsabilità.

La pronuncia delle condanne costituisce, come nella versione originaria del dramma, l'ultima apparizione del *Padre Eterno*: d'ora in poi la comunicazione di Adamo ed Eva col divino può avvenire solo attraverso il *medium* delle figure angeliche.¹⁹⁸ Coerentemente a tale fatto, non appena scomparso verso l'alto il *Padre Eterno*, il successivo interlocutore, l'*Angelo con pelli d'Agnella*, indica se stesso, già nei primi versi, come *Nunzio eterno*.¹⁹⁹

L'intervento dell'*Angelo con pelli di Agnella* si può scomporre idealmente in due parti: la prima, più lunga, è costituita da un testo *ex novo* rispetto alla prima versione del dramma; la seconda riprende, con rifacimenti e varianti, il corrispettivo intervento dell'*Angelo* portatore di pelli nel dramma originario. Il motivo dominante nella prima parte dell'intervento è l'invettiva contro Lucifero, *Angelo incostante*: è ad *onta* di Lucifero stesso, e dei *condannati Mondì*, che si dispiega la bellezza della creazione nei suoi *sferici ordigni, l'uno di stelle pien, l'altro di frondi*.²⁰⁰ Tale invettiva si

¹⁹⁶ Cfr. *Gen*3,16: "Mulieri quoque dixit multiplicabo aerumnas tuas et conceptus tuos in dolore paries filios et sub viri potestate eris et ipse dominabitur tui".

¹⁹⁷ Cfr. PADRE ETERNO 3° di IV,8 in Ad'41, p.92. L'identificazione di Serpe con Lucifero, *Drago inferno*, nelle parole di condanna del *Padre Eterno* va considerata nel quadro di una più coerente assimilazione formale dell'entità Lucifero-Serpe in Ad'41; entità univoca anche in Ad'13 ma formalmente scissa in due *dramatis personae*, come si è detto.

¹⁹⁸ A tal riguardo, in ogni caso, nel testo della riscrittura è meno presente la connotazione angelica in quanto custodia dell'uomo; quanto meno non vi compare una situazione esemplare a tale proposito, essendo soppresso, come si vedrà nel prosieguo, l'intervento dell'*Angelo custode* in difesa di Adamo aggredito da Carne.

¹⁹⁹ Cfr. ANGELO (CON PELLI D'AGNELLA) di IV,9 in Ad'41, pp.92-94, in p.93.

²⁰⁰ Cfr. *ibidem*.

svolge anche nella ripresa, ampiamente rimaneggiata ma simile nei contenuti, di quella insita nel monologo inaugurale del *Padre Eterno* del dramma originario, specialmente negli ultimi versi della prima parte dell'intervento dell'*Angelo*:

Vegga misero, e legga,
D'eternità ne' gran volumi ascosi,
Che'l Facitor de l'indigeste Moli,
E de' Globi abortivi,
Uop'altro non li fa, che di se stesso,
Per dar ordine al tutto.²⁰¹

L'inserimento dell'invettiva verso Lucifero in questa fase rafforza ulteriormente il senso della disarmante potenza di Dio, rispetto a qualsiasi altro potere decisionale, proprio del dramma dell'edizione perugina; nei versi citati risulta enfatizzato come persino i luoghi più tenebrosi, *l'indigeste Moli*, i *Globi abortivi*, e quindi l'inferno stesso, non risultino altro che il gratuito effetto della creatività divina nel suo esuberante dispiegamento.

La seconda parte dell'intervento dell'*Angelo* riprende sostanzialmente, come detto, dal corrispettivo intervento originario, con alcune varianti. Vi si specifica infatti, come non avviene nel testo originario, che le pelli sono d'agnello (*Agna*) e a tale specificazione vi si associa la figura dell'*Agno innocente*, grazie al quale l'*humana greggia* potrà essere condotta presso l'*Eterno Pastor*; tale innesto sostituisce il più semplice invito a chiedere perdono al *Padre Eterno* (*piangete e sospirate, a lui mercé chiamate*) presente nel corrispettivo intervento dell'*Angelo* portatore di pelli nel dramma originario.²⁰² Le medesime *PELLI*, simbolo di umiltà e penitenza nella versione originaria del dramma, si fanno tramite di un austero rimando profetico. La precoce rivelazione dell'avvento di Cristo, *Agno innocente*, sostituisce l'invito ad una responsabile condotta personale, nell'ottica generale e pervasiva della seconda versione dell'opera per cui l'esaltazione della potenza divina svuota di senso quella possibile realizzazione umana attraverso un felice esercizio della propria libertà che predomina invece nell'*Adamo* del 1613.

²⁰¹ *Ibidem*. La ripresa dall'intervento inaugurale del *Padre Eterno* in Ad'13 si ha particolarmente in relazione agli ultimi due versi citati, che riprendono pressoché identicamente gli ultimi due versi di PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, pp.1-2, in p.2: "Uopo altro non li fa, che di se stesso / Per dar ordine al tutto".

²⁰² Cfr. *Ivi*, pp.93-94, con ANGELO 2° di III,7 in Ad'13, p.88.

Al dipartirsi dell'*Angelo* seguono, come nella versione originaria, interventi di Adamo ed Eva, ove, anche qui, il mutamento predomina sulla ripresa. Solo il primo intervento di Adamo costituisce una sostanziale ripresa del corrispettivo originario, esprimendo il senso di solitudine e abbandono provato con l'allontanarsi dell'*Angelo*.²⁰³ Ma l'intervento di Eva, immediatamente successivo, è di tenore radicalmente diverso dal suo corrispettivo originario, ove si preoccupa con umiltà di stabilire un contatto con Adamo, chiuso e risentito verso di lei; qui Eva invece è concentrata esclusivamente sull'autocommiserazione, accanendosi nella lacerazione dei propri capelli: "Io strecciata, e negletta, / Invitando le stelle il crine ornarmi / Tapinella raminga, / Schiomata avvien, che d'Agna il cuoio io cinga".²⁰⁴ Il fatto che Eva qui sfoghi il proprio senso di colpa in questo modo è sintomatico di quanto i suoi stessi capelli fossero stati tramite di lascivia nell'occasione del peccato di Adamo. La distanza fra Adamo ed Eva, attenuata nella prima versione dai tentativi di contatto umilmente tentati da Eva stessa, qui è invece radicale e quasi irrevocabile, come sintomaticamente dichiara Adamo entro il suo successivo intervento:

Te seguirò fugace
Me fuggirai seguace ²⁰⁵.

La cacciata vera e propria avviene per opera del *Cherubino con spada di fuoco*. Nella prima versione del dramma tale parte, come visto, veniva sussunta, in una maggiore libertà creativa rispetto al testo biblico, dall'arcangelo *Micaele*: non compaiono quindi, nell'intervento del *Cherubino* dell'edizione perugina, i riferimenti alla battaglia angelica (già confluiti, in forma variata, come si è visto, nell'intervento dell'arcangelo *Rafaële*). Tuttavia il *Cherubino* conserva dell'originario intervento di *Micaele* il carattere guerriero dei termini riferiti a se stesso: *milite sacrato, guerrera scorta, contrastator*.²⁰⁶ Come il *Micaele* della versione originaria, così qui il *Cherubino* esprime nel suo intervento un esplicito e perentorio comando di abbandonare il paradiso terrestre, a cui Adamo ed Eva rispondono con brevi esclamazioni lamentose. Come già fatto in precedenza in relazione al richiamo del *Padre Eterno*, è interessante confrontare la colorita e vivace espressività dell'ordine di cacciata espresso nella prima versione del dramma,

²⁰³ Cfr. ADAMO 1° di IV,9 in Ad'41, p.94: "Dove te n'fuggi a volo? / Angelo vago, e lieve / Ove mi lasci solo?". In ADAMO 2° di III,7 di Ad'13, pp.88-89: "Ahi dove fuggi a volo? / Dove mi lasci solo?"

²⁰⁴ Cfr. EVA 2° di III,7 in Ad'13, pp.89-90 con EVA 1° di IV,9 in Ad'41, p.94.

²⁰⁵ ADAMO 2° di IV,9, p.94.

²⁰⁶ Cfr. CHERUBINO di IV,10 in Ad'41, pp.95-96, in p.96.

Che s'indugia? sù veloci uscite
Germi corrotti dal pomposo, e vago
Paradiso terrestre; e tanto osate
Putridi vermi? sù veloci uscite,
Che con ferza di foco io ciò v'impongo ²⁰⁷

con la più compassata formulazione che si legge nella seconda versione:

Lasciate hor voi de le delizie il loco,
Già vi fuga e vi sferza
Brando fatal d'ineinguibil foco. ²⁰⁸

In entrambe le versioni, l'espressività *guerrera* propria tanto del *Cherubino* quanto di Michele, rende tali personaggi quali rappresentazioni della giustizia divina scorporata dalla misericordia; la voce di quest'ultima è affidata, come per compensazione, ²⁰⁹ al coro angelico finale che, pur con alcune variazioni lessicali e concettuali, la seconda versione riprende sostanzialmente dalla prima.

6.9 Racconto del Consiglio infernale e creazione dei mostri: V,1-4

La nona macroscena concerne lo svolgimento del consiglio infernale con l'interrogazione da parte di Lucifero circa il significato degli eventi connessi alla caduta di Adamo e la successiva creazione di mostri entro una sorta di contro-creazione. Corrisponde negli argomenti generali al gruppo di scene IV,1-3 della versione originaria del dramma, con due macroscopiche varianti:

- la lunga fase di interrogazione da parte di Lucifero avviene nel sottosuolo, nella sala del consiglio infernale, e viene resa solo in forma di racconto, da parte di Volan, che si rivolge agli spiriti elementari;

²⁰⁷ MICAEL 1° di III,8 in Ad'13, p.91.

²⁰⁸ CHERUBINO di IV,10 in Ad'41, pp.95-96, qui p.96. E' da notare come il comando giunga alla fine del discorso del *Cherubino*, laddove in Ad'13 *Micaele* esordisce con il comando e, dopo i brevi interventi di lamento da parte di Adamo ed Eva, riprende a parlare svolgendovi la maggior parte del suo discorso.

²⁰⁹ Come già accennato nelle note, l'alternarsi di interventi angelici di distinto umore, fra spietata giustizia e commossa misericordia (qui in Ad'41, p.96, il *Choro d'Angeli* conclusivo dell'ottava macroscena, e del quarto atto, costituendone l'ultima scena IV,11, sembra voler esprimere quest'ultima emozione sin dagli abiti indossati, essendo *di paonazzo vestiti*), è da considerarsi come una residuale traccia del "processo in Paradiso" che frequentemente le sacre rappresentazioni tradizionali fra basso medioevo e rinascimento, in particolare entro i *mystères* francesi, come si vedrà nel Capitolo III, rappresentavano, in vista del giudizio divino che sancisce la cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre. In tale processo Giustizia vorrebbe la radicale eliminazione dell'uomo; Misericordia al contrario cerca di convincere il *Padre Eterno* a perdonare incondizionatamente i due progenitori.

- i mostri creati dalla contro-creazione infernale sono soltanto tre (Mondo, Carne e Morte) contro i quattro della prima versione.²¹⁰

Ma al di là di queste variazioni macroscopiche il motivo di maggiore discontinuità è rappresentato dal cambiamento di carattere di Lucifero che vi emerge, rispetto alla versione originaria: un personaggio cioè caratterizzato da eroico furore, mai domo, accostabile per molti aspetti al Satana miltoniano, laddove nel'Adamo del 1613, e specialmente in questa fase scenica, è pervaso da un temperamento fondamentalmente melanconico, speculativo, con frequenti abbattimenti e necessità di essere incoraggiato.

La sequenza inizia, come nella versione originaria, con la convocazione, da parte di Volan, degli spiriti elementari, rappresentanti cioè dei quattro elementi.²¹¹ Tale convocazione ha evidentemente lo scopo di riunirli nell'attesa dell'arrivo di Lucifero, che per il momento è assente. Così, incalzato dalla curiosità dei quattro, Volan si risolve a raccontare quanto avvenuto presso il consiglio infernale; segue quindi il racconto di Volan della fase di interrogazioni da parte di Lucifero circa il significato degli eventi connessi alla caduta di Adamo, che nella prima versione avviene in forma diretta. L'esordio di Volan, replicando il procedimento analettico già visto per il racconto della caduta di Adamo da parte di Belzebù, riproduce l'esito del consiglio infernale, esprimendo un senso di costernazione per le dure verità che vi sono emerse: "Ahi c'ha trovato il Cielo / Nuovo modo, e tremendo, / Di far, che 'l vinto vincitor rimanga, / E trionfi perdendo"²¹². Quindi inizia a descrivere Lucifero che si appresta a parlare. Nel resoconto di Volan, Lucifero appare dominato dal furore, dalla *rabia*, dall' *ira interna*:²¹³ un ritratto molto distante dal Lucifero della prima versione. Ma lo scarto di carattere diventa eclatante quanto si raffronti, con la prima versione,

²¹⁰ In Ad'13 in realtà i mostri sono sette. Nell'argomento della scena IV,3 di Ad'13 (all'interno del relativo *Sommario degli argomenti*) Andreini ne indica quattro: "Lucifero emulo di Dio, nella creazione del mondo, da una massa di terra confusa fa uscire quattro mostri a danno dell'huomo, Mondo, Carne, Morte e Demonio [...]". Ma nello svolgimento della scena IV,3, dopo aver presentato Mondo, Carne e Morte, rivolgendosi evidentemente al quarto mostro, Lucifero dice: "Voi quattro mostri horrendi [...]", LUCIFERO 2° di IV,3 in Ad'13, pp.108-09, qui p.109; e in effetti, comparando i mostri in ordine rovesciato rispetto a quello con cui sono stati evocati, Demonio appare in IV,6 di Ad'13 nella forma frammentata di quattro mostri: Fame, Sete, Fatica e Disperazione; cfr. §§7.1 e 7.2 del Cap.I.

²¹¹ In Ad'13: *Arione, Tarpalce, Arsiccio e Ondoso*; in Ad'41 i nomi dei primi due variano in *Aurante e Terpalce*. La convocazione degli spiriti elementari ha una funzione precisa in vista della contro-creazione infernale, rappresentando essa l'idea di un'inversione rispetto alla creazione divina e quindi una regressione dei quattro elementi allo stato di *Caos*.

²¹² VOLAN 4° di V,2 in Ad'41, pp.100-04, qui pp.100-01.

²¹³ Cfr. *ivi*, p.101.

la situazione successiva alle risposte erronee degli spiriti; quando cioè Lucifero si appresta nuovamente a parlare. Nella versione originaria infatti, Lucifero nel prendere parola esita, come spaventato da ciò che sta per dire: “Lasso mi scoppia il cor solo in pensando / Quel che narrare i’ deggia”²¹⁴; il solo pensiero di parlarne gli procura *gran duol*²¹⁵. Poi, rivolto al consiglio infernale, comincia a rivelare le verità, nascoste agli altri spiriti, circa il destino di salvezza dell’uomo, in un crescendo di ansia e concitazione che lo lascia infine letteralmente senza voce: “Ma freddo smalto è già la lingua mia”²¹⁶. Solo l’intervento di incoraggiamento da parte di Briar, con toni quasi consolatori (*Non creder no Signore ch’al Ciel poggi quest’Huomo, troppo ha deboli l’ali*) riesce a riattivare in Lucifero un guizzo d’orgoglio che conduce quindi alla realizzazione della contro-creazione.²¹⁷ Si viene ora alla medesima situazione nella seconda versione del dramma, per come è raccontata da Volan. Qui Lucifero, che si appresta a riprendere parola, è *rabido* e rabbiosamente *getta l al suol l da la fronte il Diadema aurato*.²¹⁸ Inizia a parlare commentando la stoltezza di chi ha fornito le risposte erronee. Quindi fa una pausa che terrorizza i presenti: “E qui tratto un sospir simile al tuono, / Balenò con lo sguardo, / Intimorì ciascuno”; e resta silente, non per paura, ma per orgoglio: “E perché tanto il vano dir gli spiacque / Chiuse nel petto la favella, e tacque”. Dopo un prolungato silenzio, quando riprende a parlare, la sua voce è roboante: “E così parla, e ne rimbomba Averno”. E parlando, giunge rivelare, senza scomporsi, la verità per cui all’uomo *tutt’è rimission, gli è varco al Cielo*.²¹⁹ Senza nessun segno di scoramento e senza bisogno di incoraggiamenti o consigli, Lucifero anzi annuncia vendetta; ed è il suo stesso impeto, nonostante la durezza della verità rivelata agli altri spiriti infernali, a ravvivare gli animi dell’*incanutito e rigido Consiglio* che, *rasserenando il ciglio, in piè forse leggero*, si accinge ad *inchinarsi a l’Orator facondo*.²²⁰ Terminando il racconto, Volan annuncia l’ingresso sulla scena di Lucifero, nei termini, che sublimano il ritratto appena fatto di lui attraverso la narrazione, di colui *ch’a violare il Cielo è violento*.²²¹

²¹⁴ LUCIFERO 13° di IV,2 in Ad’13, pp.103-06, qui p.103.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Ivi*, p.106 (verso conclusivo dell’intervento).

²¹⁷ Cfr. BRIAR di IV,2 in Ad’13, p.106.

²¹⁸ Cfr. VOLAN 4° di V,2 in Ad’41, pp.100-04, in p.102.

²¹⁹ Con citt. prec. cfr. *ivi*, p.103

²²⁰ Cfr. *ivi*, p.104.

²²¹ Cfr. *ibidem* (ultimo verso dell’intervento).

Emergendo sulla scena, Lucifero si prodiga in un monologo, e quindi in un prolungato confronto con gli spiriti elementari, che non trovano corrispondenza nella versione originaria dal dramma. E' soprattutto in questa scena V,3 che si staglia con evidente nitidezza il carattere eroico di Lucifero della seconda versione del dramma. Il monologo si sviluppa intorno al tema (accennato anche nella prima versione, a più riprese, per bocca dello stesso Lucifero, ma sempre con toni prevalentemente riflessivi e tormentati, lontani dalla limpida e accesa convinzione che qui si esprime) dell'insicurezza del *Padre Eterno*, che appare, nella prospettiva di Lucifero, come un grande manipolatore, *instabile* nei suoi esperimenti: prima crea gli angeli, poi cadendo una parte di essi, si risolve, in una sorta di rattoppo cosmico, a creare l'uomo; e caduto anche l'uomo, sta per escogitare un'ulteriore risistemazione. Tale tema può essere ben sintetizzato dal verso di Lucifero: *Divino è il vacillare*. Lucifero e Adamo risultano quindi creature generate da esperimenti imperfetti e sono quindi esenti da colpe; chi si dovrebbe pentire è esclusivamente lo stesso *Padre Eterno*, dato il suo imperfetto operare, invece di incolpare ingiustamente le sue creature: nell'espressione di questo concetto riemerge implicitamente il motivo della fratellanza fra Lucifero e Adamo, già presente nella prima versione del dramma.²²² In seno al monologo di Lucifero, connesso al motivo generale del *Padre Eterno* come grande manipolatore, ricompare quello del divieto posto ad Adamo ed Eva quale consapevole induzione in tentazione, nella certezza di innescare un irrefrenabile desiderio di trasgressione proprio attraverso il divieto stesso: se tale motivo emerge anche, come si è visto, nel corso della tentazione di Lucifero-Serpe nei confronti di Eva, ora è espresso senza alcuna necessità di simulazione, come cioè autentico pensiero di Lucifero. L'efficacia e la forza dei versi di questo monologo di Lucifero ne fanno, insieme a quelli del prologo, uno dei luoghi poeticamente più felici dell'intero dramma dell'edizione perugina; vale la pena dunque citarlo nella sua interezza, fatta esclusione di pochi versi introduttivi e di alcuni conclusivi:

Quanto nume possente,
Istabile, e nocente;
Poiché la sù con Lui
Hor vuol Angeli, e bene,
Hor vuol Demoni, e danno;
Hor ne la polve oprando,
Lorda la man, che scintillò di stelle;
Indi voglia cangiando,

²²² Cfr. in §§6.2, 6.6 e 7.3 di Cap.1.

Sazio a fabbriche d’Huomo,
 Vietali in cibo il Pomo,
 Perché privazion vie più l’accenda.
 Hor se di tanti, e tanti,
 Precipiti di male,
 Divino è il vacillare,
 A che tanto adirare?
 S’ha poter il dimostri;
 Faccia eterne, e’ mpeccabili cose,
 Né de’ suoi falli intenda,
 Che l’Angelo, che l’Huom faccia l’emenda:
 Dolgasi pur pentito
 Di suo fallo commesso,
 Ch’io struggitor de’ Cieli,
 E di machine d’Huomo,
 Se’l Niente animar Dio si trastulla,
 E Lucifero a Dio il tutto annulla.²²³

L’opposizione luciferina al *Padre Eterno* si configura come quello di una forza uguale e contraria: *se ’l Niente animar Dio si trastulla, e Lucifero a Dio il tutto annulla*. La stessa rivalità nei confronti dell’uomo appare del tutto strumentale rispetto al contrasto *versus* Dio (analogamente alla prima versione del dramma sotto questo punto di vista): risultando l’uomo quale propaggine utensile dello stesso *Padre Eterno* (*machine d’Huomo*).

Il distico finale prelude all’imminente *escogitatio* della contro-creazione infernale promossa da Lucifero, appunto, come tentativo (dal forte sapore alchemico, in una sorta di alchimia a rovescio) di riconvertire il *tutto* nel *Niente*. Riappare quindi nuovamente il motivo del *Niente* (o *Nulla*), pervasivo, come si è detto, nella cosmologia e metafisica del dramma dell’edizione perugina e ricondotto in rapporto identitario con i concetti di *Vuoto* e di *Caos*: la presenza degli spiriti elementari all’evento (come nella prima versione) evidentemente allude ad una riconversione degli stessi elementi allo stato primordiale di *Caos*. Anche nella prima versione, mentre si realizza la contro-creazione, Lucifero esprime il concetto del voler far *del Mondo un nulla*: ma con un’intonazione più meditabonda che risolutiva.²²⁴

²²³ LUCIFERO 1° di V,3 in Ad’41, pp.104-05.

²²⁴ Cfr. Ad’13, LUCIFERO 1° di IV,3, pp.107-08, in p.108: “S’egli d’un nulla fece l’ampio Mondo, / Ed un nulla hoggi pur vuò far de’mondi, / Anzi del Mondo un nulla”. Da notare come la parola “nulla” sia impiegata con iniziale

Durante la fase di interazione con gli spiriti elementari successiva al monologo, Lucifero conferma il suo temperamento veementemente ardimentoso, caratterizzato da *ira, foco, velen, rissa, e furore*.²²⁵ Laddove nella prima versione Lucifero, soffocato dalle sue stesse parole, necessita di un incoraggiamento per ritrovare vitalità, qui l'interazione con gli spiriti elementari procede all'insegna di un reciproco contagio umorale in un crescendo di furore eroico, nell'eccitazione propriamente sublime, nel senso romantico del termine, di una lotta contro un destino avverso:

L'Armipotente io sono,
L'Anguicrinito insieme,
Né frastornar degg'io
Glorioso certame,
Se'l tenzonar, se'l contrastar co'l Fato,
Ha quest'infero Ciel cotanto alzato.²²⁶

In analogia a quanto avviene nella prima versione del dramma, per la realizzazione della contro-creazione viene evocata, e portata alla luce dai *Ciclopi infernali*,²²⁷ una *Tetra massa, e retonda*,²²⁸ simulacro della *massa immista* del *Caos* primordiale.²²⁹ La prima versione prevede anche, da parte di Lucifero, l'evocazione della figura di Vanagloria a presenziare l'operazione, quale equivalente rovesciato del *Verbo* divino:²³⁰ il motivo è qui assente.

Se nella prima versione del dramma la contro-creazione assume connotazioni prevalentemente parodico-grottesche, qui si sviluppa in tonalità più sublimi. Vi si ribadisce il motivo, poco prima espresso, di Lucifero come forza uguale e contraria rispetto al *Padre Eterno*:

E Lucifero sol, se ne trastulla
D'erger i Mondi, e far del mondo un nulla²³¹;

minuscola, mentre in Ad'41 essa appaia sistematicamente con iniziale maiuscola (*Nulla*), fatto sintomatico della rilevanza concettuale della parola nel dramma dell'edizione perugina.

²²⁵ Cfr. Ad'41, LUCIFERO 2° di V,3, pp.105-06, in p.106.

²²⁶ LUCIFERO 3° di V,3 in Ad'41, pp.106-07, qui p.107. Da notare il verso: "Né frastornar degg'io"; quasi un'autocritica che Lucifero fa a se stesso così come appariva, tentennante ed insicuro, nella prima versione del dramma.

²²⁷ Cfr. Ad'41, p.107 in didascalia preposta a V,4.

²²⁸ Cfr. LUCIFERO 3° di V,3, pp.106-07, in p.107.

²²⁹ Espressione riferita all'entità-personaggio *Caos* in AMORE (DIVINO) di I,2 in Ad'41, pp.14-18, in p.16.

²³⁰ Cfr. LUCIFERO 1° di IV,3 in Ad'13, pp.107-08; e cfr.§7.1 del Cap.I.

²³¹ Ad'41, LUCIFERO 1° di V,4, pp.107-08, qui p.108.

l'espressione "se ne trastulla" rafforza il senso dell'opposizione diametrica, dato che il medesimo verbo è attribuito, entro il monologo di Lucifero citato in precedenza, al *Padre Eterno*, come descrizione del suo incerto e infantile operare. Inoltre i tre mostri che si stanno per evocare vengono implicitamente accostati alla trinità divina, essendo in *ternaria unione*.²³² Ma il mutamento di tono, da parodico-grottesco a sublime diventa particolarmente evidente se si confronta il commento, per bocca di Ondoso, all'operazione in atto, nella prima versione del dramma,

O che scoppio, o che nembo, o quanti mostri.
Orridi e sibilanti,
smisurati, ed urlanti
Escon foco spirando²³³

al correlativo commento di Terpalce nella seconda:

O d'immenso poter opera altera,
Che fulgida risplende
Venuta fuor de la perpetua sera!²³⁴

I mostri evocati sono descritti da Lucifero nello stesso ordine della versione originaria: Mondo, Carne, Morte.²³⁵ Il primo, che nella versione originaria del dramma avrà, nel corso del V atto, una rilevanza e un peso certamente maggiori, sembra anche qui detenere il primato rispetto agli altri due, essendo definito *tra i mostri horrido mostro*.²³⁶

La descrizione di Carne, più lunga rispetto alla versione originaria, si approfondisce nel motivo della metamorfosi della medesima Carne che, per natura *Hidra fischiante, altissimo serpente, Belva nocente* caratterizzata dal *putrido labro* e dalle *horribili e crescute fronti varie* e che procede *strascinando al suol mammelle, turgide di velen*, si convertirà nelle sembianze di *Angeletta vezzosa*, dalle *belle e aurate chiome*, la cui bocca *di perle e di rubini è gemmata*.²³⁷ Tale approfondimento, in considerazione anche di una certa simiglianza della figura di Carne nella sua descrizione mostruosa con il personaggio di Disobbedienza può

²³² Cfr. *ibidem*.

²³³ ONDOSO di IV,3 in Ad'13, p.108.

²³⁴ TERPALCE di V,4 in Ad'41, p.108.

²³⁵ Nella versione originaria vi si aggiunge però, come quarto mostro, Demonio, che a sua volta è si frammenta in quattro, Fame, Sete, Fatica e Disperazione; cfr.§7.1 e 7.2 del Cap.I.

²³⁶ Cfr. LUCIFERO 2° di V,4 in Ad'41, pp.108-10, in p.108.

²³⁷ Cfr. *ivi*, p.109.

essere colto come un'ulteriore segnale in merito a quanto detto in precedenza su una significativa connessione tra peccato e lussuria nel dramma dell'edizione perugina, differentemente dalla versione originaria delle edizioni milanesi.²³⁸

La descrizione di Morte, analoga al testo originario, ma un po' più lunga, si approfondisce con il gesto conclusivo da parte di Lucifero che la anima col proprio fiato, in evidente replica del soffio divino che dà vita ad Adamo:

Ti darò voce, e grido,
A palesar tua possa,
Animando col fiato anch'io quest'ossa²³⁹.

La sequenza si chiude con i Ciclopi infernali che invitano gli spiriti elementari a tornare ciascuno al proprio elemento; tale battuta è ripresa, con variazioni, dal testo originario, ove però è parte conclusiva dell'intervento di Lucifero con la descrizione dei mostri.

6.10 Agguati di Carne, Morte e Mondo; battaglia angelica ed epilogo: V,5-15

La decima e ultima macroscena, come detto in precedenza, racchiude al suo interno distinti episodi che si svolgono in un *continuum* di azione. Si riporta lo scema degli episodi che la compongono:

10a: Lamento di Adamo e agguato di Carne: V,5-6

10b: Agguato di Morte: V,7

10c: Lamento di Eva e agguato di Mondo con assalto finale dei mostri: V,8-13

10d: Replica della battaglia angelica: V,14

10e: Epilogo: V,15

La prima versione del dramma propone un'analogia macroscena finale che tuttavia corrisponde ai soli tre ultimi episodi sopra schematizzati. Il primo dei cinque episodi unisce il lamento di Adamo all'agguato di Carne che nella versione originaria avevano posizioni separate e distinte: il primo nella parte centrale del IV atto, il

²³⁸ Cfr. III,5 di Ad'41, p.75-76. La descrizione delle fattezze di Disobbedienza si trova, come già riferito, entro *l'Ordine per rappresentare* posto in fondo al dramma, a p.137, in relazione alla medesima scena III,5: "Disobbedienza vecchia brutta come Arpia carico il petto di tettacce". La simiglianza si conferma nel dettaglio del latte avvelenato negli interventi di III,5.

²³⁹ LUCIFERO 2° di V,4 in Ad'41, pp.108-10, qui p.110.

secondo a inizio di V atto. In tal modo si viene a creare, nel rinnovato assetto del dramma, uno schema più omogeneo con il lamento di Adamo che precede l'agguato di Carne verso di lui così come successivamente il lamento di Eva precede le insidie di Mondo verso di lei. Sempre nella versione originaria l'episodio di Carne si chiude senza alcuna continuità d'azione con il successivo episodio, quello di Mondo. Quanto all'episodio di Morte, notevolmente diverso rispetto alla versione originaria, in quest'ultima compare già a fine atto IV, cioè sequenzialmente in anticipo.

Nella seconda versione si potrebbe ravvisare un cambio di macroscena, ovvero un'interruzione della continuità d'azione tra V,7 e V,8, ossia tra il secondo e il terzo degli episodi sopra elencati. In effetti tra le due scene vi è una certa sospensione dell'azione che tuttavia non si può considerare a tutti gli effetti interrotta. Il cambio di scena vede Adamo fuggire dal temporale che precedentemente è scoppiato per cercare un riparo; la nuova scena vede Eva, sempre con il temporale in corso, entrare in scena cercando Adamo che evidentemente nel frattempo si è appartato nella ricerca di un rifugio.²⁴⁰

In relazione a quest'ultima decima macroscena, che racchiude in sé tutta la fase postedenica di Adamo ed Eva, va considerato come tale fase, nella versione originaria del dramma sia considerevolmente più ampia coprendo interamente gli ultimi due atti della stessa (se si escludono le scene IV,1-3, che corrispondono alla contro-creazione infernale): considerando anche la rievocazione della battaglia angelica, di cui Adamo ed Eva sono comunque spettatori, la fase postedenica dei due progenitori corrisponde, nella seconda versione del dramma, all'ultima macroscena, cioè a 575 versi; nella prima versione, invece, alle ultime tre macroscene, ossia al gruppo IV,4-7 e all'intero atto V, per un totale di 1593 versi; cioè circa il triplo. Molte situazioni previste dal testo originario per la fase postedenica di Adamo ed Eva sono infatti soppresse; altre notevolmente contratte. In particolare è soppressa la situazione di Adamo ed Eva che, cercando riparo insieme, vengono aggrediti dai quattro mostri assenti nella seconda versione (Fame, Sete, Fatica e Disperazione), che corrisponde a IV,5-6 della prima; è soppresso l'intervento di Lucifero a sostegno di

²⁴⁰ Questo motivo dell'inseguirsi senza trovarsi da parte di Adamo ed Eva sembra rafforzare il concetto espresso dal personaggio di Adamo nell'episodio della cacciata: "Te seguirò fugace / Me fuggirai seguace"; ADAMO 3° di IV,9 in Ad'41, p.94. Nella fase postedenica i personaggi di Adamo ed Eva vivono complessivamente un maggior numero di momenti in cui sono fra loro disgiunti rispetto alla versione originaria: possibile sintomo di come il motivo dell'unità e armonia della coppia uomo-donna, che nella prima versione è piuttosto rilevante, venga parzialmente depotenziato nella seconda.

Carne e quello del *Cherubino custode* a sostegno di Adamo nel confronto con Carne in V,2-3 sempre della prima versione; è soppresso il lungo monologo iniziale di Mondo di V,4 nella medesima prima versione del dramma.

Per quanto così condensata rispetto al dramma originario, si procede, per maggiore chiarezza espositiva, ad una visione per paragrafi separati della fase postedenica del dramma dell'edizione perugina, cioè della decima e ultima macroscena nei suoi episodi, sempre in ottica comparativa con la prima versione dell'opera.

6.10a Lamento di Adamo e agguato di Carne: V,5-6

Il primo episodio della decima macroscena si compone di due momenti che il dramma originario pone, come si è detto, in luoghi separati e distanti,²⁴¹ qui invece accorpati in successione. Il lamento di Adamo inoltre presenta radicali motivi di discontinuità nella sua riscrittura: il testo risultante è significativamente più breve e al tempo stesso pressoché privo di riscontri nella sua relativa versione originaria. In quest'ultima dominante è il senso di autocommiserazione da parte di Adamo che si sente intimamente smarrito; e diffuso è il tema della trasformazione in negativo dell'ambiente terrestre, con particolare indugio sull'aggressività degli animali, di cui vengono elencate numerose specie; il motivo del lavoro dei campi invece è toccato solo marginalmente, in connessione all'aggressività degli stessi buoi aggiogati. Nella versione della riscrittura invece quest'ultimo motivo è pervasivamente totalizzante all'interno del soliloquio di Adamo, che si descrive mentre porta al pascolo i *Buoi*, definendosi *bifolco sventurato* e, più avanti, *Arator rubello*, finito letteralmente *dalle stelle alle stalle*. La parola *aratro* occorre due volte. Connesso al tema del lavoro vi è quello della *fatica* e del *sudor*: i due termini hanno ciascuno due occorrenze nel testo.²⁴²

L'ingresso di Carne dà luogo alla successiva scena V,6. Il confronto di Adamo con Carne è molto più breve che nella versione originaria ove si svolge, come detto, anche attraverso l'intervento di Lucifero e del *Cherubino custode di Adamo*.²⁴³ Il raffronto va fatto quindi solo con la situazione iniziale del dramma originario, quella

²⁴¹ Come si è detto, rispettivamente, in IV,4 e in V,1 di Ad'13.

²⁴² Cfr. ADAMO di V,5 in Ad'41, pp.100-11.

²⁴³ Cfr. V,1-3 di Ad'13.

con soli Adamo e Carne in scena.²⁴⁴ Rispetto ad essa vi è la ripresa della maggior parte dei motivi, anche attraverso una parziale ripresa testuale. Diversa è la modalità di ingresso del nuovo personaggio: se nella prima versione del dramma Carne esordisce con un monologo recitato che sfocia in un secondo momento in una canzonetta strofica (in ottonari e quaternari), la seconda versione propone un ingresso diretto con una canzonetta in settenari sdruccioli la cui anomala briosità e i cui giochi di parole che rasentano il *nonsense* (non si esclude che i settenari sdruccioli siano concepiti per essere storpiati nella pronuncia in ottonari piani) produce un effetto di controcanto al mogio lamento dell'appena avvenuto soliloquio d'Adamo; così infatti la prima strofa:

De la cetera al flebile
Volgi l'anima al nobile.
Ratto fermati immobile,
Mi disanimi debile,
De la cetera al flebile.²⁴⁵

La sequenza successiva è analoga: un primo confronto a distanza fra Carne e Adamo attraverso degli "a parte"; e quindi in modo diretto.

Fra i temi ripresi complessivamente dalla scena originaria, vi è il convinto rifiuto di Adamo al richiamo di Carne (nella versione originaria il rifiuto di Adamo è vicino a vacillare solo nella successiva situazione in cui Carne è supportata da Lucifero); la simulata disperazione da parte di Carne nei panni di amante rifiutata; il tema inerente ad una generazione alternativa a quella derivante dal procreare con Eva, grazie all'unione di Adamo con Carne stessa (*Il mondo a popolar d'anime tante*).²⁴⁶ Fra le riprese testuali, la più significativa è l'espressione *cor[e] di selce* con cui Carne designa la durezza con cui Adamo la rifiuta.²⁴⁷

Motivo nuovo rispetto al testo originario è l'affermazione, da parte di Carne, di essere stata presente, prima del peccato originale, in seno alla *pianta fruttifera vietata*, quale *Spirito vitale e puro*; da questo stato avrebbe dovuto sorgere, in forma *humana*, *cogliendo un sol Pomo al vago stelo*, per proporsi quindi, prima ancora della

²⁴⁴ Cfr. V,1 di Ad'13.

²⁴⁵ CARNE 1° di V,6 in Ad'41, pp.111-12, qui p.111.

²⁴⁶ Cfr. CARNE 3° di V,6 in Ad'41, pp.113-14. Per il motivo della generazione alternativa, Carne è accostabile alla figura femminile della demonologia ebraica rappresentata da *Lilith*, analogamente a quanto riferito in §7.3 del Cap.I.

²⁴⁷ Cfr. Ad'13, *incipit* di CARNE 1° di V, p. 123, *cor di sel<c>e alpestra*, con Ad'41, CARNE 2° di V,6, pp.112-13, in p.113: *o non hai core, o se l'hai, l'hai di selce*.

creazione d'Eva (*Eva sol mancante*), di godersi Adamo come proprio *Amatore*, con *libera forza e violenta*.²⁴⁸ Il motivo della preesistenza al peccato da parte di Carne richiama quello, già visto, della preesistenza delle *Tenebre* (e dei connessi: *Vuoto*, *Caos*, *Nulla* e, in un certo senso, dello stesso *Lucifero*²⁴⁹) alla creazione iniziale. Lo stesso motivo di quiescenza all'interno dell'albero della conoscenza prima del peccato sarà rivelato da Morte nella scena successiva, come di vedrà fra poco.

A fine scena, quando Carne si sta ancora allontanando, Adamo scorge con *horrore* l'avvicinarsi di un'altra entità mostruosa: si tratta di Morte.²⁵⁰ La sequenza ravvicinata che propone la seconda versione del dramma (non la prima) fra Carne e Morte produce di per sé la suggestione *Eros – Thanatos*.

6.10b Agguato di Morte: V,7

L'episodio inerente all'agguato di Morte ad Adamo non trova effettive corrispondenze nel dramma originario: lì infatti l'aggressione di Morte avviene nei confronti di Adamo ed Eva congiunti, per di più rivolgendosi Morte principalmente ad Eva;²⁵¹ e più in generale diversa è la struttura dalla scena che diventa un'unica lunga tirata da parte di Morte che, come indica la didascalia, *canta in suono horribile*, seguita da un unico, più breve, intervento di Adamo.

Diversa è soprattutto l'iconografia di Morte. Se nella versione originaria del dramma il personaggio di Morte è strettamente connotato dalla *falce* che sostiene,²⁵² nella seconda versione la *falce* (che pure è nominata una volta) appare come un'arma secondaria rispetto a quella con cui Morte è precipuamente connotata: qui Morte infatti si definisce ripetutamente *Arciera*, così come ripetutamente nominati sono gli attrezzi connessi: *arco*, *strali*, *saette*.²⁵³ L'*Ordine per rappresentare* posto in fondo al

²⁴⁸ Cfr. CARNE 3° di V,6 in Ad'41, p.113-14. L'espressione "cogliendo un sol Pomo al vago stelo" ha, come soggetto logico, Carne; come soggetto *ad sensum*, Adamo. Attraverso questa rivelazione di Carne il suo accostamento con *Lilith*, di cui si è detto, ne risulta rafforzato: risultando *Lilith*, nelle leggende ebraiche, l'originaria donna di Adamo, prima che Eva venisse creata.

²⁴⁹ Così afferma infatti *Lucifero*, nelle vesti di *Serpe*, come si è visto, in SERPE 15° di III,2 in Ad'41, pp.64-65.

²⁵⁰ Cfr. ADAMO 4° di V,6 in Ad'41, p.114.

²⁵¹ Cfr. IV,7 di Ad'13.

²⁵² Cfr. IV,7 di Ad'13, sia nel disegno del Procaccini preposto alla scena, sia in MORTE di IV,7, pp.120-21, in p.121: "Ecco la falciatrice, ecco la falce / Che la luce a lasciar hoggi t'invita".

²⁵³ Cfr. MORTE di V,7 in Ad'41, pp.114-16.

dramma conferma tale aspetto iconografico di Morte, comprendendovi però anche quell'arma, la *falce*, che appare secondaria nel testo dell'intervento: "Qui apparisce la Morte di falce, d'arco e di strali armata"²⁵⁴.

Come anticipato, così come visto per Carne, appare il motivo della preesistenza di Morte stessa al peccato originale, innocua, entro l'alveo dell'albero della conoscenza,

De la pianta fatale
Incatenata al ceppo,
Dolce ne l'ira, e placida nel male²⁵⁵;

per risvegliarsi, come potenza malefica, con l'accadere del peccato stesso:

Ma scotendomi poi,
A quel suon di Peccato,
Rabbida, e disdegnosa,
Ruppi lacci, e catene²⁵⁶.

Nella parte conclusiva dell'intervento, Morte si congeda da Adamo minacciandolo e promettendogli che tornerà *ben tosto*.²⁵⁷ Quindi Adamo lamenta il sopraggiungere di uno spaventoso temporale: "Cielo annerato / mormorante ne'tuoni / Diluvioso, e lampeggiante"²⁵⁸; il sopraggiungere del temporale concomitante all'allontanarsi di Morte è l'unica sostanziale ripresa dall'episodio originario.²⁵⁹ Qui Adamo, solo, cerca un riparo dal temporale. Nella scena successiva Eva lo cercherà, non trovandolo.

6.10c Lamento di Eva e agguato di Mondo con assalto finale dei mostri: V,8-13

L'episodio legato all'intervento di Mondo è significativamente più breve nella seconda versione del dramma. Esso corrisponde infatti, nella prima versione, al gruppo di scene V,5-7 a cui va aggiunto il monologo di Mondo che precede il

²⁵⁴ Ad'41, *Ordine per rappresentare*, relativamente alla scena V,7, p.140.

²⁵⁵ MORTE di V,7 in Ad'41, pp.114-16, qui p.115. Il motivo di Morte che si libera dall'albero della conoscenza con il peccato di Eva potrebbe avere avuto una certa diffusione presso le sacre rappresentazioni basso medioevali e rinascimentali: se ne può individuare una traccia nel comparire di tale dinamica nella sacra rappresentazione descritta dal poema *La Palermitana* di Teofilo Folengo; la medesima dinamica compare anche in TASSO, *Mondo Creato*, VII, 988-90. Si vedranno meglio questi luoghi nel corso del Capitolo III.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Cfr. *ibidem*.

²⁵⁸ ADAMO di V,7 in Ad'41, p.116.

²⁵⁹ Cfr. IV,7 di Ad'13.

lamento di Eva, assente nella seconda versione, e che costituisce la scena V,4 della versione originaria.²⁶⁰ Cambia dunque la sequenza nella parte iniziale: la prima versione propone il monologo di Mondo, solo in scena (V,4) e il suo conclusivo nascondersi, nel sopraggiungere Eva, per spiarla; quindi il lamento di Eva, inconsapevolmente osservata da Mondo e il successivo mostrarsi di Mondo stesso ad Eva, per interagire quindi con lei (V,5). Nella seconda versione invece l'episodio comincia direttamente con il lamento di Eva (V,8); e prosegue con l'intervento di Mondo che interagisce con Eva stessa (in V,9), senza che la stesse necessariamente osservando in precedenza. La maggiore frammentazione in scene, nonostante la minore lunghezza, è legata, come detto in precedenza, al maggior scrupolo da parte dell'Andreini, entro il testo dell'edizione perugina, di rispettare il criterio per cui ad ogni entrata di personaggio corrisponde una nuova scena; e all'aggiunta, verso la parte finale dell'episodio, di un brevissimo intervento di Carne, assente nel testo originario, che va a costituire, insieme alle seguenti rapide esclamazioni di Adamo ed Eva, una scena a sé, di soli 5 versi.²⁶¹

Il soliloquio-lamento di Eva della scena V,8 nel dramma dell'edizione perugina presenta alcune riprese, ma anche sostanziali variazioni, rispetto alla sua versione originaria.²⁶² Diversa è la modalità di esordio; qui Eva entra in scena cercando Adamo che si è appena allontanato per cercare riparo dal temporale:

In qual parte potrai lassa movendo
Tracciar de l'Amatore
L'orma, che fugge, e ti distrugge il core? ²⁶³.

Il motivo della disperata ricerca di Adamo da parte di Eva replica la situazione, già vista, che precede l'incontro con Serpe.²⁶⁴ Attraverso un complessivo sguardo comparativo sul personaggio di Eva, si può notare come nella riscrittura il suo caratterizzarsi, nella sua fragile instabilità, come "cercatrice di Adamo" sostituisce il caratterizzarsi di Eva i quanto *vagante* nella versione originaria del dramma.

²⁶⁰ La scena V,7 di Ad'13 è tematicamente più legata alla successiva riedizione della battaglia angelica, in V,8, motivo per cui è stata presa in esame, entro il Capitolo I, come preludio dell'episodio della battaglia angelica, nel gruppo V,7-8 di Ad'13. In Ad'41, come si vedrà, la scena corrispondente, V,13 è inquadrabile tematicamente come una coda dell'episodio di Mondo, entro il gruppo di scene, appunto, V,8-13 di Ad'41.

²⁶¹ Cfr. V,12 di Ad'41, pp.121-22.

²⁶² Cfr. V,5 di Ad'13.

²⁶³ EVA di V,8 in Ad'41, pp.116-17, qui p.116.

²⁶⁴ In III,1 di Ad'41.

Come nella prima versione anche qui Eva, *carca di mille rami*, si appresta a costruire una *capannetta*.²⁶⁵ Il motivo della costruzione della capanna qui si salda logicamente con l'*humor diluviante* del temporale in corso, scoppiato già nel corso della scena precedente, al dipartirsi di Morte da Adamo.²⁶⁶ Ma se nella versione originaria il motivo della costruzione della capanna era più diffuso e tematicamente centrale, legandosi al più complessivo tema dell'*habitat*,²⁶⁷ qui appare invece come un motivo estemporaneo, non determinante nel tratteggiare la personalità di Eva, come invece lo è all'interno del dramma delle edizioni milanesi. Il soliloquio di Eva della seconda versione riprende invece quei motivi dell'originario lamento di Adamo che, come si è detto, sono soppressi nell'omologo soliloquio-lamento di Adamo della seconda versione del dramma:²⁶⁸ quelli legati cioè alla violenza, insito nel mondo postedenico, da parte degli animali terrestri e marini e da parte dello stesso *mare*; come nel lamento originario di Adamo compare il motivo del bue che aggiogato si ribella all'uomo, nella variante per cui qui a ribellarsi è il *Toro* che, rinchiuso in un recinto, osserva come l'uomo si serva del bue per arare:

Misera, infin quel Toro,
 Ch'al giogo avvinto di contesti legni
 A soffrir con sofferenza inviti,
 Parmi, parmi, che'l corno
 Abbassato al ferire,
 Disdegnoso si sdegne,
 Che gli aratri trattare al bue s'insegne.²⁶⁹

L'esplicito indicare il *Toro* da parte di Eva, sembrerebbe alludere come in un possibile allestimento scenico fosse realmente presente un toro, nella forma dipinta di un fondale, rimasto tale dalla scena del precedente lamento di Adamo, pervaso come si è visto, dal motivo di Adamo come *Arator*:²⁷⁰ la maggior vocazione letteraria che assume il dramma andreiniano, come si è detto, nella sua riscrittura non impedisce che l'autore ne contempi comunque una pensabilità rappresentativa.

Al termine della presa in visione del secondo dei due lamenti di Adamo ed Eva si può abbozzare una lettura complessiva rispetto agli omologhi della versione

²⁶⁵ Cfr. EVA di V,8 in Ad'41, pp.116-17, in p.116.

²⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

²⁶⁷ Cfr. §7.4a di Cap.I.

²⁶⁸ Cfr. IV,4 di Ad'13 con V,8 di Ad'41.

²⁶⁹ EVA di V,8 in Ad'41, pp.116-17, qui p.117.

²⁷⁰ Cfr. V,5 di Ad'41.

originaria, in considerazione dell'evoluzione che hanno i due personaggi attraverso la riscrittura. I due corrispettivi lamenti della prima versione del dramma sono infatti fra i luoghi privilegiati per tratteggiarne un profilo psicologico.²⁷¹ Dal confronto, le personalità di Adamo ed Eva appaiono, nella seconda versione, più piatte; la verosimiglianza e freschezza psicologica appaiono sacrificate nella ricerca di una dizione ricercata. Anche il trasferimento di una parte dei motivi legati prettamente ad Adamo nel soliloquio di Eva (in particolare la ribellione del bue, nella variante del *Toro*) sembrano quasi frutto di un *divertissement* letterario distaccato, che poco tiene conto della vita del personaggio in se stesso.

A conclusione del soliloquio-lamento di Eva entra in scena, ultimo in ordine di entrata fra i mostri emersi dalla contro-creazione infernale, così come nella versione originaria, il personaggio di Mondo. La sua interazione con Eva è assai meno prolungata di quanto avvenga nella prima versione del dramma.²⁷² Complessivamente il personaggio Mondo, che si può considerare come uno dei personaggi chiave dell'*Adamo* del 1613, risulta decisamente ridimensionato nell'edizione del '41. Le tematiche principali del colloquio fra Mondo ed Eva sono in ogni caso simili a quelle della corrispettiva scena originaria: Mondo lusinga Eva suggerendole che la sua bellezza e quindi dignità le farebbero meritare uno stile di vita più a lei più consono di quello che Eva stessa sta momentaneamente vivendo, caratterizzato dalla miseria campestre; e le promette quindi il decoro di vestiti lussuosi (*spoglia aurata*) e di una dimora dorata (*stanza sublime, poi tetto d'oro*).²⁷³ Nella versione originaria però la *magion superba* che Mondo propone ad Eva si riconnette, entro il complessivo tema della dimora e dell'*habitat*, con il motivo dell'edificazione della capanna da parte di Eva;²⁷⁴ nella riscrittura del dramma invece, l'edificazione della capanna da parte di Eva appare già di per sé marginale nel soliloquio e non vi si fa più riferimento nel colloquio fra Mondo ed Eva.

Rispetto alla prima versione del dramma scompare la complessa vicenda cosmologica narrata da Mondo, ove quest'ultimo si descrive come un'originaria creatura celeste che, a causa di un errore commesso, era stata trasformata, in un primo

²⁷¹ Cfr. §§7.3 e 7.4a di Cap.I.

²⁷² Cfr. V,5 di Ad'13 con V,9 di Ad'41.

²⁷³ Cfr. MONDO 3° di V,9, pp.118-19, in p.119.

²⁷⁴ Cfr. V,5 di Ad'13, pp.149-57; e cfr. §7.4a del Cap.I.

momento, nel *Caos* e quindi, scontato il tempo della pena, appunto, in *Mondo*.²⁷⁵ In sostituzione, compare invece una narrazione più semplice, che ha in comune con la prima il motivo della riparazione rispetto ad una pena eccessiva: all'inizio Eva nel paradiso terrestre godeva della compagnia degli angeli (*Teco l'Angelo vago dimorava gentile*); poi, *dal peccar danneggiata*, è punita col diventare *pastorella a'campi*; ma essendo tale pena eccessiva, *il Fattore* si risolve ora a destinare ad Eva una nuova compagnia, *corte varia e virile*, di cui Mondo stesso è *il Paraninfo*, espressamente inviato ad Eva affinché siano predisposte *spoglia aurata e stanza sublime* a dare lustro alla sua *dignità*.²⁷⁶

Quindi Mondo evoca, analogamente a quanto avviene nella versione originaria, l'apparizione del palazzo dorato (*tetto d'oro sprezzante*) e la fuoriuscita da esso del coro di *vaghe Donzelle*.²⁷⁷ Tale *Choro di Ninfe* (o *Donzelle*) costituisce uno dei luoghi (V,10) di maggiore ripresa testuale rispetto al testo originario (in V,6), ove maggiormente si può scorgere il gusto della variazione lessicale fine a se stessa come motivazione, secondaria ma non irrilevante, della stessa riscrittura del dramma da parte dell'Andreini, così come si è visto entro il paragrafo relativo ai motivi stilistico-lessicali del presente capitolo, a cui si rimanda per una presa in visione dello stesso *Choro*.²⁷⁸ Le *Donzelle* vengono cacciate dalla scena per intervento di Adamo, il cui ingresso (differentemente dalla versione originaria e in coerenza del maggior scrupolo formale entro la seconda versione a tal riguardo, come più volte notato) segna l'inizio di una nuova scena (V,11). Pur nella variazione della veste stilistico-lessicale, questo intervento di Adamo nei panni esorcista che libera Eva stornando gli incantesimi di Mondo è del tutto analogo alla versione originaria; analoga pure è la reazione di Mondo che accusa Adamo di aver annientato le proprie creazioni e lo minaccia. Compare nell'intervento di Adamo nuovamente l'epiteto di *Dragone* per Lucifero (del tutto assente in tutto il dramma originario) riconnesso al tema leggendario del drago e della vergine; qui a fare le vergini sono le *Donzelle* che Adamo ricaccia in inferno:

²⁷⁵ Cfr. MONDO 4° di V,5 in Ad'13, pp.152-53. Tale narrazione cosmologica costituisce, come già riferito, l'unico sostanziale riferimento in Ad'13 per I,1-2 di Ad'41, ove *Caos* si dipana in "mondo" grazie all'intervento di *Amor divino*.

²⁷⁶ Cfr. MONDO 3° di V,9 in Ad'41, pp.118-19.

²⁷⁷ Cfr. *ivi*, p.119.

²⁷⁸ Cfr. *supra*, §4.

Il Dragone infernal tutte vi aspetta²⁷⁹.

Unica significativa variante della scena, rispetto al relativo testo originario, è costituita dal fatto che, se nella prima versione le minacce conclusive di Mondo si concretizzano in un generico richiamo di *horridi mostri* | *d'Inferno*, nella seconda Mondo richiama in scena specificatamente Morte, la quale effettivamente sopraggiunge e il suo intervento di soli tre versi,

L'Ucciditrice sola
Io sarò ch'ebbi in sorte
Entro pomo vietato esser la Morte²⁸⁰

va a costituire, insieme alle conseguenti esclamazioni di terrore da parte di Adamo ed Eva, una brevissima scena (V,12) di cinque versi. E' da notare come nel rapido intervento di Morte vi sia una ripresa del motivo della preesistenza al peccato originale, da parte di Morte stessa, *entro pomo vietato*.²⁸¹ Quanto alle esclamazioni di terrore e sconforto, espresse da Adamo ed Eva,

ADAMO O miseria infinita,
EVA Adamo, aita aita.

vanno confrontate con gli interventi dei medesimi a conclusione dell'ultimo intervento di Mondo nel dramma originario, ove a un'espressione di scoramento da parte di Eva succede un intervento di diverso tenore da parte di Adamo, che incoraggia Eva ed esprime speranza e fiducia nel soccorso divino:

EVA Aita, aita, o Dio,
Pietà Signor del gran peccato mio

ADAMO Ah non si tema, amica:
Spera, spera nel Ciel, spera ch'al fine
Tardi non furon mai grazie divine.²⁸²

²⁷⁹ ADAMO 2° di V,11 in Ad'41, p.121. Precedentemente a fare da *verginella* per il *Dragone* è Vanagloria, in II,6 di Ad'41.

²⁸⁰ MORTE di V,12 in Ad'41, pp.121-22. In Ad'13 non vi è alcun intervento di Morte in questa fase. Tuttavia è curioso notare come tale personaggio compaia nell'elenco degli interlocutori posti a inizio della scena V,7 di Ad'13, p.161, successiva al citato intervento di Mondo, pur prevedendo la medesima scena V,7 un unico intervento di Lucifero. Il personaggio di Morte appare altresì raffigurato, in primo piano, fra Lucifero e Mondo, nel disegno del Procaccini, p.161, preposto alla medesima scena. Tale fatto potrebbe suggerire come un intervento di Morte in questa fase fosse già immaginato nella prima versione, se non addirittura composto e soppresso in fase editoriale.

²⁸¹ Cfr. infatti, come visto, anche in MORTE di V,7 in Ad'41, pp.114-16.

²⁸² EVA2°-ADAMO3° di V,6 in Ad'13, p.160.

L'intervento appena citato di Adamo della prima versione del dramma, esprime, pur nel rispetto del primato del *Ciel*, anche nel gioco di risposta contrappuntistica allo scoramento di Eva, un senso tutto umano di autodeterminazione: al confronto, i personaggi di Adamo ed Eva del dramma edito nel '41 sembrano dei burattini.

La successiva scena V,13, relativamente breve e caratterizzata dall'intervento di Lucifero, così come la sua omologa nella versione originaria del dramma (V,7), ha la funzione di passaggio dall'episodio di Mondo al successivo, in cui viene rievocata la battaglia angelica e in particolare il duello fra *Michaele* e Lucifero: da una parte infatti vi è l'inveire contro Adamo ed Eva come conseguenza del risentimento di Mondo; dall'altra vi è connessa la sfida alle potenze celesti. Quest'ultimo aspetto è quello che prevale nella prima versione, ove Adamo ed Eva appaiono, nelle parole di Lucifero, come meri ostaggi: ossia un semplice pretesto per richiamare le forze angeliche in loro difesa e provocare quindi una battaglia angelica replica dell'originaria, nell'ottica di una possibile rivincita per gli spiriti infernali.²⁸³ Nella seconda versione invece Lucifero si rivolge esclusivamente ad Adamo ed Eva, contro cui scatena i Ciclopi, per incatenarli con *ceppi*, *lacci* e *catene*, nell'ottica di un protrarsi dell'accanimento richiesto da Mondo.²⁸⁴ Un implicito riferimento a Dio compare solo nella parte finale dell'intervento di Lucifero, nell'esprimere un crescente disgusto per Adamo ed Eva considerando l'incarnazione del *Verbo*, a cui è destinata la loro discendenza, come un fatto da cui risultano macchiati:

Questi drudi animati [...]
Credean di figli popolarne i Mondi.
Vie più (pazza folia)
Putridi immaginando
Di lor succido il Verbo andar lordando.²⁸⁵

In quest'ultimo passo vi si può anche scorgere un rafforzamento del motivo della fratellanza fra Lucifero e Adamo, motivo forse più palese nella prima versione del

²⁸³ Cfr. LUCIFERO di V,7 in Ad'13, pp.161-62. Il dominante aspetto della sfida in tale scena è motivo per cui la stessa scena V,7 di Ad'13 si presta ad essere considerata più come preludio dell'episodio della battaglia angelica (V,8), che come coda dell'episodio di mondo; per questo motivo nella lettura di Ad'13, svolta entro il Capitolo I, si è schematizzato l'episodio della replica della battaglia angelica come composto dalle scene V,7-8.

²⁸⁴ Motivo per cui appunto in Ad'41 si è inquadrata la scena di cui si sta dicendo, V,13, come coda del complessivo episodio del lamento di Eva e conseguente agguato di Mondo verso di lei, V,8-13 di Ad'41. Cfr. LUCIFERO di V,13 in Ad'41, p.122.

²⁸⁵ *Ibidem*.

dramma ma che a tratti riaffiora anche nella seconda:²⁸⁶ in tale chiave di lettura, Lucifero esprime, nei versi citati, come Adamo ed Eva, a lui legati da una potenziale fratellanza esistenziale, siano destinati, se si compie il piano divino, a perdere tale prerogativa macchiando la propria discendenza con l'incarnazione del *Verbo* stesso.

6.10d Replica della battaglia angelica: V,14

Il pronto intervento dell'arcangelo *Michaele*, il suo confronto verbale con Lucifero che sfocia in un duello fisico, in cui quest'ultimo viene abbattuto e *Michaele* esprime da vincitore un discorso finale, sono gli argomenti della scena V,14 della seconda versione del dramma. Tale scena presenta fittissime riprese testuali dall'omologa (V,8) del dramma originario: fatta eccezione per i due cori (*Folletti e Ninfe-Donzelle*) di cui si è detto, questa è l'unica scena ove l'Andreini di fatto non interviene sui singoli versi del corrispondente testo originario, se non con sporadiche variazioni: numerosi sono invece i tagli effettuati, sia nell'eliminazione di interi interventi che nel ridimensionamento di altri, sempre attraverso soppressioni di versi. Il risultato complessivo è quello di un alleggerimento: la scena risultante appare, rispetto a quella originaria, molto più snella e focalizzata sull'azione.

La modalità di riscrittura inerente a questa scena è quindi del tutto insolita nell'ambito della riscrittura complessiva del dramma (la riscrittura dei cori dei *Folletti* e delle *Ninfe-Donzelle*, per la loro natura strofica e contenuta, fa caso a sé). La medesima modalità riappare anche all'interno della successiva e ultima scena del dramma ma, come si vedrà, solo per porzioni di essa e congiuntamente all'inserimento di parti nuove, notevolmente significative. Tale insolita modalità di riscrittura va imputata, nella più banale delle ipotesi, a una mancanza di idee nuove da parte dell'autore; nell'ipotesi più raffinata ad un consapevole *divertissement* dell'autore stesso nel gioco delle variazioni: nel variare cioè, in questo caso, la modalità di riscrittura.

Fra i vari tagli operati rispetto alla scena originaria il più significativo è forse quello dei versi che esprimono il ritorno dell'armonia attraverso l'immagine dell'illimpidirsi dell'atmosfera, entro l'originario intervento conclusivo di Michele,

²⁸⁶ Cfr. in particolare, LUCIFERO 1° di V,3 in Ad'41, pp.104-05 e §7.3 del Cap.I.

per la sua intrinseca portata tematica.²⁸⁷ Nella prima versione del dramma infatti tale passaggio esprime l'idea di un ciclico ritorno al motivo dell'armonia celeste, già espresso in esordio di dramma, attraverso il relativo prologo. L'assenza o, quanto meno, la marginalità di tale motivo nell'*Adamo* del 1641 potrebbe essere messa in connessione con l'inquieta e ossimorica cosmologia che, come visto più volte, permea il suo interno, attraverso la quale l'armonia del primo *Adamo* risulta frantumata.

In una delle poche varianti immesse rispetto alla scena originaria, sempre entro l'intervento conclusivo, *Michaele*, nel suo annunciare i festeggiamenti finali, invita gli angeli a far volteggiare al vento *ogni candida insegna, di rose invermigliata*, in corrispondenza del *bel varco frondoso*: quest'ultima espressione, *varco frondoso*, assente nell'originario intervento conclusivo di Michele, sembra essere una palese allusione all'accesso del paradiso terrestre, all'interno del quale si può immaginare quindi la scena dell'epilogo finale.²⁸⁸ In questo senso, comunque, anche il testo del dramma originario sembra dare un'indicazione analoga nell'*incipit* della relativa scena conclusiva, per bocca di Adamo:

O Caro suon, che ne richiama hor lieti
Là 've mesti partimmo ²⁸⁹.

6.10e Epilogo: V,15

Come anticipato, la scena conclusiva è parzialmente riscritta con la medesima modalità di pressoché totale ripresa testuale dei versi originari e ampi tagli, anche accorpando in un unico intervento versi desunti da interventi distinti nella corrispondente scena originaria (V,9) o invertendo l'attribuzione di alcuni versi fra i personaggi di Adamo ed Eva rispetto all'interlocutore originario. Tale modalità di riscrittura riguarda soprattutto la parte iniziale della scena che, nella sua versione risultante, vede l'alternarsi di interventi da parte di Adamo ed Eva e l'inizio di un primo intervento di *Michaele*: per quanto riguarda questi interventi, quello di *Michaele* limitatamente alla prima parte, la ripresa testuale dall'omologa scena originaria, sia pur attraverso ampi tagli e riassetti delle battute, è pressoché totale.

²⁸⁷ Cfr. MICAELE 4° di V,8 in Ad'13, pp.167-68, in p.168 e §7.4b del Cap.I.

²⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp.167-68 con MICAELE 3° di Ad'14, pp.124-25.

²⁸⁹ *Incipit* di ADAMO 1° di V,9 in Ad'13, p.169.

L'inserimento di parti integralmente nuove rispetto al testo originario avviene bruscamente nel corso del primo intervento di *Michaele* la cui prima parte, come detto, è costituita dalla sostanziale ripresa di versi originari. E' interessante osservare il punto in cui si innesta la variazione, ove in entrambe le versioni Michele tratteggia la prospettiva per Adamo ed Eva di abitare *antri pumiciosi* (cioè caverne, rifugi di pietra, ma forse anche case di pietra); così la prima versione:

Hospiti siate al Sole, a l'acque a i venti,
E d'antri pumiciosi
Nel più steril deserto
Che miri il Sol quando più gli occhi accende:
Collà v'aprite entrambi:
Ivi molt'anni, e molti,
Starete ogn'hor fra santi amori involti,
Onde perciò de' figli vostri il Mondo
Dovrà fertileggiar lieto, e giocondo.²⁹⁰

Così invece i versi della seconda versione:

Hospiti siate humili,
Per campagne, e per selve,
E d'antri pumiciosi
In ermo più solingo,
Che miri il Sol quando più gli occhi accende:
Stanza v'aprite alpestra,
Ivi al girar l'obliquo
Cerchio il Pianeta aurato,
Ravvolgeravvi gli anni
Di vostra sofferenza
E'n dura penitenza
Spegnerà lagrimando il Peccatore
Di castigo l'ardore.²⁹¹

Come si può notare, l'innesto sopprime i versi che, nella prima versione, esprimono la gioia di una lunga domestica convivenza caratterizzata anche da momenti sensuali (*fra santi amori involti*) grazie ai quali la coppia genererà una felice progenie (*de' figli vostri il Mondo / Dovrà fertileggiar lieto, e giocondo*). Al loro posto sono inseriti versi che esprimono una prospettiva di prolungata *sofferenza* nella *dura penitenza* necessaria a espiare il *Castigo*. Il cambio di prospettiva per Adamo ed Eva non

²⁹⁰ Ad'13, MICAELE 2° di V,9, pp.173-75, qui pp.174-75.

²⁹¹ Ad'41, MICHAELE 1° di V,15, pp.126-28, qui pp.126-27.

poteva essere più radicale: dalla gioia domestica e sensuale della prima versione, all'arida sofferta penitenza della seconda. La soppressione di cui sopra non può che enfatizzare i segnali già visti relativi ad una connotazione peccaminosa della sessualità, assenti nella prima versione; e più in generale marca l'isterilimento, rispetto al testo originario, di quel senso di sostanziale gioia di vivere attraverso una propria felice autodeterminazione che caratterizza il personaggio di Adamo, ma anche quello di Eva, nella prima versione del dramma.

Proseguendo la lettura dell'intervento di Michele che, a partire dall'innesto sopra segnalato, prosegue totalmente *ex novo* rispetto alla versione originaria, vi appare, quale epiteto riferito al *Padre Eterno*, il motivo dell' *Orafo* | *de lo stellante regno*, intento a ricostruire il *Vaso franto* | *di terra* in un vaso integro d'oro (*Tra frasche d'or gemmate / Più vezzoso, e più degno*).²⁹² Il medesimo motivo viene replicato nel coro angelico finale. La versione del *Padre Eterno* come *Orafo*, intento a riparare il *Vaso* che si è rotto, ripropone, solo in toni meno ingiuriosi, quella espressa da Lucifero per cui lo stesso *Padre Eterno* sarebbe un manipolatore intento a riparare le conseguenze dei propri errori.²⁹³ Inoltre l'operazione magico-alchemica che il medesimo *Padre Eterno* si ripropone in questa operazione (in cui il primo uomo, *Vaso franto* verrà riedificato, e reso migliore dell'originale, attraverso l'incarnazione del *Verbo*, *più degno* vaso rinnovato) enfatizza l'idea della salvezza umana come deliberato artificio divino, rispetto al quale il senso di responsabilità umana, così limpido nella prima versione del dramma, viene quasi a scomparire. Il motivo dell' *Orafo* al tempo stesso si lega con quello della *felix culpa*, che emergerà poco oltre nel corso della scena, per cui il peccato di Adamo è da considerarsi fortunato, avendo determinato l'occasione per un intervento divino riparatore (incarnazione del *Verbo*), prodigio maggiore della stessa creazione dell'uomo: se il *Vaso* rinnovato è davvero migliore dell'originale allora è cosa buona che si sia *franto*.

Al motivo dell' *Orafo* segue, nel medesimo intervento di Michele, la profezia di un *Adamo Celeste* e di un' *Eva Celeste* che evidentemente prefigurano (attraverso una terminologia tipicamente gnostica), le figure di Gesù Cristo e di Maria.²⁹⁴ E' curioso notare come, nella prima versione del dramma, *Adamo Celeste* sia il nome che

²⁹² Cfr. *ivi*, p.127.

²⁹³ Cfr. LUCIFERO 1° di V,3 in Ad'41, pp.104-05 e *supra*, §6.9.

²⁹⁴ Cfr. Ad'41, MICHAELE 1° di V,15, pp.126-28, in p.127.

Lucifero dà a se stesso in un suo colloquio con Adamo, quale suo fratello maggiore.²⁹⁵

L'intervento di Michele prosegue quindi con il motivo della *felix culpa*. Tale motivo è presente anche nella scena finale del dramma originario, all'interno di interventi di Adamo ed Eva:²⁹⁶ ma in un'accezione meno pronunciata e pervasa piuttosto da un senso di meraviglia nel constatare come il peccato si possa convertire in salvezza. Qui invece il motivo è assai più marcato, pervasivo e portato al parossismo:

Fortunato fallire,
Salutare peccato,
Frutto dolce e gradito,
S'humanandosi il Verbo
S'addolcisce del Pomo il morso acerbo²⁹⁷.

Al concetto *per cui se l'Huom non peccava, l'Agno non si incarnava*, segue quindi quello per cui non ci sarebbe nemmeno il *Vatican felice* (espressione quest'ultima probabilmente immessa un po' forzatamente nel testo in connessione all'abito cardinalizio del dedicatario dell'opera); e più oltre: *o peccar fortunato*.²⁹⁸

Dopo l'intervento di Michele seguono due interventi, di Adamo il primo, di Eva il secondo, anch'essi composti *ex novo* rispetto al testo originario: in entrambi vi domina la gratitudine verso Michele che li ha liberati dalle insidie di Lucifero; curiosamente nell'intervento di Adamo è utilizzato il nome *Satan* al posto di Lucifero.²⁹⁹ Nell'intervento successivo, Eva si autoparagona ad *arbor divelta al suolo* resa nuovamente sana e *fruttifera* dal soccorso di *Michel, Cultor di Paradiso*.³⁰⁰

Segue un secondo intervento di *Michaele*, più breve, composto nella prima parte *ex novo* rispetto al testo originario, ove *Michaele* risponde ad Eva precisandole che l'operazione salvezza della *pianta humanata* va attribuita soltanto a Dio, *Cultor*

²⁹⁵ Cfr. V,2 di Ad'13 e §7.3 del Cap.I.

²⁹⁶ In particolare in EVA 2° di V,9 in Ad'13, p.173.

²⁹⁷ Ad'41, MICHAELE 1° di V,15, pp.126-28, qui p.127.

²⁹⁸ Cfr. *ivi*, p.127-28.

²⁹⁹ Cfr. ADAMO 3° di V,15 in Ad'41, p.128. Nella prima versione del dramma il nome *Sathan* con evidente riferimento al capo delle forze infernali compare nella corrispondente ultima scena, entro il coro finale: cfr. ANGELI di V,9 in Ad'13, pp.176-77, in p.176.

³⁰⁰ Cfr. EVA 3° di V,15 in Ad'41, p.128.

sacro, e sago; la seconda parte riprende invece, con alcune varianti, la parte finale dell'ultimo intervento di *Micaele* della prima versione, con l'invito rivolto agli *Angeli* a gioire *de i peccator beati*, espressione quest'ultima, assente nel testo originario che rafforza il motivo della *felix culpa*.³⁰¹ La ripresa dalla prima versione si fa sempre più consistente con l'avvicinarsi degli ultimi versi, ove quel momento scenico viene definito *giorno di Paradiso, in sé beato ed in altrui beante*; e a meraviglia delle *future genti* vengono invocati i *canori accenti* del coro angelico.³⁰² Il coro finale, le cui due strofe sono affidate a due sottocori distinti, è una sostanziale ripresa del coro originario. L'unica sostanziale variante è costituita dal ritorno sul motivo del *Dio-Orafo*: grazie al quale l'*Urna spezzata* diventa in *Ciel stellificata*. Non vi compare il penultimo anomalo dodecasillabo della versione originaria (*Piagato, ferito, avampato, infiammato*) che sarebbe, per il Bevilacqua, frutto di un inserimento non richiesto entro le edizioni milanesi per opera dello stesso editore stesso.³⁰³

Dall'appena svolta lettura comparativa dell'ultima scena del dramma del 1641 rispetto alla versione originaria, si è notato quanto muti il senso di fondo; trattandosi dell'ultima scena, questo mutamento incide in maniera significativa sul senso complessivo del dramma rispetto alla sua prima versione. Il motivo della *felix culpa* portato al parossismo ha l'effetto di svuotamento dell'autodeterminazione umana, dato che alla grazia divina è relegato l'unico potere; laddove, nella prima versione del dramma, la scena finale esprime, all'opposto, un senso di esaltazione per la possibile felicità umana *sicut in coelo, et in terra*. La soppressione della prospettiva di una felicità domestica per Adamo ed Eva va in questa direzione: significativo anche il fatto, non riferito finora, che molte parti soppresse rispetto alla versione originaria siano caratterizzate da toni intimi e familiari, anche da parte di Michele nel rivolgersi ad Adamo ed Eva; e maggiormente caratterizzate dal tema di una reciproca solidarietà. Infine in quest'ultima scena, per come è emerso dalla lettura comparativa appena svolta, si conferma una connotazione negativa dell'*eros* nel quadro di un'implicita associazione fra lussuria e peccato originale, pervasiva in tutto il testo della riscrittura, così come sostanzialmente assente nella prima versione del dramma.

³⁰¹ Cfr. MICHAELE 2° di V,15, pp.128-29.

³⁰² Cfr. *ivi*, p.129.

³⁰³ Cfr. [CHORO D'] ANGELI di V,9 in Ad'13, pp.176-77 con CHORO D'ANGELI [in due sottocori] di V,15 in Ad'41, pp.129-130. Sull'opinione del Bevilacqua, vedi nota in §7.4c del Cap.I.

7. Motivi cosmologici nell'*Adamo* del 1641: alcune riflessioni

Al termine della lettura, in chiave comparativa, della seconda versione dell'*Adamo* di Andreini si vogliono qui ricondurre, in una visione d'insieme, i motivi di carattere più propriamente cosmologico che sono emersi, insieme ad altri motivi in qualche modo riconducibili ad essi. Si procede quindi ora a una ricapitolazione unitaria della cosmologia che soggiace all'*Adamo* del 1641, così come è emersa, in più punti, attraverso la lettura del dramma svolta; e si riproporrà quindi in uno sguardo d'insieme una varietà di altre tematiche emerse nell'intento di ricondurle quindi in coerenza con il quadro cosmologico complessivo. Queste ulteriori tematiche, di carattere non strettamente cosmologico si possono comprendere in due gruppi principali: il primo è costituito da un insieme di connotazioni dell'operato del *Padre Eterno*; il secondo concerne la visione dell'uomo e del suo destino.

Come è emerso a più tratti nel corso della sua lettura, il dramma del '41 appare pervaso al suo interno da una visione cosmica marcatamente dualistica, esemplificabile (ma coppie di opposti altrettanto rappresentative potrebbero essere svariate) dall'opposizione fra luce e tenebre.³⁰⁴ Il rapporto fra le due polarità è complesso e caratterizzato, anche attraverso una serie di espedienti ossimorici, da repulsione ed attrazione reciproca. Nel campo delle tenebre, e in rapporto pressoché identitario con esse, vi sono le parole-concetto di *Abisso*, *Vuoto*, *Nulla* (o *Niente*) e *Caos*. Rispetto a riferimenti cosmologici più diffusi,³⁰⁵ la dinamica della creazione che il dramma andreiniano, nella sua edizione perugina, propone, vede il *Caos* non come stadio intermedio fra un *Nulla* che precede la creazione e un cosmo in cui il *Caos* trova un ordine: ma, in una stretta relazione identitaria, *Nulla* e *Caos* coincidono. Questo produce due importanti conseguenze. Da un lato infatti, preesistendo il *Nulla* alla creazione iniziale, vi preesiste lo stesso *Caos* e tutti i concetti che vi si correlano, come quello di *Abisso*, *Vuoto* e *Tenebre* (quest'ultime, personificate, interpretano il prologo). Dall'altro, la persistenza nel mondo creato di aspetti tenebrosi comporta in sé la sopravvivenza nel mondo stesso del *Nulla* originario, in rapporto di ossimorica tensione con gli aspetti più luminosi.

³⁰⁴ Cfr. in part. *supra*, §5 e §6.1.

³⁰⁵ In riferimento soprattutto a DU BARTAS, op.cit. Vedi §5 nel capitolo in corso.

Una certa complessità è rappresentata dalla relazione sussistente fra le *Tenebre* che interpretano il prologo (ma quindi anche le tenebre come concetto generale e i connessi *Abisso*, *Nulla*, *Vuoto* e *Caos*) e le forze infernali: vi appare infatti un ineludibile rapporto di contiguità ma non di identità. Nel descrivere se stesse, entro il prologo, le *Tenebre* appaiono spazzate e frantumate dall'avvento della luce che avvia la creazione universale pur essendo esenti da una qualsiasi colpevolezza, rappresentando quindi eventualmente un male inteso come negatività ontologica, non certo come negatività morale. Seguendo anche suggestioni incontrate nella lettura del dramma, e che si riferiranno qui di seguito, tali *Tenebre* (e con esse i concetti correlati sopra citati) appaiono rappresentare il male in stato di pura potenza, non ancora (e non di per sé) manifestato, ossia l'inferno stesso in una condizione di pura pensabilità; o in altre parole, il male *ante principium* presente nella sua potenzialità a prendere vita *ab eterno* in seno all'onniscienza della mente divina. In questa lettura dunque il campo delle tenebre comprende al suo interno anche l'inferno e le potenze demoniache, ma solo nella loro primitiva potenzialità ad esprimere un male non ancora espresso.

Per quest'ultima interpretazione ci si è avvalsi, come detto, di suggestioni che sono emerse nel corso della lettura del dramma. A tale proposito si fa riferimento a due passaggi legati al personaggio di Lucifero e a un'ulteriore coppia di passaggi connessa, rispettivamente, ai personaggi di Carne e di Morte.³⁰⁶ Nei primi Lucifero afferma la sua sostanziale preesistenza al principio della creazione, *ne l'abisso indigesto, pria, che l'horrido fosse in rai disciolto*, in stato appunto di impotenza e quiescenza: *tutto in me stesso rannicchiato aborto*. I passaggi relativi a Carne e Morte riferiscono di un loro stato di pura quiescenza e potenzialità, in seno all'albero della conoscenza del bene e del male, fino al momento del peccato originale: se l'attivazione di tali entità si sposta, rispetto al Lucifero, in avanti nel tempo, cioè dal *fiat lux* al peccato originale, la dinamica complessiva descritta è fortemente analoga. Nel precedente capoverso si è affermato come le *Tenebre*, rappresentanti della polarità oscura dell'universo, incarnino il male nello stato di pura potenza ontologica; e se le *Tenebre*, così come appare nella loro personificazione entro il prologo,

³⁰⁶ Cfr. in Ad'41, LUCIFERO (IN-SERPE) 1° di II,5, pp.49-50, in p.50 e *supra* in §6.5; (LUCIFERO-IN) SERPE, 15° di III,2, pp.64-65 e *supra* in §6.6; CARNE 3° di V,6, pp.113-14 e *supra* in §6.10a; MORTE di V,7, pp.114-16, in p.115 e *supra* in §6.10b.

Il primo a p.50 di Ad'41, in, citato in del presente capitolo; il secondo a di Ad'41, parte iniziale dell'intervento citato in del presente capitolo.

sembrano permanere in tale stato, altre entità della medesima polarità oscura possono convertirsi in malvagie, ossia in rappresentanti del male anche in senso morale: nel trasferire cioè la propria collocazione metafisica da quella di un inferno nel suo puro stato di pensabilità e potenzialità all'inferno *tout court*. Particolarmente illuminante in questo senso è un passaggio dell'intervento di Morte di cui si fa riferimento poco sopra; la citazione di tale passaggio, già effettuata solo parzialmente nel corso del capitolo, è sufficiente, senza ulteriori commenti in merito, a fornirne un'idea:

Ben pria stavami ascosa,
Timida, e sbigottita
Trafitta da la Vita,
de la pianta fatale
Incatenata al ceppo,
Dolce ne l'Ira e placida nel male:
Ma scotendomi poi,
A quel suon di peccato,
Rabbida, e disdegnosa,
Ruppi lacci, e catene,
E ne gli antri d'averno
Temprando, e falce, e strali,
Qui spiegai rapid'ali ³⁰⁷.

Se Morte deve attendere il peccato originale per perpetrare tale permutazione, Lucifero, come di tradizione iniziatore della trasgressione morale, sembra aver conseguito tale passaggio addirittura in anticipo sul *fiat lux* originario, ossia, paradossalmente, in anticipo sulla stessa creazione angelica. Così sembra emergere almeno nel primo dei due passaggi pronunciati da Lucifero di cui si è fatto cenno sopra, già citato nel corso del capitolo e che, per la sua pregnanza in merito, si vuole qui riportare nuovamente; si ritornerà ulteriormente su tale passaggio che chiameremo convenzionalmente come discorso della *primitiva aurora*:

Da l'estremo confine
De la notte, e del giorno,
Quand'avverrà, che splenda
La primitiva Aurora,
Vermiglia il volto, e rugiadosa il crine,
Trassi (pria che vederla)

³⁰⁷ Ad'41, p.115, in MORTE di V,7, pp.114-16. Da notare, entro il citato intervento di Carne, l'implicita sovrapposizione fra albero della conoscenza e albero della *Vita*, sovrapposizione già riscontrabile nella prima versione del dramma.

Di questo volto il bello
Onde l'horror, s'abbella.³⁰⁸

Come detto nel corso del capitolo, a prescindere dai verbi al futuro o meglio, considerandoli come indicativi della visione di un poi rispetto a un prima, la *primitiva Aurora*, sembra indicare il *fiat lux* originario, in anticipo rispetto al quale (*pria che vederla*) Lucifero avrebbe perpetrato la prima trasgressione, traendone (*trassi*) parte del suo luminoso splendore, per trasferirla in un proprio personale decoro (*di questo volto il bello*): cioè prima dell'inizio della creazione, nel suo stato di quiescenza (interpolando con l'altro passaggio connesso a Lucifero di cui si fa riferimento sopra: *tutto in me stesso rannicchiato aborto*) dentro la mente divina; come se cioè la prima trasgressione fosse già avvenuta in seno alla mente divina *ante principium*, nella forma di una sua ombra interna. D'altra parte, se la trasgressione *ante principium* che esprime, almeno secondo la lettura qui svolta, il passaggio della *primitiva aurora* rappresenta un segnale di marcata atipicità rispetto all'ortodossia cattolica, la presenza in stato di quiescenza ossia di pura pensabilità del male, *ab aeterno*, entro la mente divina è coerente con l'onniscienza divina. La presenza di Carne e di Morte in seno all'albero della conoscenza prima di una loro attivazione, di cui si è detto poco sopra, sembra confermare e accentuare questo aspetto: se l'albero della conoscenza infatti rappresenta in se stesso l'onniscienza divina e quindi anche il male nella sua mera pensabilità, la presenza (in stato quiescente) di tali entità nell'albero indica il loro appartenere *ab aeterno* alla stessa mente divina.

Il motivo della trasgressione *ante principium* suggerisce una dinamica cosmica che viene comunque confermata dall'insieme dei motivi cosmologici che emergono dal testo dell'*Adamo* del 1641: quella di un conflitto strutturale fra polarità luminosa e oscura dell'universo, che sostituisce di fatto la rassicurante manifestazione di un'armonia celeste e cosmica che soggiace all'*Adamo* del '13. La prima versione dell'opera infatti è pervasa da una visione sostanzialmente armonica del cosmo; le dissonanze non essendo che provvisorie variazioni melodiche; gli errori insiti ad essa e la stessa caduta di Adamo non essendo che poco più di variazioni sul tema, temporanei scostamenti da un *habitat* armonico in cui Adamo, e con lui Eva, è limpidamente destinato a riaccedere. Non a caso i due passaggi della prima versione del dramma in cui si afferma con più chiarezza questo aspetto sono rimossi nella seconda versione: il primo costituito dal prologo della versione originaria, sostituito

³⁰⁸ Ad'41, p.50, in LUCIFERO 1° di II,5, pp.49-50.

nella seconda da un altro, come si è visto, di segno completamente opposto;³⁰⁹ l'altro passaggio insito nell'ultimo intervento di Michele della penultima scena del dramma originario, soppresso, come si è visto, nel corrispondente intervento della seconda versione del dramma.³¹⁰

La dinamica conflittuale fra campi della luce e delle tenebre, di cui è pervaso l'*Adamo* del '41, si manifesta, come detto, in una sua peculiare complessità: risulta innanzitutto enfatizzata l'idea di una loro compresenza in ogni aspetto dell'esistenza cosmica; a tale percezione conducono in particolare le numerose formulazioni ossimoriche riconducibili a un ambito metafisico e cosmologico, quale ad esempio "horridezze belle".³¹¹ Ogni aspetto tenebroso dell'esistenza può essere convertito nel suo contrario, e viceversa. Esempi paradigmatici di queste inversioni di segno sono date dall'enfasi con cui si protrae, nelle prime scene del dramma, il motivo della conversione di *Caos* in cosmo;³¹² e dalla connotazione altrettanto enfatica (rispetto a quella più parodico-grottesca nella prima versione del dramma) con cui Lucifero predispone e realizza la contro-creazione che corrisponde simbolicamente, appunto, a una riconversione del cosmo in *Caos*.³¹³ Paradigmatica in questo senso è l'espressione di Lucifero, già espressa nei suoi contenuti nella prima versione del dramma, ma qui con più enfasi: "Se'l Niente animar Dio si trastulla, / E Lucifero a Dio il tutto annulla"³¹⁴. La commistione concatenata delle due polarità, d'altronde, compare anche nell'*incipit* della dedica dell'edizione perugina:

Da la necessità dell'ordinato disordine delle cose [...].

Gli stessi espedienti ossimorici inoltre suggeriscono un complesso rapporto di attrazione e repulsione fra le due polarità. Tale rapporto si esplicita poi, in maniera più manifesta, nell'esordio allegorico costituito dalle prime due scene del dramma, che ritrae *Amor Divino* nell'atto di avvicinarsi a *Caos* per colpirlo quindi con una freccia e avviarlo così ad una sua trasformazione in cosmo: da un lato infatti, *Caos* percepisce come una minaccia l'avvicinarsi dell'*Arciero* e sembra invece manifestare un'implicita gratitudine una volta colpito da *Amore*; dall'altra lo stesso *Amor divino*,

³⁰⁹ Vedi *supra* in §5.

³¹⁰ Vedi *supra* in §6.10d.

³¹¹ Vedi *supra* in §4, §6.1 e §6.2.

³¹² Vedi *supra* in §6.1.

³¹³ Vedi *supra* in §6.9.

³¹⁴ Ad'41, LUCIFERO 1° di V,3, pp.104-05, qui p.105. Vedi *supra* in §6.9.

nell'implicita ripugnanza per le *horridezze* dell'aspetto di *Caos*, ne prova tuttavia esplicita attrazione che per di più percepisce come condivisa: *sa te saettato saettai*.³¹⁵ D'altra parte anche Lucifero, nel passo della *primitiva aurora* poco sopra citato, esprime gratitudine per la manifestazione luminosa da cui ha tratto "Di questo volto il bello / Onde l'horror, s'abbella".

Una considerazione a parte riguarda i rapporti che tale cosmologia instaura con le coeve recenti scoperte scientifiche connesse alla rivoluzione astronomica. Se il dramma del '41 infatti esprime un'apparente visione conservatrice del cosmo, con il sole ruotante intorno alla terra insieme agli altri pianeti e alle stelle, tuttavia la pervasività con cui viene citato il *Vuoto* come entità insita nel cosmo stesso non può non essere colta come un fatto riconducibile a una trasformazione in atto della concezione dell'universo nel suo aspetto fisico, sotto l'impulso della crescente diffusione delle nuove teorie scientifiche. L'espressione del testo andreiniano maggiormente evocativo in questo senso (al di là del suo stretto significato letterale che indicherebbe come il mondo, la *Machina* dell'universo, avrebbe origine prima nel *Vuoto*, cioè nel *Nulla*), si trova all'interno di un già citato passo dell'intervento d'esordio del personaggio Adamo: *onde chiaro s'apprenda, che smisurata Machina si regga del Vuoto in seno*.³¹⁶ Al di là di quello che si potrebbe immaginare, il fatto di concepire la presenza di spazio *Vuoto* nella fisicità dell'universo probabilmente costituiva, per le posizioni più conservatrici, un fatto ancor più rivoluzionario e inaccettabile dello stesso ammettere una terra in orbita intorno al sole. A tal riguardo basti pensare come il sistema tolemaico, con i suoi cicli ed epicicli, sembra costruito apposta per eliminare lo spazio vuoto; e come nel suo famoso poema eptameronico *Du Bartas* si scagli contro le nuove teorie scientifiche proprio in relazione all'abborrimento dello spazio vuoto in connessione alle teorie atomistiche senza fare alcun cenno esplicito alle ipotesi eliocentriche.³¹⁷ Pochi decenni più tardi, Milton nel suo *Paradiso Perduto* adatterà senza riserve la cosmologia del suo poema alle nuove concezioni dell'universo: la terra è orbitante intorno al sole, l'inferno è spostato agli

³¹⁵ Cfr. Ad'41, I,1-2 e vedi *supra* in §6.1.

³¹⁶ Cfr. Ad'41, p.22, in ADAMO di I,4, pp.22-23 e cfr. *supra* in §6.2.

³¹⁷ Cfr. DU BARTAS, op.cit. in *Premier Jour*; il passo in questione, nella traduzione italiana del Guisone, corrisponde a GUIZONE, op.cit. in *Primo Giorno*, p.8: "Quei novi Mondi la ragione atterra, / Che Leucippo sognò, fragili et vani: / Ché se Natura più di un firmamento / In sé chiudesse, ogn'hor l'acqua et la Terra / Del più alto cadre' nel più profondo, / Et l'antico Chaos vedresti ancora: / Converria poscia immaginare un voto / In fra tanti Universi, u'le rotonde / Potessero lor moli andar girando / Senza impedirsi l'una a l'altra il giro: / Ma son legati tutti i corpi insieme / In guisa tal, che nulla è tra lor voto".

estremi confini dell'universo e un immenso spazio vuoto lo separa dalla terra.³¹⁸ L'Andreini nella versione dell'*Adamo* del '41 sembra fermarsi a metà strada: nell'apparente adesione ad una concezione conservatrice dell'universo, il *Vuoto* che vi pulsa all'interno, sembra denunciare una permutazione in atto, andando a costituire, quindi, quasi uno stadio di crisalide nella metamorfosi della visione dell'universo nella sua graduale ricezione culturale.

Come si è detto all'inizio del presente paragrafo, attraverso la lettura svolta, in chiave comparativa, dell'*Adamo* del 1641 sono emerse ulteriori tematiche, di carattere non strettamente cosmologico, ma in qualche modo riconducibili ad esso; esse si possono raccogliere in due gruppi principali, di cui uno concerne i modi con cui viene connotato il *Padre Eterno*, l'altro motivi inerenti alla visione dell'uomo e del suo destino. Si procede ora con la ripresa, in una visione d'insieme entro i due gruppi suddetti, di tali tematiche; nel tentativo quindi di ricondurle in coerenza con in quadro cosmologico complessivo, così come è emerso.

Il primo gruppo, inerente alle connotazioni del *Padre Eterno*, è costituito in realtà da motivi tematici facilmente riconnettibili fra loro. Il primo, che chiameremo motivo del *secondo operar*, emerge nell'intervento dell'arcangelo *Rafaele* durante l'episodio dell'interrogazione divina e conseguente cacciata dal paradiso terrestre.³¹⁹ In esso la prospettiva della redenzione umana è espressa come deciso atto volitivo da parte del *Padre Eterno*, nell'ottica di correggere la caduta di Adamo e nell'implicita esaltazione della propria potenza:

Già non son lungi i modi
Del secondo operar, dicendo; Io voglio³²⁰.

Tale impeto decisionale, in cui si esalta la potenza divina e in cui implicitamente la figura umana in se stessa risulta sminuita, essendo sminuito il valore dello sforzo umano per conseguire una propria realizzazione e salvezza, è facilmente riconducibile al motivo della *felix culpa*, a cui si arriverà fra poco.

Il secondo motivo tematico inerente alle connotazioni del *Padre Eterno* è costituito dal ritratto impietoso che emerge da uno degli interventi di Lucifero che precedono la

³¹⁸ Cfr. MILTON, op. cit.: in particolare in *Libro III*.

³¹⁹ L'episodio costituisce l'ottava macrosцена del dramma del '41 secondo il criterio qui proposto; quindi trattato in §6.8 del presente capitolo. L'intervento di cui si fa riferimento è RAFAELE di IV,5 in Ad'41, pp.88-89.

³²⁰ *Ivi*, p.88: *Rafaele* sta riproducendo i pensieri del *Padre Eterno*.

contro-creazione infernale.³²¹ Chiameremo tale motivo come quello del “Dio manipolatore incerto”. In tale ritratto infatti il *Padre Eterno* appare *istabile*, insicuro nel proprio operato creativo, su cui re-interviene con successive correzioni, con un’ostinazione e insieme un’irresponsabile giocosità che appaiono infantili: prima crea gli angeli, ma una parte di questi cadono; allora crea l’uomo, ma anche l’uomo cade; quindi cerca un ulteriore *secondo operar*, appunto. In tale ritratto il *Padre Eterno* appare (come il *demiurgos* della gnosi) un grande manipolatore: in tutti gli eventuali errori della creazione è l’unico vero colpevole; Luciferò e l’uomo, uniti quindi da una potenziale fratellanza esistenziale, sono pure vittime del gioco di esperimenti creativi che intrattiene il *Padre Eterno*.

Un terzo e un quarto motivo inerenti al tema, facilmente riconnettibili fra loro, ma anche, come si vedrà, ai precedenti, compaiono nell’ultima scena del dramma. Il primo dei due emerge all’interno di un intervento di Michele ed è quello del *Padre Eterno* come *Orafo* (*de lo stellante Regno*), intento a riparare il *Vaso franto* (Adamo) per ricostruirne uno nuovo, aureo, *più degno* di quanto fosse stato l’originale prima ancora di frangersi. Evidente la connessione di tale motivo con il successivo, quello della *felix culpa*, che appare nel medesimo intervento di Michele e si dilata nei successivi interventi di Adamo ed Eva. Il motivo della *felix culpa* è già presente nell’*Adamo* del ’13, sempre entro la corrispettiva ultima scena, ma qui viene molto più accentuato, ed enunciato con un’enfasi che raggiunge il parossismo, come si è visto.³²² Tale motivo esprime il concetto per cui il peccato di Adamo sarebbe da ritenersi come evento fortunato per aver dato occasione al *Padre Eterno* di dare luogo all’incarnazione del *Verbo*, evento di per sé superiore alla stessa creazione di Adamo; ovvero, attraverso le stesse parole di *Michaele* in una delle sue formulazioni più sobrie:

Salutare peccato, [...]
Ché, se l’Huom non peccava,
L’Agnò non s’incarnava³²³.

L’esaltazione della grazia divina, del provvidenziale intervento dall’alto, ha come inevitabile conseguenza una devalorizzazione della figura umana in se stessa, nel suo autonomo sforzo volto a conseguire una propria realizzazione. Nell’*Adamo* del 1613,

³²¹ Nella nona macrosцена, trattata quindi in §6.9 del presente capitolo. L’intervento di cui si fa riferimento è LUCIFERO 1° di V,3 in Ad’41, pp.104-05.

³²² Cfr. Ad’41, V,15 e *supra* in §6.10e.

³²³ Ad’41, p.127, in MICHAELE 1° di V,15, pp.126-28.

ove il motivo della *felix culpa* è sì espresso, ma in modalità più contenuta, emerge, quale senso generale del dramma, quello di un'umanità felice proprio attraverso la libera e sia pur responsabile espressione di una propria autodeterminazione; tale senso complessivo appare quindi decisamente sminuito, se non annichilito, nell'*Adamo* del 1641.

Appare evidente come il motivo dell'*Orafo* e quello della *felix culpa* siano fra loro connessi: l'intenzione del *Padre Eterno*, in quanto *Orafo*, di riedificare il *Vaso franto* (Adamo) in uno *più degno* dell'originale (*Verbo* incarnato) non è che l'immediata premessa della considerazione per cui, se davvero così stanno le cose, valeva la pena che quel *Vaso* si frangesse. Fra i primi due motivi qui riproposti, quello del *secondo operar* appare poi facilmente accostabile agli ultimi due: l'idea di un *Padre Eterno* che escogita un piano alternativo e lo attua nello spirito di un volitivo intervento di riparazione col principale scopo di apportare gloria a se stesso prelude, evidentemente, ai motivi dell'*Orafo* e della *felix culpa*: la riedificazione del *Vaso franto* è letteralmente il *secondo operar* espresso nell'intervento di *Rafaele*; e nell'essere, tale *secondo operar*, espressione di autoglorificazione divina, esso benedice, almeno dal punto di vista del *Padre Eterno*, il motivo del suo attivarsi: ossia il peccato di Adamo come *felix culpa*. Inoltre, se ci si pensa bene, la visione del *Padre Eterno* come *Orafo* ripropone, solo in toni meno ingiuriosi, quella espressa da Lucifero di un "Dio manipolatore incerto", intento a riparare le conseguenze dei propri errori. La stessa connotazione di *Orafo* richiama l'immaginare il *Padre Eterno* stesso come uno sperimentatore alchimista, che fonde e rifonde i materiali del suo laboratorio (il *Vaso* appunto) nel tentativo, attraverso caotici ripetuti errori, di ottenere un risultato migliore. Inoltre l'operazione magico-alchemica che il medesimo *Padre Eterno*, in quanto *Orafo*, si ripropone in questa operazione, enfatizza l'idea della salvezza umana come deliberato artificio divino, rispetto al quale l'uomo stesso appare letteralmente un utensile, oppure, ammesso che il *Vaso* abbia una scintilla di autonoma coscienza, una vittima inconsapevole degli esperimenti dell'*Orafo*, esattamente come lo immagina Lucifero nella sua visione di un "Dio manipolatore incerto".

A questo punto volendo rintracciare dei nessi fra la figura del *Padre Eterno* per come emerge, entro il dramma dell'edizione perugina, attraverso i motivi tematici appena trattati e la descrizione della cosmologia che soggiace al medesimo dramma, secondo la lettura sopra svolta, si può partire dalle considerazioni fatte in merito al

venir meno della rassicurante armonia cosmica che permea invece la prima versione del dramma: il clima cosmologico derivante, come descritto, è dominato da incertezza, inquietudine e rapporto ambivalente fra i contrari. Se nella prima versione del dramma, l'armonia cosmica di fondo consente all'operato divino di esprimersi con una relativa serenità e distacco, nella prevalente certezza che tutto è riconducibile, anche attraverso provvisorie deviazioni, all'armonia originaria, nella seconda versione questa serenità e questa certezza non hanno spazio per realizzarsi. Il rapporto fra i contrari è ambiguo ma anche caratterizzato da forte tensionalità: in questo ambito diventa coerente un operato del *Padre Eterno* più energico e volitivo, così come appare attraverso i motivi tematici visti. Inoltre si è detto come la cosmologia soggiacente all'*Adamo* del '41, attraverso la lettura svolta, esprima un forte dualismo, fra campo delle tenebre e quello della luce, ossia fra bene e male nella loro accezione ontologica ancora prima che morale; e si è detto come ogni aspetto dell'esistenza, in siffatto quadro cosmologico, sia coabitazione dei due campi opposti e come quindi ogni cosa che manifesti luminosità e bontà possa rivelarsi come sostanzialmente oscura e malvagia, e viceversa. In tale quadro di vibrante incertezza l'operato energico e volitivo del *Padre Eterno* sembra volto innanzitutto a una dimostrazione rivolta a se stesso: nel potenziale pericolo di convertirsi nel suo opposto il *Padre Eterno* esprime appunto un costante sforzo di dominio verso una creazione che complessivamente appare difficilmente gestibile e che potrebbe potenzialmente sfuggirgli di mano. Solo attraverso un vigile, concentrato e ferreo controllo, il *Padre Eterno*, entro la seconda versione del dramma, sembra poter garantire a se stesso una propria inamovibilità.

Al tempo stesso il medesimo *Padre Eterno* opera delle permutazioni: trasmuta ad esempio un *Vaso franto* in uno nuovo e migliore. Il suo operato quindi si inserisce nel contesto cosmologico che prevede, nella sua inquieta insicurezza, la conversione di un dettaglio nel suo opposto. Il peccato di Adamo è cosa fortunata (*felix culpa*, appunto) così come le *horridezze* del *Caos* originario appaiono *belle* agli occhi dell'*Amor divino*: il *caos*, entità negativa per antonomasia, è luogo che, attraverso l'intervento divino, può farsi *kosmos*, così come il *loto* diventa Adamo. Allo stesso modo il peccato, la rottura, l'infrazione diventano l'affermazione di un'integrità; non in relazione all'integrità originaria, ma in relazione alla rottura in se stessa. Il *Verbo* incarnato così si relaziona e sussiste non in relazione ad Adamo, ma in relazione al peccato stesso.

In realtà i motivi tematici connessi alla figura del *Padre Eterno* qui osservati sono presenti in parte anche entro la prima versione dell'*Adamo*; ma con diversa formulazione e assai minore enfasi. Ad esempio il motivo del *sublimar le soglie* esprime, nella prima versione, il compiacimento con cui, attraverso l'intervento divino, si realizza il passaggio paradossale della conversione degli opposti, tipicamente fra umiltà e superbia, entrambe con doppia accezione semantica e in relazione a Lucifero e ad Adamo;³²⁴ allo stesso modo anche nella prima versione del dramma (pur non comparendovi il motivo dell'*Orafo*) è rintracciabile nel personaggio del *Padre Eterno* una qualifica di alchimista. Tuttavia è diverso il modo con cui il personaggio esprime il proprio operare rispetto alla seconda versione dell'opera; e diverso è il clima creazionale in cui opera. La magia modulata dal *Padre Eterno* nell'*Adamo* del 1613 è quasi soave nella sua aulica etereità; quella espressa nell'*Adamo* del '41 è energica, prevaricatrice e quasi oscura nei suoi inattingibili concettismi. Nel primo *Adamo* il *Padre Eterno* sembra dirigere un'orchestra sinfonica nella ricerca di un'armonia universale ove tuttavia agli angeli, e in misura maggiore ad Adamo ed Eva, è concessa una buona misura di libertà di esecuzione le cui possibili stonature possono essere contemplate come varianti nell'ottica di un rientro nell'armonia. Nel secondo *Adamo* invece il *Padre Eterno* appare solo, nella difficile gestione di un *ensemble* le cui parti individuali non sembrano troppo sicure e che, nella migliore delle ipotesi, rispondono al direttore d'orchestra con cieca e incosciente ubbidienza; forse, se è concessa una breve impressione di taglio psicoanalitico, solo come il vecchio Andreini, ossidato nel suo capocomicato a cui erano tributati deferenti ossequi per l'autorevolezza acquisita; quell'Andreini che, nella sua gioventù, anche in un diverso clima culturale, sapeva gestire la propria compagnia comica dosando con sapiente equilibrio l'esercizio dell'autorità con la concessione di una certa libertà espressiva alle parti, nell'intuizione che impreviste irregolarità individuali, nel gioco dell'improvvisa, potevano contribuire all'armonia complessiva.

Si viene ora al secondo gruppo di motivi tematici, quelli inerenti cioè alla visione dell'uomo e del suo destino intrinseca al dramma della versione perugina, anche in ottica comparativa con la prima versione del dramma, quella delle edizioni milanesi. In realtà, alcuni aspetti di questo ambito tematico sono emersi, come inevitabile effetto collaterale, nelle riflessioni contenute nelle pagine precedenti. In particolare si

³²⁴ Cfr. Ad'13, p.1, in PADRE ETERNO 1° di I,1, pp.1-2 e cfr. §6.1 in Cap.I.

è visto come lo spazio di autodeterminazione per Adamo ed Eva (ossia per l'umanità) appaia notevolmente ridimensionato rispetto alla prima versione del dramma, nella maggiore enfasi conferita alla glorificazione divina in connessione al motivo della *felix culpa*: la redenzione umana appare nella seconda versione dell'opera, assai più che nella prima, come il risultato di una decisione presa dall'alto e, conseguentemente, l'autonomo sforzo umano nel conseguire una propria realizzazione mondana e celeste ne risulta marcatamente svilita. Questo fatto può essere ricondotto al complessivo quadro cosmologico, nella considerazione per cui l'ambiente creaturale, già di per sé di difficile gestione, come detto, per il *Padre Eterno*, lo è anche per l'uomo che lo abita: nell'assenza dell'armonia cosmica di fondo della prima versione del dramma, all'essere umano viene meno un rassicurante riferimento a cui ancorare la propria fiducia e sviluppare quindi un autonomo intento realizzativo; la complessiva instabilità dell'ordine creaturale lo induce piuttosto ad accettare ciecamente il progetto di salvezza imposto dall'alto che, nel suo dispiegarsi attraverso prodigi paradossali ed apparire quindi non esente da aspetti di precarietà, è tuttavia l'unica àncora a cui lo stesso essere umano possa affidare la propria salvezza. A questo dato, già di per sé notevole, si affiancheranno ora alcuni motivi correlati, emersi nella lettura svolta dell'*Adamo* del '41, nell'intento di ricondurli quindi al complessivo quadro cosmologico. Essi riguardano la visione dell'essere umano nella sua dimensione erotica e più ampiamente mondana.

La prima versione del dramma, quella delle edizioni milanesi, esprime, come si è visto, una sostanziale visione non negativa della dimensione erotica e dello stesso amplesso carnale; non vi compaiono evidenti segnali per cui tali aspetti possano venire significativamente associati al peccato originale; anzi vi appare un'esplicita allusione all'atto sessuale nel contesto dell'innocenza edenica di Adamo ed Eva.³²⁵ Sempre in considerazione della prima versione del dramma, tale accezione non negativa dell'*eros* si integra nella complessiva visione dell'essere umano che vi emerge: il consapevole spirito di autodeterminazione che lo anima può sussistere solo attraverso la manifestazione, non eccessivamente censurata, del dispiegamento dei propri desideri. La seconda versione del dramma invece è pervasa da numerosi e insistiti riferimenti più o meno espliciti che indicano il contrario; ossia una negativizzazione dell'*eros* e dell'atto carnale e una loro riconnessione col peccato originale. Si riporta, qui di seguito, un elenco di sette riferimenti a tal riguardo:

³²⁵ Cfr. ADAMO 5° di II,2 in Ad'13, p.38 (ultimi versi dell'intervento) e vedi in §6.4 del Cap.I.

- In sostituzione all’esplicita allusione di amplessi carnali edenici fra Adamo ed Eva nella prima versione del dramma³²⁶ compare nella seconda versione, nell’alveo di una descrizione composta *ex novo* rispetto alla prima, la più casta descrizione del corteggiamento fra usignoli; l’esplicito riferimento ad una dimensione carnale dell’*eros* vi appare soppresso.³²⁷
- Durante la scena della tentazione di Eva, Serpe riferisce il proprio nome dicendo: *Diletto m’appello*; sostituendo così l’espressione originaria: *Scienza m’appello*.³²⁸ Tale variazione può essere letta come sintomatica del passaggio da un’idea di peccato più legata all’aspirazione ad una conoscenza intellettuale, nella prima versione; ad una più legata al piacere e quindi al desiderio carnale. Nell’episodio del peccato di Adamo della seconda versione del dramma (non nella prima), Eva si prodiga in modalità persuasive fortemente intrise di sensualità erotica, conseguendo in Adamo un’evidente condizione di stordimento: ne emerge un’evidente connessione fra peccato originale e amplesso carnale o, quanto meno, più in generale, alla dimensione erotica.³²⁹
- Nella seconda versione del dramma, entro l’episodio della contro-creazione infernale e nel corso della descrizione, da parte di Lucifero dei mostri evocati, si approfondisce, rispetto alla versione originaria, il ritratto di Carne, attraverso il motivo della metamorfosi della mostruosità di Carne stessa in un aspetto angelico e aggraziato.³³⁰ Tale aggiunta ha l’effetto di approfondire e appesantire la connotazione peccaminosa di Carne stessa. Inoltre, il suo aspetto mostruoso, prima della metamorfosi, è molto simile (in particolare, ma non solo, nel dettaglio del latte avvelenato) al personaggio allegorico di Disobbedienza, già apparso, subito dopo il peccato di Adamo e in connessione con esso: tale somiglianza richiama di per sé un nesso fra la disobbediente trasgressione di Adamo che costituisce il peccato originale e lo sfrenato impulso erotico che Carne appunto rappresenta.³³¹
- Nell’episodio della sua tentazione postedenica nei confronti di Adamo, Carne si configura, inoltre, con toni più accesi ed espliciti che nella versione originaria, come potenziale prima amante di Adamo, Eva ancora increata, nel desiderio di *goderlo come Amatore, con libera forza, e violenta*; rievocando così in se stessa (ancor più di quanto avvenga nella prima versione) la figura demonologica di *Lilith*, caratterizzata appunto soprattutto dalla frenesia sessuale: anche questo dettaglio contribuisce ad appesantire la visione peccaminosa della carnalità nella seconda versione del dramma.³³²
- La consequenzialità scenica che la seconda versione del dramma pone, diversamente dalla prima, fra episodio di Carne e quello di Morte, produce di per se la suggestione *eros-thanatos*; inoltre, nei rispettivi racconti cosmologici, entrambe le entità appaiono gemellari nel loro coabitare l’albero della conoscenza fino al peccato originale.³³³

³²⁶ Cfr. *ibidem*.

³²⁷ Cfr. EVA 1° di II,4 in Ad’41, pp.42-44 e vedi *supra* in §6.4.

³²⁸ Cfr. SERPE 4° di II,6 in Ad’13, p.54 con SERPE 12° di III,2 in Ad’41, pp.59-61, in p.59.

³²⁹ Vedi *supra* in §6.7.

³³⁰ Cfr. Ad’41, p.109, in LUCIFERO 2° di V,4, pp.108-10 e vedi *supra* in §6.9.

³³¹ Cfr. DISOBBEDIENZA di III,5 di Ad’41, p.75 e vedi *supra* in §6.9.

³³² Cfr. Ad’41, p.114, in CARNE 2° di V,6, pp.113-14 e vedi *supra* in §6.10a.

³³³ Cfr. *supra* in §§6.10a-b.

- Nell’ultima scena del dramma, in un intervento di Michele, nel luogo in cui avviene una brusca variazione rispetto al corrispondente intervento della prima versione del dramma, viene soppresso l’originario passo che profetizza una lunga permanenza sulla terra per Adamo ed Eva nella prospettiva di una felice convivenza domestica caratterizzata anche da impliciti momenti di sensualità (*santi amori*) grazie ai quali si potrà propagare il genere umano; la soppressione di tale passo appare in piena coerenza con una visione negativizzata, rispetto alla prima versione, dell’atto carnale; tale visione viene poi enfatizzata dal fatto che il testo immesso al posto del passo soppresso annuncia invece per Adamo ed Eva lunghi anni di penitenza e castigo.³³⁴

Dai riferimenti appena elencati appare evidente il viraggio che subisce la considerazione della dimensione erotica umana nel passaggio dalla prima alla seconda versione del dramma. Come visto in precedenza, il quadro cosmologico complessivo che soggiace all’*Adamo* del 1641, nega sostanzialmente all’essere umano la felicità di esprimersi attraverso una consapevole autodeterminazione: la repressione della sfera del desiderio e la connotazione peccaminosa della stessa non può esserne che un’immediata conseguenza.

Un altro aspetto della visione dell’essere umano che emerge nella seconda versione del dramma rispetto alla prima è suggerito dalla notevole compressione dell’episodio di Mondo, soprattutto in considerazione della centralità tematica che esso appare assumere nella versione originaria. Nella prima versione del dramma infatti, anche e soprattutto attraverso la lettura complessiva dell’episodio di Mondo, assai più ampio che nella seconda versione, emerge una visione per cui la dimensione mondana, luogo di possibili errori e cadute, si configura anche come ambito attraverso il quale l’essere umano può conseguire una propria realizzazione e una propria salvezza: nella sua negatività, lo spazio mondano appare soprattutto come un *medium* da attraversare, un ostacolo che, se da un lato può frenare e abbattere, dall’altro può divenire in se stesso uno strumento di elevazione. In base alle considerazioni qui fatte, in merito alla seconda versione del dramma, appare evidente come tale visione non vi possa più trovare spazio. La stessa notevole compressione dell’episodio di Mondo appare sintomatica a tale riguardo. L’enfasi parossistica con cui emerge, nel dramma dell’edizione perugina, il motivo della *felix culpa* (e gli altri ad esso correlati) ha come immediata conseguenza, come detto, una notevole compressione di un autonomo spazio vitale ove l’uomo possa cercare una propria realizzazione; ciò significa, inevitabilmente, anche una notevole limitazione alla stessa dimensione

³³⁴ Vedi *supra* in §6.10e.

mondana del vivere umano, se non il suo totale annichilimento: ogni cosa è delegata alla grazia divina.

Facendo riferimento al quadro cosmologico inerente alla seconda versione del dramma, si potrebbe obiettare come *Mondo*, anche e soprattutto nella prima versione, sia un'entità ambivalente, capace cioè di contenere e rovesciare in se stessa connotazioni malvagie ed altre benefiche, esattamente come avviene per tutte le entità che emergono nella seconda versione, entro il quadro della lettura cosmologica svolta. Tuttavia è da notare come ci sia un profondo scarto semantico fra l'ambivalenza di *Mondo* nella prima versione e le ambivalenze cosmologiche riscontrabili nella seconda: nella prima versione del dramma infatti, *Mondo* si configura come un luogo suscettibile sì di viraggio semantico, da luogo di perdizione a luogo di salvezza, o viceversa; ma tale trasformazione avviene soprattutto attraverso un libero e attento interagire del soggetto (umano, *in primis*) su di esso. La trasformazione di un qualcosa nel contrario di sé avviene attraverso un consapevole intervento di un soggetto; nella seconda versione del dramma invece, ogni entità di cui è cosmologicamente costellata appare suscettibile di un viraggio per sua propria natura, divenendo così ogni suo luogo, come sua primaria qualità, *istabile*. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione, lo smarrimento dell'armonia originaria può anche esprimersi nel concetto per cui il mondo, nell'apparente restare identico a se stesso in quanto ambivalente, in realtà si trasforma da luogo dei mutamenti a luogo delle mutanze.

8. La riscrittura dei personaggi: il caso di Lucifero

Si vuole prendere in esame ora l'evoluzione caratteriale che subiscono i principali personaggi del dramma andreiniano attraverso la sua riscrittura. Per quanto concerne il personaggio del *Padre Eterno* si è già abbondantemente detto nel paragrafo precedente, in concomitanza con riflessioni di ambito cosmologico. Nel medesimo precedente paragrafo si sono già anticipati motivi concernenti l'evoluzione dei personaggi di Adamo ed Eva dalla prima alla seconda versione del dramma: qui si procederà a una più compiuta descrizione di tale evoluzione. Ma il caso più eclatante di trasformazione caratteriale è quello inerente al carattere di Lucifero, così tendenzialmente melanconico e meditabondo nella prima versione quanto

dinamicamente acceso e caratterizzato da imperioso furore nella seconda. Infine si farà qualche cenno in merito al personaggio di Michele.

Iniziando da Adamo ed Eva si è già visto, nelle considerazioni svolte entro il precedente paragrafo, come la prospettiva esistenziale che concerne Adamo ed Eva preveda nella seconda versione del dramma uno spazio di autodeterminazione assai più limitato che nella prima: i caratteri dei due personaggi risultano conseguentemente appiattiti e svuotati. La stessa veste linguistica, più concettosa e formale, con cui si esprimono contribuisce a sminuire quella fresca vivacità che li contraddistingue invece nella prima versione del dramma: lo si è notato ad esempio nel considerare i monologhi d'esordio ove alla genuina meraviglia connessa col venire alla luce si sostituisce, nella riscrittura, una condensata esposizione di concetti attraverso cui non traspaiono emozioni, o quasi.³³⁵ Un altro luogo privilegiato per raffrontare i caratteri della coppia fra prima e seconda versione sono i rispettivi lamenti in fase postedenica.³³⁶ Il lamento di Adamo nella sua versione originaria presenta una prolungata fase introspettiva totalmente assente nella seconda versione.³³⁷ Il lamento postedenico di Eva, nella prima versione, attraverso il ben più sviluppato motivo dell'edificazione di una primitiva abitazione, suggerisce riflessioni sul temperamento femminile in connessione al tema dell'*habitat*;³³⁸ riflessioni che non hanno certo modo di emergere dal lamento di Eva della seconda versione, ove il motivo dell'edificazione è marginale ed ove, complessivamente, non emergono elementi da cui trarre approfondite indagini caratteriali.³³⁹ Dal confronto complessivo di entrambi i lamenti postedenici con i corrispettivi originari emerge un sostanziale svuotamento interiore di Adamo ed Eva e una loro spersonalizzazione.

Proprio in chiave di questo svuotamento di personalità si potrebbero inserire alcune varianti del comportamento di Eva nella seconda versione del dramma rispetto alla prima. Nella versione originaria del dramma infatti a più riprese Eva si ritrova sola e tuttavia dimostra un'autonoma capacità di sussistenza³⁴⁰ o addirittura l'occasione di sviluppare un proprio senso di vanità;³⁴¹ nella seconda versione del

³³⁵ Vedi *supra* in §4 e §6.2.

³³⁶ Vedi *supra* in §§6.10a,c.

³³⁷ Cfr. ADAMO in IV,4 di Ad'13, pp.110-15 con ADAMO in V,5 di Ad'41, pp.110-11.

³³⁸ Cfr. EVA 1° di V,5 in Ad'13, pp.149-51; e cfr. §7.4a di Cap.I.

³³⁹ Cfr. EVA in V,8 di Ad'41, pp.116-17; e cfr. *supra* in §6.10c.

³⁴⁰ Come in occasione dell'edificazione della capanna: cfr. EVA 1° di V,5 in Ad'13, pp.149-51.

³⁴¹ In particolare, nella fase che precede l'incontro con Serpe: cfr. EVA 1° di II,6 in Ad'13, pp.49-52.

dramma invece, come visto nel corso della lettura, ogni qual volta Eva si ritrovi sola, denuncia la propria fragilità nella disperata ricerca di Adamo.³⁴² Sintomi di una complessiva spersonalizzazione del personaggio di Eva, rispetto alla versione originaria, possono essere visti nella maggiore plagiabilità che dimostra nel confronto con Serpe: prima instaurandovi una maggiore complicità, ove l'apparente maggiore partecipazione emotiva può essere vista appunto come conseguenza di un plagio subito; poi, in occasione della tentazione di Adamo perpetrata da Eva stessa, emulando specularmente i modi e gli argomenti utilizzati da Serpe verso di lei, assumendone temporaneamente l'indole, proprio per effetto del plagio stesso.³⁴³ Quanto ad Adamo invece, il suo rimanere ottundito dalle arti suasorie dimostrate da Eva nei suoi confronti è molto distante dalla reattività che dimostra nell'omologo episodio della versione originaria: lo stordimento di Adamo della seconda versione può essere colto come un ulteriore segnale di spersonalizzazione del personaggio rispetto alla prima. Ulteriori motivi legati alla personalità di Eva nel dramma dell'edizione perugina sono il suo dimostrarsi *speculatrice* in occasione dell'episodio della creazione dei due progenitori; e rivelatrice di *cose occulte* nella consumazione del *pomo interdetto*.³⁴⁴ Tali caratteristiche indicherebbero un'evoluzione del personaggio di Eva nella direzione di un arricchimento caratteriale rispetto all'originario, difficilmente inquadrabili nel quadro complessivo di evoluzione di segno opposto; potrebbero eventualmente costituire uno sporadico tributo a peculiarità già proprie del personaggio di Eva nelle tradizioni sacro-rappresentative.³⁴⁵

Una conseguenza della compressione della personalità di Adamo ed Eva attraverso la riscrittura e della forte limitazione di un loro autonomo spazio esistenziale si ha nell'attenuazione del valore che i relativi legami di coppia assumono nella seconda versione del dramma: assai limitati rispetto alla versione originaria sono i momenti di solidarietà fra i due progenitori, così come i momenti di intimità, se si fa eccezione per la scena in cui Eva seduce Adamo per persuaderlo al peccato. Già si è visto, nel corso del precedente paragrafo, come cambi la prospettiva degli anni a venire per Adamo ed Eva: una lunga serena convivenza domestica, con allusione a momenti di sensuale intimità, nella prima versione del dramma; lunghi anni di penitenza e castigo

³⁴² Cfr. *supra* in §6.6 e §6.10c.

³⁴³ Cfr. *supra* in §6.6.

³⁴⁴ Cfr. in Ad'41, risp. EVA 4° di I,5, p.27 ed EVA 21° di III,2, pp.70-73, in p.72. Vedi *supra* in §6.2 e in §6.6.

³⁴⁵ Come si vedrà nel Cap.III.

nella seconda. Un altro luogo significativo in cui riscontrare il cambiamento di atteggiamenti della coppia nel loro reciproco relazionarsi si ha nelle reazioni alle condanne divine che preludono la cacciata: nella prima versione (in III,7) Eva, precocemente responsabile tenta un umile riavvicinamento nei confronti di Adamo; nella seconda versione invece Eva si protrae nell'autocommiserazione; e nel successivo intervento di Adamo sembra emergere la descrizione emblematica di una coppia che, rispetto alla versione originaria, letteralmente non sa più ritrovarsi:

Te seguirò fugace
Me fuggirai seguace ³⁴⁶.

Si passa ora al personaggio di Lucifero. L'affermazione di un suo carattere decisamente più acceso, virulento e dominatore rispetto alla prima versione del dramma si ha soprattutto nell'episodio del consiglio infernale e del conseguente allestimento della contro-creazione.³⁴⁷ Nella versione originaria dell'episodio corrispondente (IV,1-3), nel corso del consiglio infernale, Lucifero ripetutamente esita nel prendere parola, dimostrando una viva angoscia interiore; quindi nel proferire le sue rivelazioni rimane letteralmente senza voce e solo grazie all'incoraggiamento di uno degli spiriti infernali ritrova una certa fiducia. Nella seconda versione invece emergono tratti caratteriali molto più estroversi e risoluti: anziché necessitare di incoraggiamenti è Lucifero stesso a infondere fiducia a un consesso infernale altrimenti avvilito; non esita a prendere parola e se fa delle pause l'unico scopo è quello di incutere timore sui presenti nel silenzio agghiacciante che si diffonde. Il Lucifero della prima versione dell'*Adamo* può facilmente confondersi, per rango, coi maggiori fra gli spiriti infernali, come Sathan o Belzebù; nella seconda versione Lucifero è dominatore assoluto, nessuno degli spiriti può interloquire alla pari con lui. Per molti aspetti si può riscontrare nel Lucifero della seconda versione del dramma una somiglianza con il Satana del poema miltoniano, cosa che assolutamente non si può dire per quanto riguarda la prima versione: è curioso come nel dibattito sette-ottocentesco sul presunto plagio operato da Milton nei confronti del dramma andreiniano fosse posta, fra le maggiori prove a favore, la somiglianza del Satana miltoniano con il Lucifero andreiniano, sulla base della sola conoscenza dell'*Adamo* del 1613;³⁴⁸ assunto definitivamente inconsistente.

³⁴⁶ ADAMO 3° di IV,9 in Ad'41, p.94.

³⁴⁷ Cfr. Ad'41, V,1-4 e cfr. *supra*, in §6.9.

³⁴⁸ Come meglio riferito in Introduzione.

Tornando all'episodio sopra riferito, una delle espressioni più significative dell'impeto del nuovo Lucifero è quella in cui si percepisce come forza uguale e contraria rispetto al *Padre Eterno*: “Se'l Niente animar Dio si trastulla, / E Lucifero a Dio il tutto annulla”³⁴⁹. Altrettanto incisivo ed efficace è il successivo passaggio attraverso cui si Lucifero si percepisce nell'eroica battaglia contro un destino avverso:

L'Armipotente io sono,
L'Anguicrinito insieme,
Né frastornar degg'io
Glorioso certame,
Se'l tenzonar, se'l contrastar co'l Fato,
Ha quest'infero Ciel cotanto alzato.³⁵⁰

All'interno di questo passaggio, Lucifero, nel proferire le parole “né frastornar degg'io”, appare quasi esprimere un'autocritica, nei confronti cioè di se stesso per come appariva nella prima versione del dramma.

Il carattere così impetuoso e volitivo di Lucifero nella riscrittura del dramma viene sottolineato anche da altri elementi, non solo entro l'episodio del consiglio infernale e della conseguente contro-creazione, ma diffusamente in tutto il testo dell'edizione perugina. Fra questi elementi vi è innanzitutto l'epiteto di *Dragone*, assente nella versione originaria: esso sottolinea infatti la malvagità insita in Lucifero, ma anche la sua imperiosità. Tale epiteto appare in occasione dei festeggiamenti infernali per la caduta di Adamo, ma anche nella cacciata da parte di Adamo delle *Donzelle* evocate da Mondo; nella variante di *drago inferno* appare inoltre nella condanna del *Padre Eterno* nei confronti di Lucifero-in-Serpe.³⁵¹ Nell'episodio della tentazione di Lucifero-in-Serpe nei confronti di Eva, egli pronuncia, come rivelazione del proprio nome: “Diletto m'appello”; espressione che va a sostituire l'originaria: “Sapienza m'appello”.³⁵² Tale variazione può essere vista anche in sintonia con la mutazione del carattere di Lucifero: così melanconico e meditabondo nella prima versione del dramma, e quindi più prossimo a una dimensione intellettuale (*Sapienza*); e così volitivo e autocompiaciuto nel manifestare le proprie ambizioni (*Diletto*) nella seconda versione. Nella stessa direzione va anche l'accentuata propensione amorosa

³⁴⁹ LUCIFERO 1° di V,3 in Ad'41, pp.104-05, qui p.105.

³⁵⁰ LUCIFERO 3° di V,3 in Ad'41, pp.106-07, qui p.107.

³⁵¹ Vedi *supra*, risp. in §6.5, §6.10c, §6.8.

³⁵² Cfr. SERPE 12° di III,2 in Ad'41, pp.59-61, in p.59 con SERPE 4° di II,6 in Ad'13, p.54.

di Lucifero, rispetto alla versione originaria, nei confronti di Vanagloria: anche tale fatto sottolinea in Lucifero un carattere più dominante e volitivo.³⁵³

Un discorso a parte, sempre in merito a Lucifero, va fatto in considerazione alla maggiore identificazione formale, come unico personaggio, di Lucifero con Serpe all'interno della seconda versione del dramma rispetto alla prima.³⁵⁴ Come già detto in precedenza, infatti, Lucifero e Serpe costituiscono a tutti gli effetti un'unica entità in entrambe le versioni del dramma. Tuttavia nella prima versione essi sono formalmente distinti come personaggi; così non avviene nella seconda versione dove entro gli *Interlocutori* del dramma compare "Lucifero, poi Serpente", così come confermano anche le didascalie interne al dramma. La distinzione formale in due personaggi distinti entro la prima versione, che certamente è stata composta anche in vista di una possibile rappresentazione scenica, potrebbe associarsi al prevedere attori distinti per Lucifero e per Serpe; la seconda versione invece, che ha una vocazione più letteraria che rappresentativa, unifica anche formalmente le due parti in nome di una maggiore chiarezza espositiva. Tale variazione dunque non può costituire in prima battuta un elemento tracciante per la variazione caratteriale del personaggio di Lucifero attraverso la riscrittura. Tuttavia si può dire anche che la compattezza così conseguita avvenga in coerenza con l'evoluzione caratteriale del personaggio, nella considerazione di come, entro il dramma originario, Lucifero assuma, anche se solo parzialmente, un carattere più volitivo ed energico proprio nelle fasi in cui assume le sembianze di Serpe: la seconda versione, saldando formalmente in un'unica entità Serpe con Lucifero, favorisce una maggiore diffusione del carattere, per così dire, serpentino, in Lucifero, ossia la sua indole propulsiva; l'epiteto di *Dragone*, in fondo, sancisce questa unità, richiamando in un colpo solo i connotati di entrambi.

La più spiccata incisività del personaggio di Lucifero, nella seconda versione del dramma, risulta esaltata dal fatto che la medesima versione propone, complessivamente, personaggi meno vivaci ed espressivi. Non è facile comprendere in maniera unilaterale i motivi dell'evoluzione del carattere di Lucifero. Nella tradizione sacro-rappresentativa cui l'Andreini guarda soprattutto per la stesura di

³⁵³ Cfr. *supra* in §6.7.

³⁵⁴ Il testo biblico non pone alcuna relazione identitaria evidente fra il serpente e Lucifero; tuttavia essi sono tradizionalmente associati e quindi abbinati, secondo diverse modalità, nelle opere letterarie inerenti al tema. A tal riguardo, e anche con riferimenti all'*Adamo* (del 1613) di Andreini, si veda KASTOR Frank, *A Genesis of a Subportrait in «Paradise Lost»*, "The Huntington Library Quarterly", Vol.33, N°4(Aug.,1970), pp.373-85.

entrambe le versioni, il carattere del capo delle forze infernali, talora chiamato Lucifero, altre volte Satana, presenta entrambi gli aspetti caratteriali con prevalenza talora di quello introverso e riflessivo, altre volte di quello più acceso e propulsivo.³⁵⁵ A tale proposito è da notare come il carattere del primo si associ prevalentemente al nome di Lucifero, il secondo a quello di Satana:³⁵⁶ non a caso l'*Avversario* (*Fiend*) del poema miltoniano, il cui carattere inequivocabilmente è del secondo tipo, assume come nome principale quello di Satana (*Satan*). Si può ipotizzare (ma l'ipotesi necessiterebbe di ulteriori verifiche) come l'evoluzione del personaggio del Lucifero andreiniano dalla prima alla seconda versione del dramma rifletta una possibile evoluzione tendenziale complessiva, nelle letterature europee, del personaggio che riveste il ruolo di capo delle forze infernali. A tale proposito si nota come nell'ultima scena, in un suo intervento, Adamo nomina evidentemente Lucifero col nome di *Satan*:³⁵⁷ un'evidente svista, dato che *Sathan* è il nome di uno dei luogotenenti di Lucifero (in entrambe le versioni) e che tuttavia può ritenersi non casuale in base alle considerazioni qui fatte. Un'ulteriore possibile motivazione, non in contrasto con la prima, per la rivisitazione del carattere di Lucifero attraverso la riscrittura, è costituita dalla ricerca di un maggior equilibrio complessivo, considerata anche la maggiore vocazione letteraria rispetto all'opera originaria: proprio dal momento in cui la seconda versione del dramma esprime nel suo complesso un maggiore appiattimento e una maggiore inespressività, le accentuate tinte nel personaggio di Lucifero potrebbero essere espressione di un espediente contrastivo.

Infine si viene, brevemente, al personaggio di Michele. Nella prima versione del dramma appare due volte: sostituisce il cherubino biblico nella cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre (III,8); compare quindi nelle ultime due scene (V,8-9), con il duello che ingaggia con Lucifero e la scena di epilogo conclusiva. Nella prima delle

³⁵⁵ Lo si vedrà in Cap.III.

³⁵⁶ Una considerazione più distesa sull'argomento verrà svolta in §5.3 del Cap.III. Riguardo il nome del capo degli inferi in correlazione al carattere del personaggio, in KASTOR, op.cit., si mettono in luce i due aspetti caratteriali come potenziali sotto-caratteri del personaggio stesso, ove la polarità propulsiva è quella del tentatore (*Tempter*) associato al nome di Satana; esemplificativo può essere il passaggio (pp.378-79 dell'articolo) relativo alla descrizione del personaggio, totalmente sdoppiato in due parti, in uno dei più famosi *mysteres* francesi, quello composto da Greban: "In D'Arnould Greban's *Le mystère de la Passion* (1452), the comic Tempter is absolutely separate from all other satanic roles. The leader of the fallen angels is *Lucifer*; the Tempter is *Sathan*".

³⁵⁷ Cfr. ADAMO 3° di V,15 in Ad'41, p.128. In realtà il nome *Sathan*, con grafia quindi identica al personaggio luogotenente di Lucifero, compare, con evidente riferimento a Lucifero, anche nella scena finale di Ad'13, sia pur all'interno del coro angelico finale, quindi in posizione meno rilevante, poiché in contesto lirico: cfr. ANGELI di V,9 in Ad'13, pp.176-77, in p.176.

due situazioni appare come incarnazione della giustizia divina da cui è sviscerata ogni forma di misericordia, nel gioco dell'alternanza angelica fra voci che incarnano i due aspetti opposti dell'intervento divino: giustizia e misericordia, appunto. Nella seconda occasione *Micaele* appare assai più mansueto e interagisce con Adamo ed Eva con toni di familiarità, apparendo quindi piuttosto incoerente caratterialmente, rispetto alla prima apparizione. Nella seconda versione del dramma Michele appare solo nel finale, in V,14-15 (la cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre è restituita al biblico cherubino). Il carattere che lo contraddistingue è austero, distaccato: quasi una replica dell'*Orafo* di cui porta la voce. La maggiore coerenza ma anche compassatezza del personaggio di Michele può essere dunque esemplare di una migliore cura e compattezza formale del secondo *Adamo*, ma anche di una sua minore incisività espressiva, nel suo complesso, rispetto all'opera originaria.

9. Sui motivi per un secondo *Adamo*: altri esempi di riscrittura andreiniana

Nel corso del capitolo si è già fatto cenno ai possibili motivi che hanno indotto l'autore a riscrivere il dramma composto in età giovanile.³⁵⁸ Per integrare le impressioni già espresse in un quadro di considerazioni complessive è utile prendere in considerazione altri esempi di riscrittura andreiniana. A tal riguardo si possono riferire tre casi, altrettanto caratterizzati dal radicale rifacimento nei confronti delle rispettive opere originarie e dalla distanza temporale attraverso cui si realizza la riscrittura stessa.

Il primo caso che si prende in considerazione è rappresentato da un poemetto giovanile, *Lo sfortunato poeta*, pubblicato nel 1606, trasformato in un poema di ampie dimensioni edito nel 1642 col nome di *Olivastro, o vero il poeta sfortunato, poema fantastico*:³⁵⁹ per dare un'idea dell'ampliamento, si passa dalle 106 ottave del poemetto originario ai 25 canti in 3250 ottave complessive dell'*Olivastro*. *Lo sfortunato poeta* del 1606 è un "poemetto d'indole scherzosa" che ha come

³⁵⁸ Considerando la data di nascita di Andreini, 9 febbraio 1576, egli aveva 37 anni all'altezza della prima delle due edizioni milanesi (1613) dell'*Adamo*; in corrispondenza della riscrittura, edita nel 1641, ma probabilmente completata già nel 1640, anno in cui è firmata la dedica, Andreini aveva 64 anni.

³⁵⁹ Cfr. *Il Pianto d'Apollone. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini Comica Gelosa, ed Accademica intenta, detta l'Accesa, di Gio. Battista Andreini suo figliuolo, con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso Autore*, Milano, Bordone e Locarno, 1606; e cfr. *L'Olivastro, o vero il Poeta sfortunato, poema fantastico*, Bologna, Tebaldini, 1642.

protagonista “un poeta, *Sfortunato de’ Sfortunati*” che vi narra “in prima persona le proprie bizzarre avventure”. Il Bevilacqua, che dimostra un certo apprezzamento per il poemetto giovanile commenta con sarcasmo le “lungaggini” e lo stile “stravagante” del poema composto dall’Andreini in età matura, attraverso l’impiego di “vocaboli peregrini, o meglio strani e ridicoli”. E sempre con intento sarcastico il Bevilacqua cita questo passo della prefazione dell’autore all’*Olivastro*: “In questo mio così fatto Capriccio, per iscapricciarmi e per gustarmi, io mi compiacquì d’essere e Bembevole e Boccaccevole e Dantevole, per potermi servire di quelle voci ch’erano della natura d’un Poema fantastico”.³⁶⁰ E’ evidente, attraverso queste brevi citazioni, come il Bevilacqua denunci, nel poema andreiniano del 1642, quella stessa deriva concettista che si è potuta notare nell’edizione perugina dell’*Adamo* che, tra l’altro, è solo di un anno precedente rispetto all’*Olivastro*.

Come si è già ipotizzato, l’Andreini, all’altezza degli anni ’40 del seicento, con ogni probabilità si sforzava di adeguare il suo stile a quello di un coevo barocco letterario ormai maturo. Tale sforzo si può comprendere solo nella misura in cui si veda in Giovan Battista Andreini non semplicemente un capocomico con qualche vocazione letteraria; ma un professionista dell’arte comica che tuttavia vive in se stesso un’ambizione letteraria tale da considerare la propria scrittura di pari dignità e valore rispetto alle scene allestite. Una traccia vistosa di tale ambizione, la si può cogliere nell’estemporanea fantasia di abbandonare l’arte scenica e ritirarsi a vita privata nel Mantovano, per dedicarsi a soli cimenti letterari; fantasia espressa già all’altezza del 1625 nel penultimo sonetto del *Teatro Celeste*, di cui si riportano i primi due versi e le terzine finali:

Theatri Addio, Scene fallaci i’parto;
Unqua non sia, che’n voi più m’erga o m’orni; [...]

Partomi dunque, poiché al verde giunta
D’ogni fasto maggior la nobil ARTE
E rea d’esser co’l nome defunta;

D’OCNO m’attende la più lieta Parte,
E’n verde Scena di bei fior trapunta
RECITANTE sarò scrivendo in carte.³⁶¹

³⁶⁰ Cfr. BEVILACQUA, op.cit., XXIII(1894), p.113 e XXIV(1894-bis), pp.144-46.

³⁶¹ *Teatro Celeste*, op.cit., sonetto xxi; da PANDOLFI, *La Commedia dell’arte: storia e testo*, cit., Vol. III, p.353. Si è normalizzata la grafia totalmente conservativa del testo riportato da Pandolfi. Il sonetto è già stato riportato, integralmente, nell’Introduzione. Un ritiro dalla professione scenica “a vita tranquilla” nel Mantovano, potrebbe essersi

Per quanto gratificato da una significativa stima da parte dei suoi contemporanei come autore letterario,³⁶² tuttavia è verosimile che nutrisse l'ambizione di un maggiore riconoscimento. Lo stesso protagonista del poemetto giovanile confluito poi nell'*Olivastro*, il personaggio di uno *sfortunato poeta*, probabilmente rappresenta una controfigura in chiave umoristica dello stesso Andreini, nel percepirsi *sfortunato* appunto nel non vedere riconosciute adeguatamente le proprie creazioni in quanto letterarie. L'assillo di dimostrare a se stesso, e non solo, il fatto di poter essere *anche* un letterato *tout court* divenne probabilmente più marcato col procedere degli anni. Lo sforzo di adeguamento concettista ravvisabile, dal Bevilacqua, nell'*Olivastro* e, in questa sede, nell'*Adamo* dell'edizione perugina, va in questa direzione. La stessa citazione, sopra riportata, della prefazione dell'*Olivastro* indica, sia pur in chiave scherzosa, l'ambizione di porsi sulla scia di figure letterarie di primissimo riferimento: Bembo, Boccaccio, Dante.

Un altro esempio di riscrittura andreiniana è costituito dalla *Ferinda*, la cui prima versione esce nel 1622 e si presenta come “una parodia dello spettacolo in musica principesco”, nella forma di “una piccola commedia scritta in versi, come i libretti” ma che “a differenza di questi affronta un soggetto quotidiano”. La riscrittura, giunta fino a noi solo in forma manoscritta, è del 1647. “Oltre a riscrivere il prologo”, l'Andreini “inserì in questa seconda versione [...] ampie sezioni che [...] fioriscono e rallentano il corso degli eventi”. Inoltre, “le didascalie che prescrivono interventi musicali sono più esplicite”.³⁶³ Appaiono quindi diverse analogie con la riscrittura dell'*Adamo* vista in questa sede: sia nel cimento volto a possibili miglie letterarie, sia nell'approfondimento della dimensione musicale. Questo duplice aspetto, potrebbe essere interpretato come il risultato di uno sforzo, da parte dell'autore, di restare ancorato all'alveo cangiante delle mode e correnti culturali, sia per gli aspetti

realmente verificato per l'Andreini, limitatamente agli ultimissimi anni: cfr. BEVILACQUA, op.cit., seconda parte (XXIV-1894bis), p.152.

³⁶² Cfr. BEVILACQUA, op.cit.

³⁶³ Citazioni da BESUTTI Paola, *L'identità nazionale in scena: il contributo degli attori e dei poeti alla musica e alla prima affermazione dell'opera in musica*, in *L'identità nazionale della cultura letteraria italiana*, Atti del Convegno Nazionale dell'ADI, (Lecce Otranto, 20-22 settembre 1999), I, a cura di Gino Rizzo, Lecce, Congedo, 2001, pp.165-180, qui p.177-79. Cfr. *La Ferinda, commedia. Di Giovan Battista Andreini fiorentino. All'illustrissimo et eccellentissimo sre. duca d'Alvi Pari di Francia*, Parigi, Della Vigna, 1622; e cfr. *La Ferinda*, 1647 (ms): Paris, BN, Ital.1088. Data della dedica: 28 marzo 1647. Il manoscritto della seconda versione della *Ferinda* è stato recentemente editato, insieme alla prima versione, in *La Ferinda / Giovan Battista Andreini; introduzione, testo critico e note a cura di Rossella Palmieri*, Taranto, Lisi, 2008.

prettamente letterari sia per il riferimento al melodramma, genere ormai divenuto di larga diffusione; sempre nell'implicito intento di conseguire un maggiore riconoscimento in quanto autore.

Tale sforzo in realtà si adempiva nell'improbo tentativo di tenere insieme due macrogeneri drammatici ormai non più comunicanti fra loro: uno, prevalentemente "di prosa", rappresentato dalla cosiddetta Commedia dell'Arte; l'altro, dominato dall'orchestrazione musicale, quale è il melodramma. La diffusione dell'elemento musicale, sia nel secondo *Adamo* che nella seconda *Ferinda*, per quanto pervasivo, non è totalizzante; restano comunque ampie tracce dell'originaria prevalenza del recitato. A questo proposito è molto calzante e, per certi aspetti, chiarificatrice l'osservazione di Bianca Maria Brumana, per cui, l'edizione perugina dell'*Adamo*

mostra una più stretta affinità con il melodramma, mediata tuttavia dell'influenza della cultura francese, così assiduamente frequentata da Andreini, nella quale il dramma per musica inteso come spettacolo interamente musicato stentava a radicarsi a causa del perdurare di forme spettacolari più complesse derivanti dagli intermedi cinquecenteschi.³⁶⁴

Queste ultime considerazioni impongono qualche riflessione sul genere dell'*Adamo*, nella sua forma originaria e nella sua seconda versione. L'*Adamo* del 1613 si può considerare, con una sia pur grossolana approssimazione, una *sacra rappresentazione*, così come riporta il sottotitolo; ampi sono infatti i riferimenti che l'Andreini trae, nel comporla, da forme tradizionali sacro-rappresentative;³⁶⁵ non certo una sacra rappresentazione in senso stretto, dal momento che vi si innestano elementi letterari aventi come riferimento di genere la tragedia, una struttura caratteriale dei personaggi che risente della pratica del mestiere comico e una certa apertura ai nuovi linguaggi della commedia musicale. Meno facile definire un genere per l'*Adamo* dell'edizione perugina; nonostante la sua maggiore vocazione letteraria (al di là degli esiti) è pur sempre un dramma, la cui vocazione rappresentativa risulta forse sminuita ma non annullata. L'impressione che si può trarre dalla lettura comparativa svolta in questa sede, è che se la prima versione dell'*Adamo* presenta, nei suoi eterogenei riferimenti di genere, un amalgama unitario ben calibrato, la seconda versione appare quasi divaricata fra ostentazione di concettismo stilistico e

³⁶⁴ BRUMANA, op.cit., p.179.

³⁶⁵ Come si vedrà nel Cap.III.

messa in mostra delle proprie competenze tecnico-teatrali, elementi musicali inclusi: quest'ultimo aspetto nelle didascalie e soprattutto nell'*Ordine per rappresentare* posto in fondo al dramma. La sensazione che ne deriva è quella di una giustapposizione di dimensioni non ben calibrate fra loro, comprensibili solo se la fruizione del secondo *Adamo* è, nella pensabilità dell'autore, rivolta soprattutto a un pubblico di lettori.

Non si esclude che l'Andreini, anche per sua intrinseca formazione professionale, pensasse anche a una potenziale messa in scena del secondo *Adamo*. Sotto tale aspetto, però, risulta ostico immaginare una sua attuazione rappresentativa in base alla *grandeur* sceno-tecnica esposta nell'*Ordine* finale: troppo statico è infatti lo svolgersi delle scene (si pensi ai lunghi episodi in forma di racconto) e troppo limitata, mediamente, la vivacità dei personaggi per poter immaginare un'esecuzione da *grand théâtre*; l'*Ordine per rappresentare* conclusivo va quindi considerato a se stante, come appunto messa in mostra delle competenze professionali dell'autore. Se proprio si vuole immaginare una potenziale messa in scena dell'*Adamo* del 1641, forse soltanto una rappresentazione prevalentemente canora e fisicamente statica, ove la messa in mostra del linguaggio prevale sull'azione, potrebbe essere coerente con il testo drammatico: una modalità di esecuzione che si avvicini cioè alla forma dell'oratorio.

Un terzo e più noto esempio di riscrittura andreiniana è costituito dalla *Maddalena*, la cui prima versione drammatica, del 1617 (edita quindi in concomitanza con la riedizione-ristampa del primo *Adamo*, appunto del '17), riporta il sottotitolo di *sacra rappresentazione* e riprende a sua volta il nucleo tematico espresso dall'omonimo poema in ottave del 1610.³⁶⁶ Il rifacimento drammatico, coronato da un allestimento scenico, è del 1652, quando l'autore aveva ormai 76 anni; la sua morte sarebbe sopraggiunta solo due anni più tardi. L'evento di quella riedizione e della relativa messa in scena dovette costituire a tutti gli effetti l'ultima comparsa professionale dell'anziano capocomico. *La Maddalena lasciva e penitente* del '52, riporta il sottotitolo di *azione drammatica, e divota*.³⁶⁷ Rispetto alla versione del '17, si

³⁶⁶ Cfr. *La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*, Venezia, Somasco, 1610; e cfr. *La Maddalena. Sacra rappresentazione di Gio. Batta. Andreini fiorentino all'Ill.mo et Eccel.mo Don Alessandro Pico Principe della Mirandola [...]*, Mantova, Ossanna, 1617.

³⁶⁷ Cfr. *La Maddalena lasciva e penitente. Azione drammatica, e divota in Milano rappresentata, [...] Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino per Theatri detto Lello Fedele*, Milano, Malatesti Stampatori, 1652.

verifica una “riduzione ed un prosciugamento dell’elemento verbale: si passa infatti dai 5646 versi dell’edizione del ’17 ai 3578 della versione del 1652, annullando la tradizionale suddivisione in cinque atti per portarla a tre”. Ne risulta “un ritmo più scandito e compatto, accrescendo viceversa l’incidenza dell’elemento musicale”, in concomitanza a una maggiore frequenza di versificazioni strofiche. La tarda riscrittura della *Maddalena*, nell’ordine di una maggiore efficacia dell’azione scenica, semplifica la maggiore complessità caratteriale originaria degli interlocutori e tendenzialmente quindi “fissa i personaggi in maschere”.³⁶⁸ Tale operazione di riscrittura è dunque analoga, per alcuni aspetti, a quella relativa all’*Adamo*; diversa per altri. Analogo è infatti il risultato di maggiore compattezza, l’aumento delle parti strofiche e, più in generale, la maggiore incidenza dell’elemento musicale; analoga è pure la semplificazione caratteriale degli interlocutori. Diversa invece appare l’attenzione per un’efficace rappresentabilità. Se nel passaggio dal primo al secondo *Adamo* gli intenti letterari appaiono prevaricatori nei confronti di una possibile messa in scena, nell’ultima *Maddalena* la tendenza sembra opposta, ossia una parziale rinuncia all’eccesso di letterarietà a vantaggio di una più efficace praticabilità scenica. Così, come esprimono bene le parole di Silvia Fabrizio-Costa, nella seconda versione drammatica della *Maddalena*,

son caractère distinctif est le dessin réfléchi, de la part de l’auteur, de mettre «en spectacle» un sujet dont il avait déjà expérimenté les possibilités littéraires. Andreini semble vouloir oublier les soucis de donner une forme très bien écrite à son texte; sans négliger complètement le règles du «beau langage» de l’époque, il vise à faire du texte littéraire un grand spectacle qui prime sur le texte même.³⁶⁹

E’ singolare notare quindi questa inversione di tendenza. Ma non bisogna dimenticare quanto l’Andreini, nonostante le ambizioni letterarie e gli sforzi prodigati per acquisire una possibile migliore visibilità come letterato, sia sempre rimasto legato e affezionato alla sua professione. La messa in scena della *Maddalena* a Milano del 1652, due anni prima della sua morte, rappresenta probabilmente per l’Andreini un ufficiale addio alle scene; con questa consapevolezza quindi il drammaturgo-capocomico consacra ogni suo ingegno per una migliore riuscita dello spettacolo, per

³⁶⁸ Citazioni da REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., pp.90-93.

³⁶⁹ In FABRIZIO-COSTA Silvia, *Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un comico dell’Arte: Giovambattista Andreini et la Maddalena lasciva e penitente (1652)*, “Chroniques italiennes”, Paris, Université de Paris 3- Sorbonne Nouvelle, 1988, p.71-86.

rendere onore, con un gran finale, a una vita professionale su cui stava calando il sipario.

Tornando all'*Adamo*, si riprendono ora, in chiusura, le ipotesi sui motivi della sua riscrittura, in base alle considerazioni fatte in queste ultime pagine e, più in generale, nel corso dell'intero capitolo. Secondo le ipotesi espresse, la riscrittura dell'*Adamo* si inserisce complessivamente nello sforzo dimostrato dall'autore nell'intento di conseguire una fama letteraria, anche attraverso la ricerca di un adeguamento, nelle variazioni del contesto culturale. In questa chiave si può leggere il completo rifacimento dell'opera soprattutto a livello stilistico: l'insistita ed elaborata concettosità espressiva della seconda versione del dramma avviene in sintonia con l'evolversi dello stile letterario in voga. La ricerca di un adeguamento concerne tuttavia non solo aspetti stilistici, ma anche di contenuto. Il diffondersi delle nuove teorie astronomiche appare infatti avere una certa incidenza nella riscrittura del dramma: la cosmologia che emerge entro la seconda versione, pur dimostrando un apparente ancoraggio a una visione conservatrice della struttura universale ha, quale centro pulsante, proprio quel *Vuoto* la cui accezione, non solo simbolica ma anche fisica, costituisce l'aspetto probabilmente più rivoluzionario delle teorie astronomiche in via di diffusione. Nel passaggio epocale caratterizzato dal progressivo ma inesorabile diffondersi di tali nuove teorie l'*Adamo* del 1641 può essere visto come una crisalide fossile della permutazione in corso.

Come si è visto, inoltre, uno dei cambiamenti più vistosi dalla prima alla seconda versione dell'*Adamo* è costituito dal cambiamento caratteriale del personaggio di Lucifero: da tendenzialmente melanconico e meditabondo a dominatore e contraddistinto da furore eroico. Anche questo cambiamento potrebbe essere motivato dal tentativo di adeguare il personaggio in questione ad una modalità caratteriale più consona al modello letterariamente più diffuso.

La stessa cosa può dirsi riguardo l'evidente nesso fra *eros* e peccato che emerge nella seconda versione del dramma e che è invece sostanzialmente assente nella prima, ove anzi la dimensione erotica dell'essere umano, attraverso Adamo ed Eva, ne risulta implicitamente valorizzata: tale fatto doveva apparire, agli occhi di un Andreini che in età matura rileggeva il suo dramma giovanile, come un'insostenibile idiosincrasia rispetto alla cultura dell'epoca, per cui tale nesso andava probabilmente inteso come scontato, soprattutto in letteratura.

Se si prende ora in considerazione l'insieme di questi tre cambiamenti contenutistici attraverso la riscrittura dell'*Adamo* (il *Vuoto* come sintomo di ricezione delle nuove teorie astronomiche; il rinnovato temperamento di Lucifero, divenuto eroico e dominatore; l'affermarsi del nesso fra *eros* e peccato) ci si accorge che in tutti i tre casi si verifica uno spostamento che va nella direzione del *Paradiso perduto* di Milton. Affermando questo non si vuole minimamente alludere a una possibile eventuale conoscenza da parte del Milton del dramma andreiniano nella sua versione perugina; e in ogni caso, tale eventualità non è di pertinenza in questa sede. Quello che può essere qui di interesse è il prendere atto della direzione di questo cambiamento attraverso la riscrittura dell'*Adamo*. Si vuole dire cioè che se il poema miltoniano è espressione, pur nella sua peculiarità, di una complessiva fase culturale europea, di qualche decennio posteriore all'*Adamo* del 1641, quest'ultimo è espressione di una fase culturale a metà strada fra l'*Adamo* del '13 e il *Paradiso Perduto*: ossia esprime appunto un adeguamento al clima culturale complessivo nel suo cambiamento.

Infine, fra le motivazioni della riscrittura dell'*Adamo*, va considerata quella, secondaria ma non inconsistente, della variazione fine a se stessa. La prevalente vocazione letteraria del secondo *Adamo* infatti riflette l'ambizione da parte dell'Andreini di riscuotere riconoscimenti in quanto letterato *tout court*; e in esso si immedesima, assumendone anche i vezzi: quelli appunto del poeta consumato che si prende il lusso di limare i propri versi a molti anni di distanza con l'intento, certo, di migliorarli, ma anche col piacere gratuito di operarvi una variazione fine a se stessa. Tale aspetto risulta particolarmente evidente, come si è visto, dal raffronto con la versione originaria di quelle poche scene ove la ripresa testuale è preponderante e le varianti appaiono non motivate, se non appunto da un disinteressato gusto per la variazione.

III

UN LOTO PER L'ADAMO: INDAGINE SULLE FONTI

1. Il tema della creazione fra '500 e '600

Una ricerca sulle fonti dell'*Adamo* di Andreini (nella sua prima e seconda versione) non può prescindere da una considerazione generale sul complessivo clima letterario coevo in relazione alla diffusione del tema della creazione del mondo e, correlativamente, di quello della vicenda di Adamo ed Eva. Si può verificare infatti come fra XVI e XVII secolo, e in particolare nell'ultimo scorcio del '500 e la prima metà del '600, tale tematica complessiva costituisca un significativo luogo di attrattività per i letterati. Considerando infatti soltanto opere il cui argomento è strettamente riconducibile ad essa, e limitatamente a quelle più note e citate, troviamo il poema in ottave del 1568 di Antonino Alfano, *Battaglia celeste fra Michele e Lucifero*;¹ del 1578 *La sepmaine* di Du Bartas, poema eptameronico di straordinaria diffusione europea, largamente noto in Italia anche grazie alla pregevole traduzione, in sciolti italiani, *La divina settimana* di Ferrante Guisone;² del 1582 *Il caso di Lucifero in ottava rima* Agnifilo Amico;³ del 1590, l'*Angeleida* del Valvasone;⁴ del 1601, in latino e in forma di tragedia, l'*Adamus Exul* di Grozio;⁵ del 1604, il poema in ottave *Dell'Adamo*, di Giovanni Soranzo, detto l'Appagato presso l'Accademia degli Spensierati e legato da significativi rapporti di amicizia con lo stesso Andreini.⁶

¹ Cfr. ALFANO Antonino, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero. Di Antonino Alfano gentil'huomo palermitano*, Palermo, per Giovan Matteo Mayda, 1568.

² Cfr. DU BARTAS, Guillaume de Saluste (seigneur), *La sepmaine, ou Creation du monde, de G. de Salluste, seigneur du Bartas*, Paris, chez Michel Gadouilleau, 1578. Edizione di riferimento: Paris, Fevrier, 1579. Traduzione italiana in endecasillabi sciolti: GUISONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592.

³ Cfr. AGNIFILO Amico, *Il caso di Lucifero in ottava rima, del signor Amico Cardinali Aquilano abbate di S. Giouanni di Collimento [...]*, L'Aquila, appresso Giorgio Daghano et c., 1582.

⁴ Cfr. VALVASONE, Erasmo da, *Angeleida [...]*, Venezia, appresso Gio. Battista Sommasco, 1590.

⁵ Cfr. GROTIUS Hugo, *Adamus exul in Hugonis Groth Sacra in quibus Adamus exul tragoedia aliorumque eiusdem generis carminum cumulus consecrata Franciae principi Hagæ Comitatus*, L'Aia, ex typographio Alberti Henrici, 1601.

⁶ Cfr. SORANZO Giovanni, *Dell'Adamo di Gio. Soranzo. I duo primi libri con sedici canzoni per diversi [...]*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1604 (esemplare consultato presso BNMV). Successiva edizione: Bergamo, Comin Ventura, 1606. Sugli stretti rapporti fra G.Soranzo e G.B.Andreini, cfr. FIASCHINI, L'«*incessabil agitazione*», cit., in *I. Gli esordi fiorentini e l'Accademia degli Spensierati*, pp.22-49.

Del 1607 è la prima uscita completa del *Mondo Creato* del Tasso;⁷ del 1608 sono i poemi del Murtola, *Creazione del Mondo*, e del Passero, *L'Essamerone ovvero opera di sei giorni*.⁸ A quest'altezza cronologica si colloca la prima uscita della versione originaria dell'*Adamo* andreiniano, del 1613. Successivamente si trova il poema spagnolo in ottave *La creacion del mundo* di Azevedo, del 1615;⁹ e un po' oltre, di Lope de Vega, la commedia religiosa *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, composta negli anni 1631-35.¹⁰ Negli anni '40 del Seicento, oltre alla seconda versione dell'*Adamo* andreiniano,¹¹ si colloca il discorso in prosa *L'Adamo*, di Giovanni Francesco Loredano, edito nel 1640 e destinato ad una discreta diffusione europea;¹² la *Scena tragica di Adamo ed Eva* di Troilo Lancetta, del 1644;¹³ e la *tragedia*, di Serafino della Salandra, *Caduta di Adamo*, del 1647.¹⁴ Solo pochi decenni più oltre vedono la luce il *Paradiso perduto* miltoniano¹⁵ e l'*auto sacramental* di Calderon de la Barca *La vida es sueño* che reinserisce le tematiche dell'omonima commedia nell'alveo della vicenda creaturale ed esistenziale del primo uomo.¹⁶

⁷ Cfr. TASSO Torquato (1544-1595), [*Mondo Creato*] *Le sette giornate del mondo creato del S. Torquato Tasso. All'illustrissimo signore il S. Gio. Battista Vittorio nepote di N. S.*, Viterbo, appresso Girolamo Discepolo, 1607. Edizione moderna di riferimento: PETROCCHI Giorgio (a cura di), *Il mondo creato*, Firenze, Le Monnier, 1951.

⁸ Cfr. MURTOLA Gasparo, [*Creazione del mondo*] *Della creatione del mondo, poema sacro del sig. Gasparo Murtola. Giorni sette, canti sedici [...]*, Venezia, appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt.a Pulciani, 1608. Cfr. PASSERO Felice, *L'Essamerone ovvero l'opra de' sei giorni poema di don Felice Passero [...]*, Napoli, nella stampa di Gio. Battista Sottile per Scipione Bonino, 1608.

⁹ Cfr. AZEVEDO, Alonso de, *Creacion del mundo. Por el doctor Alonso de Azevedo canonigo de la S. iglesia de Plasencia [...]*, Roma, Profilio, 1615.

¹⁰ Cfr. VEGA, Lope de, *La creación del mundo y primera culpa del hombre [1631-35]*, Madrid, Sanz, 1744.

¹¹ La seconda versione dell'*Adamo* è composta probabilmente nel 1640, data della dedica; ed edita nel 1641. Vedi in Capitolo II, §§1-2.

¹² Cfr. LOREDANO Giovanni Francesco, *L'Adamo di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*, Venezia, per il Sarzina, 1640.

¹³ Cfr. LANCETTA Troilo, *La Scena tragica d'Adamo e d'Eva estratta dalli primi tre capi della sacra genesi, et ridotta a significato morale da Troilo Lancetta Benacense [...]*, Venezia, appresso li Guerigli, 1644.

¹⁴ Cfr. DELLA SALANDRA Serafino, *Adamo caduto: tragedia sacra*, Cosenza, per Gio. Battista Moio e Franc. Rodella, 1647.

¹⁵ La data di riferimento per la definitiva edizione del poema in 12 libri è il 1674: MILTON John, *Paradise Lost; a poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author*, London, Printed by S. Simmons, 1674.

¹⁶ Cfr. CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673) in *Autos sacramentales: alegóricos y historiales*, Madrid, por Juan Garcia Infansón, 1690. Edizione italiana di riferimento in ORIOLI Luisa (a cura di), *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, con testo originale a fronte, Milano, Adelphi, 1967, pp.227-364.

E' legittimo domandarsi se vi sia un particolare motivo per una tale attrattività rappresentata dal tema della creazione del mondo e della connessa vicenda di Adamo ed Eva presso i letterati italiani ed europei fra '500 e '600. A tale proposito, si riporta un passaggio di Arturo Graf, sia pur non specificatamente riferito all'epoca in questione:

[...] doveva la patria dell'uomo innocente rifulgere di un più intenso lume di cielo, e quello stato di prisca felicità dipingersi alle menti con colori tanto più vaghi ed accesi, quanto maggiore era la miseria de'tempi [...] ¹⁷.

L'epoca storico-culturale europea che abbraccia complessivamente il XVI e il XVII secolo vede l'infrangersi di un quadro religioso unitario di riferimento e il consolidarsi delle fratture generatesi; nell'assenza di un tale riferimento le vicende culturali e letterarie ne sono inevitabilmente condizionate, nella percezione, appunto, di una *miseria de' tempi*: la rottura dell'unità religiosa e il consolidarsi delle fratture non può che riflettersi in uno *status* di crisi in ambito complessivamente culturale. In una siffatta percezione *de' tempi*, la ricerca di un archetipo di riferimento remoto nel tempo può costituire uno sbocco naturale per la sensibilità degli scrittori e per le aspettative dei fruitori delle opere letterarie. Nel caso specifico considerato, il configurarsi di questo archetipo nel tema della creazione universale e della vicenda di Adamo consente ai letterati europei di individuare un riferimento stabile su cui ritrovarsi, un tema che per sua natura favorisce un approccio trasversale alle frammentazioni in corso rispetto a un unitario riferimento culturale di matrice cristiana (se non addirittura ebraico-cristiana). Esemplare in questo senso può essere considerato il famoso poema *La semaine* di Guillaume Du Bartas, di fede ugonotta: le sporadiche punte polemiche religiose di parte si sciolgono nell'inno alle meraviglie del mondo che nella sua lunghezza il poema dipana, producendo un effetto complessivamente conciliatorio; non a caso la resa italiana pressoché letterale del cattolico Guisone non risulta particolarmente problematica.

¹⁷ GRAF Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher, 1892; edizione di riferimento, Milano, Mondadori, 2002; cit. da *Il mito del Paradiso terrestre*, pp.1-116, qui p.6.

2. Premessa metodologica

Come si è visto, fra l'ultimo scorcio del '500 e la prima metà del '600, il complessivo tema della creazione costituisce un significativo polo di attrazione letteraria sia in contesto italiano che, più ampiamente, europeo. In questo quadro sono pressoché inevitabili, se non fisiologiche, le riprese anche testuali fra le diverse opere in questione: da questo punto di vista, anche se esula dalle verifiche inerenti alla presente tesi, è assai probabile che *La semaine* di Du Bartas costituisca il testo di cui sono maggiormente debitrice tali riprese, nell'insieme complessivo delle opere considerate. Anche l'*Adamo* di Andreini risente del poema dubartasiano, come si dirà. Tuttavia in questo gioco di raffronti e verifiche è fondamentale tenere ben presente, dati gli argomenti in questione, quale sia la principale fonte di riferimento: il testo biblico, con particolare riferimento ai primi tre capitoli del *Genesi*. Il testo biblico va poi inteso, dal punto di vista degli autori delle opere considerate, come corredato da commentari teologici, a costituire nell'insieme un patrimonio di conoscenze largamente diffuso. Per questo motivo risulta particolarmente importante, nel raffrontare fra loro le opere considerate, la verifica che l'eventuale coincidenza testuale o tematica non attinga in realtà dalla comune base di conoscenze costituita appunto dall'insieme di documenti teologici, a partire da quelli con un maggior grado di ufficialità: *in primis* il testo biblico stesso. Le ricerche inerenti al presente capitolo si sono svolte nell'attenzione di rispettare possibilmente questo criterio.

Il patrimonio di conoscenze comuni presso gli autori letterari del periodo considerato, sempre nell'ambito tematico della creazione (del mondo, di Adamo e vicende connesse), in realtà va considerato molto più ampiamente di quanto indicato: una certa circolazione infatti dovevano avere i testi apocrifi; e dovevano godere di una conoscenza piuttosto diffusa le forme tradizionali di sacra rappresentazione, se non mediante la lettura dei relativi testi, quanto meno attraverso la partecipazione diretta ai relativi eventi rappresentativi, che ebbero una significativa sopravvivenza, nonostante il clima culturale avverso, come si vedrà, per tutto il XVI secolo e oltre. I due ambiti ora considerati, quello dei testi apocrifi e delle tradizioni sacro-rappresentative, come patrimonio di conoscenze condivise si rafforzano reciprocamente, dal momento in cui, come è noto e come si dirà meglio, le stesse tradizioni sacro-rappresentative erano fortemente impregnate di elementi apocrifi. Nel caso dell'Andreini non è facile valutare in quale misura egli sia venuto a conoscenza diretta di apocrifi; dai raffronti che si esporranno nel corso del capitolo, si

vedrà invece il notevole riferimento, per la scrittura dell'*Adamo*, in testi di sacre rappresentazioni tradizionali; molti elementi di derivazione apocrifia presenti nell'*Adamo* (prima e seconda versione) vanno quindi considerati attraverso la mediazione di tali testi. I raffronti dell'*Adamo* di Andreini (nelle due versioni) con testi di tradizione sacro-rappresentativa sono qui svolti sempre nell'intento di rispettare il criterio sopracitato: quello cioè di considerare il patrimonio comune di conoscenze in ambito religioso, il testo biblico *in primis*, come la fonte di base; e di considerare quindi significative le coincidenze e le corrispondenze testuali solo laddove vi sia un discostamento dal testo biblico stesso.

Nel corso del capitolo, dopo ulteriori considerazioni sulle fonti biblico-dottrinali e apocrife, si prenderanno in considerazione le indicazioni della critica recente, ove già si segnala, anche se in maniera poco più che accennata, una certa derivazione del dramma andreiniano da forme sacro-rappresentative tradizionali e segnatamente dai *mystères* francesi. Si procederà quindi a una presa in esame complessiva delle tradizioni sacro-rappresentative in considerazione ai possibili riferimenti per il dramma andreiniano; per dare luogo quindi a raffronti specifici. Successivamente si procederà ad effettuare ulteriori raffronti dell'*Adamo* con alcune delle fonti di carattere più prettamente letterario indicate dalla critica recente. Attraverso un quadro complessivo così ottenuto si formuleranno alcune riflessioni conclusive.

3. Fonti biblico-dottrinali e apocrife

Uno dei luoghi privilegiati per considerare le fonti biblico-dottrinali per l'*Adamo* è costituito dalle glosse presenti ai margini del testo della prima versione (edizioni del 1613 e '17). Per l'elaborazione delle stesse, appare

più che plausibile [l'ipotesi] che l'Andreini abbia potuto, come appare da un primo riscontro, elaborare le glosse bibliche, patristiche e teologiche de *L'Adamo*, approfondendo la sua ricerca sui libri conservati alla Biblioteca Ambrosiana, aperta al pubblico a partire dal 1609.¹⁸

All'interno di tali glosse l'Andreini riporta citazioni, talvolta letterali altre volte libere, da testi biblici, patristici e teologici: i riferimenti alcune volte sono impliciti,

¹⁸ FIASCHINI, *Fuori dalla selva*, cit., p.480.

altre volte esplicitati attraverso abbreviazioni. La preminenza del testo biblico in se stesso come riferimento si riflette nel numero di occorrenze relative entro le glosse stesse: da una presa esame delle medesime, risultano predominanti infatti i riferimenti biblici (contate 115 occorrenze); fra i rimanenti riferimenti teologico-dottrinali (contati in 44 occorrenze) prevalgono quelli di matrice patristica (in 25 occorrenze).¹⁹

Considerando i testi biblici citati, come è prevedibile aspettarsi, il maggior numero di occorrenze spetta al *Genesi*; numericamente consistenti sono anche le citazioni dai *Salmi*.²⁰ Seguono, per numero di occorrenze, le citazioni dall'*Apocalisse* e da *Isaia*.²¹ Le citazioni dalle lettere di Paolo hanno un analogo numero di occorrenze; di poco inferiore il numero di occorrenze delle citazioni dai vangeli.²² Con più di un'occorrenza inoltre si sono contate le citazioni dall'*Ecclesiastico*, da *Giobbe* e da *Ezechiele*;²³ e, con una singola occorrenza per ciascun libro, da: *Esodo*, *Deuteronomio*, *Tobia*, *Ecclesiaste*, *Geremia*, *Daniele*, *Giuda*.

Fra le citazioni dottrinali prevalgono, come detto, quelle patristiche, di cui si sono contate in tutto 25 occorrenze, in stretto riferimento ai canonici padri della chiesa. Il più citato è Agostino (contate 10 occorrenze). Le opere agostiniane citate nelle glosse andreiniane del primo *Adamo* sono il *De genesi ad litteram*,²⁴ il *De Civitate Dei*,²⁵ l'*Enchiridion*,²⁶ le *Confessioni*,²⁷ i *Sermones*,²⁸ le *Enarrationes in Psalmos*²⁹ e il *De*

¹⁹ La presa in esame delle singole glosse per queste verifiche è stata svolta specificatamente per la presente tesi, anche attraverso la ricerca dei riferimenti non esplicitati da Andreini: in 9 occorrenze di citazioni implicite non si è riusciti a trovare i riferimenti. Nelle glosse ai margini del testo sono presenti inoltre anche commenti di natura strettamente auto-esegetica (3 occorrenze); note sceniche (3 occorrenze); e una segnalazione di impaginazione errata in relazione alla posizione di un disegno del Procaccini. Si lamenta il lacunoso lavoro a tal riguardo svolto entro le recenti edizioni del (primo) *Adamo*, a cura di RUFFINO (1998 e 2007), opp.citt., ove è svolta l'esplicitazione dei riferimenti implicite e abbreviati entro le glosse di Andreini limitatamente ai soli testi biblici.

²⁰ Nelle glosse di Ad'13 si sono contate 29 occorrenze di citazioni riferite al *Genesi*; 24 riferite ai *Salmi*.

²¹ Rispettivamente in 14 e 13 occorrenze.

²² Resp. 12 occorrenze fra *Romani*, *1- 2 Corinti* ed *Ebrei* e 9 occorrenze fra *Luca* (5 occorrenze), *Matteo* (3) e *Giovanni* (1).

²³ Rispettivamente con 3, 2 e 2 occorrenze.

²⁴ In glosse di Ad'13 in corrispondenza del *Prologo* e a pp.2,7,67. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Genesi ad litteram*, in Vol. 34 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855.

²⁵ In glossa di Ad'13 a p.2. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Civitate Dei*, in Vol.41 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

²⁶ In glosse di Ad'13 a pp.30 e 155. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Enchiridion de Fide. Spe et Charitate*, in Vol.40 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

²⁷ in glossa a p.34 di Ad'13. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), [*Confessioni*] *Confessionum Libri Tredicim*, in Vol.32 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

Symbolo ad catechumenos.³⁰ Fra i padri occidentali risulta citato in due occorrenze Leone I Papa; e in un'occorrenza ciascuno: Tertulliano, Ambrogio, Girolamo e Gregorio Magno.³¹ Fra i padri orientali il più citato è il Damasceno (contate 4 occorrenze) in particolare per l'opera *De fide orthodoxa*.³² Altri padri orientali citati sono Atanasio, Gregorio Nazianzeno e Basilio.³³ Inoltre, di epoca contigua a quella patristica, è citato, senza menzione di opera, Beda il Venerabile.³⁴ Fra i padri della chiesa citati dall'Andreini nelle glosse è da rimarcare come Basilio e Ambrogio siano gli iniziatori del genere esameronico, nella forma di cicli di omelie.³⁵

Fra le citazioni dottrinali non patristiche, sempre entro le glosse andreiniane a margine del testo del primo *Adamo*, prevalgono quelle inerenti al *Magister sententiarum*, ovverosia Pietro Lombardo, autore del famoso *Liber Sententiarum*;³⁶ fra gli altri, i più citati, Tommaso e Bonaventura, sembrano esserlo esclusivamente in relazione ai rispettivi commentari all'opera di Pietro Lombardo.³⁷ Sempre in quanto

²⁸ In glossa di Ad'13 a p. 35. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Sermones*, in Vol.38 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

²⁹ In glosse di Ad'13 a pp. 7 e 41. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Enarrationes in Psalmos*, in Voll.36-37 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

³⁰ In glossa di Ad'13 a p. 170. Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Symbolo ad Catechumenos*, in Vol.40 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

³¹ Leone I Papa è citato entro le glosse di Ad'13 a pp. 30 e 32; Tertulliano, Ambrogio, Girolamo e Gregorio Magno rispettivamente nelle glosse di Ad'13 a pp. 5, 34, 3 (*Geronimo*) e 165. Per tali autori e rispettive opere si rimanda complessivamente a MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

³² Il Damasceno è complessivamente citato nelle glosse di Ad'13 a pp. 3, 14, 31 e 41; negli ultimi due luoghi è espressamente citato il *De fide orthodoxa*. Cfr. DAMASCENUS Johannes (675-749), *De fide orthodoxa*, in Vol.94 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Graeca*, Parigi, apud J.-P. Migne, 1856-1866.

³³ Nelle glosse di Ad'13 Atanasio è citato a pp. 31 e 32; Gregorio Nazianzeno a pp. 5 e 39; Basilio a p.34. Per tali autori e rispettive opere si rimanda complessivamente a MIGNE (a cura di), *Patrologia Graeca*, cit.

³⁴ In glosse di Ad'13, p.43.

³⁵ Cfr. BASILIO "MAGNO" (329-379), *Homiliae in Hexaemeron*, in Vol.29 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Graeca*, Parigi, cit.; AMBROGIO (c.a 340-397), *Exameron Libri Sex*, in Vol.14 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

³⁶ Nelle glosse di Ad'13, pp. 31 (due occorrenze), 33, 34 e 126. Si riferisce qui di seguito a una delle prime edizioni a stampa del *liber sententiarum*: PIETRO LOMBARDO (c.a1100-1160), *Celeberrimus ac Famosissimus Sententiarum Liber Magistri Petri Lombardi Sacrae Theologiae Doctoris Eximii*; Venezia, impressum opera et impensis Francisci de Madijs per Hannibalem Parmensem, 1486.

³⁷ Tommaso e Bonaventura sono citati con i relativi commentari nelle glosse di Ad'13 rispettivamente a pp. 14, 31, 84 e 136; e a pp. 31, 43 e 136. Si riportano, qui di seguito, i riferimenti di una delle prime edizioni monografiche di Tommaso sul *liber sententiarum* di Pietro Lombardo e quelli di una nota edizione tardo-ottocentesca del commentario di Bonaventura. TOMMASO D'AQUINO (1225-1274) [*Scripta super libros sententiarum*] *Diui Thomae Aquinatis [...] Secundum scriptum appellatum, super quatuor libros Sententiarum*, Roma, Vincentius Luchinus excudebat, 1560. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (+1274) *Commentaria in quatuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi*, Voll. I-IV (1882-1889), in *Doctoris Seraphici S. Bonaventurae – Opera omnia*, Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1882-1902.

autore di un commentario alle *sententiae* di Pietro Lombardo è citato *Alex Alensis* ossia Alessandro de Hales;³⁸ di Ugo di San Vittore è citato il *De sacramentis christianae fidei*.³⁹ Sono infine citati quattro autori e relative opere di epoca recente rispetto all'Andreini: Martin de Azpilcueta;⁴⁰ Giulio Sirenio, come autore del *Promptuarium theologicum*;⁴¹ Alonso de Villegas probabilmente in riferimento al *Flos sanctorum*;⁴² e Girolamo Menghi, citato in quanto autore del *Flagellum* e del *Fustis*.⁴³

Sempre nel primo *Adamo* (edizioni del 1613 e '17) vi è un altro luogo significativamente denso di riferimenti a testi biblico-dottrinali: si tratta della seconda avvertenza, dal titolo *All'istesso Lettore*.⁴⁴ In tale seconda avvertenza, l'Andreini sembra trarre dalla pretesa necessità di alcuni chiarimenti il pretesto per sfoggiare alcuni dei riferimenti dottrinali per la composizione dell'Adamo.⁴⁵ Anche qui, oltre ai riferimenti a testi biblici (*Ezechiele*, *Osea*, *Apocalisse*) fra quelli patristici prevalgono quelli agostiniani, in riferimento al testo "sopra la Genesi" ossia al *De genesi ad litteram*, e a un secondo testo, non esplicitato, dalla cui citazione si evince trattarsi

³⁸ In glosse di Ad'13, p.7. Cfr. ALESSANDRO DI HALES (1183-1245), *Glossa in quattuor libros Sententiarum Petri Lombardi*, Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1951-1954.

³⁹ In glosse di Ad'13, p.123. Cfr. UGO DI S.VITTORE (+1141), *De sacramentis christianae fidei*, in: *In hoc volumine continentur tractatus infrascripti venerabilis magistri Hugonis de sancto victore [...] De sacramentis libri duo [...]*, Venezia, accuratissime in mandato & expensis domini Benedicti Fontanæ per Iacobum pentium Lucensem, 1506

⁴⁰ Martin de Azpilcueta (1491-1586) citato in glosse di Ad'13, p.33 come *Martinus Azpilcuya Navarrus*; non si è riconosciuta l'opera di riferimento.

⁴¹ In glosse di Ad'13, p.32. Cfr. SIRENIO Giulio (1553-1593), *Promptuarium Theologicum, hoc est, quod ad manus promptum habere theologum deceat. Ex sanctis patribus. Per Iulium Carrarium Syrenium [...] summa breuitate decerptum, idemque libellulis sex disinctum[...]*, Bologna, apud Peregrinum Bonardum, 1584.

⁴² In glosse di Ad'13, p.16. Cfr. VILLEGAS, Alonso de (1534-1615), *Flos sanctorum*, Zaragoza, Simón de Portinariis, 1585.

⁴³ In glosse di Ad'13 di p.109. Il Menghi è citato in relazione a un esorcismo che comproverebbe la plausibilità dell'esistenza di demoni elementari. Cfr. MENGHI Girolamo (1529-1609), *Flagellum daemonum exorcismos terribiles, potentissimos, et efficaces; remediaque [...] in malignos spiritus expellendos [...] complectens. Cum suis benedictionibus, & omnibus requisitis ad eorum expulsionem. Accessit postremo pars secunda, quae Fustis daemonum inscribitur. Auctore R. P. F. Hieronymo Mengo Vitellianensi, ordinis Minorum Regularis Obseruantiae*, Bologna, apud Ioannem Rossium, 1584; MENGHI Girolamo (1529-1609), *Fustis daemonum, adiurationes formidabiles, potentissimas, & efficaces in malignos spiritus fugandos de oppressis corporibus humanis. Ex sacrae Apocalypsis fonte, [...] auctore R.P.F. Hieronymo Mengo Vitellianensi,[...]*, Bologna, Ioan. Rossius, 1584.

⁴⁴ In Ad'13, in 4 delle pagine introduttive non numerate, dopo la dedica e dopo la prima avvertenza (*Al benigno lettore*).

⁴⁵ Come riferito in §3 del Cap.I, i chiarimenti riguardano: la nominazione dell'arcobaleno nel primo verso del prologo, "A la Lira del Cielo Iri sia l'Arco", sia nel timore di *sacra profanis miscere*, sia nel fatto che essa avvenga in contesto antidiluviano, prima cioè dell'apparizione dell'*Arcus foederis* nella cronologia biblica; il fatto che nel corso del dramma "Adamo chiama Eva col nome di sposa"; il far riferimento, nel dramma, a "varie forme di spiriti, et acquatici, et Aerei, et Volatili, etc." ossia agli spiriti elementari.

dell'opera *De libero arbitrio*.⁴⁶ Fra i padri della chiesa è nominato anche Girolamo, di cui viene riferito un passo non esplicitato la cui opera non si è individuata, facente riferimento a sua volta alla “opinione di San Zenone, et di San Cipriano”; ed è nominato Isidoro di Siviglia in riferimento esplicito alle *Ethimologie*.⁴⁷ In concomitanza a uno dei riferimenti agostiniani e a quello relativo a Isidoro vi sono anche citazioni aristoteliche, rispettivamente in riferimento implicito alla *Metafisica* ed esplicito al *Metheororum*.⁴⁸ E' citato inoltre Tommaso, questa volta in implicito riferimento alla *Summa Theologiae*.⁴⁹ Vi è infine il significativo riferimento a due teologi, e relative opere, cronologicamente più prossimi all'autore, mai citati all'interno delle glosse: il “Rever. Pelbart”, ossia Oszvald Pelbárt (1430-1504) come autore dell'*Aureo Rosario*;⁵⁰ e il “Reverendiss. Gioseffo Angles”, ossia José Anglés (1550-1588), come autore dei <Flores> *Theologiarum quaestiones*.⁵¹ Entrambe le opere sono soprattutto commentari alle *sententiae* di Pietro Lombardo, anche attraverso la mediazione di Tommaso e Bonaventura. Nelle recenti edizioni del (primo) *Adamo* a cura di A. Ruffino l'*Aureum Rosarium* del Pelbart e i *Flores* dell'Angles sono implicitamente indicati come principali fonti teologiche dirette per l'Andreini.⁵² Nella prima avvertenza, invece, *Al benigno lettore*, è fatta menzione dell'agostiniana *Città di Dio (De Civitate Dei)* citata anche, come visto, all'interno delle glosse.⁵³

⁴⁶ Cfr. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Genesi ad litteram*, cit. e *De libero arbitrio*, in Vol.32 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

⁴⁷ Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA (560-636) [*Etimologie*] *Etymologiarum Libri Viginti*, in Vol.82 di MIGNE (a cura di), *Patrologia Latina*, cit.

⁴⁸ Cfr. ARISTOTELE (+322 A.C.), *Metafisica*; significativa diffusione a stampa nella traduzione latina del Cardinal Bessarione e con commentari di Argiropulo, a partire dalle edizioni: Parigi, apud Henricum Stephanum e regione scholae Decretorum, 1515; e Venezia, Manuzio-Torresano, 1516. Cfr. ARISTOTELE (+322 a.C.), *Libros Metheororum*, princeps latina monografica a cura di Gaetano Tiene, Venezia, per presbyterum Bonetum Locatellum Bergomensem, 1507.

⁴⁹ Cfr. TOMMASO D'AQUINO (1225–1274), *Summa Theologiae*, princeps completa: Basilea, Wenssler, 1485.

⁵⁰ Cfr. PELBÁRT Oszvald (1430-1504), *Aureum Sacrae Theologiae Rosarium*, Hagenau, Gran, 1503-1508; Brescia, Marchetti, 1590.

⁵¹ *Ivi.*: Nel testo andreiniano (*All'istesso lettore*, p.2 di 4), *Florum per Flores*. Cfr. ANGLÉS José (1550-1588), *Flores theologiarum quaestionum, in secundum librum sententiarum, nunc primum collecti*, Venezia, apud Ioannem Baptistam Hugolinum, 1588.

⁵² Cfr. RUFFINO (1998 e 2007, a cura di), opp.citt., negli apparati di *Note e Commento* al testo (nell'edizione del '98: *Commento*) e nelle esplicitazioni alle glosse. La curatrice sembra dare tale indicazione nell'esplicitare, quasi sistematicamente, i riferimenti dottrinali indicati nelle glosse solo come riferiti a passi di PELBÁRT, op.cit. e di ANGLÉS, op.cit. (opere citate dall'Andreini nell'avvertenza *All'istesso lettore* e mai entro le glosse).

⁵³ Cfr. *Al benigno lettore*, in pagine iniziali non numerate di Ad'13, dopo la dedica.

Si è visto quanto ricorrenti siano, nelle glosse e anche nell'avvertenza *All'istesso lettore* del primo *Adamo*, i riferimenti patristici, in particolar modo quelli inerenti alle opere di Agostino. A tal proposito è significativo notare come uno dei *topoi* filosofico-letterari più diffusi fra rinascimento e barocco e ripetutamente proposto in entrambe le versioni del dramma andreiniano, quello dell'uomo come microcosmo, specialmente se in riferimento alla persona di Adamo, trova la sua gestazione in ambito patristico e agostiniano:

in un opuscolo *De montibus Sina et Sion*, falsamente attribuito a san Cipriano, si mostra come il nome di Adam sia formato delle quattro lettere con cui principiano, in greco, i nomi dei quattro punti cardinali, ἀνατολή, δύσις, ἄρκτος, μεσημβρία [...]. San'Agostino dice che quella composizione del nome di Adamo si spargerà per le quattro plaghe della terra, sia che dalle quattro plaghe saranno raccolti gli eletti. Per quella ragione Adamo fu detto *tetragrammatos* e microcosmo.⁵⁴

Come si è già accennato e come si vedrà meglio nel corso del presente capitolo l'*Adamo* di Andreini (prima e seconda versione) risente notevolmente dell'influsso dei testi delle sacre rappresentazioni tradizionali: tali forme rappresentative si protraggono, con notevoli elementi di continuità (lo si vedrà più oltre) dal medioevo fino oltre l'anno 1600 e sono notoriamente intessuti di fitti riferimenti apocrifi. Il dramma andreiniano risente quindi in via indiretta di fonti apocrife. Tuttavia vi sono alcuni indizi che rendono plausibile pensare anche a una consultazione diretta da parte dell'Andreini di testi apocrifi, o meglio di testi, anche non teatrali, da essi derivati. L'elemento più significativo a tal proposito è il largo spazio dedicato nell'*Adamo* alle vicende postedeniche di Adamo ed Eva. Se alcuni dei testi sacro-rappresentativi che si prenderanno in considerazione nel corso del capitolo presentano una significativa fase scenica postedenica della vicenda di Adamo ed Eva (non presente nella bibbia), tuttavia è direttamente entro testi apocrifi che le vicende delle tribolazioni dei due progenitori dopo la cacciata, fra penitenze e ulteriori tentazioni demoniache, assumono dimensioni commensurabili all'ampio spazio dedicato nel dramma andreiniano:

⁵⁴ GRAF, op.cit., pp.53-54. Cfr. PADRE ETERNO 4° di I,1 in Ad'13, p.3, "Sorgi, sorgi huom primiero, / E lieto il mondo grande / Tra le tue braccia il picciol mondo accolga" e cfr. ADAMO di I,4 in Ad'41, pp.22-23, in p.22, "Riconosco ben io, / Ch'al Mondo grande il picciol Mondo in seno / In rapido baleno / Di Loto il fabricasti".

Negli apocrifi [...] si narra l'aspra e dolorosa vita che dovettero condurre i due primi parenti dopo la loro cacciata dal Paradiso; si narra la dura e lunga penitenza con cui si studiarono di cancellare il peccato e di riacquistare la grazia e l'amore di quel Dio che avevano offeso [...]. Usciti dal luogo di beatitudine, si trovano in una terra inospitale ed ingrata, fra belve fatte nemiche [...]. Essi piangono vedendo i corpi loro tanto mutati da quelli di prima; piangono pensando alla felicità irreparabilmente perduta. Pregano senza fine il Signore [...]. Ma Satana, e gli spiriti suoi, non danno loro pace, li insidiano in tutti i modi, tentano di ucciderli, seducono una seconda volta Eva, distogliendola dalla cominciata penitenza.⁵⁵

In questa descrizione, il Graf fa riferimento soprattutto alla *Vita di Adamo ed Eva*,⁵⁶ apocrifo del I secolo d.C.; sarebbe interessante analizzare l'apocrifo stesso per soppesarne l'apporto al dramma andreiniano indipendentemente dalle tradizioni sacro-rappresentative. La sintesi citata tuttavia suggerisce una variegata presenza di riprese: dal motivo della terra ingrata e delle belve ostili, a quello dei lamenti e al motivo delle ulteriori insidie demoniache.

I cosiddetti scritti apocrifi, nel loro complesso, redatti soprattutto fra il I e il II secolo d.C., afferiscono in misura significativa ad ambienti gnostici o in contiguità con essi:⁵⁷ le tradizioni sacro-rappresentative diffuse in Europa fra medioevo e Rinascimento, essendo fittamente intessute di elementi apocrifi, presentano al loro interno anche spunti gnostici; e se l'Andreini nel comporre l'*Adamo* aveva come principale riferimento, come già anticipato, testi di sacre rappresentazioni (probabilmente soprattutto i *mystères* francesi, ma non solo), non c'è da stupirsi come il dramma andreiniano si presti, con relativa facilità, a letture tematiche di taglio gnostico. A tal riguardo basti pensare come, nella prima versione del dramma, il personaggio Mondo assomigli da vicino (nel suo racconto cosmologico e nel suo tentare Eva a riconoscere nel mondo stesso una dimensione ideale di *altro Ciel* nell'oblio del *Cielo* primario) al demiurgo gnostico;⁵⁸ e come, nella seconda versione del dramma, alla figura del demiurgo gnostico sia imparentabile lo stesso *Padre Eterno*, nel suo configurarsi come *Orafo*, manipolatore della materia in perpetua

⁵⁵ GRAF, op.cit., pp.60-61.

⁵⁶ *Vita di Adamo ed Eva*, in SACCHI (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, Torino, UTET, 1989, II, pp.379-471.

⁵⁷ Cfr. JONAS, *The gnostic Religion*, cit.

⁵⁸ Vedi in Capitolo I, §7.4a.

tensione a sistemare, con successivi rattoppi, gli sviluppi erronei della propria creazione.⁵⁹ Tali accostamenti vanno inquadrati principalmente nell'inconsapevole fruizione da parte dell'Andreini di elementi di derivazione gnostica sottesi ai testi sacro-rappresentativi di riferimento per la composizione dell'opera. Tuttavia la suggestione di un utilizzo in parte consapevole di tali elementi emerge nel riferimento, presente in entrambe le versioni del dramma, ad un *Adamo Celeste*. Tale espressione riconduce da una parte all'*Adam Kadmon* dello *Zohar* cabalistico, che esprime la completezza dell'uomo primigenio; e, ancor di più, dall'altra, all'*Anthropos* della gnosi, entità spirituale celeste insita nell'essere umano e destinata a salvarsi, cioè ritornare al *Cielo* primario.⁶⁰ Un'espressione simile è presente in realtà anche in nella *Prima lettera ai Corinzi* di Paolo, ove è accentuato l'aspetto, più che dell'essere, del divenire spirituale per gli esseri umani.⁶¹ Nella seconda versione dell'*Adamo* compaiono le espressioni di *Adamo Celeste* e di *Eva Celeste* in accezione prossima a quella paolina, costituendo prefigurazioni di Gesù Cristo e di Maria.⁶² Ma nella prima versione del dramma, *Adamo Celeste* è il nome con cui Lucifero si presenta ad Adamo come suo *germano* maggiore:

Son Adamo, son huom, son tuo germano:
Ma più di te sublime,
Poi che l'aura vital trassi nel Cielo,
E tu nel basso Mondo.⁶³

La bipartizione dualistica dei due Adami (uno del *Cielo*, l'altro del *Mondo*), il dettaglio dell'*aura vital*, espressione del soffio divino e soprattutto il fatto che a incarnare il tipo celeste dell'Adamo è Lucifero, sono tutti elementi che rinviano alla tradizione gnostica: come se, nella menzogna teatrale delle parole che Lucifero rivolge ad Adamo, l'Andreini avesse consapevolmente celato un messaggio di matrice gnostica. Si tratta, ovviamente, solo di una suggestione che, per quanto densa, è difficilmente comprovabile; e come tale la si è riportata.

⁵⁹ Vedi in Capitolo II, §7.

⁶⁰ L'*Anthropos* gnostico compare in particolare nell'*Apocrifo di Giovanni*: cfr. FILORAMO, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, cit., VI. «E Dio disse: "Facciamo l'uomo a nostra immagine e somiglianza"», pp.139-58.

⁶¹ Cfr. *1Cor15*, 44-50

⁶² Cfr. MICHELE 1° di V,15 in Ad'41, pp.126-28, in p.127. Vedi in §6.10.e del Capitolo II.

⁶³ *Incipit* di LUCIFERO 2° di V,2 in Ad'13, p.132. Cfr. anche in §7.3 di Cap.I.

4. Fonti letterarie: indicazioni della critica recente

Come si è visto, nelle edizioni del primo *Adamo*, l'Andreini sembra scrivere la seconda avvertenza, *All'istesso Lettore*, come pretesto per sfoggiare i propri riferimenti dottrinali; in maniera analoga, la terza avvertenza, *Sopra la voce labbia nell'Adamo usata*, può essere vista come un pretesto per segnalare i propri riferimenti letterari; i quali vanno intesi in quanto riferimenti ideali più che connessi alla scrittura dell'*Adamo*.⁶⁴ In ogni caso si segnalano gli autori e eventuali opere indicate o citate dall'Andreini in queste pagine: Dante Alighieri, per l'*Inferno*, Petrarca per i *Trionfi*,⁶⁵ Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Poliziano in merito alle "ottave per la giostra del Famoso Giuliano de' Medici",⁶⁶ Ariosto, Tasso per la *Gerusalemme liberata* e la *Conquistata*.⁶⁷

Le fonti letterarie indicate dalla critica recente per l'*Adamo* indicano complessivamente due direzioni: da una parte testi della letteratura colta coeva o di non molto anteriore rispetto all'autore; dall'altra, opere della tradizione sacro-rappresentativa, con particolare riferimento ai *mystères* francesi. Questa seconda indicazione, per quanto ribadita da più esponenti, sembra esprimersi più come una certa reminescenza, da parte dell'Andreini, nel comporre l'*Adamo*, rispetto a tali forme sacro-rappresentative, che a un fondato ancoraggio testuale. Nel corso del presente capitolo si vuole mettere in luce tale ancoraggio.

Per la tipologia colta delle fonti letterarie indicate dalla critica recente, si riferiscono innanzitutto le indicazioni date dalla curatrice delle recenti edizioni dell'*Adamo*, Alessandra Ruffino, nelle relative *note*.⁶⁸ Senza prendere alcuna posizione esplicita in merito a una maggiore o minore contiguità testuale del dramma

⁶⁴ La terza avvertenza in Ad¹³, *Sopra la voce labbia nell'Adamo usata*, occupa 2 delle pagine introduttive non numerate: segue la seconda avvertenza (*All'istesso Lettore*) e precede il *Sommario de gli Argomenti*. Cfr. anche in §3 di Cap.I.

⁶⁵ Si riporta il riferimento dell'*editio princeps* per le due illustri *auctoritates* letterarie: ALIGHIERI Dante (1265-1321), *Inferno*, princeps in *Commedia*, Foligno, Neumeister, 1472; PETRARCA Francesco (1304-1374), *Trionfi*, princeps: Firenze, Iohannes Petri, 1473.

⁶⁶ POLIZIANO (Ambrogini Angelo, 1454-1494), [*Stanze per la giostra*] *Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*, princeps in *Le cose vulgare del celeberrimo miser Angelo Polliciano*, Bologna, P.de Benedetti, 1494.

⁶⁷ La *Liberata* e la *Conquistata* uscirono rispettivamente nel 1581 e nel 1593: TASSO Torquato, *Gerusalemme liberata*, Casalmaggiore-Parma, Canacci-Viotti, 1581; *Gerusalemme conquistata*, Roma, Facciotti, 1593.

⁶⁸ Alla fine di ogni atto, *Commento* in RUFFINO (1998, a cura di), op.cit.; *Note e Commento* in RUFFINO (2007, a cura di), op.cit. Gli apparati di note delle due edizioni sono pressoché identici, con lievi variazioni.

andreiniano rispetto ad altri testi,⁶⁹ la curatrice istituisce una corposa serie di confronti testuali sia rispetto ad opere anteriori all'*Adamo* di riferimento (quello del '13 e '17) sia con altre posteriori ad essa, come il poema miltoniano e opere del Marino.⁷⁰ Fra le opere anteriori ed aventi un argomento generale strettamente connesso al dramma andreiniano la più citata è *La sepmaine* del Du Bartas e la relativa versione italiana del Guisone.⁷¹ Ampiamente citato è anche il *Mondo Creato* del Tasso. Altre opere antecedenti all'*Adamo* del '13 e di argomento creazionale frequentemente citate dalla Ruffino sono la *Creazione del Mondo* del Murtola e l'*Angeleida* del Valvasone;⁷² con meno frequenza citata anche *La battaglia celeste* di Alfano.⁷³ Un ulteriore riferimento che emerge, nei raffronti della curatrice, è quello del poema in latino *Christias* del Vida, di argomento non strettamente creazionale e anteriore alla metà del cinquecento.⁷⁴ Considerando poi, nei medesimi raffronti, le opere anteriori all'*Adamo* del 1613 e di argomento generale non legato al tema della creazione, le più citate sono il *Pastor Fido* del Guarini,⁷⁵ l'*Orlando Furioso*

⁶⁹ In realtà una certa indicazione implicita di testi preferenziali in quanto fonti per l'*Adamo* Alessandra Ruffino la dà nella prefazione alla prima delle due edizioni curate del dramma andreiniano; sulla base di una continuità territoriale intorno a Mantova le fonti preferenziali andrebbero cercate nella versificazione italiana del poema dubartasiano da parte del Guisone e nel *Pastor Fido* del Guarini (entrambe le opere sono molto citate nei raffronti effettuati dalla stessa curatrice entro le note alla fine degli atti); e nella *Creazione del mondo* del Murtola (che pure viene frequentemente citata nei raffronti) asserendo la probabilità di un incontro dello stesso con l'Andreini a Torino: "Dal 1605, ingaggiati dal duca di Mantova, gli Andreini (alla testa dei Fedeli) erano entrati alla corte Gonzaga [...]; cosa mantovana erano state la prima rappresentazione del *Pastor Fido* nel 1585 e la traduzione della *Sepmaine* del Du Bartas [...]. Gasparo Murtola, poeta alla corte del duca di Savoia, aveva dato alle stampe nel 1609 un'opera essameronica e in quello stesso anno l'Andreini poté incontrarlo durante un soggiorno a Torino, dove nel frattempo era sopraggiunto il Marino, allora intento alla stesura delle *Dicerie Sacre*"; RUFFINO (1998, a cura di), op.cit., p.ix.

⁷⁰ Tutte le opere del Marino con cui la curatrice istituisce raffronti testuali con l'*Adamo* (particolarmente citate: *Dicerie*, *L'Adone*, *Strage de gli innocenti*) sono pubblicate e rese note al pubblico posteriormente rispetto al 1613. Pur riconoscendo il pregio della quantità degli accostamenti testuali individuati dalla Ruffino e la significativa pertinenza di gran parte di essi, si può tuttavia riscontrare una certa lacuna nel fatto di non porre alcuna distinzione fra opere antecedenti (e quindi potenziali fonti) e opere successive (quindi di cui l'*Adamo* del '13 è, a sua volta, potenziale fonte). Tale lacuna si configura poi come espressa confusione in passi come il seguente: "tra i precedenti letterari di questi ritratti infernali si ricordino la *Fraude* di ARIOSTO [citazione luogo], VALVASONE [citazione luogo]; il concilio infernale della *Gerusalemme Liberata* [citazione luogo], MARINO, *Strage* [citazione luogo]"; RUFFINO (2007, a cura di), op.cit., *Note e Commento*, a fine atto I, in riferimento a v.370, p.58; espressione analoga in RUFFINO (1998, a cura di), op.cit., *Commento*, a fine atto I, in riferimento a v.370, p.69. La *Strage degli innocenti* del Marino, pubblicata nel 1632 non può certo considerarsi antecedente all'*Adamo* andreiniano del '13.

⁷¹ Cfr. DU BARTAS (1578), op.cit. e GUISONE (1592), op.cit.

⁷² MURTOLA (1608), op.cit. e VALVASONE (1590), op.cit.

⁷³ Cfr. ALFANO (1568), op.cit.

⁷⁴ Cfr. VIDA Marco Girolamo, [*Christias*] *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis Albae episcopi Christiados libri sex*, Cremona, in aedibus diuae Margaritae Lodouic. Britan. impr., 1535.

⁷⁵ Cfr. GUARINI Battista, *Il pastor fido*, Venezia, Bonfadino, 1590.

ariostesco⁷⁶ e le *Stanze* del Poliziano già indicate, come visto poco sopra, dallo stesso Andreini in una delle avvertenze preliminari all'*Adamo* del '13. Frequenti inoltre i riferimenti a Petrarca, Dante e a Virgilio.

Sempre in riferimento alla tipologia colta delle fonti letterarie per l'*Adamo* di Andreini, Fabrizio Fiaschini, uno fra i più incisivi esponenti della critica andreiniana recente, suggerisce come la dipendenza del dramma andreiniano dalle presunte fonti più citate, il poema dubartasiano e il *Mondo Creato* del Tasso, debba essere relativizzata. In riferimento alle edizioni del primo *Adamo*, il Fiaschini infatti scrive:

Per capire a fondo le implicazioni di questa complessa operazione editoriale è tuttavia necessario allentare i legami dell'*Adamo* con la nutrita messe di elaborazioni e riscritture poetico letterarie di matrice esameronica, rivitalizzate, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, dalla fortuna del modello patristico e dei due poemi del Tasso e del Du Bartas. Non perché siano del tutto assenti riferimenti testuali interni, ma per la concezione completamente diversa dell'opera di Andreini, che dell'esamerone coglie tutt'al più lo spunto letterario iniziale, per focalizzarsi in realtà sul racconto di Adamo ed Eva, concepito come *topos* drammatico per divagare sui temi del peccato, della tentazione e della lotta tra bene e male.⁷⁷

L'opinione espressa dal Fiaschini è sostanzialmente confermata, come si vedrà, dalle ricerche effettuate per il capitolo in corso: il nucleo ispiratore principale va cercato altrove, anche se le riprese, non solo testuali ma anche tematiche, dai due poemi citati, ma soprattutto da quello dubartasiano, sono piuttosto fitte. Il Fiaschini propone invece come più probabile fonte letteraria, sempre entro la tipologia colta, il poema in ottave *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo,⁷⁸ esponente, ben conosciuto dall'Andreini, dell'Accademia degli Spensierati:

A voler istituire un qualche nesso con la produzione poetica coeva si dovrebbe piuttosto sottolineare, anche per i rapporti tra i due autori, il probabile influsso su Andreini dei primi due libri del poema omonimo di Giovanni Soranzo, uscito nel 1604. L'articolazione del testo è infatti molto vicina alla sacra rappresentazione, con l'accento posto sull'invidia di Pluto e

⁷⁶ Cfr. ARIOSTO Ludovico, *Orlando Furioso*, princeps versione definitiva: Ferrara, per maestro Francesco Rosso da Valenza, 1532.

⁷⁷ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, cit., pp.74-75.

⁷⁸ Cfr. SORANZO, *Dell'Adamo*, cit.

dello stuolo infernale per Adamo, sulla macchinazione dell'inganno, sulla personificazione di vizi come la Lusinga e sulla vanità caduca della bellezza femminile.⁷⁹

Si ritornerà a queste considerazioni del Fiaschini, nel corso del presente capitolo, nel paragrafo dedicato al raffronto del dramma andreiniano con il poema di Soranzo.

Nell'ultima citazione riportata, il Fiaschini fa un evidente riferimento, oltre al poema di Soranzo, alle forme letterarie,⁸⁰ della sacra rappresentazione: questo secondo filone, quello delle tradizioni sacro-rappresentative appunto, come ambito di derivazione del dramma andreiniano, è ripetutamente indicato dalla critica recente, ma sempre in maniera generica (fanno in parte eccezione, come si dirà fra poco, i raffronti di A. Ruffino con il *proto-mystère* cosiddetto *Jeu d'Adam*⁸¹), come se il tono, il colore, il timbro dell'*Adamo* dell'Andreini richiamassero da vicino tale filone; lo scopo principale del presente capitolo è il vaglio di questi richiami attraverso raffronti testuali. I testi sacro-rappresentativi indicati dalla critica e analizzati in questa sede in merito ad un raffronto con l'*Adamo* andreiniano sono soprattutto *mystères* francesi. Questo fatto è compatibile con una possibile familiarità dell'Andreini con i testi dei medesimi *mystères* ed eventualmente anche con i relativi eventi performativi durante un suo soggiorno in Francia.⁸² Ma si deve anche riscontrare la scarsità di sacre rappresentazioni italiane conservate fino ad oggi che trattino i temi della creazione del mondo e delle vicende di Adamo ed Eva. Questo fatto non esclude che al tempo dell'Andreini ne esistessero con una certa diffusione; se così fosse, come appare verosimile, allora è probabile che, per la composizione

⁷⁹ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, cit., p.75.

⁸⁰ Gli autori delle sacre rappresentazioni (complessivamente europee) fra medioevo e tardo rinascimento, in molti casi, ma non sempre, rimasti anonimi, dimostrano spesso una capacità compositiva, appunto, d'autore. Per questo motivo, nel far riferimento a questa tipologia di scritti si utilizza in questa sede di preferenza l'aggettivo *tradizionale*: intendendo cioè connotare, a prescindere da una qualsivoglia valutazione letteraria, come tali testi venivano composti in correlazione ad eventi rappresentativi che hanno costituito per secoli una tradizione. Il termine *colto*, designato in questa sede per indicare il tipo di letteratura esente da questi vincoli tradizionali, è dunque improprio se preso in senso stretto e va inteso come riferito alla libera produzione poetico-letteraria di esponenti colti della cultura, non vincolati da tradizioni paragonabili al primo caso.

⁸¹ Cfr. ANONIMO, [JdA: *Jeu d'Adam*] *Ordo representationis Ade*, dramma anglo-normanno del XII secolo, tràdito in ms. 927 della Bibliothèque municipale di Tours: cc. 20r-40r; edizione moderna di riferimento, BARILLARI Sonia Maura (a cura di), *Adamo ed Eva. «Le Jeu d'Adam»: alle origini del teatro sacro*, con traduzione italiana a fronte, Roma, Carrocci, 2010.

⁸² In realtà è dato per improbabile, anche se non totalmente escluso, un soggiorno in Francia da parte di Giovan Battista Andreini precedente al 1613, ossia alla prima uscita dell'*Adamo*. Nell'improbabile caso affermativo, l'Andreini avrebbe potuto trovarsi al seguito dei genitori, con la compagnia dei *Gelosi* a cui era affiliato, nella tournée parigina e francese del 1603-04. Cfr. BEVILACQUA, op.cit., in prima parte (XXIII), p.100 e segg.

dell'*Adamo*, l'Andreini potesse disporre di testi sacro-rappresentativi tanto francesi quanto italiani.

Si stava dicendo dei riferimenti vaghi quanto persistenti della critica recente sulla derivazione dell'*Adamo* da forme sacro-rappresentative, con particolare riferimento ai *mystères* francesi. Così scrive il Fiaschini:

A svincolare [...] l'*Adamo* dalla tradizione esameronica è poi l'ampio spazio riservato alle scene infernali e alle seduzioni diaboliche [...]. La corte di Lucifero è infatti piena zeppa di demoni che, tra strepiti e clamori, ordiscono senza sosta trame macchinose contro l'uomo e Dio [...]. Se a tali elementi si aggiunge poi il continuo ripresentarsi, nel teatro infernale e celeste, di trucchi ed effetti scenici, risulta chiaro come la struttura dell'*Adamo* sia largamente debitrice della «tradizione gotica della sacra rappresentazione», aggiornata però con nuove soluzioni drammatiche e spettacolari derivate tanto dal ricco repertorio della commedia dell'arte quanto dalla tragicommedia e dalla tragedia spirituale.⁸³

L'espressione «tradizione gotica della sacra rappresentazione» è ripresa dal Fiaschini da un articolo di Silvia Carandini, che si esprime in termini altrettanto convincenti quanto generici:

Un grande dramma cosmologico compone l'attore Andreini «Sazio e stanco (Lettor discreto) d'haver con l'occhio della fronte troppo fiso rimirate queste cose terrene». Attinge alla tradizione gotica della sacra rappresentazione e la tempera nello stampo della grande tragedia classica, quale esempio colto e sublime di tragicommedia cristiana.⁸⁴

I *mystères* francesi a cui fanno implicito riferimento il Fiaschini e la Carandini sono indicati quale riferimento per l'*Adamo* anche da Alessandra Ruffino, secondo la quale il dramma andreiniano «è stato pensato in una prospettiva francese» sia in riferimento alla dedica a Maria de' Medici, regina di Francia, sia in connessione alle tradizionali forme sacro-rappresentative d'oltralpe:

⁸³ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, cit., pp.75-77.

⁸⁴ CARANDINI Silvia, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco* (articolo principalmente dedicato all'*Adamo* e al *Convitato di Pietra* di Andreini), in *Meraviglie e orrori dall'aldilà, Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 139-155, qui p.149.

Una reminescenza di quella linea francese, che con *Représentation d'Adam* aveva avviato nel XII secolo una nuova stagione nella storia dello spettacolo (fuori dalla chiesa e in lingua volgare), potrebbe intravedersi sotto il disegno dell'*Adamo*.⁸⁵

Nel corso delle note poste a fine atto nelle due edizioni curate, oltre ai raffronti letterari già citati, la Ruffino propone alcuni confronti testuali con il citato dramma anglo-normanno *Jeu d'Adam* del XII secolo. Tale operazione, per quanto sporadica, rappresenta un concreto tentativo di raffronto diretto con un testo, per quanto remoto, della tradizione sacro-rappresentativa francese: da questo spunto ha preso vita l'indagine sui *mystères* francesi come possibili fonti per l'*Adamo* di Andreini che è l'oggetto principale del presente capitolo. Tuttavia, anche nelle edizioni della Ruffino, la percezione di un accostamento del dramma andreiniano ai *mystères* francesi resta legata a una persuasiva quanto generica impressione legata più al richiamo di certi timbri rappresentativi che a una riscontrabile consonanza testuale:

L'Andreini, per esempio, conferendo una preminenza drammatica alle figure infernali, riprende un tipico carattere dei *mystères* francesi, che usavano un trattamento caricaturale e comico alle figure diaboliche [...]⁸⁶.

Questo tipo di suggestione era già presente, a fine Ottocento, presso il Bevilacqua che, nel commentare l'*Adamo*, asserisce come le congreghe di demoni del dramma andreiniano “rammentano ancora qualche volta i diavoli semibuffi de’ vecchi *Misteri*”⁸⁷.

Sempre sulla scia della suggestione pervasiva di una qualche derivazione dell'*Adamo* dai *mystères francesi* Alessandra Ruffino individua la *varietà musicale* insita nel dramma andreiniano come una sorta di ponte fra rappresentazioni sacre tradizionali e melodramma.⁸⁸ In realtà si potrebbe ampliare questo doppio sguardo, (all'indietro verso le sacre rappresentazioni e in avanti verso il melodramma) nella caratteristica ambizione a un teatro totale da parte dell'Andreini, come esprime bene in queste frasi Maurizio Rebaudengo, citando Henri Prunières:

⁸⁵ RUFFINO (1998, a cura di), op.cit., p. xi.

⁸⁶ RUFFINO, *L'«Adamo» di Giovan Battista Andreini dalla scena al libro*, “Levia Gravia” n°4, 2002, pp.129-152.

⁸⁷ BEVILACQUA, op.cit., in prima parte (XXIII), p.144.

⁸⁸ Cfr. RUFFINO (2008, a cura di), op.cit., p. xvi-xviii.

L'assidua attenzione alla mescolanza di elementi pittorici e letterari nelle opere di Andreini ha indotto Henri Prunières a definirlo l'antesignano della *grand-opéra*, colui che diffuse in Francia il gusto per un tipo di spettacolo teatrale che includesse le varie arti rappresentative, dalla danza al canto alla scenotecnica alla pirotecnica alla letteratura.⁸⁹

Tale ambizione emerge, tra l'altro, per bocca della *Saggia Egiziana*, da parte dello stesso Andreini:

Ch'essendo il fin de la Commedia altero,
In un sia giusta, e mentre è giusto possa
Giustamente nel mondo haver ricetta.
Quante quelle arti son, che'l mondo onora,
Che destano in altrui riso, e sollazzo,
Come il musico suono, il canto e seco
La pittura, e mill'altri, e pur premiati,
E pur lodati, ed abbracciati sono;
Anzi, che i professor di sì bell'arte,
E spettacoli alteri, di gran lunga
Devon questi avanzar [...] ⁹⁰

Nella permutazione dei generi che si svolge nell'alveo dell'*Adamo* di Andreini, il teatro come abbraccio fra una molteplicità di arti salda insieme la modalità esecutiva delle sacre rappresentazioni di origine medioevale e la *performance* del moderno melodramma.

5. L'*Adamo* e i *mystères*

Si inizia ora ad approcciare una serie di raffronti testuali del dramma andreiniano (considerato in entrambe le versioni) con testi della tradizione sacro-rappresentativa francese, comunemente denominati come *mystères*. Tale tradizione si sviluppa, a partire dal medioevo, in analogia a quanto avviene anche al di fuori del territorio francese, attraverso un'evoluzione che la comodità storiografica ha scandito nelle tappe di dramma liturgico, a partire dal X secolo circa, e di sacra rappresentazione (o *mystère*) a partire dal XIV secolo: se nel dramma liturgico le rappresentazioni sono di

⁸⁹ REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, cit., p.88. Il riferimento è a PRUNIERES Henri, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913, p.xxxvii.

⁹⁰ *La Saggia Egiziana*, op.cit., p.36.

carattere rituale e realizzate nei luoghi di culto, i *mystères* (o, estensivamente parlando, le sacre rappresentazioni) sono organizzate in spazi pubblici da congregazioni laicali e nel loro svolgimento, il fine di intrattenere il pubblico si affianca alle motivazioni religiose; se non le prevarica.⁹¹

In realtà il passaggio dalla prima alla seconda forma fu senz'altro graduale: l'esempio più pertinente a tale proposito è quello fornito dal cosiddetto *Jeu d'Adam*, dramma anglo-normanno del XII secolo, che, se da una parte mantiene alcuni tratti del dramma liturgico, dall'altro anticipa per svariati aspetti la tradizione dei *mysteres* (datata principalmente fra il XIV e il XVI secolo).⁹² Su tale testo e sulla pertinenza di un raffronto testuale con il dramma andreiniano, nonostante la distanza temporale, si parlerà diffusamente nel sottoparagrafo qui dedicato al *Jeu d'Adam*. Se ne anticipano ora i principali motivi: l'effettivo riscontro di coincidenze, anche non ravvisabili nei testi dei *mysteres* propriamente detti e quindi temporalmente meno remoti rispetto all'Andreini; e la presa in considerazione di tale testo nel senso di una continuità proiettata verso la forma di *mystère*, ossia nella possibilità di avere, a sua volta, dal suo nucleo generato testi di *mystères* temporalmente vicini all'Andreini e a noi perduti.⁹³ La probabilità infatti che, non solo una parte, ma la maggior parte dei *mystères* francesi non sia giunta fino a noi è confermata da Graham Runnalls:

Il est probable que la majeure partie de la production littéraire en langue française du moyen âge a disparu. De tous les textes composés entre le IX^e siècle et le milieu du XIV^e siècle, seule une petite proportion a dû survivre. Sans doute, plus on remonte dans le temps, plus le pourcentage de textes perdus augmente, et même lorsque nous nous concentrons sur les textes de la fin de cette époque, nous sommes loin d'être sûrs d'en avoir préservé la moitié. [...] Le textes théâtraux n'étaient aucunement exempts de cette destruction.⁹⁴

⁹¹ Cfr. MOLINARI Cesare, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1996, capitoli VIII e IX.

⁹² Cfr. ANONIMO, [*Jeu d'Adam*] *Ordo representacionis Ade*, cit.

⁹³ Il nome di genere più appropriato per il cosiddetto *Jeu d'Adam* potrebbe essere quello di *proto-mystère*; se non fosse che il termine *mystère* indica un grande ciclo rappresentativo, lungo numerose giornate, che frequentemente partiva dalla creazione del mondo per giungere alla vicenda di Gesù Cristo. Il dramma anglo-normanno pervenuto a noi comprende solo alcuni di tali episodi (Adamo, Caino e Abele, sfilata dei profeti): il testo completo originale, probabilmente più vasto e a noi perduto, potrebbe essere indicato adeguatamente come un *proto-mystère*.

⁹⁴ RUNNALLS Graham A., *Les mystères français imprimés: une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie à la fin du Moyen Age français*, Paris, H. Champion, 1999, in *Introduction*, p.11.

Come si è anticipato nella parte iniziale del presente capitolo, i testi dei *mystères* francesi sono largamente debitori di tradizioni apocrife; e se, come si vedrà dai raffronti, il dramma andreiniano trova in quei medesimi testi un punto di riferimento importante, è naturale considerare le cospicue tracce di derivazione apocrifa presenti nell'*Adamo* come derivate, in buona misura, da tale riferimento. Sul retaggio apocrifo (e talmudico) dei *mystères* francesi così si esprime il Rothschild:

Les ouvrages dont nous parlons ne dérivait pas eux-mêmes uniquement de la Bible. Les légendes empruntées à la Pénitence d'Adam, à l'Évangile de Nicodème et aux autres apocryphes y figuraient aux même titres que les épisodes tirés des livres orthodoxes; bien plus, les traditions talmudiques y occupaient aussi une certaine place.⁹⁵

La presenza di elementi di derivazione apocrifa è d'altra parte riscontrabile nelle coeve forme sacro-rappresentative al di fuori del territorio francese, Italia inclusa.⁹⁶

I *mystères* si configurano tipicamente come manifestazioni che si svolgono in territorio francese, fra il XIV e il XVI secolo, attraverso uno svolgimento che copre l'arco di numerose giornate consecutive e in corrispondenza di un preciso momento dell'anno liturgico: attraverso dunque una lunga sequenza di eventi scenici, i *mystères* (l'allestimento dei quali spesso assorbiva interamente la vita della città che li ospitava, specie se di medio-piccole dimensioni) spesso svolgevano una narrazione teatrale dell'intera storia universale così come emerge dal testo biblico, sia pur corposamente infarcito, come si è detto, di elementi di derivazione apocrifa. In molti casi la parte iniziale della narrazione, corrispondente a grandi linee all'antico testamento, era semplicemente riassunta in un monologo iniziale d'apertura: in questi casi il riferimento alla creazione e alla vicenda di Adamo ed Eva è talmente sintetizzata che non ha alcun senso cercare raffronti col dramma andreiniano. Tuttavia per alcuni *mystères* le vicende dell'antico testamento sono svolte in maniera distesa: in questi casi gli eventi scenici di argomento pertinente per un raffronto diretto col dramma andreiniano (creazione del mondo, conflitto angelico, vicende di Adamo ed Eva) si sviluppano in maniera abbastanza ampia, fino ad occupare, in

⁹⁵ ROTHSCHILD, James de (a cura di), *Le mystère du Viel Testament publié avec introduction, notes et glossaire par le baron James De Rothschild*, Paris, De Firmin Didot et C, 1878, in *Introduction*, p.ix.

⁹⁶ Pur non usando il termine "apocrifi" il D'Ancona evidenzia la pervasività di leggende extra-canoniche nelle sacre rappresentazioni italiane: cfr. D'ANCONA Alessandro, *Origini del teatro in Italia*, 2 Voll, Firenze, Le Monnier, 1877, in Vol I, *Fonti leggendarie della Sacra Rappresentazione, e carattere di questa*, pp.361-76.

alcuni casi, un numero di circa duemila versi. I raffronti effettuati riguardano, oltre al già citato *Jeu d'Adam*, dramma anglo-normanno del XII secolo, tutti i testi di *mystères* che si è riusciti a rintracciare ove la dimensione della sequenza pertinente al dramma andreiniano sia significativa. I testi presi in considerazione per i raffronti, *Jeu d'Adam* incluso, sono elencati qui di seguito, ove l'indicazione tra parentesi quadre si riferisce al numero di versi complessivi di pertinenza per il dramma andreiniano, che corrispondono per lo più alla parte iniziale dei relativi testi, fino alla vicenda di Caino e Abele esclusa:⁹⁷

[590 versi] *Jeu d'Adam*,⁹⁸ dramma anglo-normanno del XII secolo

[1882 versi] *Mistère du Viel Testament*,⁹⁹ rappresentato a Parigi a partire dall'anno 1500 circa

[1998 versi] *M. de la Passion de Troyes*,¹⁰⁰ rappresentato a Troyes dal 1482

[711 versi] *M. de la Passion* (autore: Aranuld Gréban),¹⁰¹ rappresentato a Parigi dal 1452

[181 versi] *M. de la Passion de Mons*,¹⁰² rappresentato ad Amiens e Mons dal 1500

[523 versi] *M. de la Passion de Valenciennes en rimes franchoises*:¹⁰³ prima metà del XVI secolo;

[595 versi] *M. de la Passion de Semur*,¹⁰⁴ databile al 1450 circa.

⁹⁷ Le sequenze dedicate a Caino e Abele comprendono spesso anche situazioni che coinvolgono Adamo ed Eva; ma non di significativa pertinenza col dramma andreiniano.

⁹⁸ Cfr. ANONIMO, [*Jeu d'Adam*] *Ordo representacionis Ade*, in BARILLARI (a cura di), op.cit. Le ampie e significative didascalie in latino non sono conteggiate nel numero di versi indicati.

⁹⁹ Cfr. ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, princeps: Parigi, Petit-Marnef, 1500 c.a. Successive edizioni: Parigi, Trep-Janot, 1520 c.a.; Parigi, Gaultherot, 1542. Edizione moderna in ROTHSCCHILD, James de (a cura di), *Le mistère du Viel Testament publié avec introduction, notes et glossaire par le baron James De Rothschild*, Paris, De Firmin Didot et C, 1878.

¹⁰⁰ Cfr. ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Troyes* (rappresentato a Troyes dal 1482), ms Troyes, Bib. Mun. 2282. Edizione critica a cura di Jean-Calude Bibolet, Ginevra, Droz, 1987.

¹⁰¹ Cfr. GRÉBAN Aranuld, *Mystère de la Passion* (rappresentato a Parigi dal 1452), tràdito attraverso diversi mss. Edizione di riferimento: PARIS Gaston e RAYNAUD Gaston (a cura di), Paris, 1878. Ristampa anastatica: Geneve, Slatkine Reprints, 1970. I 711 versi considerati non comprendono i 249 versi del prologo, di scarsa pertinenza per un raffronto con l'*Adamo*.

¹⁰² Cfr. ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Mons* (rappresentato ad Amiens e Mons dal 1500) conservato fino ai nostri giorni solo in forma abbreviata e didascalica, in *Livre de conduite du régisseur et compte des dépenses pur le Mystère de la Passion, joué a Mons en 1501*, ms Mons, Bib. Univ. de l'Etat 535, 1086-8. Edizione di riferimento: COHEN Gustave (a cura di), Strasbourg, Université, 1925. L'esiguo numero di versi indicati (181) pertinenti ad un raffronto con l'*Adamo* è in correlazione al fatto che il testo giunto fino a noi non è il testo completo originale ma un'elaborazione sinottica ai fini rappresentativi: per ogni intervento dei personaggi sono compilati solo il primo e l'ultimo verso. Di notevole interesse sono tuttavia, anche in riferimento all'*Adamo*, le ampie didascalie.

¹⁰³ Cfr. ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Valenciennes en rimes franchoises* [XVI secolo], ms Valenciennes, Bib.Mun. 449 – inedito: edizione parziale delle prime 3 giornate in GUERIN, Cécile (a cura di), Melun, Association Mémoires, 1994.

¹⁰⁴ Cfr. ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Semur* (1450 circa), ms Paris, BNF fr.904. Edizione di riferimento a cura di Emile Roy, *La Passion bourguignonne de Semur*, in Vol.I di di ROY Emile, *Le mystère de la Passion en France du 14. au 16. siècle étude sur les sources et les classements des mystères de la Passion accompagné de textes inédits*, per «Revue Bourguignonne», Dijon, Université, 1903-1904. Ristampa anastatica: Genève, Slatkine Reprints, 1974. I 595 versi considerati non comprendono i 197 versi del prologo, di scarsa pertinenza per un raffronto con l'*Adamo*.

Come si può vedere il *Mistère du Viel Testament* e quello della *Passion de Troyes* presentano una quantità di testo pertinente ad un raffronto con il dramma andreiniano significativamente maggiore rispetto alle altre opere considerate. Il *Mistère du Viel Testament* inoltre è l'unico fra i testi rappresentativi considerati ad essere diffuso, già nel '500, attraverso edizioni a stampa (princeps 1500 circa; ulteriori edizioni: 1519 e 1542). Questo fatto di per sé aumenta significativamente la probabilità che l'Andreini possa averlo consultato. Inoltre, le tre edizioni presentano, come si vedrà meglio nel paragrafo dedicato, una serie di raffigurazioni, anche in grande formato, lungo il corso del testo, volte ad evocare iconograficamente alcune tappe della vicenda che lo stesso testo rappresentativo descrive; con evidente analogia alle edizioni milanesi dell'*Adamo*, costellate dalle prestigiose stampe dei disegni del Procaccini.

Un'altra via attraverso cui l'Andreini potrebbe avere avuto accesso ai *mystères* francesi è costituita dall'eventuale occasione di aver assistito, come spettatore, ai relativi eventi performativi. Questa possibilità deve essere tuttavia attenuata, nella prospettiva della composizione dell'*Adamo*, almeno nella sua prima versione, in considerazione del fatto che è data per improbabile una presenza dell'Andreini in Francia prima del 1613, anno della prima uscita dell'*Adamo*; nell'improbabile caso affermativo, l'Andreini avrebbe potuto essere al seguito dei genitori, come membro effettivo qual era della Compagnia dei Gelosi, nella *tournee* francese del 1603-04.¹⁰⁵ Inoltre, questa possibilità sarebbe da escludere totalmente se si prendesse alla lettera l'adeguamento all'editto regio francese che proibiva, a partire dal 1548, qualsiasi rappresentazione di soggetto sacro: esso era in vigore per tutto il territorio parigino, ma simili editti vennero emessi per le principali città francesi. Analoghe delibere d'autorità venivano proclamate, negli stessi anni, anche nel resto d'Europa: in particolare in Inghilterra, quanto meno nel territorio londinese, dal 1542. In Italia un espresso divieto a rappresentazioni di carattere sacro fu imposto nei territori dello stato pontificio dal 1559 e nella Milano borromaica dal 1565;¹⁰⁶ in ogni caso nella maggior parte dei territori europei ove non fossero deliberate esplicite proibizioni in tal senso, territori italiani inclusi, nella seconda metà del XVI secolo si diffuse uno stretto controllo della censura ecclesiastica.¹⁰⁷ Le motivazioni di queste misure

¹⁰⁵ Il nome di Giovan Battista Andreini, sia pur affiliato alla compagnia dei Gelosi, non figura infatti fra i partecipanti della spedizione del 1603: cfr. BEVILACQUA, op.cit., in prima parte (XXIII), p.100 e segg.

¹⁰⁶ Cfr. risp. D'ANCONA, op.cit., Vol.I, p. 283 e in CASCETTA e CARPANI (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, cit.

¹⁰⁷ Cfr. D'ANCONA, op.cit, *Cause religiose e politiche della decadenza della Sacra Rappresentazione*, pp. 264-95.

repressive ufficialmente erano spesso collegate ai disordini pubblici che con una certa frequenza si accompagnavano a tali manifestazioni; tuttavia una motivazione altrettanto importante va cercata nell'intento, tanto in ambiente protestante quanto in quello cattolico riformato, di estirpare una forma di diffusione di contenuti religiosi, quale è quella teatrale, specie se fuori dal controllo delle autorità ecclesiastiche, in cui il rispetto per la canonicità religiosa è difficilmente controllabile; la frequente commistione di elementi sacri ed elementi mondani e la stessa fitta presenza di riferimenti apocrifi in seno alle sacre rappresentazioni erano elementi ormai mal tollerati dalle diverse chiese europee.

Tuttavia, limitandoci ora al contesto francese, non si deve pensare che nella seconda metà del XVI secolo ogni evento rappresentativo di *mystères* sia stato effettivamente sospeso. L'editto del 1548 conseguì certamente il risultato di una diminuzione della frequenza con cui venivano allestiti i *mystères* in Francia, ma con effetto significativo soprattutto a Parigi:

En 1548 commencent les différents édits interdisant les représentations des mystères sacrés dans les grandes villes, et bien que pendant un certain temps les représentations continuent, elles sont de plus en plus rares et de plus en plus éloignées de Paris. Toujours est-il que, malgré cette diminution rapide de la fréquence de ces spectacle, les mystères continuent à être joués, lus et circulés jusqu'au XVII^e siècle.¹⁰⁸

La stessa area parigina, più controllata da questo punto di vista, non vide la sospensione totale di rappresentazioni di *mysteres* nella seconda metà del XVI secolo:

Pourtant, on relève des représentations de mystères en France jusqu'au début du XVII^e siècle, surtout mais non seulement dans des régions bien éloignées de Paris.¹⁰⁹

Nello stesso 1548, la Confrerie de la Passion, principale confraternita parigina allestitrice di *mystères*, ottiene il monopolio delle rappresentazioni teatrali nella città (monopolio che avrebbe mantenuto, almeno formalmente, per oltre cento anni), pur sotto il divieto di inscenare *mystères* e qualsiasi messa in scena di carattere sacro: ossia la totalità del repertorio della confraternita.¹¹⁰ E' difficile pensare come, forte di

¹⁰⁸ RUNNALLS (1999), op.cit., p.100.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.14.

¹¹⁰ Cfr. FIORENTINO Francesco, *Il teatro francese del Seicento*, Bari, Laterza, 2008, p.3.

tale condizione di privilegio, essa abbia potuto davvero rispettare alla lettera il divieto. La stessa confraternita, soltanto sei anni prima, nel 1542, aveva organizzato l'allestimento del *Mistère du Viel Testament*, in concomitanza con la terza edizione a stampa dello stesso, che entrava così a far parte del repertorio ufficiale dell'organizzazione teatrale.¹¹¹

Prima di passare ai singoli raffronti inerenti ai testi considerati, si prende ora in considerazione un ulteriore aspetto di carattere generale: lo spazio scenico circolare tipicamente impiegato per la rappresentazione dei *mystères*, e possibili tracce di questo assetto nella concezione dell'*Adamo*.

5.1 La rappresentazione *en rond* e l'*Adamo*

Henry Rey-Flaud, nel suo saggio *Le cercle magique*, mette in evidenza come le rappresentazioni sacre medioevali, così come i successivi *mystères* che ne costituiscono l'evoluzione, si sviluppassero scenicamente attraverso un dispositivo circolare:

Il ne faut donc aucun doute que, durant tout le Moyen Age, il a existé un théâtre mimé qui connut le dispositif en rond. Les grands mystères parlés, qui virent le jour à la fin du XIV^e siècle, avaient la voie toute tracée et n'eurent qu'à adopter et perfectionner la solution qui leur était offerte pour recevoir un public dont l'importance était sans commune mesure avec ceux des drames des siècles précédents.¹¹²

Attraverso le pagine del saggio, il dispositivo scenico tipicamente indicato per lo svolgimento dei *mystères*, così come per i drammi sacri dei secoli precedenti, è quello di uno spazio scenico circolare, con il pubblico che assiste da ogni lato; tra lo spazio scenico circolare e quello occupato dal pubblico vi è una fascia mediana, prossima al cerchio della scena, occupata dai demoni. Si tratta di uno schema tipico a cui gli allestimenti dei *mystères* si sarebbero adattati elaborando anche forme più complesse. Il dramma anglo-normanno detto *Jeu d'Adam* a cui si verrà fra poco,

¹¹¹ Cfr. ROTHSCHILD (1878), op.cit., p.xiv.

¹¹² REY-FLAUD Henry, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973, p.38.

evoca attraverso le sue didascalie (ove non mancano, come si vedrà, sorprendenti coincidenze testuali con alcune indicazioni dell'Andreini per l'*Adamo*) un dispositivo scenico che corrisponde molto bene alla tipologia indicata dal Rey-Flaud. La rappresentazione "en rond" non era, secondo il Rey-Flaud una prerogativa francese; anzi era piuttosto diffusa in tutta Europa, Italia compresa:

En effet, ce dispositif si bien attesté en Allemagne, passe toutes les frontières, témoignant ainsi de la profonde communauté de culture d'une Europe en proie à la plus grande anarchie politique. En Italie, berceau du théâtre de la Renaissance, on joua pourtant la Passion au Colisée de Rome.¹¹³

La prima versione dell'*Adamo* andreiniano, nelle sue edizioni milanesi, suggerisce, attraverso i disegni del Procaccini, una sua possibile concezione di allestimento scenico. Nei disegni, lo spazio della scena appare a tutti gli effetti frontale e non circolare o ad emiciclo. Tuttavia la siepe che divide un al di qua (dalla parte del pubblico) di nude travi e un al di là riccamente addobbato a giardino edenico sembra ineccepibilmente risentire della tipologia scenica indicata dal Ray-Flaud: il dispositivo scenico cioè, pur divenendo frontale, conserva la fascia intermedia fra pubblico e scena, tipicamente impiegata (anche nei disegni del Procaccini) dalle apparizioni e dalle scene infernali. Lo spazio al di qua della siepe, terra *extra-paradisum*, risulta poi, sempre nei disegni del Procaccini, anche il luogo in cui si svolgono le vicende di Adamo ed Eva dopo la cacciata. Nella seconda versione dell'*Adamo*, all'interno della relativa edizione perugina del 1641, tale ripartizione scenica emerge in maniera forse ancora più chiara attraverso i suggerimenti che lo stesso Andreini fornisce, rivolgendosi a un possibile allestire del suo dramma:

[...] il Paradiso terrestre sarà in eminenza nel mezo, che finga fuor del piano del theatro, perché hora si faranno azzioni su'l piano del theatro dove si formò l'huomo, altre nell'eminenza del Paradiso.¹¹⁴

L'indicazione di uno spazio dedicato al paradiso in *eminenza nel mezo* sembra addirittura evocare, per alcuni aspetti, il recupero di una forma scenica circolare o emiciclica, ove la scena fondamentale sia posta, appunto, *nel mezo*.

¹¹³ *Ivi*, p.50.

¹¹⁴ Ad'41, p.131, in *Ordine per rappresentare con grandissima facilità l'Adamo*, pp.131-42.

5.2 “Le Jeu d’Adam”

Il raffronto dell’*Adamo* di Andreini con il dramma anglo-normanno del XII secolo, detto *Jeu d’Adam*,¹¹⁵ merita una doverosa premessa: è piuttosto improbabile infatti che l’Andreini possa essere venuto a contatto diretto con tale testo. Nell’ambito delle due edizioni recenti dell’*Adamo* curate da Alessandra Ruffino,¹¹⁶ la curatrice riporta, nelle note a fine atto, una serie di raffronti letterari pertinenti al dramma andreiniano: tra vari riferimenti è considerato anche il dramma anglo-normanno in questione, di cui vengono riportati diversi estratti, senza nessun commento aggiuntivo di rilievo. La significativa consonanza testuale dei passi proposti dalla Ruffino ha rappresentato in ogni caso uno stimolo per un’indagine più approfondita, entro il presente lavoro, nella ricerca di possibili riscontri, rispetto all’*Adamo* di Andreini, non solo nel *Jeu d’Adam* ma anche in testi di *mystères* cronologicamente meno remoti. I risultati di un confronto tra l’*Adamo* andreiniano e il dramma anglo-normanno sono, come si vedrà, piuttosto significativi, tanto più che alcuni dei riscontri ivi rintracciabili non si ritrovano attraverso i raffronti con i *mystères* di epoca rinascimentale. Tale fatto, non potendosi imputare a un’improbabile conoscenza diretta del dramma da parte dell’Andreini, trova tuttavia una plausibile giustificazione nell’ipotesi di una continuità dello stesso dramma di origine anglo-normanna: ossia nella possibilità che dal suo nucleo rappresentativo si siano successivamente elaborati *mystères* di epoca prossima a quella dell’Andreini i cui testi non siano sopravvissuti fino a noi.

Il cosiddetto *Jeu d’Adam* (ossia uno dei possibili nomi convenzionali con cui viene designato) è uno fra i più antichi testi teatrali europei redatti in volgare; anche se in latino sono le didascalie sceniche così come gli *incipit* delle *lectiones* e dei responsori (da intendere questi ultimi come brani liturgici cantati) che si alternano nel corso della recitazione vera e propria dei personaggi. Il manoscritto da cui è trådito risale al XIII secolo: in esso la lingua risulta contaminata da elementi occitanici e oitanici rispetto ad un originale ascrivibile ad un’area linguistica anglo-normanna e databile al XII secolo.¹¹⁷ Il manoscritto riporta tre sezioni rappresentative distinte, di cui solo la prima è di nostro interesse, così elencabili per argomento: Adamo ed Eva (590 versi), Caino e Abele (154), Sfilata dei Profeti (200); tale sequenza ha indotto diversi studiosi a ritenere il testo superstite come “un lacerto di un dramma ciclico che

¹¹⁵ Cfr. ANONIMO, [*Jeu d’Adam*] *Ordo representacionis Ade*, in BARILLARI(a cura di), op.cit.

¹¹⁶ RUFFINO (1998 e 2007, a cura di), opp.citt.

¹¹⁷ Cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., in *Introduzione*, pp.84-94 e pp.103-24.

rappresentasse gli eventi capitali della vicenda del popolo cristiano”, in analogia a quanto avviene nei *mystères* di epoca rinascimentale. Il dramma anglo-normanno risulta essere per diversi aspetti imparentato ai drammi liturgici dei secoli precedenti e per molti altri anticipa i successivi *mystères*: rappresenta dunque un ideale anello di congiunzione fra le due forme. Se nei drammi liturgici la finalità pedagogica è preponderante e nei *mystères* finisce invece per predominare l’aspetto dell’intrattenimento, il *Jeu d’Adam* presenta i due aspetti in maniera equilibrata, risultando “improntato [...] alle esigenze della prassi rappresentativa (sovente ricettive nei confronti di elementi eterodossi) senza abdicare al suo compito parentetico ed edificante”.¹¹⁸

La messa in scena prevista dal *Jeu d’Adam* corrisponde al modello della rappresentazione “en rond” teorizzata dal Ray-Flaud e sopra descritta, così come si può evincere dalla prima didascalia del testo:

Constituatur paradisus loco eminenciori, circumponantur cortine et panni serici, ea altitudine ut persone, que in paradiso fuerint, possint videri sursum ad humeros. Ser[v]antur odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus vide[r]atur.¹¹⁹

Secondo le parole di Sonia Maria Barillari, nel *Jeu d’Adam*

la scena prevede, oltre all’*ecclesia* (soltanto nominata), un *paradisum* – quello terrestre – minuziosamente descritto, posizionato «in loco eminenciori», presumibilmente su una piattaforma non troppo sollevata dal suolo, e circondato da «cortine et panni serici» dai quali gli interpreti compaiono a mezzo busto («sursus ad humeros»). Vi è poi un *infernum* da cui fuoriesce un fumo copioso e in cui i demoni fanno fracasso battendo sui loro pentoloni [...]. [Viene citata] inoltre la terra, ovvero uno spazio «extra paradisum» dove Adamo ed Eva sono in seguito mostrati intenti a seminare messi [...].¹²⁰

¹¹⁸ Citt. da *ivi*, risp. p.39 e p.13. Pur escludendo qualsiasi motivo di continuità diretta, è da notare come anche la poetica teatrale andreiniana, almeno per quello che emerge dagli scritti di natura teorica dell’Andreini, è improntata ad un equilibrio fra finalità di intrattenimento ed edificanti.

¹¹⁹ [*Jeu d’Adam*] *Ordo representacionis Ade*, in BARILLARI (a cura di), op.cit., p.146. Si sono mantenute le integrazioni in corsivo della curatrice.

¹²⁰ *Ivi*, in *Introduzione*, p.60-61.

Risultano evidenti le analogie con la messa in scena almeno teoricamente prevista per l'*Adamo* di Andreini. Le raffigurazioni presenti per mano del Procaccini, entro le edizioni milanesi relative alla prima e più nota versione del dramma, raffigurano infatti una scena, sia pur frontale rispetto al pubblico, divisa in due da una siepe, in analogia alla separazione, *cortine et panni serici*, prevista dal *Jeu*; e, sempre in analogia con quanto indica la didascalia citata del dramma anglo-normanno, la siepe divide una parte in proscenio, ossia più vicina al pubblico, scenograficamente più spoglia, che rappresenta quella terra *extra paradisum* ove è avvenuta la creazione di Adamo (che solo in un secondo momento, così come indica lo stesso testo biblico,¹²¹ viene condotto nel paradiso terrestre) e dove si svolgono le vicende postedeniche di Adamo ed Eva; e una parte oltre la siepe, rispetto al pubblico, più riccamente decorata, soprattutto di elementi vegetali, a rappresentare il paradiso terrestre. Quanto alla collocazione dell'*infernum*, forse uno sbocco dal basso, essa non risulta scenograficamente chiara attraverso le didascalie del *Jeu*. Tuttavia il luogo dei diavoli doveva collocarsi, in analogia a quanto avviene nel dramma andreiniano (sempre attraverso i disegni del Procaccini), in più stretta contiguità con la terra *extra paradisum* rispetto al *loco eminentiori* dello stesso paradiso terrestre. Infatti, dato che la stessa “platea nella quale prendono posto gli spettatori” diventa luogo ove “scorazzano i diavoli”, durante estemporanee incursioni, è logico pensare che il punto di partenza dei diavoli stessi fosse in prossimità della stessa platea, ossia in corrispondenza (forse attraverso sbocchi dal basso) della terra *extra paradisum*.¹²²

Nella seconda versione dell'*Adamo* di Andreini, le indicazioni sceniche dell'autore per un possibile allestimento del dramma presentano un'analogia ancora più sorprendente con la didascalia sopracitata del dramma anglo-normanno. Così infatti scrive Andreini, nella parte iniziale dell'*Ordine per rappresentare con grandissima facilità l'Adamo*:

il Paradiso terrestre sarà in eminenza nel mezo, che finga fuor del piano del theatro, perché hora si faranno delle azzioni su'l piano del theatro dove si formò l'uomo, altre nell'eminenza del Paradiso.¹²³

¹²¹ *Gen2,8* indica chiaramente una consequenzialità temporale fra creazione (*formaverat*) di Adamo e sua collocazione (*posuit*) nel paradiso terrestre: *Plantaverat autem Dominus Deus paradisum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat.*

¹²² Cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., in *Introduzione*, p.61.

¹²³ Ad'41, in *Ordine per rappresentare [...]*, p.131.

Non si può fare a meno di notare la stretta corrispondenza testuale fra l'espressione andreiniana, per il luogo scenico deputato al paradiso terrestre, *in eminentia nel mezo* e le corrispettive indicazioni nella didascalia del *Jeu* sopracitata, ove il paradiso terrestre è predisposto *in loco eminentiori*. Su tale espressione, Sonia Maria Barillari, curatrice di una recente edizione critica del *Jeu*, riferisce di una disputa di opinioni circa la modalità interpretativa di questa espressione; ossia se "in loco eminentiori" vada inteso come un effettivo rialzo verticale rispetto allo spazio circostante o semplicemente stia ad indicare una rilevanza simbolica dello spazio dedicato al paradiso terrestre, posto tuttavia ad un livello analogo al resto della scena.¹²⁴ L'indicazione andreiniana per il secondo *Adamo*, per cui "il Paradiso terrestre sarà in eminentia nel mezo, che finga fuor del piano del theatro" sembra curiosamente risolvere tale disputa (relativa al *Jeu*) in una posizione mediana: il luogo del paradiso terrestre sulla scena risulta, dalle parole andreiniane, virtualmente sopraelevato, ossia che appaia tale (così sembra almeno leggibile) attraverso un'illusione prospettica. Con questo, sia chiaro, non si vuole minimamente attribuire ad allestitori del XII secolo perizie scenotecniche ascrivibili solo dal Rinascimento in poi; tuttavia si vuole rimarcare come in entrambi i drammi considerati, il *Jeu* e l'*Adamo* di Andreini, il paradiso terrestre sia collocato in un'*eminentia* che dispiega il suo spettro semantico nell'ambivalenza fra luogo fisicamente sopraelevato e spazio simbolicamente pregnante. Nonostante quella che potrebbe apparire come una ripresa testuale, è da escludere un improbabile contatto diretto dell'Andreini con il testo del *Jeu*; al tempo stesso appare più che probabile una consapevole ripresa, da parte dello stesso Andreini, da drammi successivi (*mystères* non sopravvissuti a noi o anche, perché no, sacre rappresentazioni italiane egualmente andate perdute) all'interno dei quali, attraverso derivazioni successive, si era mantenuta un'indicazione scenica strettamente analoga a quella del dramma anglo-normanno del XII secolo o di altri testi ad esso coevi che non possediamo.

Prima di passare ad una presa in esame dei diversi punti di consonanza con l'*Adamo* del dramma anglo-normanno nella sua sequenzialità scenica, si considerano ora brevemente alcuni ulteriori elementi di carattere generale per cui i due drammi sono accostabili; innanzitutto in relazione alle fattezze e le modalità di intervento dei diavoli. Nel *Jeu d'Adam*,

¹²⁴ Cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., in *Introduzione*, p.60n.

già a una prima lettura balza agli occhi come l'autentico *Leitmotiv* dell'opera, il fattore strutturante che concorre a modellarne l'intelaiatura, possa essere individuato nel ruolo riservato ai diavoli, il cui irrompere tumultuoso, rumoroso e caotico in corrispondenza con la fine delle parti assegnate ai vari protagonisti e la loro uscita di scena scandisce il *continuum* dell'azione drammatica suddividendola in tante parti virtualmente concluse in sé.¹²⁵

Se nell'*Adamo* di Andreini vi è un'indubbia maggiore continuità dell'azione complessiva, tuttavia è ben ravvisabile, nella struttura generale del dramma (di entrambe le versioni), una scansione del ritmo dell'azione giocata sull'alternanza delle macroscene infernali rispetto a quelle relative alla vicenda di Adamo ed Eva. Sempre nell'*Adamo* andreiniano, specie nella prima versione, l'irrompere degli spiriti infernali è caratterizzato da analoga caoticità e tumultuosità. E così come nell'*Adamo* andreiniano l'intervento degli spiriti infernali è caratterizzato da fumo che accompagna il loro emergere sulla scena (basti considerare i disegni del Procaccini) e dal rumore stridente e metallico degli strumenti musicali infernali (come più volte indica didascalicamente l'Andreini per entrambe le versioni del dramma), questi medesimi elementi ed effetti scenici sono ravvisabili nel *Jeu d'Adam*:

*Et in eo facient fumum magnum exurgere, et vociferabuntur inter se in inferno gaudentes et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur.*¹²⁶

Sempre in merito ai diavoli del *Jeu d'Adam*, un interessante spunto interpretativo di Sonia Maria Barillari indica come sia “credibile che i personaggi demoniaci portassero delle maschere” e come “la modalità dell'agire scenico” degli stessi diavoli abbia “un esatto corrispettivo nella prima delle tre categorie di istrioni prospettate da Tommaso di Cobhan nel suo *Penitenziale* (fine del XIII secolo), quella più meritevole di condanna”.¹²⁷ Entrambi gli aspetti sono in consonanza con il dramma andreiniano: l'utilizzo della maschera per gli spiriti infernali, e solo per essi, sembra eloquentemente suggerita dai disegni del Procaccini entro le edizioni milanesi; inoltre, come tipologia attoriale, i personaggi demoniaci dell'*Adamo* sono

¹²⁵ *Ivi*, p. 43-44.

¹²⁶ ANONIMO [*Jeu d'Adam*], in BARILLARI (a cura di), op. cit., p. 216; traduzione italiana del passo citato, a p.217: “E li faranno levare un gran fumo e nell'inferno schiamizzeranno fra loro per la gioia, e batteranno sui loro calderoni e sulle pentole in modo da farsi sentire da fuori”.

¹²⁷ Cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., in *Introduzione*, rispettivamente p.81 e p.77.

strettamente omologabili alle figure degli *zanni* della Commedia dell'Arte, ossia a quelle parti più rappresentative di una comicità grossolana e volgare e più difficilmente tollerate dalle autorità politico-religiose anche ai tempi dell'Andreini.

Un altro aspetto per cui il *Jeu d'Adam* è accostabile al dramma andreiniano è costituito dalla “rilevanza drammatica che vi acquisisce la figura femminile” di Eva, tanto che per il dramma anglo-normanno “è stata suggerita la definizione di *Ordo representacionis Evae*”. Nel medesimo dramma Eva risulta “assai più di Adamo latrice di un messaggio di fede e di speranza”.¹²⁸ In particolare, come si vedrà fra poco, il personaggio di Eva nel dramma anglo-normanno è caratterizzato da una spiccata vocazione profetica: tale aspetto in parte emerge, come si è visto, nella seconda versione del dramma andreiniano.¹²⁹ In ogni caso la valorizzazione della figura di Eva è una caratteristica precipua dell'*Adamo* in entrambe le sue versioni, anche in sintonia con la battaglia ideologica andreiniana per la valorizzazione della donna-attrice.

Un'ulteriore caratteristica generale per cui si può accostare il *Jeu d'Adam* all'*Adamo* andreiniano è costituito dagli aspetti melico-metrici. Se in quest'ultimo, infatti, ricorrono diversi interventi coreutici, da intendere come cantati, similmente nel *Jeu d'Adam* il flusso dell'azione è scandito, oltre che dalle *lectiones* dottrinali, da responsori cantati.¹³⁰ Sempre nel *Jeu d'Adam*, il testo drammatico vero e proprio (in volgare, di origine anglo-normanna) risulta “modulato sui metri di una versificazione che sapientemente sa alternare i preponderanti *couplets* di *octosyllabes* dal ritmo piano e narrativo alle più solenni quartine monorime di *décasyllabes*, riservate ai momenti di maggiore tensione drammatica”¹³¹. L'*Adamo* di Andreini è analogamente costruito sull'alternanza di un preponderante metro dalle caratteristiche più neutre (libera alternanza di endecasillabi e settenari sciolti) ad altri metri caratterizzati da versificazioni chiuse, da intendersi questi ultimi prevalentemente come cantati, atti a evidenziare poeticamente alcuni passaggi: la chiara alternanza dei due moduli risulta evidente nella prima e più nota versione del dramma andreiniano, maggiormente accostabile quindi, da questo punto di vista, all'andamento metrico del dramma anglo-normanno.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, p.10 e p.72.

¹²⁹ Vedi in Capitolo II.

¹³⁰ Cfr. BARILLARI (a cura di), *op.cit.*, in *Introduzione*, p.48.

¹³¹ *Ivi*, p.57.

L'azione dello *Jeu d'Adam* (considerando solo la sua prima parte, ossia escludendo le successive sezioni dedicate all'episodio di Caino e Abele e alla sfilata dei profeti) si può scomporre nelle seguenti sequenze:

- Sequenza iniziale, relativa alla creazione di Adamo (*Adam*) ed Eva e al loro dialogo con il Dio, che nel *Jeu* è indicato col nome di *Figura*;
- Tentazione del Diavolo (*Diabolus*), senza successo, nei confronti di Adamo;
- Tentazione di *Diabolus* nei confronti di Eva
- Dialogo fra Adamo ed Eva (inframmezzato dall'intervento di un serpente distinto dal precedente *Diabolus* tentatore) fino alla consumazione del frutto proibito da parte di entrambi e successive reazioni.
- Interrogazione e cacciata dal paradiso terrestre.
- Situazione postedenica di Adamo ed Eva.

Senza la minima pretesa di descrivere interamente l'andamento del dramma anglo-normanno ci si soffermerà, seguendo le sequenze sopraelencate, nei luoghi più significativi per un raffronto con l'*Adamo* di Andreini.

Nel corso della sequenza iniziale è da notare soprattutto la presenza di Eva, anche se in disparte, nel momento del divieto, così come avviene nel dramma andreiniano: tale coincidenza potrebbe considerarsi banale, ma non lo è dal momento che il testo biblico (*Genesis 2*) indichi chiaramente come il divieto impartito ad Adamo sia anteriore alla creazione di Eva. Subito dopo l'impartizione del divieto, Dio (*Figura*) si allontana; interviene quindi sulla scena uno stuolo di diavoli che, mimando, sembrano voler indurre Eva a mangiare il frutto proibito, così come indica la didascalia:

Interea demones discurrant per plateas, gestum facentes
competentem; et veniant vivissimo juxta paradisum, ostendentes
Eve fructum vetitum, quasi suadentes ei ut eum commedat.¹³²

Questa tipologia di interventi mimati, da parte di figure infernali che si approssimano al paradiso terrestre, presenta qualche analogia con l'appostamento degli spiriti associati ai vizi capitali entro il paradiso terrestre a spiare Adamo ed Eva nella prima versione dell'*Adamo* andreiniano: in entrambi i casi la presenza diabolica evoca l'imminente caduta dei progenitori e al tempo stesso costituisce un potenziale primo elemento perturbatore atto a influenzarne le scelte.

¹³² ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI (a cura di), op. cit., p. 158. Traduzione italiana del passo citato, p. 159: "Intanto i demoni scorrazzino per la piazza facendo i gesti appropriati; e si avvicinano vicendevolmente al paradiso mostrando a Eva il frutto proibito come per persuaderla a mangiarlo".

Come si è schematicamente anticipato, nel *Jeu d'Adam* il Diavolo (*Diabolus*) prova in un primo momento, con insuccesso, a tentare direttamente Adamo.¹³³ Tale fatto, che con ogni probabilità deriva da scritti apocrifi soggiacenti al dramma anglo-normanno,¹³⁴ trova una sua collocazione nel *Jeu* anche in quanto favorito dallo “influsso esercitato dall’etica feudale e dallo spirito rigidamente gerarchico a cui si ispirava, che impongono a *Diabolus* di interpellare prima Adamo in quanto superiore ad Eva, suo signore”¹³⁵. Nell’*Adamo* di Andreini si potrebbe scorgere una qualche traccia residuale di questa dinamica considerando, entro la prima versione del dramma, il colloquio fra Adamo e Lucifero, nel corso dell’episodio di Carne, ove Lucifero si presenta ad Adamo come suo omonimo *germano* maggiore; nelle modalità cioè di un suo pari che propone un dialogo nel nome della fratellanza; mentre Lucifero non si rivolge mai ad Eva, se non nell’aspetto di Serpe.

Dopo la sequenza della tentazione fallita da parte di *Diabolus* nei confronti di Adamo una didascalia indica una breve confabulazione fra i demoni;¹³⁶ dopodiché *Diabolus* si appresta a tentare Eva. Tale rapida confabulazione può essere vista come rappresentativa di un nucleo originario da cui si sono sviluppate, entro i *mystères* ed entro lo stesso *Adamo* di Andreini, le lunghe fasi preparatorie, in sede infernale, per la tentazione *versus* Eva.

La sequenza della tentazione nei confronti di Eva del *Jeu d'Adam* presenta diversi aspetti accostabili alla corrispettiva del dramma andreiniano. Simile è la modalità del colloquio, dai toni pacati, gentili e attraversati da una sensualità latente, con un “*Diabolus* galante e un’Eva leziosamente *coquette*”¹³⁷. Durante il suo confronto con il Diavolo, Eva è indotta a percepirsi come *dame del mond*, signora e padrona del mondo.¹³⁸ Tale aspetto è ben ravvisabile anche nel dramma andreiniano, specialmente nella prima versione del dramma, entro il monologo di Eva che precede l’incontro con Lucifero-Serpe.¹³⁹ La superba auto-esaltazione di Eva è poi imparentabile con lo spirito profetico/mistico, della stessa Eva, residualmente rintracciabile nell’*Adamo*, in

¹³³ Cfr. ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI (a cura di), op.cit. pp.158-174.

¹³⁴ Sonia Maria Barillari indica ripetutamente nel cosiddetto *Genesis B* il testo di derivazione apocrifa alla base del *Jeu d'Adam*. Cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., *Introduzione*, pp.7-126; in particolare in 2. *Fonti e contenuti*, pp.13-38.

¹³⁵ *Ivi*, p.21.

¹³⁶ Cfr. ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI (a cura di), op.cit., p.174.

¹³⁷ BARILLARI (a cura di), op.cit., in *Introduzione*, p.35.

¹³⁸ Cfr. ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI (a cura di), op.cit., v.255, in p.182.

¹³⁹ Cfr. EVA 1° di II,6 in Ad’13, pp.49-52.

entrambe le versioni nel dramma, ma specialmente nella seconda, ove ad Eva è assegnato l'attributo di *speculatrice*;¹⁴⁰ nel *Jeu d'Adam*, infatti, quando più avanti Eva, in presenza di Adamo, assaggia il frutto proibito, “afferma di aver raggiunto un grado di consapevolezza che va al di là di quella riservata alla condizione umana”.¹⁴¹ Si riportano i versi in questione assegnati ad Eva, direttamente nella traduzione italiana della Barillari:

Ora i miei occhi vedono con tanta chiarezza:
Rassomiglio a Dio, l'onnipotente.
Ogni cosa che è stata, ogni cosa che sarà
io la conosco alla perfezione, e la padroneggio pienamente.¹⁴²

Motivo in parte correlato all'esaltazione di Eva è costituito, in entrambe le versioni del dramma andreiniano, dal soffermarsi di Eva (direttamente o indotta da Lucifero-Serpe) sul frutto proibito sia nell'aspetto della contemplazione visiva che in quella olfattivo-gustativa.¹⁴³ Tale motivo è già presente nel *Jeu d'Adam*, sia nell'aspetto della contemplazione visiva

Ja me fait bien sol le veer¹⁴⁴

che in quella gustativa. Quest'ultimo aspetto appare sia nella forma di una domanda che Eva rivolge al Diavolo

EVA: Quel savor a?
DIABOLUS: Celestiale.¹⁴⁵

sia in ciò che dichiara Eva non appena assaggiato il frutto in presenza di Adamo, prossimo ad assaggiarlo a sua volta:

Gusté en ai. *Deus, quele savor!*
Unc ne testai d'itel dolçor!¹⁴⁶

¹⁴⁰ Cfr. EVA 4° di I,5 in Ad'41, p.27. Cfr. §6.2 del Capitolo II.

¹⁴¹ Cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit, in *Introduzione*, in nota a pp.72-73.

¹⁴² ANONIMO [*Jeu d'Adam*], vv.307-10 in BARILLARI (a cura di), op.cit., p.193. Il testo in lingua originale del manoscritto è riportato a p.192: “Or sunt mes oil tant cler veant / jo semble Deu, le tuit puissant. / *Quantque* fu . *quantque* doit estre / sai jo trestut: bien en sui maistre”.

¹⁴³ Cfr. II,6 di Ad'13 e III,2 di Ad'41, entro la parte conclusiva delle rispettive scene: pp.61-63 di Ad'13 e pp.69-72 di Ad'41.

¹⁴⁴ *Jeu d'Adam*, v.260; il verso è assegnato ad Eva; traduzione italiana, “Già mi fa bene solo a vederlo...”; in BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.184-85.

¹⁴⁵ *Ivi*, p.182, v.252.

¹⁴⁶ *Jeu d'Adam*, vv. 303-04; traduzione italiana, “L'ho assaggiato! Dio, che sapore! / Non ho mai gustato nulla di così dolce”; in BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.192-93.

Un ulteriore motivo presente in entrambe le versioni dell'Adamo nella fase della tentazione di Eva e già significativamente riscontrabile nel *Jeu* è la richiesta riserbatezza fatta dal tentatore nei confronti di Eva; e in entrambe le versioni Eva accetta la complicità richiestale attraverso la locuzione *schermo sarotti*.¹⁴⁷ Un'analoga richiesta di riserbatezza è riscontrabile anche nel colloquio fra *Diabolus* ed Eva nel *Jeu*:

DIABOLUS: Celeras m'en?
 EVA: Oïl, par foi!¹⁴⁸.

La sequenza successiva a quella della tentazione di *Diabolus* nei confronti di Eva nel *Jeu d'Adam* è caratterizzato soprattutto dal colloquio fra Adamo ed Eva, che si conclude con la consumazione del frutto proibito da parte di entrambi e le relative reazioni immediate; da questa sequenza si sono già citati, per continuità tematica con quanto si diceva, alcuni estratti relativi alle reazioni di Eva nell'atto di assaggiare il frutto. All'interno di questa sequenza, interrompendo quindi brevemente il confronto fra Adamo ed Eva, vi è l'intervento di un *serpens artificiose compositus*, entità evidentemente distinta dal precedente *Diabolus*.¹⁴⁹ Tale intervento si svolge solo in modalità mimata, descritta attraverso una didascalia, ove il serpente sussurra all'orecchio di Eva qualcosa: questo intervento risulta decisivo nell'infondere in Eva la perentoria convinzione circa l'opportunità che entrambi assaggino il frutto, opinione verso cui Eva era comunque moderatamente orientata dopo il colloquio con *Diabolus*. L'entità della figura del serpente tentatore è già ambigua nel testo biblico, ove non è esplicitata alcuna identificazione evidente con Lucifero o con altre forze demoniache; tale ambiguità è di per sé foriera delle successive variate elaborazioni sul tema, sia in ambito colto che popolare; e sia in elaborazioni di testi poetici che drammatici. All'interno degli stessi *mysteres* rinascimentali, come si vedrà, l'identità del serpente è variabile. Il *Jeu d'Adam*, proponendo un *serpens* quale doppio del *Diabolus* e nettamente distinto da quest'ultimo, risulta in un certo senso più fedele, rispetto ad altre soluzioni, al testo biblico canonico, non attribuendo cioè al serpente alcun evidente nesso identificativo. L'*Adamo* di Andreini, al di là della formalizzazione delle *dramatis personae*, propone una sostanziale identità tra Lucifero e Serpe, in entrambe le versioni (nella seconda l'identità è meglio sancita

¹⁴⁷ Cfr. EVA 18° di II,6 in Ad'13, pp.63-64, in p.63; ed EVA 20° di III,2 in Ad'41, p.70.

¹⁴⁸ *Jeu d'Adam*, v.212; traduzione italiana, "Manterai il segreto? – Sì, te lo prometto!"; in BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.176-79.

¹⁴⁹ *Jeu d'Adam*, didascalia dopo il verso 292; cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., p.190.

dal punto di vista formale). Tuttavia si può notare come Lucifero, quando acquisisce la forma di Serpe, specie nella prima versione, subisce anche una polarizzazione caratteriale che lo rende tendenzialmente più spigliato ed estroverso; quindi anche se in forma attenuata, e nell'ambito dello stesso personaggio, la duplicità fra *Diabolus* e *serpens* è presente anche nel dramma andreiniano. Un'ulteriore possibile traccia della duplicità del tentatore entro l'*Adamo* potrebbe essere colta nel binomio Lucifero-Vanagloria: il personaggio allegorico di Vanagloria, sia pur muto e nascosto tra le fronde dell'albero della conoscenza, è presente, in entrambe le versioni del dramma andreiniano, durante la scena della tentazione perpetrata da Lucifero-Serpe nei confronti di Eva.

Nel *Jeu d'Adam* la sequenza di cui si sta trattando si conclude, come si è detto, con consumazione del frutto proibito da parte di Adamo ed Eva e le loro immediate reazioni. La reazione di Adamo presenta due elementi di contatto con il dramma andreiniano. In primo luogo si configura come un lamento, accostabile per diversi aspetti al lamento di Adamo della prima versione del dramma di Andreini (ove però il lamento si colloca già in situazione postedenica): nei monologhi di entrambi i testi Adamo esprime vergogna attraverso un'introspezione nella propria mutata condizione.¹⁵⁰ In secondo luogo, la reazione di Adamo nel *Jeu*, non appena assaggiato il frutto proibito, presenta ripetuti segnali di rancore nei confronti di Eva; tale rancore si protrae anche successivamente, dopo la condanna divina, quando invece Eva dà dimostrazione di un pentimento più sincero, come si dirà meglio tra poco, in analogia con la prima versione del dramma andreiniano.

Il più notevole punto di contatto fra il dramma anglo-normanno e l'*Adamo* di Andreini va probabilmente individuato nell'inversione dell'ordine delle condanne divine, tanto più che tale inversione non risulta in nessuno dei *mystères* di epoca rinascimentale qui presi in considerazione. Se nel testo biblico infatti, dopo le interrogazioni verso Adamo ed Eva, viene per primo condannato il serpente, quindi la donna e per ultimo l'uomo,¹⁵¹ sia il dramma andreiniano che il *Jeu d'Adam* propongono, prima la condanna divina nei confronti di Adamo, quindi quella relativa ad Eva e per ultima quella nei confronti del serpente.¹⁵² La corrispondenza fra i due

¹⁵⁰ Cfr. *Jeu d'Adam*, vv. 315-57 in BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.194-96 con VI,4 di Ad'13, pp.110-15.

¹⁵¹ Cfr. *Gen3*,14-19

¹⁵² Cfr.: PADRE ETERNO 3° di III,6 in Ad'13, pp.85-86; IV,8 di Ad'41, pp.91-92; e *Jeu d'Adam*, vv. 423-90 in BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.202-08.

testi si arricchisce di un ulteriore elemento. Il testo biblico infatti prevede una singola modalità di punizione per Adamo, relativa al sudore della fronte connesso al lavoro;¹⁵³ e una duplice punizione per Eva relativa cioè sia al dolore nel partorire che alla sottomissione all'uomo.¹⁵⁴ La doppia punizione per Eva diventa presso i *mystères* di epoca rinascimentale uno spunto per l'argomentazione relativa ad una maggiore colpevolezza di Eva rispetto ad Adamo; ebbene, sia l'*Adamo* di Andreini (in entrambe le versioni) che il *Jeu d'Adam* presentano una singola punizione per Eva, relativa al dolore nel partorire, omettendo quindi il verdetto della sottomissione all'uomo in quanto punizione.¹⁵⁵ L'assenza della duplice condanna per Eva tanto nel *Jeu d'Adam* quanto nell'*Adamo* di Andreini riflette una complessiva valorizzazione della figura femminile che, sia pure con modalità e intenti diversi, entrambi i drammi condividono.

Come si è accennato in precedenza, considerando complessivamente le sequenze del peccato, delle condanne e delle vicende postedeniche di Adamo ed Eva, si ritrova nel *Jeu d'Adam*, in analogia con la prima versione del dramma andreiniano, una più precoce formulazione di pentimento sincero, ossia esente da recriminazioni, da parte di Eva, rispetto a una prolungata fase di rancore verso quest'ultima da parte di Adamo. La dichiarazione di colpevolezza da parte di Eva si esprime, subito dopo la condanna espressa verso di lei da *Figura*, attraverso tre quartine di *décasyllabes*, di cui si riporta la prima:

Go sui mesfait, ço fu par folage.
 Por une pome soffrirai si grant damage
 que en paine met moi e mon lignage:
 petit aquest me rent grant traüage¹⁵⁶.

¹⁵³ Cfr. *Gen3,17: Adæ vero dixit : Quia audisti vocem uxoris tuæ, et comedisti de ligno, ex quo præceperam tibi ne comederes, maledicta terra in opere tuo : in laboribus comedes ex ea cunctis diebus vitæ tuæ.*

¹⁵⁴ Cfr. *Gen3,16: Mulieri quoque dixit : Multiplicabo ærumnas tuas, et conceptus tuos : in dolore paries filios, et sub viri potestate eris, et ipse dominabitur tui.*

¹⁵⁵ Nel *Jeu d'Adam* la sottomissione ad Adamo da parte di Eva è sì sancita da *Figura*, ma in concomitanza con la creazione di Eva e non in quanto atto punitivo conseguente al peccato: cfr. *Jeu d'Adam*, vv.26-40, in BARILLARI (a cura di), op.cit., p.150. Nell'*Adamo* di Andreini invece non mai sancita in maniera evidente una sottomissione di Eva nei confronti di Adamo.

¹⁵⁶ *Jeu d'Adam*, vv.461-64, in BARILLARI (a cura di), op.cit., p.206; traduzione italiana, a p.207: "Io son colpevole, fu per dissennatezza. / Per un frutto patirò un così grande danno / che mette in pena me e la mia discendenza: / un piccolo profitto mi costa un grande tributo".

L'ultimo verso presenta una significativa somiglianza, già notata dalla Ruffino,¹⁵⁷ con una coppia di versi dell'*Adamo* (prima versione) pronunciati dall'angelo portatore di pelli, ma in riferimento ad Eva:

E per un gaudio breve
Mille lunghi martiri¹⁵⁸.

Per contro, il rancore di Adamo verso Eva si prolunga (in maniera ancor più pronunciata che nel dramma andreiniano) anche oltre la cacciata; ancora in fase postedenica Adamo, nel *Jeu*, in uno dei suoi sfoghi “alzerà la mano contro Eva”¹⁵⁹.

Infine, un'ultima analogia con il dramma andreiniano la si può ravvisare nel significativo spazio drammatico che il *Jeu* riserva per le vicende postedeniche di Adamo ed Eva.¹⁶⁰ In questa fase, oltre ai già riferiti sfoghi rancorosi di Adamo nei confronti di Eva, sono presenti monologhi da parte di entrambi i progenitori confrontabili, per il contenuto complessivo, ai lamenti di Adamo ed Eva della fase postedenica del dramma andreiniano, considerando soprattutto la prima e più nota versione. Inoltre una didascalia descrive Adamo con “in mano una zappa ed Eva un rastrello”; entrambi “cominceranno a coltivare la terra seminandovi il grano”¹⁶¹. Il singolare fatto che Eva collabori con Adamo nei lavori campestri non trova immediate corrispondenze nel dramma andreiniano; tuttavia vi si ritrova un'Eva impiegata in un lavoro di fatica, di competenza tipicamente maschile (in entrambe le versioni del dramma, ma con più dettagli nella prima), qual è la costruzione di una capanna.¹⁶²

¹⁵⁷ In RUFFINO (1998 e 2007, a cura di), opp.citt., in *Commento* alla scena III,7, risp. pp. 165 e 142.

¹⁵⁸ ANGELO 1° di III,7 in Ad'13, pp.87-88.

¹⁵⁹ Traduzione italiana di S.M.Barillari di “Tunc manum contra Eva<m> levabit”: *Jeu d'Adam*, in didascalia successiva al verso 534, in BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.212-13

¹⁶⁰ *Jeu d'Adam*, vv.519-90; a tali 72 versi va sommata anche un'ampia e dettagliata didascalia scenica: cfr. BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.210-17.

¹⁶¹ Traduzione italiana di S.M.Barillari dal *Jeu d'Adam*, in seconda didascalia successiva al verso 518: “Tunc Adam <habebit> fossorium et Eva rastrum et incipie<n>t colere terram, et seminabunt in ea triticum”; BARILLARI (a cura di), op.cit., pp.210-11.

¹⁶² Cfr. EVA 1° di V,5 in Ad'13, pp.149-52; e cfr. V,8 di Ad'41, pp.116-17.

5.3 Il *Mistère du Viel Testament*

Il *Mistère du Viel Testament* (da qui in poi indicato anche nella forma abbreviata MVT) è con ogni probabilità una fonte diretta per l'*Adamo* di Andreini.¹⁶³ Come si vedrà meglio nel corso del paragrafo, vi sono diversi motivi per asserire ciò, che si possono sintetizzare in tre punti:

- Unico fra i vari *mystères* che presentano uno spazio drammatico significativo per la fase della creazione del mondo e delle vicende di Adamo ed Eva, qui presi in considerazione, ebbe una diffusione a stampa, a partire dall'anno 1500 circa, con ulteriori due edizioni nel corso del '500; tale fatto rende di per sé più che plausibile una consultazione del testo da parte dell'Andreini.
- Le tre cinquecentine del MVT presentano una serie di raffigurazioni disposte lungo il corso del testo drammatico, delle quali molte di soggetto identico ai disegni del Procaccini; diventa credibile quindi che una delle edizioni del MVT possa essere stata di ispirazione anche per il progetto editoriale del primo *Adamo*.
- La quantità e qualità dei riscontri rintracciabili con il dramma andreiniano.

Il *Mistère du Viel Testament*, così come gli altri *mystères*, è un testo composto soprattutto per finalità rappresentative. Con i suoi quasi 50000 versi è fra i più estesi tra i *mystères* complessivamente a noi pervenuti; il suo svolgimento scenico, inerente esclusivamente agli avvenimenti relativi all'antico testamento, sia di tradizione canonica che apocrifia, doveva dispiegarsi entro un ciclo di circa 25 giornate.¹⁶⁴ Come la maggior parte dei *mystères*, si tratta di un testo composito, frutto di una compilazione collettiva sulla base di ulteriori testi drammatici precedenti, da cui sono desunti frammenti che vengono assemblati e, all'occorrenza, raccordati da giunture elaborate *ex novo*.¹⁶⁵ Il completamento della composizione del *mystère* avvenne con ogni probabilità in prossimità del 1500, in corrispondenza cioè della prima rappresentazione di cui si abbia notizia, realizzata a Parigi.¹⁶⁶ La sua prima edizione a stampa avvenne subito dopo, con ogni probabilità in relazione al successo riscosso dalla rappresentazione.¹⁶⁷ Una seconda edizione a stampa è del 1520 circa; la

¹⁶³ Si mantiene la grafia antica *Mistère* per *Mystère* così come fa il Rothschild. Cfr. ANONIMO, [MVT] *Le mistère du Viel Testament*, Parigi, Petit-Marnef, 1500 c.a.; Parigi, Trep-Janot, 1520 c.a.; Parigi, Gaultherot, 1542; edizione moderna, di rieferimento, ROTHSCHILD, James de (a cura di), *Le mistère du Viel Testament publié avec introduction, notes et glossaire par le baron James De Rothschild*, Paris, De Firmin Didot et C, 1878.

¹⁶⁴ Cfr. ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduction*.

¹⁶⁵ Cfr. RUNNALLS Graham A., *Etudes sur les mystères*, Paris, Champion, 1998, in 12. *La composition du mistere du viel testament*, pp.279-304.

¹⁶⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁶⁷ Cfr. ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduction*, p.xiii.

terza edizione, del 1542, fu realizzata in concomitanza con l'allestimento scenico del *mystère*, sempre a Parigi, da parte della Confrerie de la Passion.¹⁶⁸

Seguendo le indicazioni fornite dalla moderna edizione del Rothschild tutte e tre le cinquecentine del MVT presentano raffigurazioni disposte lungo il testo del dramma. Un numero significativo di esse corrispondono alla sezione iniziale del *mystère*, quella cioè di pertinenza per un raffronto con l'*Adamo* di Andreini (creazione del mondo e vicenda di Adamo ed Eva), nonostante tale sezione occupi uno spazio relativamente contenuto rispetto alla totalità dell'opera (meno di duemila versi su un totale di quasi 50000). Seguendo ad esempio le indicazioni del Rothschild per l'edizione *princeps*, su 39 raffigurazioni complessive, ben 10 corrispondono alla sezione iniziale (creazione e vicenda di Adamo ed Eva):

1. Fol.2 a: Dieu crée le globe du monde;
2. Fol.2 c: Dieu crée les anges;
3. Fol.6 a: Dieu crée les astres et les végétaux;
4. Fol.6 c: Dieu crée les oiseaux et les poissons;
5. Fol.7 cd: Dieu crée Adam et Eve [...]
6. Fol.10 a: Eve et le serpent à la figure de pucelle;
7. Fol.10 cd: Tentation d'Adam et d'Eve [...]
8. Fol.12 ab: Dieu le Père dans sa gloire, adoré par les anges et assisté de Sapience, Vérité, Justice, Miséricorde et Paix [...]
9. Fol.14 c: Adam et Eve chassés du paradis terrestre;
10. Fol.15 c: Adam travaille la terre [...] ¹⁶⁹.

Come si può vedere dall'indicazione delle pagine riportata dal Rothschild, le raffigurazioni si susseguono lungo il corso del testo, esattamente come avviene per le stampe dei disegni del Procaccini entro le edizioni milanesi dell'*Adamo*: risulta quindi pertinente considerare le edizioni cinquecentine del MVT come il probabile modello (diretto o indiretto) del progetto editoriale andreiniano. Tale considerazione si rafforza se si considera come delle dieci raffigurazioni sopraelencate della *princeps* del MVT almeno cinque hanno il medesimo soggetto di altrettante illustrazioni del Procaccini nelle edizioni milanesi dell'*Adamo*.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Cfr. *ivi*, in *Introduction*.

¹⁶⁹ ROTHSCHILD, *op.cit.*, in *Introduction*, p.xxii.

¹⁷⁰ Le cinque raffigurazioni considerate sono quelle relative alla creazione di Adamo ed Eva (5); ad Eva e il serpente con le sembianze di fanciulla(6); alla tentazione di Adamo ed Eva(7); ad Adamo ed Eva cacciati dal paradiso terrestre(9); ad Adamo che lavora la terra(10). Tali raffigurazioni corrispondono per soggetto alle illustrazioni del Procaccini poste rispettivamente all'inizio delle scene I,1; II,6; III,1; III,8; e IV,4 di Ad'13.

La sequenza iniziale del MVT, relativa alla creazione del mondo e alle vicende di Adamo ed Eva, pertinente cioè ad un raffronto col dramma andreiniano, ha una lunghezza di 1882 versi (didascalie escluse). Di essi i primi 1257 versi risultano, salvo sporadiche varianti, combacianti con quelli della parte iniziale della *Passion de Troyes*, di cui si tratterà successivamente. Tale fatto è connesso alla già riferita natura composita della maggior parte dei *mystères*: come si evince dall'approfondimento svolto a tal proposito dal Runnalls, il MVT e la *Passion de Troyes* utilizzano per la porzione iniziale del testo una medesima fonte, a noi perduta, da cui copiano.¹⁷¹ I primi 1257 versi del MVT tuttavia non comprendono un centinaio di versi circa, presenti della *Passion de Troyes*, che corrispondono al conciliabolo dei diavoli in preparazione per la tentazione di Eva: tale episodio risulta pertanto assente nel *Mistère du Viel Testament*.¹⁷²

La complessiva porzione iniziale di 1882 versi del MVT, pertinente ad un raffronto con l'*Adamo* di Andreini, può essere scandita nelle seguenti sequenze:

- Creazione iniziale e battaglia angelica: vv.1-546
- Creazione di Adamo ed Eva: vv.547-965
- Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: vv.966-1045
- Tentazione *versus* Eva: vv.1046-1143
- Caduta di Adamo: vv.1144-1257
- Interrogazioni, processo e cacciata; accenno di vicende postedeniche: vv.1258-1882.

Raffrontando la porzione iniziale del MVT, di 1882 versi (più didascalie), con il dramma andreiniano si possono rintracciare numerosi riscontri, alcuni dei quali di notevole portata, sia nella forma di riprese tematiche complessive che in quella di palesi corrispondenze in precisi punti delle correlative sequenze drammatiche; sono rintracciabili anche alcuni significativi riscontri testuali. Si individueranno, poco oltre qui di seguito, tali riscontri, seguendo la sequenza della porzione iniziale del MVT così come sopra riferita. Si vogliono tuttavia anticipare da subito, elencandoli, i riscontri che appaiono di maggiore portata:

la descrizione dell'armonia celeste e angelica nell'esordio, per la stretta analogia con il prologo dell'*Adamo* del 1613;

¹⁷¹ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, cit., in *12. La composition du mystère du viel testament*, pp.279-304.

¹⁷² Tale mancanza è avvertita dal Rothschild come una lacuna; riporta quindi, entro l'introduzione dell'edizione ottocentesca da lui curata del MVT, l'episodio mancante: cfr. ROTHSCHILD, op.cit., *Introduzione*, pp.li-iv.

il motivo pervasivo nel testo del MVT, così come nell'*Adamo* di entrambe le versioni, dei seggi celesti vacanti, originariamente assegnati agli angeli poi caduti e destinati quindi ad essere rimpiazzati dall'umanità;

la scena complessiva della creazione di Adamo ed Eva, dalla discesa e monologo iniziale di *Dieu* alla sua risalita verso l'alto contornato dagli angeli, risulta pervasa di motivi strutturali e tematici rintracciabili nella corrispettiva scena dell'*Adamo* andreiniano, soprattutto considerando la prima versione;

il capo dei diavoli, *Lucifer*, presenta tratti caratteriali assimilabili al Lucifero andreiniano della prima versione, spesso melanconico e desolato;

l'incontro fra Eva e il serpente avviene con modalità strettamente analoghe al corrispettivo della seconda versione dell'*Adamo* di Andreini;

a più riprese emerge, così come accade in entrambe le versioni del dramma andreiniano, una deliberata confusione e sovrapposizione fra albero della vita e albero della conoscenza.

Va comunque evidenziato come, nonostante la consistenza dei riscontri, si possono individuare alcuni significativi riscontri mancanti rispetto a quelli già individuati dal confronto del dramma andreiniano con il *Jeu d'Adam*: tale fatto induce a pensare che, se è probabile che il MVT costituisca una fonte diretta per l'*Adamo* di Andreini fra i testi della tradizione sacro-rappresentativa, è altrettanto probabile che non sia l'unica; e che il dramma andreiniano sia fondato quindi anche su altri testi del medesimo ambito, forse ma non necessariamente *mystères* francesi, derivanti a loro volta (attraverso successivi passaggi) dal dramma anglo-normanno e probabilmente non sopravvissuti fino a noi. In particolare infatti non si ravvisa nel MVT, e nemmeno negli altri *mystères* qui di seguito considerati, l'inversione dell'ordine biblico delle condanne divine riscontrata nel *Jeu*; inoltre il MVT, così come gli altri *mystères* qui presi in esame, mantiene, con ottica misogina, la doppia condanna biblica inflitta ad Eva a causa del peccato (dolore nel partorire e sottomissione all'uomo) così come non fanno il dramma anglo-normanno del XII secolo e l'*Adamo* di Andreini. Si può inoltre ravvisare, come riscontro presente nel *Jeu* e mancante nel MVT, il motivo dei diavoli si approssimano al paradiso terrestre in atto di spiare i due progenitori e preluderne l'imminente caduta. In concomitanza alla tentazione di Eva è poi ben attestato nel *Jeu* il motivo della contemplazione visiva del frutto proibito, presente in entrambe le versioni del dramma andreiniano e assente nel MVT. Infine, il MVT presenta sì una sequenza postedenica per Adamo ed Eva prima dell'inizio dell'episodio di Caino e Abele, ma un po' più breve rispetto al *Jeu* e meno consonante con il dramma andreiniano.

La prima delle sei sequenze con cui si è sopra suddivisa, per comodità, la porzione iniziale di 1882 versi pertinenti ad un raffronto con il dramma andreiniano concerne la prima parte della creazione, la ribellione di Lucifero, il motivo della battaglia angelica e la caduta di Lucifero con gli altri spiriti dannati.¹⁷³ Anche se tale sequenza non è di per se stessa presente nel dramma andreiniano (la battaglia angelica è presente sì, ma come replica, nella parte finale dell'*Adamo*; mentre l'avvio dell'azione vera e propria del dramma andreiniano corrisponde alla seconda delle sei sequenze), tuttavia in essa si possono ravvisare alcuni significativi riscontri. Già nell'*incipit*, in un monologo di esordio, *Dieu* inaugura il motivo dei seggi celesti in concomitanza alla manifestazione della propria potenza, così come avviene pervasivamente in entrambe le versioni dell'*Adamo*:

Pour demonstrer nostre magnificence,
Et decorer le trosnes glorieux,
Voulons ce jour, par divine excellence,
Produire faitz divins et vertueux ¹⁷⁴.

Significativo inoltre, entro il medesimo monologo, con l'avvio della fase iniziale della creazione, il fatto che *Dieu* crei “quatre elemens divers en qualitez”¹⁷⁵ la cui funzione è quella, analogamente a quanto avviene nella parte iniziale della seconda versione dell'*Adamo*, di conferire un primo assetto ordinato all'universo *in fieri*.¹⁷⁶

La creazione angelica nella sua completa articolazione nei vari ordini non trova corrispondenze, se non per vaghi accenni, nel dramma andreiniano. Tuttavia è da notare come in questa fase, oltre a *Lucifer*, primo fra gli angeli, intervengano subito dopo, nell'ordine *Michel, Gabriel e Raphael*,¹⁷⁷ in considerazione del fatto che tutti e quattro i personaggi sono contemplati complessivamente nell'*Adamo*, sia pur limitatamente alla versione edita nel 1641 (nella prima e più nota versione dell'*Adamo*, Gabriele e Raffaele non solo presenti fra i personaggi). Il successivo intervento, *a genoulx*, di *Cherubin* esprime il medesimo senso di armonia celeste e cosmica che si ritrova nel *Prologo*, affidato a un coro angelico, dell'*Adamo* del 1613:

Bien devons tous resonner melodye

¹⁷³ Cfr. MVT, vv.1-546; in ROTHSCHILD, op.cit., pp.1-22.

¹⁷⁴ *Ivi*, vv.1-4; p.1.

¹⁷⁵ *Ivi*, v.22; p.2.

¹⁷⁶ In I,2 di Ad'41, Caos, trafitto da *Amor divino*, si scompone nei quattro elementi che costituiscono il mondo nella sua varietà, bellezza e ordine.

¹⁷⁷ Cfr. MVT, vv.85-120; in ROTHSCHILD, op.cit., pp.4-6.

En chant plaisant, notable et gracieux,
Pour demonstrier celestine armonye,
En union de bien concordieux ¹⁷⁸.

La ribellione di Lucifero risulta punita nello stesso spirito di contrappasso che si esprime nel dramma andreiniano;¹⁷⁹ ossia la rovinosa caduta dell'angelo ribelle risulta tanto precipitosa quanto smodata è la sua orgogliosa ambizione a salire in alto:

Lucifer, pas ne monteras
Ou tu tends par presumption,
Mais au plus profond descenderas,
En tartaricque infection.¹⁸⁰

Il duello tra Lucifero e Michele, previsto nel dramma andreiniano nella parte finale, in forma di replica rispetto a quello originario, è così preconizzato dal volere di *Dieu* nel MVT:

Michel, vous ferez la victoire
Contre le dragon venimeux ¹⁸¹.

Da notare l'impiego dell'epiteto *dragon* per Lucifero, del resto pervasivo in tutto il tratto del MVT preso in esame; il medesimo epiteto di *dragone* (o *drago inferno*) si ripete più volte per Lucifero nell'*Adamo* del 1641, come si è visto.¹⁸²

Nel suo precipizio verso la nuova condizione infernale, *Lucifer* manifesta poi un'attitudine desolata e autocommiserativa che lo rendono assai prossimo al Lucifero andreiniano della prima versione, pervaso da un temperamento melanconico e introspettivo:

Harau, harau! je me repens.
Ou sommes nous, Dyables infernaulx [...]

Je brusle, j'ay peine et torment
En lieu de joye et de lysesse,
Car en Enfer incessamment

¹⁷⁸ *Ivi*, vv.125-28; p.6.

¹⁷⁹ Cfr. Ad'13, p.33, in ANGELO 9 di II,1: "Onde tanto all'ingiù folle cadesti / Quanto a l'insù poggiando, alzarti osasti"; e p.167, in MICHELE 4° di V,8: "Tanto a l'ingiù dolente / Quanto lieto a l'insù poggiar credesti".

¹⁸⁰ Cfr. MVT, vv.408-11; in ROTHSCHILD, op.cit., p.16. Cfr. con Ad'13, p.33, in ANGELO 9 di II,1: "Onde tanto all'ingiù folle cadesti / Quanto a l'insù poggiando, alzarti osasti"; e p.167, in MICHELE 4° di V,8: "Tanto a l'ingiù dolente / Quanto lieto a l'insù poggiar credesti".

¹⁸¹ *Ivi*, vv.416-17; p.16.

¹⁸² Vedi in Capitolo II, §4 e §7.

Suis livré en dueil et tristesse [...]
Ou suis je mis condamné, Dyable,
Privé du haultain Paradis?
De tous suis le plus miserable
Car je suis au parfont du puis ¹⁸³.

Questa modalità temperamentale comporta, così come avviene per il Lucifero andreiniano della prima versione, che il *Lucifer* del MVT non abbia il controllo completo sugli altri diavoli a lui teoricamente subordinati: nella sostanza, cioè, non si avverte alcuna significativa differenza di rango tra *Lucifer* e gli altri diavoli confabulanti fra loro (diversamente, nella seconda versione dell'*Adamo*, Lucifero è caratterizzato, così come il Satana miltoniano, dal forte impeto decisionale e dal controllo assoluto sugli altri spiriti infernali a lui subordinati). Nel MVT anzi alcuni diavoli, ossia *Asmodeus*, *Leviatan*, *Agrappart*, *Cerberus* e *Astaroth*¹⁸⁴, subito dopo l'ultimo dei passi sopraccitati, arrivano a protestare apertamente contro *Lucifer*. Si riporta la prima battuta della serie, assegnata ad *Asmodeus*:

Faulx dragon, tu nous a seduitz
Par ta mauvaise ambicion,
Dont avons perdus tout delitz
Et divine illustracion.¹⁸⁵

Quarto nell'ordine delle rimostranze verso Lucifero, l'intervento di *Cerberus* è indicativo del contrasto scenico-acustico fra melodie angeliche e cacofonie infernali, ben presente anche nell'*Adamo* di Andreini:

Deulx et travaux nous sont rendus
Pour toute lyesse et soulas,
Car en lieu de chanter lassus
Nous fault crier et dire: hélas! ¹⁸⁶.

La seconda sequenza in cui si è per comodità ripartita la porzione iniziale del MVT, quella inerente alla creazione di Adamo ed Eva,¹⁸⁷ presenta forti analogie con la corrispettiva scena dell'*Adamo* andreiniano, specie se considerato nella sua prima versione. Una strettissima analogia la si riscontra anche semplicemente osservando la

¹⁸³ MVT, vv.459-60, 503-06, 515-18; in ROTHSCHILD, op.cit., pp.18-20.

¹⁸⁴ In Ad'41 è presente il personaggio infernale di Astarot, che interviene nelle scene IV,1-2 ed è indicato come presente dalle didascalie nelle scene V,3-4 e V,13.

¹⁸⁵ MVT, vv.519-22; in ROTHSCHILD, op.cit., p.21.

¹⁸⁶ *Ivi*, vv.531-34; p.21.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, vv.547-965; pp.22-40.

struttura dello svolgimento scenico: monologo iniziale di *Dieu*; sua discesa fra angeli canori sulla terra,¹⁸⁸ che nel frattempo viene creata secondo una scansione analoga ai sei giorni biblici della creazione; creazione e monologo d'esordio di Adamo; sua conduzione nel paradiso terrestre;¹⁸⁹ sonno di Adamo; creazione e monologo d'esordio di Eva; risveglio di Adamo e consacrazione della coppia edenica; discorso di *Dieu* rivolto ad entrambi comprensivo del divieto ma anche della promessa che entrambi verranno un giorno accolti presso *le hault siége des cieulx*;¹⁹⁰ risalita scenica finale di *Dieu* fra i canti angelici.¹⁹¹

Il monologo di *Dieu* all'inizio della sequenza presenta strette analogie con il monologo d'esordio dell'*Adamo* del 1613. Comune è infatti l'immediata implicazione di Lucifero e il connesso riferimento al motivo del rimpiazzamento dei seggi celesti vacanti attraverso la creazione dell'umanità, a cui quei seggi sono destinati; tale motivo si esprime nel testo andreiniano attraverso l'espressione "sublimar le soglie",¹⁹² nel MVT attraverso l'espressione "raparer le trosne honorable". La creazione dell'uomo inoltre è solo evocata nel monologo d'esordio del dramma andreiniano; similmente non viene espressamente citata nel monologo iniziale di *Dieu* nella sequenza in questione del MVT, che così comincia:

Or est nostre ange Lucifer
Tresbuché, luy et ses complices,
Es abismés palus d'Enfer
Pour leurs faulx et orgueilleux vices;
Si convient par vertus propices
Raparer le trosne honorable,
Car, comme expers et infelices
Sont cheutes en peine pardurable ¹⁹³.

¹⁸⁸ "Adoncques doit descendre Dieu de Paradis avecques ses Anges, en chantant le plus melodieusement qu'i soit possible": *ivi*, didascalia dopo il verso 574; p.23.

¹⁸⁹ Nel MVT Adamo vi è condotto per mano da *Dieu*: "Adoncques doit Dieu prendre Adam par la main en Paradis terrestre": *ivi*, didascalia dopo il verso 737; p.31.

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, v.889; p.37.

¹⁹¹ "Adoncques doivent monter Dieu et ses Anges en Paradis chantant melodieusement": *ivi*, didascalia dopo il verso 961; p.40.

¹⁹² "Miri il Rubello, insano / Com'è facile il modo / al gran fabro de'Mondi, / De l'alto empireo sublimar le soglie / Inalzando l'humile / Là've cadde il superbo"; PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, pp.1-2, qui p.1. Il motivo del rimpiazzamento dei seggi celesti è pervasivo in entrambe le versioni del dramma andreiniano. Uno dei luoghi in cui si esprime in maniera più efficace si ha nella scena II,1 di Ad'13 dove l'undicesimo angelo solista, rivolgendosi implicitamente a Lucifero, dice: "Statti pur là ne'profondi abissi, / Che ben trovò l'eterno Mastro il modo / Di que'seggi colmar tanto celesti, / Che tu lasciasti dirupando voti"; ANGELO 11 in II,1 di Ad'13, p.33.

¹⁹³ MVT, vv.547-54; in ROTHSCHILD, op.cit., p.22.

Se tale monologo di *Dieu* nel MVT fa evidente riferimento all'episodio della caduta di Lucifero, episodio che si è appena svolto nel *mystère*, l'*Adamo* andreiniano del 1613 si apre, dopo il prologo, con un'invettiva verso Lucifero da parte del *Padre Eterno* che emerge *ex abrupto*,

Alzi dal tetro horror l'horrida fronte
Lucifero dolente a tanta luce [...] ¹⁹⁴

senza alcun precedente, dato che il dramma così esordisce. Considerando come il riferimento, nel monologo di *Dieu* nel MVT, è invece successivo agli episodi della creazione angelica, della ribellione di Lucifero e della caduta dello stesso, è assai probabile che il pubblico dell'*Adamo* andreiniano coevo all'autore (sia in quanto lettore del dramma che, eventualmente, in quanto fruitore della rappresentazione del dramma stesso), sulla base di una diffusa conoscenza delle tradizioni sacro-rappresentative e della tipica scansione degli episodi in esse contenute, avvertisse come scontato l'episodio mancante della caduta di Lucifero che virtualmente precede il monologo d'esordio del *Padre Eterno* nel dramma andreiniano. ¹⁹⁵

Dopo il monologo di *Dieu* seguono nel MVT brevi interventi di encomio da parte degli arcangeli (*Michel, Gabriel, Raphael*). Quindi, in analogia al dramma andreiniano, considerato soprattutto nella prima e più nota versione, avviene simultaneamente la discesa sulla terra di *Dieu* circondato dagli angeli e la creazione della terra stessa, secondo una sequenzialità analoga a quella indicata dalle sei giornate bibliche. Nel dramma andreiniano le tappe della creazione sono solo vagamente evocate e tuttavia, se ne intravede egualmente il riferimento. Un'eventuale ripresa testuale diretta dal MVT può scorgersi nell'allusione alla creazione del sole e della luna nel testo andreiniano:

O superbo apparato
E di Luna e di Sol gran lumi ornato ¹⁹⁶;

¹⁹⁴ *Incipit* di PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, p.1.

¹⁹⁵ Come si vedrà dalla presa in esame di altri *mystères* che contemplino in maniera estesa gli episodi della creazione e delle vicende di Adamo ed Eva, la struttura fondamentale negli episodi è del tutto analoga al MVT. Nonostante la scarsità di testi a noi pervenuti di sacre rappresentazioni italiane che egualmente contemplino tali episodi in maniera diffusa vi sono tuttavia sufficienti elementi per asserire che analoghe rappresentazioni cicliche fossero diffuse anche in Italia, almeno per tutto il XVI secolo se non oltre, con simile articolazione degli episodi fondamentali; vedi in §6 del presente capitolo.

¹⁹⁶ SERAFINI 1° di I,1 in Ad'13, p.2.

la creazione dei due astri maggiori, nel MVT, è infatti indicata più così per bocca di *Dieu*:

Et tiercement nous assierrons
Deux grantz lumières au firmament ¹⁹⁷;

la simiglianza fra *grantz lumières* e *gran lumi* non deve tuttavia far dimenticare il comune riferimento biblico, nel *Genesi*, in *duo luminaria magna*.¹⁹⁸

I rispettivi monologhi d'esordio di Adamo ed Eva appena creati esprimono lo stesso senso di incantata meraviglia e umile grazia che emerge dai correlativi monologhi della prima versione del dramma andreiniano. A tal proposito, più ancora dei monologhi in se stessi, sono indicative le didascalie che nel MVT li precedono:

Adonc se doit lever Adam tout nud et faire grandes admiracions
en regardant de tous costés, et puis ce doit mettre humblement a
genoulx, les mains jointes, disant ce qui s'ensuit ¹⁹⁹;

Adoncques Eve se liève en faisant admiracion, puis se met a
genoux ²⁰⁰.

Nel pronunciare il divieto, *Dieu* si rivolge esplicitamente a entrambi, così come nel dramma andreiniano e differentemente dal testo biblico (ove Dio prescrive il divieto ad Adamo con Eva ancora increata).²⁰¹ Nell'*Adamo* di Andreini (in entrambe le versioni) l'albero della vita e quello della conoscenza appaiono confusi e sovrapposti fra loro.²⁰² La stessa cosa avviene nel MVT. L'albero del frutto proibito, nel momento del divieto e anche successivamente, viene indicato col nome di *arbre de vie*.²⁰³

¹⁹⁷ MVT, vv.610-11; in ROTHSCHILD, op.cit., p.25.

¹⁹⁸ Cfr. *Gen1,16: Fecitque Deus duo luminaria magna; luminare maius, ut præesset diei et luminare minus, ut præesset nocti; et stellas.*

¹⁹⁹ MVT, didascalia precedente il verso 710; in ROTHSCHILD, op.cit.,p.30.

²⁰⁰ *Ivi*, didascalia precedente il verso 770; p.32.

²⁰¹ Cfr. *Gen2,16-17*.

²⁰² Uno dei luoghi più espliciti di questa deliberata confusione e sovrapposizione fra i due alberi nel dramma andreiniano si ha in SERPE 4° di II,6 in Ad'13, p.54: "Scienza m'appello, / Cognominata hor vita".

²⁰³ Cfr. MVT, v.852 e didascalia immediatamente successiva; in ROTHSCHILD, op.cit., p.35. Cfr. *ivi*, v.651 e didascalia poco precedente; p.27. Cfr. *ivi*, didascalia successiva al verso 1061; p.44. Cfr. *ivi* v.1076; p.45. Cfr. *ivi*, v.1088; p.46. Cfr. *ivi*, v.1145; p.48.

La sequenza successiva del MVT vede Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre dialoganti tra loro.²⁰⁴ Il dialogo non trova significative corrispondenze nelle situazioni edeniche con Adamo ed Eva soli entro il dramma andreiniano. Tuttavia è significativo constatare la presenza nel MVT di tale situazione scenica; e nel constatare quindi come le situazioni edeniche con Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre presenti nel dramma andreiniano abbiano un preciso riferimento nella tradizione sacro-rappresentativa che prevedeva appunto (il MVT è solo esemplare di un assetto che, come si vedrà, era piuttosto diffuso) una situazione scenica dei due progenitori soli nel paradiso terrestre dopo il divieto e prima della tentazione.

All'interno di tale sequenza vi è il taglio, già segnalato dal Rothschild, come riferito sopra, rispetto alla fonte da cui attinge il MVT nella sua porzione iniziale, del consiglio infernale preparatorio per la tentazione di Eva, mantenuto invece dalla *Passion de Troyes* che attinge dalla medesima fonte e che si prenderà in esame successivamente. Come si vedrà, in tale consiglio Lucifero affida a Satana la missione relativa alla tentazione di Eva; nel MVT troviamo dunque, nella sequenza successiva, relativa appunto alla tentazione di Eva,²⁰⁵ *Sathan* che, *vestu d'un habit en manière de serpent et le visage de pucelle*,²⁰⁶ si appresta all'opera facendo riferimento nei primi versi a un incarico ricevuto, definendo se stesso quale *bon loyal messenger* di una ricevuta *commission*,²⁰⁷ con evidente nesso a una precedente scena che nel MVT è appunto soppressa.

Il tentatore è dunque nel MVT, così come nel dramma andreiniano, un demone che assume le sembianze di serpente; con la differenza che tale demone non è Lucifero ma Satana (*Sathan*), che a sua volta, considerando la parte mancante nel MVT e presente invece nella *Passion de Troyes*, si configura come un luogotenente dello stesso Lucifero (così come *Sathan*, in medesima grafia, è luogotenente di Lucifero nel dramma andreiniano), invitato in missione da quest'ultimo. Nel MVT si ha dunque un binomio Lucifero-Satana che rispecchia in realtà, almeno tendenzialmente, quanto avviene complessivamente nella tradizione sacro-rappresentativa e anche nella letteratura colta che ad essa fa riferimento: il nome di Lucifero è associato alla polarità introspettiva, intellettuale, melanconica del re dell'inferno; quello di Satana è

²⁰⁴ Cfr. MVT, vv.966-1045; in ROTHSCCHILD, op.cit., pp.41-44.

²⁰⁵ Cfr. MVT, vv.1046-1143; in ROTHSCCHILD, op.cit., pp.44-48.

²⁰⁶ Cfr. *ivi*, didascalia precedente il verso 1046; p.44.

²⁰⁷ Cfr. *ivi*, rispettivamente vv.1053 e 1047; p.44.

espressione invece di una manifestazione demoniaca caratterizzata invece da una spiccata propositività, dinamicità ed estroversione. Non è un caso infatti che, laddove il re dell'inferno abbia già di per se stesso un carattere prevalentemente estroverso e propositivo, assuma tendenzialmente il nome di Satana: si pensi, ad esempio, al poema miltoniano, ove il nome dell'*avversario* (*the fiend*) è appunto Satana (*Satan*); il Satana miltoniano si configura comunque come un'emissione di Lucifero, essendo Lucifero (*Lucifer*) il suo nome originario, prima della caduta. La seconda versione dell'*Adamo* di Andreini, pur proponendo per il capo dei demoni, secondo le tipologie appena descritte, un temperamento più satanico che luciferino, assume, per continuità rispetto alla prima versione del dramma, il nome di Lucifero; tuttavia è significativo notare come nell'ultima scena egli sia indicato col nome di *Satan*,²⁰⁸ espressione di un evidente *lapsus* dell'autore, dal momento che *Satan* non può considerarsi un soprannome di Lucifero nel dramma andreiniano, costituendo, in entrambe le versioni del dramma, il nome (*Sathan*) di un personaggio distinto rispetto a Lucifero e a lui subordinato.

La modalità di incontro fra il serpente (nel MVT incarnato da *Sathan*) ed Eva presenta una strettissima analogia con quella della seconda versione del dramma andreiniano, ove, come si è visto, si svolge nel modo seguente: Eva sta cercando disperatamente Adamo da cui si sente abbandonata e invoca il suo nome; *la Serpe* (incarnazione di Lucifero), nascosta tra le frondi dell'albero del divieto risponde con la parola-eco *Amo* simulando la voce del compagno di Eva; quest'ultima non scorge *la Serpe*, che è ancora nascosta, e inizia a dialogare con la voce del presunto Adamo che continua a rispondere con parole-eco; la situazione si protrae piuttosto a lungo, prima che *Serpe* si renda visibile ed Eva rimanga quindi colpita, prima ancora che dalle fattezze, che potrà ammirare solo in un secondo momento, dalla voce di *Serpe*, che percepisce come *angelico suon, suono soave*.²⁰⁹ Se si eccettua l'identificazione della voce del serpente con quella di Adamo da parte di Eva, fatto assente nel MVT, il *mystère* propone una modalità di incontro del tutto identica, sia pur con svolgimento più coinciso, presentando similmente un serpente nascosto, che risponde ad Eva con una locuzione che sembra fare eco alle parole di Eva, e di cui

²⁰⁸ Come si è visto in §6.10e del Capitolo II. Il riferimento nella seconda versione del dramma andreiniano è: ADAMO 3° di V,15 in Ad'41, p.128. Analoga menzione di *Sathan* in evidente riferimento al capo delle forze infernali compare in Ad'13, sempre nell'ultima scena, a p.176; tale sostituzione nominale appare tuttavia meno significativa rispetto alla medesima in Ad'41, collocandosi nel contesto lirico del coro angelico finale.

²⁰⁹ Cfr. §6.6 del Capitolo II. Il riferimento in Ad'41 è nel passaggio fra le scene III,1-2 e nella parte iniziale di III,2, pp.57-59.

quest'ultima ammira innanzitutto la voce, nell'assenza di un immediato contatto visivo:

EVE [...] De toute jubilation.

Pause.

SATHAN De toute salutacion,
De divine exaltacion
Soyez vous a ce jour remplye.

EVE Je suis par admiracion
Fichée en perturbation
D'avoir cy celle voix ouye.
Qui est ce? ²¹⁰.

Il colloquio della tentazione fra il serpente (*Sathan*) ed Eva nel MVT è relativamente breve. L'albero del divieto è costantemente nominato, in aperta sovrapposizione con l'albero della vita, come *arbre de vie*.²¹¹ La ricerca di complicità con Eva da parte del tentatore, ravvisabile, sia pur con modalità differenti, in entrambe le versioni del dramma andreiniano, nel MVT trova spunto nel rivolgersi il serpente ad Eva chiamandola *m'amyé*.²¹² Si può inoltre scorgere l'attitudine *speculatrice* in Eva, ravvisata nell'Adamo del 1641, nel suo dichiararsi, entro la scena della tentazione del MVT, affamata di conoscenze: *j'ay de le savoir appetit*.²¹³ L'appetito di Eva si connette poi alla contemplazione gustativa nell'atto di assaggiare il frutto proibito: *O quel saveur delicieuse!*.²¹⁴ Il motivo della contemplazione olfattiva e gustativa del frutto proibito è ben presente, come si è visto, in entrambe le versioni del dramma andreiniano insieme al motivo della contemplazione visiva dello stesso. Quest'ultimo motivo, presente come si è visto nel *Jeu d'Adam*, è invece assente nel MVT.²¹⁵

La sequenza della caduta di Adamo indotto da Eva,²¹⁶ presenta una prima parte senza riscontri significativi con il dramma andreiniano: in particolare Adamo si

²¹⁰ MVT, vv.1065-72; in ROTHSCHILD, op.cit., p.45.

²¹¹ Riferimenti testuali già indicati in una nota precedente.

²¹² Cfr. *ivi*, v.1073; p.45.

²¹³ Cfr. MVT, v.1081; in ROTHSCHILD, op.cit., p.45. Cfr. §6.2 e §8 del Capitolo II; e cfr. §5.2 nel presente capitolo: Eva chiama se stessa, con accezione autocritica, *speculatrice* in EVA, 4° di I,5 in Ad'41, p.27.

²¹⁴ Cfr. MVT, v.1128; in ROTHSCHILD, op.cit., p.47.

²¹⁵ Cfr. §5.2 del presente capitolo.

²¹⁶ Cfr. MVT, vv. 1144-1257; in ROTHSCHILD, op.cit., pp.48-52.

decide ad addentare il frutto proibito non tanto per compiacere Eva quanto per il gusto di sperimentare: *pour esprouver se j'aurai mieulx, j'en mengeray, quoy qu'il advienne*.²¹⁷ Subito dopo aver addentato il frutto, Adamo esprime un immediato rimorso: il motivo del rimorso immediato di Adamo, presente anche nel dramma andreiniano, è piuttosto comune nei *mystères*, come si vedrà. Nel MVT una didascalia indica come Adamo, non appena addentato il frutto, *se prent par la gorge*, in riferimento alla credenza che il frutto addentato, in concomitanza appunto con un moto di rimorso improvviso, gli rimanga bloccato nella strozza a formare appunto il pomo di Adamo.²¹⁸ Nel corso dell'intervento del MVT in cui Adamo esprime il suo rimorso, emergono anche motivi di dolorosa e introspettiva autocommiserazione ravvisabili nel lamento postedenico del dramma andreiniano, nella sua prima versione.²¹⁹ Rispetto al rimorso di Adamo, anche nel MVT, così come nel *Jeu d'Adam* e nel dramma andreiniano della prima versione, le espressioni di pentimento da parte di Eva appaiono connotate da una maggiore consapevolezza:

Maintenant congnois mon offence,
Chetive et maleureuse femme,
Car par ma desobediance
J'ay causé tout mal e tout blasme.²²⁰

Conclusa la sequenza della caduta di Adamo, si interrompe la coincidenza testuale con la *Passion de Troyes*: da questo punto in poi i due *mystères* attingono da fonti differenziate.²²¹ L'ultima sequenza del MVT sopra considerata è così articolata:

vv.1258-90 Interrogazioni divine nei confronti di Adamo ed Eva
vv.1291-1674 Processo celeste
vv.1675-1834 Cacciata per opera del Cherubino e inizio della fase postedenica
vv.1835-82 Ulteriore sviluppo del processo celeste.

Il processo celeste doveva costituire una fase piuttosto diffusa nell'articolazione dei *mystères* francesi caratterizzati da una significativa porzione dedicata alla creazione e alle vicende di Adamo ed Eva.²²² Esso si configura come una diatriba fra

²¹⁷ Cfr. *ivi*, vv.1164-65; p.49.

²¹⁸ Cfr. *ivi*, didascalia precedente il verso 1168; p.49. Cfr. GRAF, *op.cit.*, p.30.

²¹⁹ Cfr. MVT, vv. 1168-1209, in ROTHSCHILD, *op.cit.*, pp.49-50, con VI,4 di Ad'13, pp.110-15.

²²⁰ MVT, vv.1210-13; in ROTHSCHILD, *op.cit.*, p.50.

²²¹ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, *op.cit.*, in *12. La composition du mistere du viel testament*, pp.279-304.

²²² Fra i *mystères* qui considerati, il *Procès en paradis* (ovvero *Procès de Justice et Miséricorde*) appare soltanto, come si vedrà, anche entro il prologo del *Mystère de la Passion* di Arnault Gréban. Tuttavia va considerato il fatto che,

i personaggi di Giustizia e Misericordia (*Justice e Misericorde* nel MVT), evidenti allegorie di distinti attributi divini: la prima propensa a condannare Adamo ed Eva senza appello, la seconda sostenitrice di un perdono pressoché incondizionato; il Padre Eterno, *Dieu*, quale giudice sopra le parti, ascolta imparziale le due posizioni per giungere quindi a un verdetto che esprime una posizione equilibrata fra i due estremi. Questa situazione scenica non è presente nell'*Adamo* di Andreini; tuttavia vi si può scorgere una traccia di essa nell'alternarsi di interventi angelici improntati alle due distinte qualità divine, entro la fase delle interrogazioni e dei verdetti divini e della cacciata. Nella prima versione dell'*Adamo* il *Padre Eterno*, che interroga con piglio severo i due progenitori, coerentemente dichiara: *Giustizia io sono*.²²³ Il successivo intervento dell'angelo portatore di pelli è invece caratterizzato da un atteggiamento consolatorio e misericordioso.²²⁴ Susseguente, l'intervento di Michele, che caccia i due progenitori dal paradiso terrestre, è nuovamente ispirato a un atteggiamento di spietata giustizia.²²⁵ A concludere la fase, un coro angelico è invece nuovamente espressione di accorata pietà e misericordia.²²⁶ Una simile alternanza, è ravvisabile, nella corrispettiva fase della cacciata, entro l'*Adamo* del 1641, forse con meno evidenza rispetto alla prima versione del dramma; tuttavia è nell'*Adamo* del '41 che appare un esplicito riferimento al processo celeste. L'*Angelo Rafaele* infatti, in un suo monologo cantato, invoca per due volte un *tribunal di Dio – tribunal de le dorate stelle*; e successivamente, prima ancora che Adamo ed Eva vengano interrogati, un coro angelico implora pietà per l'uomo, rivolgendosi direttamente al *Padre Eterno*, facendo quindi le veci di Misericordia.²²⁷

come riferito, solo una piccola parte dei *mystères* francesi è sopravvissuta fino a noi. Inoltre, il fatto che il *Procès* trovi spazio nella *Passion* di Gréban è assai indicativo, in questo senso. Infatti, il testo di Gréban (di cui tuttavia possediamo, come si dirà, per le parti il cui argomento è di interesse per un raffronto con il dramma andreiniano, solo una forma abbreviata rispetto alla versione originaria), che risale a circa metà del XV secolo, costituì una delle principali fonti di riferimento per i *mystères* successivi: cfr. ROY, op.cit, in *Avant-propos* di Vol.I, pp.i-viii. Il testo originario (non abbreviato) della *Passion* di Arnauld Gréban è considerato dal Runnells la probabile fonte comune della parte iniziale del MVT e della PdT: cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, op. cit., p.284. Lo stesso motivo del processo fra Giustizia e Misericordia appariva già nella precedente *Passion d'Arras* attribuita a Eustache Marcadé, almeno nella versione giunta fino a noi, soltanto entro il prologo: cfr. MARCADÉ Eustache, (*M. de la Passion (d'Arras)*), (rappresentato ad Arras dal 1420 circa), ms Arras, BNF n.a.f. 14043 et 12908; edizione moderna a cura di Jules-Marie Richard, Arras, Impr. de la Société du Pas-de-Calais, 1891; Genève, Slatkine Reprints, 1976.

²²³ Cfr. III,6 di Ad'13, pp.84-86. L'espressione "Giustizia io sono" si trova a p.84, nella parte finale di PADRE ETERNO 1° di III,6.

²²⁴ Cfr. III,7 di Ad'13, pp.87-90.

²²⁵ Cfr. III,8 di Ad'13, pp.91-92.

²²⁶ Cfr. III,9 di Ad'13, p.93.

²²⁷ Cfr. RAFAELE di IV,5 in Ad'41, pp.88-89, in p.89; e cfr. IV,6 di Ad'41, p.89-90.

Le condanne divine, nel MVT, non vengono sancite alla presenza di Adamo ed Eva ma in seno al processo celeste, come suo verdetto. Inoltre, come già riferito, l'ordine delle condanne, differentemente dal *Jeu* e dall'*Adamo* di Andreini, è come quello biblico (serpente, Eva, Adamo) con mantenimento della doppia condanna biblica per Eva (dolore nel partorire e sottomissione ad Adamo) che il testo del *mystère* interpreta, in chiave misogina, come conseguenza di una sua maggiore colpevolezza.²²⁸

Prima della cacciata sono presenti, nel testo del MVT, alcuni interventi di Adamo ed Eva accostabili, in via generale, ai lamenti postedenici del dramma andreiniano; all'interno di essi emerge anche il motivo del rancore di Adamo verso Eva, come non si era espresso nell'immediata consumazione del frutto proibito.²²⁹ Successivamente *Dieu* incarica *Cherubin* di eseguire la cacciata dei due progenitori dal paradiso terrestre, cui segue un ulteriore breve dibattito fra *Justice* e *Misericorde*.²³⁰

E' significativo notare come anche nella seconda versione del dramma andreiniano sia affidato proprio al *Cherubino* il compito di eseguire la cacciata, interagendo con Adamo ed Eva:²³¹ il riscontro è significativo se si consideri come nel testo biblico sia Dio ad operare direttamente la cacciata mentre il cherubino a cui è assegnata la custodia del paradiso terrestre non è coinvolto in alcuna interazione verbale con i due progenitori.²³²

In ottemperamento al testo biblico invece, nel MVT i due vengono cacciati verso quella terra da cui Adamo era stato tratto e che adesso Adamo dovrà lavorare, *ut operaretur terram de qua sumptus est*.²³³ Ora, la terra *extra-paradisum* da cui Adamo era stato creato “stando a un'opinione assai diffusa” si colloca “nell'agro damasceno”.²³⁴ Per questo motivo nel MVT, *Cherubin*, rivolto ad Adamo ed Eva, dice:

²²⁸ Cfr. MVT, vv.1518-44; in ROTHSCHILD, pp.61-62.

²²⁹ Cfr. *ivi*, vv.1561-1620; pp.63-64. Cfr. in part. *ivi*, vv.1605-1620; p.64.

²³⁰ Cfr. *ivi*, vv.1621-1674; p.64-66.

²³¹ Cfr. IV,10 di Ad'41, pp.95-96.

²³² Cfr. *Gen*3,23-24: *Et emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis, ut operaretur terram de qua sumptus est. Eiecitque Adam; et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim, et flammeum gladium, atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitæ.*

²³³ Cfr. *ibidem*.

²³⁴ Cfr. GRAF, op.cit., p.51.

Au Champ Damascene tirez.
Entre Dieu et vous est la guerre,
Et pourtant veult il que la terre
En peine de corps labourez.²³⁵

E' significativo notare come il *Damasceno lido*, come luogo di origine per Adamo, sia citato in almeno due occorrenze nella seconda versione del dramma andreiniano.²³⁶ La citazione appena riportata prevede inoltre (così come visto nel *Jeu d'Adam*) che anche ad Eva sia affidato il compito di lavorare la terra; analogamente a quanto detto in relazione al *Jeu d'Adam*, questo fatto non trova corrispondenze dirette nel dramma andreiniano; tuttavia se si considerano estensivamente i lavori di fatica, bisogna considerare come nell'*Adamo* di Andreini (in entrambe le versioni ma con maggiore approfondimento nella prima) Eva sia dedita, nella fase postedenica, alla faticosa costruzione di una capanna. La situazione postedenica di Adamo ed Eva descritta dal MVT (fino all'episodio di Caino e Abele escluso), non offre significativi riscontri per l'*Adamo* andreiniano, se non nel generico prolungamento del motivo dei lamenti.²³⁷

5.4 La *Passion de Troyes*

Il *Mystère de la Passion de Troyes* (o, semplicemente, *Passion de Troyes*), come tutti i *mystères* qui presi in considerazione, fatta eccezione per il *Mistère du Viel Testament*, ci è noto solo attraverso la trasmissione manoscritta.²³⁸ Questo fatto diminuisce certo la probabilità di una consultazione diretta da parte dell'Andreini. Tuttavia, come ora si vedrà, vi si trovano significativi riscontri per l'*Adamo* assenti nel MVT.

Il manoscritto, presso cui il testo è trådito, risulta rilegato nel 1490 e la composizione del testo, nell'analogha modalità di compilazione collettiva riferita per il MVT, risulta datata di pochi decenni anteriore; il *mystères* risulta rappresentato a Troyes nel 1482.²³⁹ La porzione iniziale del *mystère* pertinente ad un raffronto con il

²³⁵ MVT, vv.1694-97; in ROTHSCHILD, op.cit., p.67.

²³⁶ Cfr Ad'41, p.24, in [CHORO D']ANGELI 1° di I,4. pp.23-24; e p.34, in CHORO D'ANGELI di I,6, pp.33-34.

²³⁷ Cfr. MVT, vv.1778-1834; in ROTHSCHILD, pp.70-72.

²³⁸ Cfr. ANONIMO, (*M. de la Passion de Troyes* (rappresentato a Troyes dal 1482), ms Troyes, Bib. Mun. 2282; edizione critica, di rif., BIBOLET Jean-Calude (a cura di), *Le «Mystère de la passion» de Troyes*, Ginevra, Droz, 1987.

²³⁹ Cfr. BIBOLET, op.cit., in *Introduction*, pp. xii e segg.

dramma andreiniano (ossia fino all'episodio di Caino e Abele escluso) corrisponde ai primi 1998 versi. Come già detto in precedenza la *Passion de Troyes*, d'ora in poi indicata anche con la sigla PdT, attinge dalla medesima fonte di riferimento per il MVT per una parte consistente di tale porzione iniziale, risultando quindi il testo pressoché identico (con pochissime varianti) relativamente alla parte in cui la fonte è condivisa.²⁴⁰ Tale parte corrisponde ai primi 1334 versi della PdT, all'interno dei quali vi è tuttavia un episodio, di un centinaio di versi circa, omesso nella compilazione del MVT, così come già detto in precedenza.²⁴¹

Come già anticipato nel paragrafo pertinente al *Mistère du Viel Testament*, tale episodio descrive il conciliabolo infernale in cui si prepara la tentazione di Eva e in cui Lucifero (*Lucifer*) assegna a Satana (*Sathan*) la missione. Anche se quest'ultimo fatto non ha riferimenti nel dramma andreiniano, la presenza di per sé di un episodio infernale preparatorio alla tentazione di Eva va considerata di per sé significativa, dato l'ampio spazio che entrambe le versioni dell'*Adamo* dedicano alla preparazione infernale della tentazione.²⁴² Inoltre, all'interno dell'episodio in questione, gli interventi di Lucifero (*Lucifer*) ne rivelano il temperamento di tipo melanconico e introspettivo, pertinente al Lucifero della prima versione del dramma andreiniano, in maniera ancora più evidente di quanto non emerga nella parte di testo in comune con il MVT già presa in visione. Così si lamenta infatti *Lucifer*:

Harau, diables! j'ai trop gardé
le secret de mon pensement,
car, quant j'ay bien tout regardé
j'ay dueil et despit largement²⁴³.

E' da notare inoltre, similmente a quanto accade nella prima versione del dramma andreiniano, come gli altri diavoli interagiscano con *Lucifer*, senza eccessivo timore reverenziale, nell'incoraggiarlo a proseguire il discorso:

SATHAN Comment, maistre diable, comment?
 Qu'est-il de nouveau advenu?

FRIGALUS Sans nous tenir long parlement,
 dy nous bref qu'il est survenu.²⁴⁴

²⁴⁰ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, cit., in 12. *La composition du mistere du viel testament*, pp.279-304.

²⁴¹ L'episodio omesso nel MVT corrisponde a: PdT, vv.995-1090; in BIBOLET, op.cit., pp.45-49.

²⁴² Cfr. Ad^o13, II,3-5, pp.42-48; e cfr. Ad^o41, II,5-6, pp.49-53.

²⁴³ PdT, vv.995-998; in BIBOLET, op.cit., p.45.

Nell'episodio in questione inoltre, è significativo il riferimento fatto da *Lucifer* all'assegnazione a favore di Adamo ed Eva dei seggi celesti vacanti (*et, encore plus, il les veult mettre es [sic!] sieges ou nous estions lassus*),²⁴⁵ motivo pervasivo in entrambe le versioni del dramma andreiniano. Analogamente a quanto avviene nel MVT, *Sathan*, incaricato della missione, vi andrà, per sua stessa dichiarazione (nel MVT l'indicazione è data da una didascalia, all'inizio della scena della tentazione) *en guise de serpent* e con un *visage de pucelle*;²⁴⁶ ossia con il tradizionale aspetto di serpente-fanciulla presente anche nel dramma andreiniano.

Fatta eccezione per l'episodio appena considerato, che risulta omissivo nel MVT, il testo della PdT, come si è detto, coincide (salvo sporadiche varianti) con quello del MVT fino all'episodio, compreso, della caduta di Adamo. La differenziazione fra i due *mystères* si ha definitivamente, quindi, negli episodi successivi, che all'interno della PdT si svolgono con la seguente articolazione:

vv.1335-1616 Interrogazioni e verdetti divini e cacciata
vv.1617-1832 Situazione postedenica di Adamo ed Eva
vv.1833-1998 Festeggiamenti infernali.

La PdT non prevede, come il MVT, lo svolgimento del processo celeste con la diatriba fra Giustizia e Misericordia. Considerando il fatto che la maggior parte dei riscontri rintracciati, in chiave andreiniana, entro il MVT si ritrova nelle parti in comune con la PdT e considerando che la PdT offre ulteriori riscontri molto significativi sia nell'ambito dell'episodio della preparazione infernale della tentazione, sopra considerato, sia, come si vedrà ora, nella sequenza finale, successiva cioè alla caduta di Adamo, la *Passion de Troyes* può essere considerata, fra tutti i *mystères* qui presi in esame, quello più ricco di riferimenti per l'*Adamo* di Andreini. E' lecito quindi contemplare la possibilità di una consultazione diretta, da parte dell'Andreini, di un testo manoscritto della *Passion de Troyes*; tuttavia questa possibilità non va forzosamente intesa come probabile: è ampiamente possibile infatti che la PdT veicoli al suo interno riferimenti che l'Andreini potrebbe aver rintracciato in altri testi della tradizione sacro-rappresentativa (francesi o anche italiani) non sopravvissuti fino a noi.

²⁴⁴ PdT, vv.999-1002; in BIBOLET, op.cit., p.45. In Ad'13, verso la fine di IV,2, p.106, Briar incoraggia Lucifero dopo che quest'ultimo aveva dichiarato di non avere più voce per parlare (*Ma freddo smalto è già la lingua mia*).

²⁴⁵ Cfr. PdT, vv.1023-24; in BIBOLET, op.cit., p.46.

²⁴⁶ Cfr. *ivi*, risp. vv.1051 e 1075; pp.47-48.

La sequenza relativa alle interrogazioni e verdetti divini e alla cacciata dal paradiso terrestre della PdT offre diversi riscontri per il dramma andreiniano. Di notevole rilievo, in particolare, è il motivo del *poenitet* con cui inizia il monologo di *Dieu* che inaugura la sequenza considerata:

DIEU *Penitet me fecisse hominem.*
Il me poise d'avoir fait l'homme,
qui est cheu en inobedience [...] ²⁴⁷.

Il motivo del pentimento di Dio per la creazione dell'uomo è desunto da un passo biblico che tuttavia non si colloca in corrispondenza del peccato di Adamo ma a ridosso dell'episodio dell'arca di Noé;²⁴⁸ è assai significativo notare dunque come entrambe le versioni del dramma andreiniano riportino il medesimo motivo, sia pur in formulazione più attenuata, nell'identica fase scenica, ossia subito prima la chiamata divina di Adamo (il biblico *ubi es*) che dà avvio alle interrogazioni nei confronti dei due progenitori. Se nella seconda versione del dramma tale motivo è riportato, sia pur come espressione di Dio, entro un intervento dell'*Angelo Rafaele*,²⁴⁹ nella versione originaria è direttamente espresso, così come avviene nella PdT, nel monologo del *Padre Eterno* che inaugura la sequenza scenica:

Ah, se pentir giamai colui potesse,
Che non può fare error, direi; Mi pento
D'haver fatto quest'huomo ²⁵⁰.

Così come nel dramma andreiniano, la discesa di *Dieu* per interrogare e giudicare Adamo ed Eva, avviene nella presenza di schiere angeliche.²⁵¹ La successiva sequenza delle condanne, differentemente dal *Jeu d'Adam* e dall'*Adamo* di Andreini e similmente al MVT, mantiene l'ordine biblico e la doppia condanna per Eva. La cacciata dal paradiso terrestre, che nel dramma andreiniano avviene nelle due versioni rispettivamente per opera di Michele e del *Cherubino*, viene espletata

²⁴⁷ *Ivi*, vv.1335-37; p.59.

²⁴⁸ Cfr. *Gen6,5-7: Videns autem Deus quod multa malitia hominum esset in terra, et cuncta cogitatio cordis intenta esset ad malum omni tempore, pœnituit eum quod hominum fecisset in terra. Et tactus dolore cordis intrinsecus, delebo, inquit, hominem, quem creavi, a facie terræ, ab homine usque ad animantia, a reptili usque ad volucres cæli : pœnitet enim me fecisse eos.*

²⁴⁹ Cfr. RAFAELE di IV,5 in Ad'41, pp.88-89, in p.88.

²⁵⁰ PADRE ETERNO 1° di III,6 in Ad'13, p.84.

²⁵¹ In PdT, in BIBOLET, op.cit., p.60, prima delle interrogazioni divine, intervengono brevemente *Michel, Gabriel, Raphael, Cherubin e Seraphin*; inoltre, sempre a p.60, una didascalia indica: *cy Dieu et ses anges vont en paradis terrestre*. In entrambe le versioni del dramma andreiniano la scena delle interrogazioni divine (III,6 in Ad'13, pp.83-86; e IV,7 in Ad'41, pp.90-91) riporta la presenza scenica di *Angeli* nella didascalia iniziale.

direttamente da *Dieu*. Tuttavia è confrontabile la brusca espressività di *Dieu* nella PdT,

Adam, penses bref de saillir!
Vuyde dehors, plus ne retarde!
Vad t'en pour la terre fouÿr,
car j'ai cy commis autre garde ²⁵²

con quella di Michele nella prima versione dell'*Adamo*:

A che s'indugia? Sù veloci uscite
Germi corrotti dal pomposo, e vago
Paradiso terrestre; e tanto osate
Putridi vermi? Su veloci uscite,
Che con ferza di foco io ciò v'impongo. ²⁵³

I due interventi citati, come si può notare, sono raffrontabili non solo per il ruvido tono, ma anche nel fatto di condensare nel giro di pochi versi il comando di abbandonare il paradiso terrestre e il motivo della sua custodia. Va inoltre considerato, come ulteriore punto di contatto con il dramma andreiniano, considerato ora nella sua seconda versione, come il Cherubino (*Cherubin*) nella PdT, pur non essendo l'esecutore primario della cacciata, vi figura tuttavia come coadiuvante di *Dieu*, e interagisce verbalmente con Adamo ed Eva. ²⁵⁴

La vestizione di Adamo ed Eva avviene nella PdT, differentemente dal dramma andreiniano, per diretto intervento di *Dieu*. In questa occasione i due progenitori, imploranti pietà, intervengono ripetutamente, così come indicano le didascalie, *a genoulx*:²⁵⁵ motivo scenograficamente significativo se si consideri la frequenza con cui nel dramma andreiniano Adamo ed Eva fanno atto di inginocchiarsi. Infine, come già visto anche nel MVT, il comando di coltivare la terra è estensivamente rivolto a entrambi: *or allez en peine et grevance cultiver la terre et les fruitz*.²⁵⁶

Nella successiva sequenza postedenica,²⁵⁷ piuttosto estesa, la PdT, considerata nelle sue parti eccedenti la coincidenza testuale con il MVT, presenta forse il

²⁵² PdT, vv.1513-16; in BIBOLET, op.cit., p.66.

²⁵³ MICHELE 1° di III,8 in Ad'13, p.91.

²⁵⁴ Cfr. PdT, vv.1517-32; in BIBOLET, op.cit., p.67.

²⁵⁵ Cfr. PdT, in successive identiche didascalie che precedono gli interventi di *Adam* e *si Eve* che iniziano rispettivamente coi versi 1553, 1561, 1577, 1581; in BIBOLET, op.cit., pp. 68-69.

²⁵⁶ Cfr. *ivi*, vv.1585-86; p.70.

²⁵⁷ In *ivi*, vv.1617-1832; pp.71-81.

riscontro di maggiore rilievo per il dramma andreiniano. Vi si trova infatti il motivo della dimora e, così come nel dramma andreiniano, in connessione più con il personaggio di Eva che con quello di Adamo. Il progetto iniziale, infatti, anche qui spetta ad Eva (*Eve*) che per prima esprime la necessità di una *demorance* e di un'*habitation*:

[...] trouver nous fault ung lieu prospere
pour faire nostre demorance.²⁵⁸

Advions icy quelque place
pour faire une habitacion [...] ²⁵⁹.

Adam fa propria tale esigenza solo dopo che *Eve* l'ha manifestata; e quest'ultima acconsente senza remore alla propria collaborazione materiale per la costruzione della dimora stessa, fatto piuttosto significativo se si considera come nel dramma andreiniano (in entrambe le versioni ma con più dettagli nella prima) sia proprio Eva non solo l'ideatrice, ma anche l'esecutrice, dell'edificazione, intenta com'è, *carca di mille rami*, ad *ergere una capannetta*:

ADAM Eve, temps est par ordonnance
de faire habitacle ou maison.

EVE Adam, amy, sans resistance
je vous ayderay, c'est raison ²⁶⁰.

Il riscontro si arricchisce nella ricerca, sia pur espressa da *Adam* e non da *Eve*, di legna (*du bois*) come materiale edile.²⁶¹ L'esigenza di costruire un'abitazione emerge inoltre, così come nell'*Adamo* di Andreini, quale strettamente connessa alle disagiate condizioni in cui si ritrovano i due progenitori rispetto all'ambientazione edenica.²⁶²

Nella sequenza postedenica in questione emergono poi i motivi dei lamenti da parte dei due progenitori, accostabili, sia pur genericamente, a quelli andreiniani; va in ogni caso evidenziato come nella PdT il motivo dei lamenti di Adamo ed Eva, diversamente dal MVT e similmente al dramma andreiniano, è principalmente

²⁵⁸ *Ivi*, vv.1623-24; p. 71.

²⁵⁹ *Ivi*, vv.1641-42; p. 72.

²⁶⁰ *Ivi*, v.1657-60; p.73. Cfr. EVA di V,8 in Ad'41, pp.116-17, in p.116; l'episodio dell'edificazione della capanna è più dettagliato in Ad'13 ove risulta strettamente connesso al complessivo tema della dimora, densamente implicato anche nel confronto fra Eva e Mondo, in tutta la scena V,5 di Ad'13, pp.149-57.

²⁶¹ Cfr. PdT, v.1672; in BIBOLET, op.cit., p.74.

²⁶² Cfr. *ivi*, vv.1617-80; pp.71-74.

concentrato nella fase postedenica.²⁶³ Nel contesto di questi lamenti *Eve* esprime il rammarico per il fatto che i due si siano cibati *du fruit de vye*: espressione che è un'ulteriore conferma (rispetto a quanto già visto nel MVT, nella porzione che ha coincidenza testuale con la PdT) della sovrapposizione fra albero della vita e albero della conoscenza nella *Passion de Troyes*.²⁶⁴ La sequenza postedenica della PdT si conclude con l'episodio, del tutto estraneo al dramma andreiniano, in cui l'arcangelo Raffaele (*Raphaël*) viene inviato presso i due progenitori per prescrivere loro di unirsi al fine di avere una discendenza.²⁶⁵

Successivamente la PdT pone i festeggiamenti infernali per la riuscita missione volta ad indurre Eva e quindi Adamo nel peccato; tali festeggiamenti, anche se collocati sequenzialmente in ritardo rispetto a quelli del dramma andreiniano, presentano diverse analogie con essi.²⁶⁶ Come si è detto, il tentatore nella PdT è *Sathan* (inviato da *Lucifer*) che ha per l'occasione assunto le sembianze di *serpent* con *visage de pucelle*. Il personaggio in corrispondenza della cacciata scendendo dall'albero dichiara:

Retorner me fault brefvement
en nostre infernal consistoire,
pour reciter tout amplement
ma commission peremptoire.
J'ay fait mon exploit possesoire
tant bien et sy notablement
qu'on en fera fest et mémoire
en enfer eternellement.²⁶⁷

Questo intervento risulta piuttosto significativo per un raffronto con il dramma andreiniano. Da un lato infatti vi si esprime chiaramente l'idea del consiglio infernale, ossia non banalmente un'accozzaglia di demoni ma un *infernal concistoire*; dall'altro *Sathan* vi manifesta una premeditata soddisfazione per l'accoglienza trionfale che lo aspetta; in stretta analogia a quanto accade nel dramma andreiniano per il trionfo di Lucifero e Vanagloria che viene addirittura pregustato in anticipo sulla tentazione stessa.²⁶⁸ In realtà *Sathan* si protrae ancora a lungo in scena

²⁶³ Cfr. *ivi*, vv.1681-1760; pp.74-78.

²⁶⁴ Cfr. *ivi*, v.1715; p.76.

²⁶⁵ Cfr. *ivi*, vv.1765-1832; pp.79-81.

²⁶⁶ Cfr. *ivi*, vv.1833-1998; pp.82-89.

²⁶⁷ *Ivi*, vv.1609-16; p.71. La didascalia che segue indica come *Sathan* "Cy descend de dessus l'arbre".

²⁶⁸ Cfr. II,3-5 di Ad'13, pp.42-48; e cfr. II,5-6 di Ad'41, pp.49-53.

(presumibilmente in disparte) e vi esce definitivamente solo durante l'episodio di *Raphaël*, quando, con un breve intervento, rinnova il motivo della premeditata soddisfazione per l'accoglienza che lo aspetta in inferno.²⁶⁹ A conclusione dell'episodio di *Raphaël* finalmente ha luogo la scena dell'accoglienza di *Sathan* trionfante, che da Lucifer viene definito *notre commissarie*.²⁷⁰ Significativo è il primo proclama ufficiale di *Sathan*:

Resjouÿssez vous hault et bas,
car j'ay fait l'homme a nous semblable²⁷¹.

L'espressione, rovesciamento della biblica somiglianza divina nell'uomo, esprime lo stesso gusto parodico ravvisabile nelle scene infernali del dramma andreiniano; ed esprime, implicitamente, il motivo della fratellanza fra uomo e diavolo, esplicitamente espresso da Lucifer nel dramma andreiniano.²⁷² Dopo aver raccontato i dettagli dell'impresa, *Sathan* raggiunge un grado più elevato nell'alveo del *concistoire*, essendo da *Lucifer* proclamato suo *grant procureur general*.²⁷³ Si riportano questi dettagli non tanto in connessione a riferimenti diretti per l'*Adamo* quanto per rimarcare l'aspetto complessivo di un inferno organizzato e disciplinato gerarchicamente quale si intuisce anche nel dramma dell'Andreini. I festeggiamenti infernali, d'altra parte, prevedono anche situazioni caratterizzate da sgangherate e caotiche danze così come avviene (si pensi al *Choro dei Folletti*) nel dramma andreiniano:

Tout est mis dessoubz nostre main,
dyables infernaulx, menez lÿesse,
saultez, gallez, chantez a plain,
dancez le tordion sans cesse.²⁷⁴

²⁶⁹ Cfr. PdT, vv.1789-92; in BIBOLET, op.cit., p.80.

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, v.1840; p.82.

²⁷¹ *Ivi*, vv.1849-50; p.82.

²⁷² Cfr. V,2 di Ad'13, pp.131-35.

²⁷³ Cfr. PdT, v.1903; in BIBOLET, op.cit., p.84.

²⁷⁴ *Ivi*, vv.1929-32; p.85. Cfr. Ad'13, III,5, pp.81-82; e cfr. Ad'41, IV,4, pp.86-87.

5.5 Il *Mystère de la Passion* di Arnould Gréban

Il *Mystère de la Passion* di Gréban (comunemente indicato come *Passion* di Gréban, e qui, in seguito, anche con la sigla PdG) è uno dei pochi *mystères* francesi di certa attribuzione autoriale. La sua composizione è anteriore rispetto al MVT e alla PdT, risultando datata intorno al 1450; la prima rappresentazione di cui si abbia sicura notizia è del 1452, a Parigi.²⁷⁵ L'opera di Gréban costituì uno dei riferimenti più importanti per la composizione dei *mystères* successivi e pertanto la sua diffusione, fra XV e XVI secolo, sia pur solo in forma manoscritta, fu significativa, come testimonia anche il discreto numero di copie ad oggi superstiti.²⁷⁶

Il testo della PdG giunto fino a noi, tuttavia, presenta la sua parte iniziale, relativa alla creazione, abbreviata rispetto a quella che doveva essere la stesura originaria.²⁷⁷ Secondo l'opinione del Runnalls “la *Passion de Troyes* est une adaptation de la *Passion* d'Arnoul Gréban”: la PdG risulterebbe quindi essere la fonte di riferimento anche per il MVT, relativamente ai primi 1257 versi ove, come si è visto, il testo coincide con quello della PdT.²⁷⁸ Stando così le cose si direbbe superflua un'indagine entro la PdG ai fini comparativi col dramma andreiniano, risultando la porzione iniziale, di interesse agli stessi fini comparativi, una forma abbreviata rispetto a un testo originario da cui è desunta la PdT, già presa in esame. Tuttavia nel testo della PdG, come giunto fino a noi, si possono individuare, come ora si vedrà, diversi riscontri assenti nella PdT: considerando valida l'opinione del Runnalls, si deve quindi considerare come il testo abbreviato, con cui il *mystère*, nella sua parte iniziale, è giunto fino a noi, abbia comunque conservato significativi dettagli che la PdT ha ommesso.

All'inizio della PdG (considerandolo nella forma giunta fino a noi) è collocato un prologo, di 248 versi, introduttivo all'intero *mystère*: in esso figura il motivo del processo celeste, ossia della disputa fra *Justice* e *Misericorde* già visto nel MVT; per

²⁷⁵ Cfr. PARIS Gaston e RAYNAUD Gaston (a cura di), *La Passion d'Arnould Gréban*, Paris, Vieweg, 1878; Genève, Slatkine Reprints, 1970; in *Introduction*, pp.i-xxvii.

²⁷⁶ Cfr. ROY, op.cit, in *Avant-propos* di Vol.I, pp.i-viii. E cfr. RUNNALLS, *Les Mystères français imprimés*, cit. Nei dati riportati dal Runnalls sui *mystères* manoscritti, in *Les mystères manuscrits*, pp.178-82, fra i 64 testi citati, la *Passion* di Gréban si distingue, insieme alla *Destruction de Troye*, come il *mystère* di cui si conservano un maggior numero di copie manoscritte, indicate nel numero di una decina.

²⁷⁷ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, cit., p.284.

²⁷⁸ Cfr. *ibidem*.

il resto non vi si trovano elementi significativi concernenti le vicende della creazione e di Adamo ed Eva.

Passato il prologo, il testo drammatico della PdG di cui disponiamo presenta i primi 700 versi circa dedicati alle vicende di interesse per un raffronto con il dramma andreiniano, così scomponibili:

- vv. 249-450 Inizio creazione e battaglia angelica
- vv. 451-647 Creazione di Adamo ed Eva
- vv. 648-684 Preparazione infernale della tentazione
- vv. 685-730 Tentazione *versus* Eva
- vv. 731-758 Caduta di Adamo
- vv. 759-901 Interrogazioni divine, verdetti e cacciata
- vv. 902-909 Accenno di situazione postedenica per Adamo ed Eva
- vv. 910-943 Festeggiamenti infernali
- vv. 944-960 Monologo (recitante *l'Acteur*) di raccordo con l'episodio di Caino e Abele

La prima sequenza si avvia con un lungo monologo di *Dieu le Pere*. Al suo interno si può individuare il significativo riscontro tematico, assente nei *mystères* visti in precedenza, del motivo della preesistenza del tutto nella mente divina:

Et en nous seul selon raison
par celle subtile achoison,
nous produirons choses
dont les ydees sont encolses,
reluissans eternellement,
en nostre seul entendement.²⁷⁹

Nel medesimo monologo si ha la creazione dei quattro elementi, così come si è visto anche nel MVT e nella PdT; tuttavia nella PdG vi si aggiunge il significativo dettaglio per cui gli elementi creati vanno a formare una *masse*:

Après creons quatre elemens,
qui seront les commancemens
concurrens a causer la masse
de toute creature basse²⁸⁰.

²⁷⁹ PdG, vv.267-72; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., p.6. Il motivo appare nella terza strofa del *Prologo* della prima versione dell'*Adamo* di Andreini.

²⁸⁰ *Ivi*, vv.279-82; p.6.

Il motivo della *masse* è significativo perché si raccorda con quello del *caos*, presente, come personaggio (Caos) nelle prime scene della seconda versione del dramma andreiniano; la palla-ammasso di elementi è poi presente nella rievocazione parodica della creazione in sede infernale, in entrambe le versioni del dramma: l'evocazione degli spiriti dei quattro elementi concorre a formare la palla del caos primordiale che, significativamente, nella prima versione è denominata *massa atra e confusa*.²⁸¹

Il monologo di *Dieu le Pere* prevede, similmente a quanto visto nel MVT e nella PdT, la creazione dei vari ordini angelici; e similmente seguono gli interventi degli angeli maggiori, la ribellione di Lucifero (*Lucifer*), la battaglia angelica e la caduta degli angeli ribelli. Nella ribellione di Lucifero è significativo notare il riferimento, assente nei *mystères* sopra considerati, al passo di *Isaia* in cui si fa menzione al nome di Lucifero e alla sua caduta, in connessione all'ambizione luciferina di porre la propria sede *in lateribus aquilonis*. La libera resa del passo biblico nella PdG (*en aquilon metteray mon siege*) è analoga a quella presente nel dramma andreiniano.²⁸²

La sequenza relativa alla creazione di Adamo ed Eva si articola, in analogia a quanto visto nel MVT e quindi nella PdT (e quindi anche del dramma andreiniano), con un monologo iniziale di *Dieu le Pere* (qui assente il riferimento esplicito iniziale a Lucifero) che esprime la creazione del mondo secondo una scansione analoga alle giornate bibliche della creazione, con la creazione di Adamo, la sua conduzione nel paradiso terrestre, la creazione di Eva (meno evidente qui il sentimento di meraviglia negli interventi d'esordio dei due progenitori), il divieto e la risalita finale verso l'alto da parte di *Dieu* accompagnato dagli angeli.²⁸³ L'unica significativa differenza strutturale sta nel fatto che il divieto è ripetuto due volte: la seconda è rivolto a entrambi i due progenitori, analogamente a quanto avviene nel MVT e nella PdT (e nel dramma andreiniano); la prima, in ottemperanza al dettato biblico, è rivolto al solo Adamo, quando Eva è ancora increata.²⁸⁴ Tuttavia, anche qui, si possono

²⁸¹ Cfr. LUCIFERO 1° di IV,3 in Ad'41, pp.107-08, in p.108.

²⁸² Cfr. *Is14,12-15: Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: In caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; edebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo? Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum lacu.* Cfr. PdG, v.372; in PARIS E RAYNAUD, op.cit., p.7. E cfr. LUCIFERO 2° di I,3 in Ad'13, pp.16-18, in p.17: "Io son, io che per voi la nobil mente / Armai di forte ardire, e'n Aquilone / Lungi vi trassi da le voglie insane / Di chi si vanta d'haver fatto i Cieli".

²⁸³ Cfr. PdG, vv.451-647; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., pp.8-11.

²⁸⁴ Cfr. *ivi*, vv.581-88; p.10.

individuare un paio di riscontri con il dramma andreiniano non presenti nei *mystères* visti in precedenza. Il primo,

Puis qu'ilz sont de gloire desmis
par leur offence et leur malice,
affin que jamès a tel vice
ne se dispose et ne s'applique
nulle autre nature angelique,
mes anges, [...]
des ore en bien vous confermons
que jamès ne pourrez pecher
pour rien qui vous puist empescher,
par don de grace especialle.²⁸⁵

concernente il motivo del *liberum arbitrium confirmatum in gratia*;²⁸⁶ il secondo, posto in corrispondenza della creazione di Adamo,

Or es tu formé pour le mieulx,
homme, la face vers les cieux,
tout droit pour noter et entendre
la region ou tu dois tendre²⁸⁷

inerente al motivo ovidiano del viso umano rivolto verso a quel cielo a cui tende.²⁸⁸

La constatazione di questi ultimi due riscontri potrebbe apparire oziosa, considerando come il primo risulti ampiamente attestato nei commentari teologici²⁸⁹ e come il secondo emerga, come si dirà, entro il poema dubartasiano. Tuttavia è significativo constatare la loro presenza nella *Passion* di Gréban, non tanto per dedurne un'improbabile derivazione diretta, quanto per evidenziarne il già avvenuto impiego nell'ambito delle tradizioni sacro-rappresentative (e quindi, verosimilmente, anche in altri testi, francesi ma forse anche italiani, a noi non pervenuti): l'Andreini con ogni probabilità, quindi, inserisce tali motivi nel suo dramma nella consapevolezza di un loro già avvenuto impiego in quello stesso ambito.

²⁸⁵ *Ivi*, vv.453-64; p.8.

²⁸⁶ Il motivo appare nella prima versione del dramma andreiniano all'interno di uno degli interventi angelici della prima scena del secondo atto (*rifermarne eternamente in gratia*), in ANGELO 5 di II,1 in Ad'13, p.31. Il motivo è desunto, secondo una glossa posta nella medesima pagina 31, dal *Magister sententiarum* e da *S.Thom*, ossia dal *Liber sententiarum* di Pietro Lombardo e dal relativo commentario di Tommaso d'Aquino.

²⁸⁷ PdG, vv.556-59; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., p.9.

²⁸⁸ Cfr. MICHELE 2° di V,9 in Ad'13, pp.173-75, in p.174: "Non volle farvi verso il suolo il volto / Come al brutto già feo; ma verso il Cielo; / Sì ch'ad ogn'hor di vostra origo altera / L'alma contempi avventurosa il loco".

²⁸⁹ Vedi in una delle note precedenti.

La sequenza successiva ritrae l'episodio della preparazione infernale della tentazione, secondo modalità analoghe a quanto visto nella PdT:²⁹⁰ la missione è affidata a *Sathan*, che si appresta ad assumere *virginale face* e le *corps seprentin*;²⁹¹ *Lucifer*, nel cui intervento è pure presente il motivo dei seggi rimpiazzati, vi emerge caratterizzato da un analogo temperamento melanconico, introspettivo e caratterizzato dallo scoraggiamento.²⁹²

La prima versione del dramma andreiniano propone un monologo di Eva, che precede il suo incontro con il *Serpe*, ove appare già predisposta, nei suoi pensieri, alla tentazione.²⁹³ Il motivo della “pre-tentazione” di Eva, assente nei *mystères* già considerati, appare invece nella *Passion* de Gréban avviandosi con significativa analogia al testo andreiniano, attraverso la contemplazione del mondo vegetale:

Vecy de beaux arbres monjoye,
et de fruis assés achoisir.
Je prens a les voir grant plaisir;
mes celluy par especial
de science de bien et de mal
me plaist moult. Et si j'en mengoye? ²⁹⁴.

Il colloquio fra Eva (*Eve*) e il serpente (*Sathan*) risulta piuttosto breve nella PdG, per come giunta fino a noi.²⁹⁵ Tuttavia vi si può individuare, come riscontro tematico per il dramma andreiniano sia il motivo, presente anche nel MVT e nella PdT, della contemplazione gustativa del frutto proibito che quello della sua contemplazione visiva, che invece compare nel *Jeu d'Adam* e ma non nel MVT e nella PdT:

[...] le fruit est plaisant a l'ueil,
et cuide qu'il soit bon aussy;
[...] Vecy pomme moult precieuse
et a menger tant savoureuse ²⁹⁶.

Nella sequenza relativa alla caduta di Adamo, è significativo rilevare una sfumatura diversa, rispetto al MVT e alla PdT, circa le motivazioni che inducono

²⁹⁰ Cfr. PdG, vv. 648-684; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., p.11.

²⁹¹ Cfr. *ivi*, vv.677-78; p.11.

²⁹² Cfr. *ivi*, vv.653-70; p.11.

²⁹³ Cfr. EVA, 1° di II,6 in Ad'13, pp.49-52; e cfr. §6.6 del Cap.I.

²⁹⁴ PdG, vv. 685-690; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., p.11.

²⁹⁵ Cfr. *ivi*, vv.693-730; pp.11-12.

²⁹⁶ *Ivi*, vv.723-27; p.12.

definitivamente Adamo a cibarsi del frutto proibito. Se il motivo principale (il gusto di sperimentare) appare il medesimo, vi si aggiunge, come motivazione secondaria, rilevante nel dramma andreiniano, quello di agire per amore verso Eva:

Mal en vendra, je le suppose;
mes pour ce qu'a vous amour ay,
a vostre veil j'en mangeray,
seulement pour savoir que c'est.²⁹⁷

Il proseguimento della PdG non offre molti riscontri significativi per l'*Adamo* di Andreini. I verdetti avvengono, similmente a quanto avviene nel MVT e nella PdT, in ordine biblico, con doppia condanna per Eva (differentemente quindi dal *Jeu d'Adam* e dell'*Adamo* di Andreini).²⁹⁸ Il motivo dei lamenti è solo genericamente confrontabile con quello del dramma andreiniano; per di più la fase dei lamenti, nella PdG, non si colloca in contesto postedenico.²⁹⁹ Vi sono poi ulteriori dettagli che allontanano il testo della PdG dal dramma andreiniano: non vi appare infatti il motivo del rancore di Adamo nei confronti di Eva; e, in occasione della cacciata, l'albero della vita è chiaramente distinto da quello della conoscenza.³⁰⁰ Nei brevi versi dedicati alla situazione postedenica dei due progenitori, appare sì il ruolo di Eva come lavoratrice, ma relativamente a mansioni tradizionalmente femminili quali il tessere e cucire vestiti.³⁰¹ I successivi festeggiamenti infernali si svolgono in maniera analoga a quelli visti nella PdT: con il suggestivo dettaglio per cui *Sathan*, premiato di una corona, sembra essere indicato come il successore di *Lucifer*.³⁰²

Prima del successivo episodio di Caino e Abele, il testo a noi pervenuto della PdG prevede un monologo di raccordo affidato a un personaggio esterno al dramma (*l'Acteur*), in cui si fa evidente allusione al fatto che la situazione scenica originaria delle vicende postedeniche di Adamo ed Eva (precedenti l'episodio di Caino e Abele) doveva essere ben più estesa. La presenza stessa di questo monologo appare infatti giustificata da un cospicuo taglio operato sul testo originario: *son labour, sa dure*

²⁹⁷ PdG, vv. 739-42; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., p.11. Cfr. III,1 di Ad'13, pp.65-75, e IV,2 di Ad'41, pp.78-85. Vedi anche in Capitolo I e in Capitolo II, entro i relativi paragrafi dedicati all'episodio.

²⁹⁸ Cfr. PdG, vv.777-812; in PARIS e RAYNAUD, op.cit., pp.12-13.

²⁹⁹ Cfr. *ivi*, vv.813-86; pp.13-14.

³⁰⁰ Cfr. *ivi*, vv.887-94; p.14.

³⁰¹ Cfr. *ivi*, vv.906-09; p.14.

³⁰² Cfr. *ivi*, vv.932-35; p.14.

grevance, sa tres amere penitance que depuis Adam long temps fit, passerons oultre [...].³⁰³

5.6 La *Passion de Mons*

La *Passion de Mons* (d'ora in avanti indicata anche con la sigla PdM), frutto di una compilazione collettiva da testi precedenti, fu rappresentata in realtà per la prima volta, nel 1500, ad Amiens, e solo l'anno successivo a Mons. Il testo giunto fino a noi non è un testo drammatico vero e proprio, ma un *Livre de conduite du régisseur*, ossia un registro utile per l'allestimento scenico, ove sono riportati solamente due versi di riferimento per ogni intervento dei personaggi. Tuttavia risultano abbondanti e significative le didascalie con indicazioni sceniche.³⁰⁴

Il testo a noi pervenuto dunque, limitatamente alla parte iniziale, di interesse cioè per un raffronto con l'*Adamo*, didascalie escluse, è di soli 181 versi; per di più essi sono pressoché coincidenti, con sporadiche varianti, con quelli del *Mystère de la Passion* di Gréban a noi pervenuto (di cui si è appena detto), limitatamente al primo e all'ultimo verso di ogni intervento. Tuttavia le didascalie sceniche contengono elementi utili per un raffronto con il dramma andreiniano che non si ritrovano nei testi precedentemente presi in esame.

Tali didascalie evidenzino infatti la stretta contiguità che sussiste fra il dramma andreiniano, nella sua rappresentabilità, e la tradizione sacro-rappresentativa (in riferimento ai *mystères* francesi ma, probabilmente, non solo), in particolare per quanto concerne gli elementi fonico-musicali. Frequenti sono infatti, nel testo a noi pervenuto della PdM, le indicazioni di *silete*, termine che indica lo stacco musicale, nel passaggio fra una scena e la successiva o per evidenziare un passaggio scenico di particolare rilievo (il termine si riconnette a una funzione tecnica: quella di indurre il pubblico al silenzio). In riferimento al dramma andreiniano sono poi significative le

³⁰³ Cfr. *ivi*, vv.953-56; p.15.

³⁰⁴ Cfr. ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Mons* (rappresentato ad Amiens e Mons dal 1500), conservato fino ai nostri giorni solo in forma abbreviata e didascalica, *Livre de conduite du régisseur et compte des dépenses pur le Mystère de la Passion, joué a Mons en 1501*, ms Mons, Bib. Univ. de l'Etat 535, 1086-8; ed. di rif., COHEN Gustave (a cura di), Strasbourg, Université, 1925. Cfr.: RUNNALLS Graham A., *La Passion de Mons (1501): étude sur le texte et sur ses rapports avec la Passion d'Amiens (1500)*, "Revue belge de philologie et d'histoire", Tome 80, fasc.4, 2002 "Histoire medievale, moderne et contemporaine", pp. 1143-1188.

indicazioni didascaliche relative ai caotici rumori infernali, come la seguente: *tous les diables | en faisant horrible noise et tempeste.*³⁰⁵

In corrispondenza della creazione dei quattro elementi è significativa l'indicazione, presente anche nella seconda versione del dramma andreiniano, di una loro effettiva apparizione sulla scena:

Le Ciel doit aparoir quant Dieu ara dit: «Et que riens ne se monstre hors». Aussi quant il dira: «Scituons pour prendre retrait», le feu doi(b)t aparoir, aussi l'air, l'eaue et la terre.³⁰⁶

La PdM inoltre, pur mantenendo pressoché inalterato (nella porzione di nostro interesse) il testo di Gréban, per come ripreso nei soli versi iniziali e finali di ogni intervento, presenta una significativa variante circa l'identità del tentatore. Nella scena dell'investitura per la missione, infatti, risulta *Lucifer* ad essere inviato da *Sathan*; ed è quindi *Lucifer*, in guisa di serpente, a tentare Eva: si ha così, nella *Passion de Mons*, così come non è nei *mystères* visti in precedenza, un Lucifero-in-Serpe in qualità di tentatore, così come nel dramma andreiniano. Per la scena della tentazione, un'interessante didascalia indica come in un primo momento a interpretare il serpente sia una controfigura:

Lors s'en va Lucifer en Paradis terrestre en fourme de serpent.
Et est à noter que le personnage de Lucifer ne se bouge d'Enfer,
jasoit qu'il ait dit cy dessus; mais est ung aultre personnage qui
fait le serpent et doit aller à Eve ; pour ce que Lucifer ne seroit
point assez à temps mis en fourme de serpent.³⁰⁷

Lo sdoppiamento attoriale, sia pur provvisorio, di Lucifero-in-Serpe entro la PdM trova una certa corrispondenza nella prima versione del dramma andreiniano, ove i personaggi di Lucifero e di Serpe sono formalmente distinti, pur costituendo un'unica entità; risultando quindi tale distinzione giustificata solo dall'ipotesi che l'Andreini prevedesse due interpreti differenziati per Lucifero e per il Serpe in un possibile allestimento scenico del dramma. E' da notare inoltre come l'Andreini, entro *l'Ordine per rappresentare* posto in fondo all'*Adamo* del 1641, preveda, per la scena

³⁰⁵ Cfr. PdM, didascalia dopo il verso 82; p.10.

³⁰⁶ *Ivi*, didascalia dopo il verso 2; p.7. Cfr. con Ad'41, didascalia a p.16, entro la scena I,2: "Qui saettato il Caos, comparisce in elementi, pieni de' loro Animali".

³⁰⁷ PdM, didascalia dopo il verso 92; in COHEN, op.cit., p.10.

della creazione di Eva, un analogo utilizzo della tecnica della controfigura provvisoria.³⁰⁸

5.7 *La Passion de Valenciennes en rimes franchoises*

La *Passion de Valenciennes en rimes franchoises* (da ora indicata anche con la sigla PVrf), è un *mystère* la cui compilazione, sulla scorta di testi precedenti, viene datata agli anni '40 del '500 e la cui prima realizzazione scenica attestata ebbe luogo a Valenciennes nel 1547.³⁰⁹ Nella parte iniziale, relativa cioè ad argomenti pertinenti per un raffronto con dramma andreiniano (primi 523 versi del *mystère*) si possono individuare molteplici riscontri tematico-testuali con l'*Adamo* già visti nei *mystères* considerati in precedenza, ma anche alcuni non ravvisabili nei precedenti raffronti: si riferirà brevemente qui di seguito dei primi; quindi, più distesamente, dei secondi.

Nella PVrf si possono individuare i seguenti riscontri con l'*Adamo*, fra quelli già individuati nei *mystères* considerati in precedenza:

- Libera ripresa dal passo di *Isaia* ove Lucifero pone la propria sede *in lateribus aquilonis* (come visto anche nella PdG).³¹⁰
- In apertura della sequenza relativa alla creazione di Adamo ed Eva, monologo di Dio centrato sul motivo della riparazione dei seggi celesti in connessione alla caduta di Lucifero (come visto anche in MVT-PdT).³¹¹
- Citazione del lido damasceno (*champ de Damacene*) come luogo d'origine di Adamo (come visto in MVT).³¹²
- Divieto divino rivolto a entrambi i progenitori, diversamente dal testo biblico (come visto in tutti i *mystères* presi in esame; il riscontro risulta attenuato nella PdG, e quindi anche nella PdM, per il

³⁰⁸ “Se duo Adami simili fossero, nello sparir dell’uno, l’altro subito si vedrebbe nell’orto, e questo si farebbe per quella subita apparenza; poi nell’entrare Dio, e gli Angeli nel Paradiso, il vero Adamo si corcherebbe dov’era il finto, il finto sparendo”; Ad⁴¹, p.134, in *Ordine per rappresentare [...]*, pp.131-42.

³⁰⁹ Cfr. ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Valenciennes en rimes franchoises* (XVI secolo), ms Valenciennes, Bib.Mun. 449; edizione parziale delle prime 3 giornate, GUERIN, Cécile (a cura di), Melun, Association Mémoires, 1994. Il nome convenzionale così elaborato è motivato dalla necessità di distinguere tale *mystère* da un’altra *Passion de Valenciennes* il cui testo è sopravvissuto fino a noi: cfr. RUNNALLS Graham A., *Le dernier mystere original ou l'imprimerie destructrice de la créativité*, in *Memoire en temps advenir: hommage à Theo Venckeleer*, Leuven, Peeters, 2003, pp. 153-166.

³¹⁰ Cfr. PVrf, vv.85-56, in GUERIN, op.cit., p.13: “mon trosne a face d’aquillon / leveray aussy hault que Dieu”.

³¹¹ Cfr. *ivi*, vv.175-78, p.16: “Puis que les esprictz ordz et sales / sont dejectez comme maudictz, / adviser fault les wides salles / restaurer de mon paradis”.

³¹² Cfr. *ivi*, v.204, p.17.

fatto che il divieto è già precedentemente espresso, una prima volta, in ottemperanza al dettato biblico, al solo Adamo, essendo Eva ancora increata; e risulta attenuato anche nel *Jeu d'Adam*, ove il divieto è espresso in presenza di Eva ma rivolto al solo Adamo).³¹³

- Motivo della “pre-tentazione” di Eva, ossia della predisposizione di Eva al peccato, prima dell’incontro con il serpente (già visto nella PdG e implicitamente quindi nella PdM); tuttavia il riscontro appare qui più approfondito, come si dirà meglio sotto.

- Motivo del subitaneo rimorso di Adamo, non appena assaggiato il frutto (come visto anche in PVT-PdT e anche nel *Jeu d'Adam*).³¹⁴

- Come nell’*Adamo* del 1641, la cacciata è messa in atto dal Cherubino (*Cherubin*), differentemente dal testo biblico, ove è Dio in persona a cacciare Adamo ed Eva e ove il cherubino, posto alla guardia del paradiso terrestre, non interagisce verbalmente con i due progenitori (il Cherubino è esecutore della cacciata nel MVT; nella PdT, invece, interagisce verbalmente con Adamo ed Eva, mentre l’esecutore diretto della cacciata è Dio in persona).³¹⁵

- Motivo generico di Eva lavoratrice in contesto postedenico (comune a tutti i *mystères* considerati e anche al *Jeu d'Adam*).³¹⁶

E’ da notare inoltre come la PVrf, similmente agli altri *mystères* di epoca rinascimentale qui presi in considerazione, mantenga inalterato l’ordine biblico dei verdetti e la doppia punizione per Eva: in controluce risulta quindi significativo il riscontro isolato nel *Jeu d'Adam* ove, come nel dramma andreiniano, l’ordine è invertito e la sottomissione all’uomo è omessa in quanto condanna.

Nella *Passion de Valenciennes en rimes franchoisses* un primo riscontro con l’*Adamo* non individuabile nei testi considerati in precedenza si può scorgere nel motivo dell’esuberanza della bontà divina in concomitanza al principio dell’atto creativo: “je cree ensemble toute chose / par efluction de bonté”³¹⁷. Tale *efluction de bonté* richiama da vicino quanto viene espresso entro il prologo della prima versione del dramma andreiniano, quindi sempre in connessione al principio della creazione, ove la grazia divina è figurata similmente come liquidamente tracimante: “Come punt’hor da sacrosanti teli / Versi di grazie un Ocean profondo?”³¹⁸.

Vi si possono individuare inoltre una serie di significativi riscontri in concomitanza con la creazione di Adamo. Innanzitutto, come nel dramma

³¹³ Cfr. *ivi*, vv.321-330, p.20.

³¹⁴ Cfr. *ivi*, vv.409-20, p.22.

³¹⁵ Cfr. *ivi*, vv.480-99, p.24.

³¹⁶ Cfr. *ivi*, vv.516-19, p.24.

³¹⁷ *Ivi*, vv.3-4, p.12.

³¹⁸ Ad’13, *Prologo*, vv.11-12.

andreiniano della prima versione, gli angeli sembrano collaborare attivamente all'atto creativo, quali allestitori materiali di un prodigio di cui comunque Dio è protagonista. L'aiuto degli angeli, nel dramma andreiniano, sembra connettersi in particolare con la creazione del manto erboso affinché il piede divino possa appoggiare comodamente sul suolo terrestre, per dare quindi inizio alla creazione di Adamo; nella PVrf gli interventi angelici sono volti a predisporre i materiali per la creazione di Adamo, compreso il loto (*limon*):

MICHAEL A la creation [...]

preparation ministralle

ferons pour le corps necessaire.

DIEU [...]

CHERUBIN Sire, ta bonté nous crea

pour toy servir en ton ouvrage.

Limon et matere vela:

forme l'homme a ton ymaige.³¹⁹

Successivamente sono gli stessi angeli ad essere protagonisti dallo spostamento di Adamo nel paradiso terrestre: nella prima versione del dramma andreiniano indicandogli il percorso, qui, più energicamente attraverso una traslazione (*translatez cest homme*).³²⁰

Ma il riscontro più significativo in questa sequenza è la menzione del sogno mistico di Adamo durante il sonno funzionale alla creazione di Eva (motivo che appare in entrambe le versioni del dramma andreiniano, ma più diffusamente nella prima):

Je transmet en Adam sommeil

et repos de dormition;

las d'esprict, plus cler que soleil

rechoipve illumination,

car de future vision

auras, comme esprict de prophette.³²¹

³¹⁹ PVrf, vv.199-210, in GUERIN, op.cit., p.17; nella didascalia del testo, eccezionalmente *Cerubin* per *Cherubin*. Cfr. con SERAFINI2°-P.ETERNO3° di I,1 in Ad'13, pp.2-3; e vedi in §6.1 del Cap.I.

³²⁰ Cfr. ANGELI 2° di I,1 in Ad'13, pp.4-5; e cfr. PVrf, vv.227-38, in GUERIN, op.cit., pp.17-18.

³²¹ PVrf, vv.267-72, in GUERIN, op.cit., p.18. Cfr. con ADAMO 3° di I,1 in Ad'13, pp.7-8; e con PADRE ET. 1° di I,5 in Ad'41, p.26.

Come si è detto, fra i riscontri individuabili nella PVrf con il dramma andreiniano e già visti in *mystères* precedentemente considerati, vi è quello della “pre-tentazione” di Eva, ossia il motivo della sua predisposizione al peccato prima dell’incontro con il serpente.³²² Tale riscontro è ravvisabile, come si è visto, nella *Passion* di Gréban, ove Eva è intimamente tentata dall’idea di consumare il frutto proibito già prima dell’incontro con il tentatore; e ove tale desiderio trova avvio dalla contemplazione del mondo vegetale, in analogia al monologo della “pre-tentazione” di Eva nella prima versione del dramma andreiniano. In tale monologo andreiniano tuttavia, rispetto al corrispettivo intervento nella PdG, è pervasiva la propensione di Eva a percepirsi quale signora del mondo.³²³ Nell’intervento di Eva, che precede l’incontro con il tentatore, entro la PVrm, il riscontro con il testo andreiniano quindi si approfondisce, comparendovi sia il motivo della contemplazione del mondo vegetale, sia il percepirsi, da parte di Eva, *soeulle dame et maitresse*,

Quel don de grace ay je obtenu
vers le Dieu de toute largesse,
que en ce pourpris e[s]t contenu
me a faict soeulle dame et maitresse!
O! Regard de toute noblesse
et de fructueuse habondance!³²⁴

così come il monologo di Eva del dramma andreiniano, nel suo avvio, presenta un analogo tributo al potere divino che l’ha resa *donna*, ossia signora:

Ben io dovrei d’alto Signore ancella,
Ancella bassa humile,
Con le ginocchia riverenti a terra
Lodar di lui l’immenso amor superno
Donna me fatta avendo
Di quant’occhio di Sol vagheggia in terra.
Ma s’ergo poscia al Ciel le luci, e’l core
Eva chiaro non vede,
Che fu creata per l’eterne, e tante
Meraviglie celesti?³²⁵

³²² Nella PVrf il tentatore è Satana (*Satam*) inviato da Lucifero (*Lucifer*); assume semplicemente le sembianze di *serpent fantastique*, senza allusioni al viso femminile: cfr. PVrf, vv.279-360, in GUERIN, op.cit., pp.19-20.

³²³ Vedi §6.6 del Cap.I.

³²⁴ PVrf, vv.361-66, in GUERIN, op.cit., p.21.

³²⁵ *Incipit* di EVA 1° di II,6 in Ad’13, pp.49-50.

5.8 La *Passion de Semur*

La cosiddetta *Passion de Semur* deve il suo nome convenzionale al luogo ove tale *mystère* risulta copiato, nel 1488, nel manoscritto attualmente superstite; la sua compilazione, elaborata sulla base di *mystères* precedenti, risale intorno alla metà del XV secolo; risulta pertanto, insieme alla *Passion* di Gréban, il più antico fra i *mystères* qui presi in considerazione.³²⁶

La *Passion de Semur* (da ora indicata anche con la sigla PdS) dopo un prologo iniziale di 196 versi, presenta una parte iniziale, pertinente per un raffronto con il dramma andreiniano, di ulteriori 600 versi circa. In questa sezione si possono individuare diversi riscontri tematici già visti negli altri *mystères*, ma non solo. Analogamente a quanto fatto per la PVrf, si riportano qui di seguito, brevemente e schematicamente, i riscontri analoghi a quelli già visti; per riferire, successivamente, di quelli non riscontrati finora negli altri *mystères*.

Nella PdS si possono individuare i seguenti riscontri con l'*Adamo*, fra quelli già visti anche nei *mystères* considerati in precedenza:

- Nella fase iniziale della creazione (luce e angeli), motivo della pre-esistenza del tutto nella mente divina (come visto nella PdG);³²⁷
- Libera ripresa dal passo di *Isaia* ove Lucifero pone la propria sede *in lateribus aquilonis* (come visto anche nella PdG e nella PVrf);³²⁸
- Lucifero soprannominato *Dragon* (come visto in PVT-PdT);³²⁹
- In apertura della sequenza relativa alla creazione di Adamo ed Eva, monologo di Dio centrato sul motivo della riparazione dei seggi celesti in connessione alla caduta di Lucifero (come visto anche in MVT-PdT e in PVrf);³³⁰
- Motivo del rimorso subitaneo di Adamo, non appena addentato il frutto proibito (come visto anche in MVT-PdT e in PdS; e come anche nel *Jeu d'Adam*);³³¹

³²⁶ Cfr. ANONIMO, (*M. de la Passion de Semur* (1450 circa), ms Paris, BNF fr.904; edizione di riferimento a cura di Emile Roy, *La Passion bourguignonne de Semur*, in Vol.I, pp.71-204 di ROY Emile, *Le mystère de la Passion en France du 14. au 16. siècle étude sur les sources et les classements des mystères de la Passion accompagné de textes inédits*, «Revue Bourguignonne», Dijon, Université, 1903-1904; Genève, Slatkine Reprints, 1974. Cfr. in part. *ivi*, pagine introduttive a la *Passion de Semur*, 73*-118*.

³²⁷ Cfr. PdS, vv.214-15, in ROY, op.cit., Vol.I, *La Passion bourguignonne de Semu (texte)*, p.6: “A terre descendrons inspirer toutes choses / Que dedans nous avons avant tout temps encloses”.

³²⁸ Cfr. *ivi*, vv.244-45, p.7: “En Acquillon est vostre lieu, / La y regnerés comme Dieu”.

³²⁹ Cfr. *ivi*, v.308, p.8.

³³⁰ Cfr. *ivi*, vv.453-64, p.11.

³³¹ Cfr. *ivi*, vv.629 e segg., p.14.

- Motivo generico di Eva lavoratrice in contesto postedenico (comune a tutti i *mysteres* considerati e anche al *Jeu d'Adam*);³³²
- Motivo dei festeggiamenti infernali per la riuscita missione del tentatore (come visto in PdT e in PdG) con invito alle danze molto simile a quanto visto in PdT.³³³

Nella PdS, come in tutti i *mysteres* considerati, inoltre, il divieto è espresso alla presenza di entrambi i progenitori; tuttavia, così come nella PdG, il medesimo divieto è già espresso precedentemente anche al solo Adamo, come vorrebbe il dettato biblico, con Eva ancora increata. Caso singolare, il tentatore è sì inviato da Lucifero, ma direttamente in quanto *Serpent*.³³⁴ Il verdetto seguono l'ordine biblico con doppia pena per Eva, come visto in tutti i *mystères* considerati (il *Jeu d'Adam*, quindi, è caso a sé).

Il principale motivo, non presente negli altri *mystères* considerati, per cui la PdS è accostabile all'*Adamo* di Andreini è costituito dalla fitta presenza di personaggi infernali allegorici. Fra gli altri, vi compare un *Clamator inferni*, una Dama Oziosa (*Dame Oyeuse*) e Disperazione (*Deesperance*); è da notare infatti come Disperazione sia un personaggio dell'*Adamo* del 1613.³³⁵ Il personaggio denominato *Clamator inferni* ha la medesima funzione di Volano, *messaggero infernale*, presente in entrambe le versioni del dramma andreiniano. Quanto alla *Dama Oyseuse*, tale personaggio presenta diverse analogie con il personaggio andreiniano di Vanagloria, risultando destinata ad essere *a grant honneur mise*; e dedicandosi al canto melodico in contesto infernale: “A l'enfer [...] / Je diray chanson gracieuse”.³³⁶

In secondo luogo, in riferimento all'alternanza dei cori angelici nell'*Adamo* di Andreini (in particolare, in riferimento ai cori alterni dei *Cherubini* e dei *Serafini* nella scena d'esordio della prima versione del dramma) è significativo rilevare come, nella *Passion de Semur* gli angeli, cantando, dicano: *voce psalimus alternantes*.³³⁷

³³² Cfr. *ivi*, v.738, p.16: “Et en la terre labourés”.

³³³ Cfr. *ivi*, vv.746-47, p.16: “Cornemusez, chantés, baulez, / Guaigné avons l'umain lignaige”; e vv.781-83, p.17: “Je veul dansier [...] Cornez, cornez, venez danser”; a cui segue didascalia: “Hic faciant choream com magno gaudio”.

³³⁴ Il *Serpent* ha comunque “pectus femine”: cfr. *ivi*, in didascalia che precede il v.559, p.13.

³³⁵ Cfr. *ivi*, risp. vv.752-57, p.16; vv.271-84, p.8; vv.760-63, p.16; e vv.788-91, p.17. Disperazione, creata implicitamente insieme agli altri mostri in IV,3 di Ad'13, aggredisce Adamo ed Eva insieme a Fame, Sete e Fatica in IV,6 di Ad'13, p.217-19.

³³⁶ Cfr. PdS, vv.269-84, in ROY, op.cit., Vol.I, *La Passion bourguignonne de Semur (texte)*: p.8.

³³⁷ Cfr. *ivi*, v.212, p.6.

5.9 Mondo, Carne e Demonio

In coda ai raffronti con i testi dei *mystères* si vuole ora fare un breve riferimento a un testo della tradizione rappresentativa francese della stessa epoca e che propriamente non è un *mystère*, ma una *moralité*. In entrambe le versioni del dramma andreiniano si svolge, in una sorta di contro-creazione infernale, l'evocazione dei mostri che tormenteranno Adamo ed Eva nella fase postedenica. Fra i diversi mostri in entrambe le versioni risultano preponderanti Mondo e Carne. Nella prima versione del dramma, in particolare, entro il *Sommario degli argomenti delle scene*, l'evocazione dei mostri è così descritta:

Lucifero, emulo di Dio, nella creazione del mondo, da una massa di terra confusa fa uscire quattro mostri a danno dell'huomo, Mondo, Carne, Morte, e Demonio³³⁸.

Inoltre, all'interno della prima avvertenza, entro la stessa prima versione del dramma, *Al benigno lettore*, l'autore si giustifica per il fatto "che il Mondo, la Carne e il Diavolo per tentare Adamo in forma umana gli s'appresentino".³³⁹ Sulla base di questi elementi, è significativo rilevare come sussista una *moralité* francese, già pubblicata a stampa intorno al 1530, dal titolo *Mundus, Caro, Demonia*.³⁴⁰ La *pièce* descrive teatralmente la stoica resistenza del cavaliere cristiano (*le Chevalier chrestien*) aggredito appunto dai personaggi di *Monde*, di *Chair* e del diavolo (*le dyable qui s'appelle demon*); il cavaliere è difeso, rispetto a tali aggressioni dall'intervento dello Spirito (*l'Esprit*). Questo contrasto ricorda piuttosto da vicino, almeno nella sua dinamica generale, la situazione dell'*Angelo custode* che, nella prima versione del dramma andreiniano, difende Adamo dagli attacchi di Carne e di Lucifero.³⁴¹ Il tema complessivo di Mondo, Carne e Demonio come principali nemici dell'uomo, doveva essere piuttosto diffuso anche nelle moralità inglesi.³⁴²

³³⁸ Ad'13, *Sommario degli argomenti delle scene*, pp. iniziali n.n., in rif. alla scena IV,3.

³³⁹ Cfr. *ivi*, in *Al benigno lettore*, pp. iniziali n.n., dopo la dedica.

³⁴⁰ Cfr. ANONIMO, *Moralité de Mundus, Caro, Demonia, à Cinq personnages et Farce des deux Savetiers à trois personnages*, incunabolo, s.n.t.c. 1530), rappresentata ad Autun, 1507; riedizione moderna in FOURNIER Édouard (a cura di), *Le theatre francais avant la Renaissance: 1450-1550. Mystères, moralités et farces*, Paris, Laplace-Sanchez et C., 1872.

³⁴¹ Cfr. V,3 di Ad'13.

³⁴² Cfr. WENZEL Siegfried, *The Three Enemies of Man*, "Mediaeval Studies", Vol.29, 1967, pp.47-66.

5.10 Brevi considerazioni

Come si è potuto constatare, gli elementi che connettono l'*Adamo* di Andreini alle tradizioni sacro-rappresentative, per come ne sono testimonianza il dramma anglo-normanno del XII secolo e i *mystères* di epoca rinascimentale qui presi in considerazione, sono molteplici e pregnanti. Si è detto come, con maggiore probabilità, l'Andreini possa aver avuto accesso diretto al testo, già diffuso a stampa nel XVI secolo, del *Mistère du Veil Testament*. Tuttavia, come si è potuto constatare, i riscontri tematici sono complessivamente diffusi nei testi considerati; e molti di essi non sono rintracciabili nel MVT. Più che un singolo *mystère*, quale luogo di derivazione del dramma andreiniano, va considerato estensivamente l'insieme dei testi sacro-rappresentativi che l'Andreini aveva a disposizione, rispetto ai quali, quelli di cui disponiamo, sono con ogni probabilità una stretta minoranza. Tuttavia dai raffronti effettuati emerge chiaramente come a quei testi guardi soprattutto l'autore dell'*Adamo*.

Nel dramma andreiniano infatti, se da un lato non si può negare un'evidente rivisitazione stilistica (in questo senso determinante, senz'altro, è l'influsso della letteratura colta coeva, ma anche l'impronta dei moduli della Commedia dell'Arte) e l'ampliamento se non l'aggiunta *ex novo* di alcuni episodi, è tuttavia ravvisabile, in particolare, un'articolazione scenico-strutturale direttamente derivata dall'impianto delle tradizioni sacro-rappresentative, come si è potuto constatare dai raffronti qui effettuati. Si pensi, in particolare, all'identica struttura scenica con cui si svolge l'episodio della creazione di Adamo ed Eva, attraverso un monologo iniziale del *Padre Eterno* connesso al motivo della riparazione; il successivo riferimento (solo accennato nell'*Adamo*) alla creazione del mondo nella scansione delle giornate bibliche; la creazione di Adamo, la sua traslazione nel paradiso terrestre anche attraverso la mediazione angelica; il sonno (e sogno mistico) di Adamo funzionale alla creazione di Eva; l'impartizione del divieto ad entrambi i progenitori e la risalita verso l'alto, a conclusione dell'episodio, da parte del *Padre Eterno* e dei suoi angeli. Tale articolazione, pur essendo in parte già suggerita dallo scarno dettato biblico, sviluppa tuttavia una narrazione ben più ampia e in parte trasgressiva rispetto al testo biblico stesso (si pensi, ad esempio, al divieto, che nel testo biblico è imposto al solo Adamo, con Eva ancora increata) che il dramma andreiniano condivide *in toto* con tutti i *mystères* qui considerati, al di là delle singole varianti. L'andamento scenico-strutturale del dramma andreiniano fa evidente riferimento alle tradizioni sacro-

rappresentative, per come è emerso dalla presa in esame complessiva dei *mystères* qui considerati, anche per successivi episodi: si pensi in particolare (ma non solo) alla preparazione, in sede di consiglio infernale, della tentazione nei confronti di Eva e ai successivi festeggiamenti dei demoni per il successo conseguito.

Se l'Andreini, nel comporre d'*Adamo*, ha un probabile riferimento nei testi di *mystères* francesi, è tuttavia plausibile che un analogo riferimento lo abbia in testi di sacre rappresentazioni italiane che comprendano parti significative dedicate alla creazione e alla vicenda di Adamo ed Eva: tali testi infatti, ad oggi quasi interamente perduti, dovevano avere una certa diffusione, presentando una struttura piuttosto analoga a quella dei *mystères* francesi, come si dirà nel prossimo paragrafo.

6. L'*Adamo* e le sacre rappresentazioni italiane

Per quanto si possa dire sulla base dei testi a noi pervenuti, si potrebbe congetturare come nelle sacre rappresentazioni italiane le vicende connesse alla creazione e alle vicende di Adamo ed Eva fossero raramente contemplate. A tal proposito dichiara il Rothschild: “Les mystères de la *Création*, nombreux dans notre ancien théâtre, sont rare en Italie et en Espagne”³⁴³. Eppure sussistono, come ora si dirà, alcune testimonianze di eventi sacro-rappresentativi in territorio italiano fra XIV e XVI secolo, concernenti anche gli episodi legati alla creazione, il cui svolgimento doveva essere piuttosto imponente; e sussistono (sia pur in esiguo numero) anche alcuni testi di sacre rappresentazioni di questo tipo. Sembra pertanto piuttosto strano che il tema rappresentativo della creazione non abbia avuto una certa diffusione anche in Italia. In assenza di elementi probanti, si può dunque giustificare la scarsità di tale repertorio da un lato, forse, con una minore (ma non per questo sporadica) diffusione del tema rappresentativo della creazione in territorio italiano; dall'altro, alla minore clemenza che il tempo ha riservato a detto repertorio italiano rispetto al corrispettivo francese.

La prima testimonianza, a tal riguardo, concerne un dramma ciclico, in tre giornate, realizzato nel 1303 a Cividale del Friuli. Doveva trattarsi di un allestimento ancora in parte controllato dal clero e quindi fortemente caratterizzato da aspetti

³⁴³ ROTHSCHILD, op.cit., *Introduction*, p.xliv.

rituali, forse in analogia alla tipologia drammatica del *Jeu d'Adam* di cui si è detto. Il resoconto, riportato dal D'Ancona, è contenuto nella *Cronaca Friulana* del canonico Giuliano da Cividale:

Anno MCCCIII facta fuit per Clerum, sive per Capitulum civitatense, Rapraesentatio: In primis de Creatione primorum parentes; deinde de Annunciatione Beate Virginis, de Partu et aliis multis, et de Passione et Resurrectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Antichristo et aliis, et demum de Adventu Christi ad iudicium. Et praedicta facta fuerunt solemniter in curia domini Patriarchae in festo Pentecostes cum aliis duobus diebus sequentibus³⁴⁴.

In analogia allo svolgimento ciclico dei *mystères* francesi, come si può notare dal passo riportato e come evidenzia lo stesso d'Ancona,

troviamo qui, invero, quella forma ciclica, che, cominciando dalla Creazione del mondo, si svolge d'episodio in episodio fino all'Universale Giudicio, e che, comprendendo con logico legame e con successione cronologica tutti gli avvenimenti della Storia Sacra, [...] non può acconciamente prodursi innanzi al pubblico [...] se non in una più o men lunga serie di giorni, che nel nostro particolar caso erano tre.³⁴⁵

Della seconda metà del XVI secolo si è invece conservato un testo drammatico inerente alla creazione, probabilmente sconosciuto al D'Ancona, che non ne riferisce. Si tratta della *Creazione del Mondo di Orvieto*, riportata dal De Bartholomaeis: pur concentrandosi soprattutto nelle fasi che precedono la creazione di Adamo, si presta a diverse considerazioni, sia in merito a un'ulteriore conferma della prossimità delle tradizioni sacro-rappresentative italiane rispetto a quelle francesi, sia per un raffronto tematico con il dramma andreiniano. Si prenderà in esame la *Creazione del Mondo di Orvieto* in uno specifico sottoparagrafo, qui di seguito.

Il secondo, e più articolato, documento storico riportato dal D'Ancona riguarda la rappresentazione svoltasi, per la festa di San Giovanni a Firenze, nel 1454. Sebbene condensato in una sola giornata, tale evento, per come descritto dal resoconto desunto

³⁴⁴ D'ANCONA, op.cit, Vol.I, p.85.

³⁴⁵ *Ivi*, p.87.

dalla *Storia manoscritta* di Matteo di Marco Palmieri, presenta notevoli elementi di contatto con le rappresentazioni cicliche dei *mystères*:

Per San Giovanni si mutò forma di festa [...] e riordinassi in questo modo: cioè che a il dì 21 si facesse la mostra [...] A dì 22 nel principio mosse la croce di Santa Maria del Fiore, con tutti i loro chierici, fanciulli e rieto a loro sei cantori; secondo le compagnie di Jacopo cimatore e Nofri calzaiolo con trenta fanciulli; terzo, edificio di San Michele Agnolo, al quale soprastava Iddio Padre in una nuvola, e in Piazza al dirimpetto a' Signori fecero Rappresentazione della battaglia angelica, quando Lucifero fu co' sua agnoli maladetti cacciato di cielo; quarto, la compagnia di Ser Antonio e Piero di Mariano, con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e agnoletti; quinto, l'edificio di Adamo, che in piazza fe' Rappresentazione di quando Iddio creò Adamo ed Eva, fe' loro il comandamento, e la loro disobbedienza infino a cacciarli di Paradiso, con la tentazione prima del serpente, ed altre apparenze; sesto un Moisé a cavallo [...] ³⁴⁶.

La narrazione continua nella descrizione degli episodi relativi a Mosé, ai “profeti e sibille con Ermes e Trimegisto e altri profetizzatori della venuta di Cristo”, dell’episodio della natività di Cristo; successivamente, “tralasciassi la Passione e Sepoltura, perché non parve si convenisse a festa”. Quindi vengono descritti episodi connessi alla resurrezione, all’assunzione in cielo di Maria e al giudizio universale; infine, il passo che il D’Ancona riporta dal Palmieri conclude dicendo come “tutti i sopraddetti edificii fecero sua Rappresentazione in Piazza innanzi a' Signori, e durarono in fino alle 16 ore”.³⁴⁷

Come si può notare, la struttura con cui si articolano gli episodi è del tutto analoga a quella presente nei *mystères* francesi. Si nota infatti l’avvio con la figura dell’*Iddio Padre* che implicitamente crea gli angeli; segue la battaglia angelica con la conseguente caduta di Lucifero; quindi la creazione di Adamo ed Eva, il *comandamento* (diversamente dal dettato biblico esplicitamente rivolto ad entrambi i progenitori così come avviene nella maggior parte dei *mystères* e nel dramma andreiniano), la *disobbedienza* e la cacciata. Anche la prosecuzione della rappresentazione, quindi oltre la sezione di pertinenza con il dramma andreiniano, la

³⁴⁶ *Ivi*, p.202.

³⁴⁷ *Citt. da ivi*, pp.202-04.

sequenza complessiva ricalca da vicino la struttura generale dei *mystères*: ci si riferisce in particolare alla sfilata dei profeti e alle sibille,³⁴⁸ presenti quest'ultime anche, come si dirà, nell'*Atto della Pinta* di Teofilo Folengo e nel suo poema *La Palermitana*.

Di una certa pertinenza con il dramma andreiniano, per quanto scarna, può essere l'indicazione per cui alla "tentazione prima del serpente" seguono "altre apparenze": queste *altre apparenze* sembrerebbero indicare infatti apparizioni di mostri infernali analoghe a quelle presenti nel dramma di Andreini nella fase postedenica (di cui invece non c'è traccia nei *mystères* qui considerati). Inoltre, i ripetuti interventi di angeli-fanciulli sulla scena, che il resoconto del Palmieri sembra proporre quali intermezzi rispetto alle vicende sceniche, potrebbero facilmente costituire un elemento della tradizione sacro-rappresentativa italiana su cui l'Andreini elabora gli interventi dei cori angelici con analoga funzione, almeno in parte, di intermezzo.

In contiguità alla narrazione della festa di San Giovanni del 1454, il D'Ancona riporta dal Vasari alcune delle scenotecniche in uso per le sacre rappresentazioni dell'epoca, a partire dalle macchine delle nuvole:

Le Nuvole che di varie sorti si facevano dalle Compagnie con diverse invenzioni, si facevano generalmente a questo modo. Si faceva un telaio quadro [...] sopra cui si accomodava una mandorla; dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini, e di lumi e altri ornamenti, era [...] una persona che rappresentava quel Santo, il quale principalmente da quella Compagnia come proprio avvocato e protettore si onorava, ovvero un Cristo, una Madonna, un San Giovanni, e altro; i panni della quale figura coprivano il ferro in modo che non si vedeva. [...] E tutti gli ingegni e le salite ed altre cose erano coperte, come si è detto di sopra, con bambagia, che faceva bel vedere, e si chiamavano tutte queste macchine, *Nuvole*.³⁴⁹

Non si può fare a meno di intravedere, leggendo l'*Adamo* di Andreini, l'impiego di simili tecniche per un suo possibile svolgimento scenico. La parte finale del passo riportato, in particolare, descrive una situazione rappresentativa analoga a quella che

³⁴⁸ Per la presenza delle sibille nei *mystères* si consideri, a titolo di esempio, il *Mistère du Viel Testament*: cfr. ROTHSCHILD, op. cit., *Introduction*, pp. xx-xxvii.

³⁴⁹ D'ANCONA, op.cit., Vol.I, pp.206-07. Il D'Ancona riporta il passo da VASARI Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Torrentino, 1550; edizione citata, Firenze, Le Monnier, 1846, Vol.V, p.39.

si può immaginare alla fine dell'episodio della creazione di Adamo ed Eva nella prima versione del dramma andreiniano, quando il *Padre Eterno* risale verso l'altro attraverso una scala di nuvole.³⁵⁰

Della seconda metà del XV secolo è anche la cosiddetta *Rappresentazione Ciclica di Bologna* che, analogamente ai *mystères* francesi, percorre teatralmente tutta la vicenda biblico-cristiana, con significativo spazio dedicato alle vicende di Adamo ed Eva. Il testo di tale rappresentazione, verosimilmente sconosciuto al D'Ancona che non ne fa menzione, è sopravvissuto fino a noi e riportato dal De Bartholomaeis: se ne farà una trattazione, per individuarne le analogie con i *mystères* francesi e ai fini comparativi con il dramma andreiniano, all'interno di un successivo sottoparagrafo dedicato.

Del XVI secolo invece è l' *Atto della Pinta*, una sacra rappresentazione messa in scena a più riprese a Palermo a partire dal 1539 e il cui argomento spazia dalla creazione del mondo all'Annunciazione, il cui testo fu inizialmente composto da Teofilo Folengo; di Folengo è anche un poema, *La Palermitana*, che per molti aspetti può essere considerato una testimonianza indiretta delle sacre rappresentazioni italiane dell'epoca, comprendenti anche episodi legati alla creazione. Si prenderanno in considerazione quindi, nei sottoparagrafi qui di seguito, entrambi i testi, dopo i due brevi approfondimenti dedicati alla *Creazione del Mondo di Orvieto* e alla *Rappresentazione ciclica di Bologna*, di cui si è accennato in precedenza.

6.1 La Creazione del Mondo di Orvieto

La *Creazione del Mondo di Orvieto* (qui di seguito indicata anche con la sigla CMO) è una sacra rappresentazione, esclusivamente dedicata alla creazione e alle connesse vicende di Adamo ed Eva, il cui allestimento risale alla seconda metà del XIV secolo da parte di una confraternita laicale orvietana, i Disciplinati di San Giovenale; il testo non è molto esteso, 242 versi in tutto, e le vicende di Adamo ed Eva, dalla creazione di Adamo in poi, occupano complessivamente soltanto gli ultimi 85 versi.³⁵¹ In riferimento complessivo alle sacre rappresentazioni orvietane della

³⁵⁰ Cfr. SERAFINI 3° di I,1 in Ad'13, p.9.

³⁵¹ Cfr. ANONIMO, *Creazione del Mondo di Orvieto*, seconda metà del XIV secolo, ms "Codice di Tramo" (compilato nel 1405), Roma, Biblioteca Nazionale, V.E.528; ed. di rif. in DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (a cura di), *Laude*

seconda metà del XVI secolo, il De Bartholomaeis nota una significativa modernità delle stesse, in particolare nel fatto che le didascalie sono compilate in volgare; in considerazione specifica alla *Creazione del Mondo*, evidenzia i motivi di continuità, di cui si è parlato in precedenza, fra forme sacro-rappresentative e melodramma:

A leggere attentamente il testo di questa *Creazione del Mondo* di direbbe di aver davanti il libretto, non di un freddo e monotono dramma ieratico antico, ma piuttosto di un'opera-ballo moderna.³⁵²

La parte iniziale presenta la medesima strutturazione tipica vista nei *mystères*: *Dio Padre* crea gli angeli, distribuiti nei vari ordini; gli ordini angelici rispondono con brevi interventi; *Lucifero (Lucibello)* esprime la propria ribellione prima attraverso un monologo, quindi confabulando con suoi futuri seguaci; alla ribellione di *Lucibello* segue quindi la battaglia angelica guidata da Michele che personalmente abbatte *Lucifero*.³⁵³

Gli interventi angelici in questa fase, così come nella successiva, si presentano tipicamente in forma corale, distribuiti fra *Prima, Secunda e Terza Gerensia*; i tre sottocori talvolta si fondono insieme, così come indicano le didascalie, in stretta analogia a quanto avviene per i sottocori di *Serafini e Cherubini* nella scena iniziale della prima versione del dramma andreiniano. Sempre in questa prima fase, la ribellione di *Lucifero* si esprime, così come spesso avviene, come visto, nei *mystères*, attraverso la libera ripresa da *Isaias 14* del motivo del porre la propria sede in Aquilone (e tale ripresa è presente, come visto, anche nel dramma andreiniano):

La sedia mia
verso dell'Aquilon vo che sia posta!³⁵⁴

Anche la sequenza successiva, relativa alla creazione del mondo e di Adamo ed Eva, si presenta nella medesima scansione tipica nei *mystères* e ravvisabile anche nel

drammatiche e rappresentazioni sacre, 3 Voll., Firenze, Le Monnier, 1943, Vol.I, pp.337-47. Il "Codice di Tramo" riporta complessivamente 37 sacre rappresentazioni orvietane, tutte della seconda metà del '300, di cui il De Bartholomaeis ne riporta alcune, compresa quella qui considerata, precedute da alcune pagine introduttive, in Vol.I, pp.331-36.

³⁵² *Ivi*, p. 334.

³⁵³ Cfr. CMO, vv.1-117, in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.I, pp. 337-42.

³⁵⁴ *Ivi*, vv.70-71, p.340.

dramma andreiniano, specialmente nella sua prima versione, risultando così articolata:

- Monologo iniziale di *Dio Patre*, frammezzato da interventi angelici;
- Implicita discesa dall'alto;³⁵⁵
- Creazione e sonno di Adamo;
- Creazione di Eva;
- Divieto rivolto ad entrambi (diversamente dal *Genesi*);
- Risalita verso l'alto degli angeli con *Dio Patre*.³⁵⁶

Il monologo di *Dio Patre* si apre in significativa coincidenza coi *mystères* e con analogo riferimento per il dramma andreiniano (come già visto) con il motivo della riparazione, ossia del rimpiazzamento dei seggi celesti vacanti a vantaggio dell'umanità:

Voti so tanti cori;
discendar voglio e el mondo vo fare.³⁵⁷

Nello stesso monologo è significativamente presente anche la creazione dei quattro elementi;³⁵⁸ e compare, sia pur in breve, ripartita fra gli interventi di *Dio Patre* e dei cori angelici, la creazione del mondo, in allusione ai giorni biblici (omessa ad esempio la creazione degli animali terrestri, e solo brevemente accennata quella degli *ucelli*) con particolare indugio solo sugli elementi vegetali, in singolare analogia, sotto questo aspetto, con quanto avviene in I,1 della prima versione dell'*Adamo*.³⁵⁹ Piuttosto breve invece è la seconda parte della sequenza, dalla creazione di Adamo in poi (40 versi in tutto), risultando quindi limitata agli elementi essenziali (omesso ad esempio il motivo della traslazione nel paradiso terrestre).³⁶⁰

Ancora più essenziale è la parte di testo restante: in soli 45 versi si svolge la tentazione nei confronti di Eva da parte del *Dimonio*, la caduta di Adamo, le interrogazioni, i verdetti e la cacciata.³⁶¹ Tuttavia si possono qui ravvisare alcuni significativi riscontri con il dramma andreiniano. La CMO, differentemente

³⁵⁵ Non indicata dalle didascalie ma deducibile dalla successiva risalita, a fine sequenza.

³⁵⁶ Cfr. *ivi*, v.182, p.345: "In Ciel facciam tornata".

³⁵⁷ *Ivi*, vv.126-27, p.342.

³⁵⁸ Cfr. CMO, vv.150-53, p.343. La creazione dei quattro elementi nella fase iniziale della creazione è presente in Ad'41, in I,2, attraverso la dipanazione negli stessi elementi di Caos trafitto de *Amor divino*.

³⁵⁹ Cfr. CMO, vv.134-41, p.343.

³⁶⁰ Cfr. CMO, vv.158-97, pp.344-45.

³⁶¹ Cfr. CMO, vv.198-242, pp.345-47.

dall'*Adamo* di Andreini, mantiene inalterato l'ordine biblico dei verdetti (serpente, Eva, Adamo); tuttavia prevede, come il dramma andreiniano, una singola condanna per Eva non comparendovi la sottomissione all'uomo: un simile riscontro lo si è visto nel *Jeu d'Adam* del XII secolo (ove anche l'ordine dei verdetti risulta invertito) e in nessuno fra i *mystères* di epoca rinascimentale considerati. Inoltre, così come in nessuno dei testi fino a qui considerati, l'operatore della cacciata è Michele (*Michaele*), così come nella prima versione del dramma andreiniano. Parzialmente significativa anche la presenza del motivo del rancore di Adamo verso Eva, che qui ha luogo nei pochi versi che seguono la cacciata.

6.2 La Rappresentazione Ciclica di Bologna

La *Rappresentazione Ciclica di Bologna* (da ora indicata anche con la sigla RCB) è un testo sacro-rappresentativo la cui composizione e allestimento è datato alla seconda metà del XV secolo, da parte della confraternita laicale bolognese di San Girolamo; è un testo composto in ottave, di 1760 versi complessivi (quindi 220 ottave) che abbraccia, in analogia coi *mystères* ciclici francesi, l'intera storia della redenzione.³⁶² Il testo inizia direttamente con la creazione di Adamo; la parte legata alle vicende complessive di Adamo ed Eva corrisponde ai primi 480 versi, ossia le prime 60 ottave.

Le vicende di Adamo ed Eva, che si svolgono nella RCB, sono caratterizzate, in particolare, dall'iniziale tentazione da parte del *Demonio* nei confronti di *Adam* (come visto anche nel *Jeu d'Adam*) e dalla consistente porzione dedicata alle vicende postedeniche dei due progenitori. Numerando per ottave vi si incontrano le seguenti sequenze:

- 1-6 Creazione di *Adam* ed Eva e divieto
- 7-16 *Demonio* tenta *Adam*, con insuccesso
- 17-26 *Demonio* tenta Eva
- 27-31 Eva induce *Adam* al peccato
- 32-43 Interrogazioni, verdetti e cacciata
- 44-60 Vicende postedeniche di *Adam* ed Eva.

³⁶² Cfr. ANONIMO, *Rappresentazione ciclica di Bologna*, seconda metà del XV secolo, ms Roma, Biblioteca Nazionale, V.E.n.483; ed. di rif. in DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 Voll., Firenze, Le Monnier, 1943, Vol.III, pp.191-256; cfr. anche, *ivi*, pp. introduttive 189-90.

All'interno della prima sequenza, significativo ai fini di un raffronto con il dramma andreiniano, il riferimento, sia pur accennato, al suo sogno mistico durante la creazione di Eva.³⁶³ Il divieto inoltre è impartito, come visto nella maggior parte dei testi considerati, ad entrambi i progenitori.³⁶⁴

La seconda sequenza vede una prima tentazione nei confronti di *Adam* che, analogamente a quanto avviene nel *Jeu d'Adam*, si dimostra irremovibile nel non cedere; la vicenda in sé non ha corrispondenze nel dramma andreiniano, ove tuttavia il tentatore, Lucifero, nella prima versione, interloquisce con Adamo, tentandolo, in fase postedenica.³⁶⁵ Significativo, in questo colloquio, il riscontro con il dramma andreiniano nel motivo dell'obbedienza a Dio percepita e dichiarata dal *Demonio* come servitù: “[obbedendo a Dio] sempre come schiavo tu sarai”.³⁶⁶

La tentazione di Eva nella RCB segue il modello del contrasto, con la risoluzione iniziale al rifiuto che si trasforma via via in accettazione incondizionata: tale modello potrebbe essere in parte considerato anche per la tentazione del dramma andreiniano ove tuttavia il cedimento di Eva avviene con passaggi più bruschi. Il tentatore (*Demonio*, poi chiamato *serpente*: assente ogni indicazione precisa del suo aspetto), così come nel dramma andreiniano, lusinga Eva anche per la sua bellezza:

Eva, tu se' la più bella creatura
ch'al mondo sia e ch'in fin serà mai ³⁶⁷.

Nella successiva sequenza, in cui Eva induce *Adam* a cibarsi del frutto è significativo come il movente che induce quest'ultimo a peccare è connesso così come nel dramma andreiniano, al suo amore per Eva e alla consapevolezza del destino comune che a lei lo lega:

L'amor fervente, cara compagnia,
ch'io sì ti porto me farà manzare;
tu se' la carne de la carne mia,

³⁶³ Cfr. RCB, 3^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, pp.191-92.

³⁶⁴ Cfr. *ivi*, 5^a ottava; p.192.

³⁶⁵ Cfr. V,2 di Ad'13.

³⁶⁶ RCB, 11^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, p.194. Il motivo è ripreso più avanti, quando Eva incoraggia *Adam* al peccato affinché entrambi siano “fuor de servitù”: cfr. *ivi*, 27^a ottava; p.198. Uno dei luoghi andreiniani in cui si esprime meglio il motivo è l'espressione “Che Signori noi siam, che lor son servi”; SATHAN 2° di I,3 in Ad'13, pp.15-16, in p.15; cfr. anche in SERPE 8° di II,6 di Ad'13, p.56-58, in p.57.

³⁶⁷ RCB, *incipit* di 17^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, p.195.

disposto son volerti contentare ³⁶⁸.

La fase dei verdetti non trova corrispondenze significative con il testo andreiniano: è mantenuto infatti sia l'ordine biblico che la biblica doppia condanna per Eva. Un riscontro con la seconda versione del dramma andreiniano, lo si può individuare nella cacciata operata in prima persona dall'*Angelo Cherubin*.³⁶⁹

Lo svolgersi della fase postedenica nella RCB ha come evidente principale riferimento, in quanto fonte diretta o indiretta, l'apocrifo, di cui si è accennato in precedenza, *Vita di Adamo ed Eva*: vi coincidono infatti le elaborate penitenze praticate da Adamo ed Eva, compresa l'immersione nel fiume Giordano e l'ulteriore tentazione da parte del *Demonio*.³⁷⁰ Rispetto al dramma andreiniano si possono dunque notare i riscontri, per quanto generici, connessi alla significativa lunghezza della fase postedenica, al diffuso motivo della preghiera e della penitenza da parte dei due progenitori e alla presenza di tentazioni (non riscontrate, in fase postedenica, in nessuno dei testi precedentemente considerati). In questa fase, inoltre, emerge, per bocca del *Demonio*, il motivo dei seggi celesti vacanti che Dio intende colmare grazie all'umanità:

[...] del Cielo Impirio Iddio si me privone;
e per quella cason lui t'ha creato
per darti quella sedia trionfante [...] ³⁷¹.

6.3 L'Atto della Pinta

L'*Atto della Pinta* fu composto probabilmente da Teofilo Folengo nel 1539 a Palermo e rappresentato nello stesso anno presso la chiesa palermitana di Santa Maria della Pinta da cui l'*Atto* prende nome. Il testo originario non è a noi pervenuto: i manoscritti testimoniano le successive rappresentazioni del 1562 e 1581; una prima edizione a stampa dell'*Atto della Pinta* si ha solo nella seconda metà dell'800. La sua

³⁶⁸ *Ivi*, 30^a ottava; p.199.

³⁶⁹ Cfr. *ivi*, 42^a-43^a ottava; p.203.

³⁷⁰ Cfr. *Vita di Adamo ed Eva* in SACCHI, op.cit., pp. 379-471. Se n'è fatto accenno in §3 del presente capitolo.

³⁷¹ RCB, in 55^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, p.206.

messa in scena si svolgeva verosimilmente nell'arco di una singola giornata, pur descrivendo un itinerario che va dalla creazione del mondo all'Annunciazione.³⁷²

Il testo teatrale, così come pervenuto, è molto scarno, in latino e integralmente ripreso da passi biblici; anche per le vicende connesse alla creazione e alla vicenda di Adamo ed Eva (che occupano comunque più di un terzo del testo complessivo) le riprese dai primi 3 libri del *Genesi* sono integrate da altri luoghi biblici: tale procedimento a incastro lo si è già intravisto anche nella composizione dei *mystères* (considerando, ad esempio, le libere riprese relative a Lucifero da *Isaias 14*, presenti anche nel dramma andreiniano, così come nello stesso *Atto della Pinta*). Più ampie, rispetto allo stesso testo teatrale, risultano le didascalie redatte in italiano, il cui testo, al di là delle variazioni presenti nelle trascrizioni delle due messe in scena documentate, dà significative indicazioni sull'allestimento scenico. In due punti, questa modalità si interrompe per dare luogo ad altrettanti monologhi in endecasillabi sciolti italiani, che sono da considerare probabilmente come autentico residuo dell'originario testo folenghiano:³⁷³ il primo a conclusione della vicenda di Adamo ed Eva; il secondo in prossimità del finale. Entrambi i monologhi sono assegnati al personaggio allegorico di *Natura Umana*.

Pur nella brevità del testo, l'*Atto della Pinta* presenta un'analogia scansione degli eventi a quella vista nei *mystères*, specialmente nella sequenza iniziale: omessa la creazione degli angeli, già presenti fin dall'inizio sulla scena, l'*Atto* si avvia con l'omaggio degli stessi angeli nei confronti del creatore; segue la ribellione di Lucifero e la battaglia angelica condotta da Michele; quindi il monologo di *Dio Padre*, inframezzato da interventi angelici, a scandire i giorni biblici della creazione del mondo (assente il motivo dei seggi vacanti da rimpiazzare), la calata dall'alto, la creazione di Adamo, la sua conduzione nel paradiso terrestre, il sonno d'Adamo e la creazione di Eva, il divieto e la risalita verso l'alto. Dopo il primo monologo di *Natura Umana* segue la fase dedicata ai profeti e alle sibille: è significativo notare

³⁷² Cfr. FOLENGO Teofilo, *Atto della Pinta* (1539); il testo originario non è pervenuto a noi, ma quello relativo alle rappresentazioni del 1562, mss San Martino delle Scale, Archivio dell'Abbazia, VI C 16; e II B 17; e del 1581, mss Palermo, Biblioteca Comunale, 2 Qq C 34; e Reggio Calabria, Biblioteca Comunale, 8 A; prima edizione a stampa, dal ms di Palermo (relativo a rappresentazione del 1581), in DI MARZIO Gioacchino (a cura di), *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e poesie di autori siciliani dal secolo XVI al XVIII*, Palermo, Pedone Lauriel, 1876; dallo stesso ms, in Vol.III, pp. 225-247, di RENDA Umberto (a cura di), *Opere italiane Teofilo Folengo*, in 3 Voll., Bari, Laterza 1911-14; edizione critica moderna, di rif., che edita separatamente i testi relativi alle rappresentazioni del 1561 e del 1581, DI VENUTA Maria (a cura di), *Atto della Pinta: sacra rappresentazione*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994.

³⁷³ Cfr. DI VENUTA, op.cit., in *Introduzione*.

(non per la pertinenza con il dramma andreiniano, ma come indizio di una sostanziale vicinanza fra tradizioni rappresentative italiane e francesi) come il motivo delle sibille che profetizzano la venuta del Cristo è presente nei *mystères* ma anche nella *Rappresentazione Ciclica di Bologna* e nell'*Atto della Pinta*.³⁷⁴

Per un raffronto con il dramma andreiniano si considererà qui di seguito il testo relativo alla versione del 1581, le cui didascalie offrono complessivamente dettagli migliori a tal riguardo.³⁷⁵ Si effettuerà il raffronto considerando sia la porzione iniziale dell'*Atto* (pertinente, per argomenti, al dramma andreiniano) sia i due monologhi affidati a *Natura Umana*.

La prima didascalia offre l'immagine di angeli canori e insieme musicisti, dettaglio pervasivo nelle illustrazioni del Procaccini del primo *Adamo*:

Cadrà la tela e si vedrà Iddio con tutti gl'angioli che, con
tramezzo di varii instrumenti, canteranno.³⁷⁶

La ribellione di Lucifero, quindi, si esprime con lo stesso motivo, della ripresa da *Isaias 14*, già visto nei testi precedentemente considerati, e contemplato anche, come visto, nel dramma andreiniano: *ponam sedem meam in aquilone*.³⁷⁷ Nella battaglia angelica Michele si distingue come diretto avversario di Lucifero:³⁷⁸ nel dramma andreiniano il motivo del duello fra Michele e Lucifero è ripreso nel finale, in una battaglia angelica proposta in forma di replica rispetto a quella originaria.

L'episodio della creazione di Adamo ed Eva non ha molti riferimenti significativi per il dramma andreiniano che non siano già presenti in *Genesis 1-2*: la ripresa letterale dal testo biblico fa sì, ad esempio, che *Iddio* si rivolga al solo Adamo per il

³⁷⁴ Cfr. ROTHSCCHILD, op.cit. pp. xxi-xxiii. Cfr. RCB, vv. 617-728, in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit, Vol. III, pp. 213-27. Nell'*Atto della Pinta* gli interventi delle sibille e dei profeti risultano alternati fra loro: cfr. DI VENUTA, op.cit., pp. 72-80 per il testo relativo alla rappresentazione del 1562; pp. 102-105 per il testo relativo alla rappresentazione del 1581.

³⁷⁵ Cfr. DI VENUTA, op. cit., pp. 91-112.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 91.

³⁷⁷ Cfr. *ibidem*. L'espressione latina *ponam sedem meam in aquilone*, citata da Andreini in glossa p. 17 di Ad' 13, in corrispondenza di un intervento di Lucifero, "[...] io che per voi la nobil mente / Armai di forte ardere, e'n Aquilone / Lungi vi trassi [...]", compare identica nell'*Atto della Pinta*. Si tratta quindi probabilmente di un affermato libero adattamento, in ambito della pratica predicativa o delle sacre rappresentazioni, da *Is 14, 12-15: Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: in caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo? Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum lacu.*

³⁷⁸ Cfr. DI VENUTA, op.cit., p. 91.

divieto, pur essendo Eva già creata (mentre nel dramma andreiniano, diversamente dal dettato biblico, il divieto è rivolto ad entrambi i progenitori); va tuttavia notato come anche qui l'episodio preveda, come nel testo andreiniano, una calata dall'alto da parte di *Iddio* fra i suoi angeli e una sua risalita verso l'alto a episodio concluso:

E dirà Idio ciò che siegu[e] con che da quando comincerà a dire
vada abbassando fin dove ha da creare Adamo.³⁷⁹

Il che finito sarà già Idio entrato nella sommità del cielo e
serrato il cateratto di detta sommità [...] ³⁸⁰.

L'episodio della tentazione è essenziale: le didascalie non aggiungono molto allo scarno dettato biblico riprodotto. Differentemente dal dramma andreiniano i verdetti avvengono secondo l'ordine biblico (serpente, Eva, Adamo) e si mantiene la doppia condanna biblica per Eva (dolore nel partorire e sottomissione all'uomo). Significativo invece il fatto che sia un *Angelo* a rivestire di pelli Adamo ed Eva e soprattutto il dettaglio, presente nel dramma andreiniano e non incontrato nei testi visti in precedenza, per cui tali pelli siano *di agnelli*.³⁸¹ Lo stesso *Angelo*, poi, assume evidentemente l'identità del cherubino biblico "con la spada in mano" che quindi, così come nel dramma andreiniano della seconda versione e differentemente dal *Genesi*, interloquisce con Adamo ed Eva ed opera la cacciata in prima persona.³⁸²

Nel momento in cui dovrebbe cominciare la fase postedenica di Adamo ed Eva sopraggiunge invece il primo monologo di *Natura Umana*. Al suo interno si può individuare un passo gravido di riscontri tematici e testuali con l'*Adamo* di Andreini:

Voce e lingua son io degl'elementi
e di quanto è qua giù sotto la luna.
Io sono, o Re del ciel, quella stupenda
opra della tua mano, la qual pur dianzi
traesti fuor della confusa massa,
quando sul carro del tuo amor portato
era lo spirto mio sopra gl'abissi
de la indigesta mole, or vaga e bella.³⁸³

³⁷⁹ *Ivi*, p.94.

³⁸⁰ *Ivi*, p.96.

³⁸¹ Cfr. *ivi*, p.98.

³⁸² Cfr. *ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*.

Natura Umana riconosce la sua origine materiale nei quattro elementi che originariamente formavano una *confusa massa*: evidente è la corrispondenza tematica con il *caos*, ammasso di elementi non ancora dipanati, presente, come personaggio (Caos) all'inizio della seconda versione del dramma andreiniano;³⁸⁴ e presente anche in entrambe le versioni del dramma in occasione della contro-creazione infernale.³⁸⁵ La corrispondenza si approfondisce in precisi riscontri testuali: l'espressione "confusa massa" la si ritrova, per denominare l'ammasso di elementi, nella scena della contro-creazione infernale del primo *Adamo*; l'espressione "indigesta mole", con medesimo riferimento, nell'omologa scena del secondo *Adamo*.³⁸⁶ *Natura Umana* riconosce anche la sua origine spirituale, identificandosi con lo stesso *spirito* che, dipanando la massa informe iniziale, produce un cosmo ordinato e bello: in ciò si esprime il motivo dello spirito (*Amor divino*) che all'inizio della seconda versione del dramma andreiniano feconda Caos (colpendolo con una freccia) trasformandolo quindi in *mondo*.

Il secondo monologo di *Natura Umana*, pur collocato a ridosso dell'Annunciazione, va segnalato come portatore del motivo della *felix culpa*, ben presente in entrambe versioni del dramma andreiniano (ma maggiormente nella seconda) soprattutto nella scena conclusiva di entrambe le versioni; nel secondo monologo infatti, *Natura Umana* vede *sì lieta e sì felice, sì necessaria la mia prima colpa*.³⁸⁷

6.4 *La palermitana*, poema di Teofilo Folengo

Quasi in concomitanza con l'*Atto della Pinta*, di cui non possediamo il testo originario, intorno al 1540 Teofilo Folengo compone un poema di argomento attiguo, *La Palermitana*, il cui testo, verosimilmente lasciato incompiuto dell'autore, è diviso in due libri, il primo di 30 canti, il secondo di 18.³⁸⁸ In tal poema "l'io narrante, che è

³⁸⁴ Cfr. Ad'41, I,1-2.

³⁸⁵ Cfr. IV,3 di Ad'13; e V,4 di Ad'41.

³⁸⁶ Cfr. LUCIFERO, 1° di IV,3 in Ad'13, pp.107-08, in p.108; e LUCIFERO, 1° di V,4, pp.107-08, in p.108.

³⁸⁷ Cfr. DI VENUTA, op.cit., p.109.

³⁸⁸ Cfr. FOLENGO Teofilo, *La Palermitana* (1540); prima edizione a stampa in DI MARZIO (a cura di), *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e poesie di autori siciliani dal secolo XVI al XVIII*, Palermo, Pedone Lauriel, 1876, pp.1-223; edizione di riferimento, DE CORSO Patrizia Sonia (a cura di), *Teofilo Folengo – La Palermitana*, Firenze, Olschki, 2006.

l'autore medesimo, immagina di giungere in una valle del Libano la vigilia del primo Natale, quello della nascita di Cristo, e di essere accolto da una comunità" retta da "padre Palermo"; tale comunità allestisce, "nella notte della vigilia" una rappresentazione in cui viene rievocata "la storia della Redenzione, dalla creazione degli Angeli e dell'uomo al peccato originale, dalle profezie messianiche all'Annunciazione." Il prosieguito del poema narra come, finita l'azione scenica, l'io narrante presenti alla nascita del Cristo e come quindi, accettato dalla Sacra Famiglia come servitore, assista "alle vicende evangeliche fino alla presentazione al tempio", episodio con cui il poema si interrompe.³⁸⁹

La descrizione dell'evento teatrale occupa buona parte del primo libro del poema: considerando il suo itinerario complessivo (dalla creazione angelica all'Annunciazione), e anche la coincidenza di alcune sequenze, si direbbe che tale descrizione potrebbe corrispondere all'originario svolgimento dell'*Atto della Pinta*. In mancanza del testo originario dell'*Atto* del 1539 tuttavia questa corrispondenza può essere espressa solo come una mera congettura; tanto più che confrontando le descrizioni del poema e i testi dell'*Atto della Pinta* che possediamo si incontrano frequenti palesi divergenze. In ogni caso è assai verosimile che le descrizioni offerte da Folengo nel suo poema abbiano riferimenti in sacre rappresentazioni coeve, probabilmente italiane: la freschezza delle descrizioni e i dettagli scenotecnici che vi emergono, assai più nitidamente di quanto avvenga nelle didascalie dell'*Atto della Pinta*, così come giunte fino a noi, lasciano al lettore la chiara impressione che attraverso tale poema Folengo dia testimonianza di sacre rappresentazioni a cui abbia realmente assistito, *Atto della Pinta* compreso, ma probabilmente non solo. Per questo motivo, nonostante l'indubbia caratura letteraria della *Palermitana*, la si è voluta prendere in esame in questa sezione, nel suo aspetto di essere testimonianza di eventi sacro-rappresentativi italiani del '500 che abbiano al loro interno una significativa porzione dedicata alle vicende della creazione e di Adamo ed Eva, ossia raffrontabile per argomenti con il dramma andreiniano.

La descrizione dell'evento scenico ha inizio all'interno del terzo canto del poema; la parte di interesse per un raffronto con l'*Adamo* prosegue fino al nono. Lo spettacolo si apre, così come la seconda versione del dramma andreiniano, con il motivo della *massa-caos* che sta per essere dipanata, per intervento divino, in cosmo:

³⁸⁹ Citt. da DE CORSO, op.cit., *Introduzione*, p.10.

Una gran massa nebulosa e cieca
di su calando tacita pian piano,
alto stupore alli guardanti reca.
Allor mia mente corse al globo vano
del caos, ch'ebbe nel capace grembo
quanto prima formò di Dio la mano.³⁹⁰

Tale *massa* “sempre più gonfiavasi” fino ad esplodere, “ruppe quel ventre ed avampò gran fuoco”, in riferimento ad un probabile impiego sceno-tecnico di polvere da sparo, tale che “più d’un de’ spettatori andaro a terra / in quel scoppio”:³⁹¹ un analogo riferimento ad uso scenotecnico de polvere da sparo è presente nella seconda versione dell’*Adamo* di Andreini, in relazione allo scoppio della medesima *massa-caos*, sia pur in corrispondenza della contro-creazione infernale.³⁹²

Appaiono quindi gli angeli, che circondano *Dio Padre*, esprimendo nel loro insieme quel motivo di concerto cosmico ravvisabile nel *Prologo* della prima versione dell’*Adamo*:

Alzo la mente e gli occhi insieme attenti,
odo d'umane voci concordanza
con lire giunte, flauti e più stromenti
Quivi un Dio Padre, mezo a l'onoranza
di spiriti e sostanze allor create
pende elevato e sovra il tetto avanza.
Rote di cherubin dense e’nfiammate
con numerosi giri e danze altiere
muovono intorno a tanta maiestate.³⁹³

Se il motivo andreiniano del rimpiazzamento dei seggi celesti che comporta, in ultima analisi, l’idea della creazione dell’uomo come causata dalla precedente caduta di Lucifero e degli angeli ribelli, è ben attestata in molti dei testi visti in precedenza, in nessuno di essi compare il nesso causale opposto altrettanto presente nel dramma andreiniano, con maggiore pervasività nella prima versione dello stesso: ossia il

³⁹⁰ *La Palermitana* (da ora abbreviata anche in Pal), I, 3, 61-66; in DE CORSO, op.cit., p.74. Sul tema del caos dipanato cfr. anche *ivi*, I, 4, 122: “e rotti che del cao fur i legaggi”.

³⁹¹ Cfr. *ivi*, I, 3, 67-80; p.74-85.

³⁹² “Ciclopi infernali, portano dalle viscere della terra una palla smisurata, la quale con uno scoppio di mortaletto, quando non ci siano donne incinte, s’aprirà [...]”; Ad’41, pp.139-40, in *Ordine per rappresentare [...]*, in relazione alla scena V,4.

³⁹³ Pal, I, 3, 82-90; in DE CORSO, op.cit., p.75.

motivo per cui, in ultima analisi, è la creazione dell'uomo, nel suo essere preannunciata implicitamente agli angeli nella forma della visione del Verbo incarnato, a provocare l'invidia di Lucifero e quindi la sua ribellione e caduta. Tale motivo è invece sostanzialmente presente nella *Palermitana*, ove il *gran Fattor* pronunciando le seguenti parole, induce l'immediata successiva ribellione di Lucifero (*Lucibello*):

Facciamo l'uom, ch'eterno voi pareggi
voi, spiriti miei, ch'eterno nelle eterne
delizie mie fra voi sempre fiammeggi.
Alfin nel mio consiglio si discerne
che l'uomo, a me figliolo, alla mia destra,
trascenderà voi, gerarchie soperne.³⁹⁴

Al momento del precipizio di *Lucibello*, per voce di *Dio* si esprime il motivo desunto da *Isaias 14* della sua caduta tanto in basso quanto alta si era manifestata la sua smodata ambizione (motivo, come visto, ben attestato nel dramma andreiniano e in molti dei testi sopra considerati):

Prendi un gran salto giù [...]
dal più alto cielo al più profondo abisso [...]
che sì come credesti aver già fisso
non men sublime il tuo del seggio mio [...]
tanto più basso e più lontan da Dio
ora va dannato eternamente [...] ³⁹⁵.

La battaglia angelica è descritta assai più vividamente di quanto avvenga nell'*Atto della Pinta*, almeno nelle versioni giunte fino a noi; anche qui *Michel* abbatte personalmente l'angelo ribelle.³⁹⁶ Lo scontro si associa al prorompere sulla scena di *fumo, polvino e fracasso*, elementi che vanno associati prevalentemente agli angeli caduti, ormai trasformati di esseri infernali che precipitano nella *cità ldi Dite*:³⁹⁷ fumo e frastuono sono elementi scenografici ripetutamente presenti nel dramma andreiniano in associazione agli spiriti infernali, considerando sia le didascalie che i disegni del Procaccini per la prima versione. Ma ancora più efficace è la descrizione della trasformazione dell'aspetto di *Lucibello*:

³⁹⁴ *Ivi*, vv.37-42; p.80.

³⁹⁵ *Ivi*, vv.79-86; p.82.

³⁹⁶ Cfr. *ivi*, vv.88-93; p.82.

³⁹⁷ Cfr. *ivi*, vv.109-112; p.83.

Or Lucibello ongiute ha ormai le spanne,
ha duri e folti peli di cinghiale,
ha della bocca fuor le curve sanne.
Spande di vesperillo due grand'ale,
fuoco dagli occhi lancia e dalle nari ³⁹⁸.

Nell'*Adamo* del 1613, Belzebù esprime in modo analogo la mutata condizione dell'aspetto degli angeli caduti, ormai diventati demoni:

E'n vece d'aureo crine,
E d'Angelico aspetto,
Viperino è'l capel, lo sguardo bieco, [...]
Gravida di bestemmie è ognor la bocca, [...]
Sulfureo nembo, schifa bava, e foco:
Son d'aquila le man, di capra il piede,
L'ali di vipistrello [...] ³⁹⁹.

Come si può vedere, al di là dei termini impiegati, nelle due descrizioni coincidono le ali di pipistrello, le mani unghiate, il fuoco che fuoriesce (da occhi e narici in un caso, dalla bocca nell'altro) e, genericamente, il pelo irsuto (*peli di cinghiale – viperino il capel*). E' da evidenziare come la descrizione di tale aspetto infernale avvenga in entrambi i testi nel momento della metamorfosi (nell'*Adamo*, per essere precisi, subito dopo).

Pochi versi oltre la descrizione dello spettacolo in corso si interrompe per lasciare spazio a un'esaltazione della funzione nobilitante del teatro, quando sia ispirata da ideali di verità e onestà, con implicito riferimento ad una difesa del teatro stesso contro i suoi detrattori, attraverso modalità espressive che richiamano da vicino gli scritti teorici andreiniani sul teatro:

Beati voi che, mentre sì vi piace
trattar imprese degne, v'acquistate
tranquilla in terra, eterna in cielo pace.
Non ponno se non essere a Dio grate
ques'opre vostre, ad un sol fin intente:
che del ver sole i raggi veri abbiate.
Atto qui non si vede e men si sente,
che sia d'ufficio fuora et onestate ⁴⁰⁰.

³⁹⁸ *Ivi*, vv.118-22; p.83.

³⁹⁹ Ad'13, p.15, in *BELZEBU' 1° di I,3*, pp.14-15.

La creazione dell'uomo descritta dal poema è del tutto atipica: sembra sorgere dal suolo senza apparente intervento divino e con movenze quasi demoniache.⁴⁰¹ Poco prima uno dei demoni maledice la sua nascita:

Nasca – dicea mordendosi le labbia –
nasca quest'uomo tuo, nasca giamai,
che solo di te, Dio, l'imagin s'abbia.
So che per mio dispregio e scorno il fai
del tolto a me guadagno possessore [...]
Ma cruda invidia, ch'unqua in me non muore,
veghierà tanto a l'uomo insidiosa [...]
E così, l'alta e degna e gloriosa
tua creatura spero fia de' nostri [...]
Nostra sarà, né quei celesti chiostri
riempiuti fian com'hai, creggio, diviso⁴⁰².

Nell'intervento appena citato, si completa il già visto motivo dall'apparizione originaria della forma umana quale Verbo incarnato a cui gli angeli dovevano rendere omaggio (*che solo di te, Dio, l'imagin s'abbia*); compare espressamente il motivo dei seggi vacanti da assegnare all'umanità, motivo che propone il nesso causale rovesciato, ossia dell'uomo creato a causa della caduta di Lucifero (*so che per mio dispregio e scorno il fai del tolto a me guadagno possessore | né quei celesti chiostri riempiti fian com'hai, creggio, diviso*); e compare il motivo della potenziale fratellanza fra uomo e demoni (*spero fia de' nostri*).

Così come nell'*Atto della Pinta*, anche nella *Palermitana* è un angelo ad operare la creazione di Eva da una costola di Adamo:⁴⁰³ tale fatto si può considerare un riscontro tematico per il dramma andreiniano relativamente alla funzione attiva degli angeli nella creazione, complessivamente intesa (nella prima versione del dramma andreiniano, come visto, sono gli angeli a produrre la vegetazione terrestre). Al suo risveglio, Adamo, trovando Eva al suo fianco la abbraccia e la bacia,

– Or palpo un osso, ch'è degli ossi miei
e carne di mia carne – e, detto questo

⁴⁰⁰ Pal, I ,4, 136-44; in DE CORSO, op.cit., p.84. Cfr. complessivamente con opere andreiniane già citate di ambito teorico-teatrale, quali *La saggia Egiziana*, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, *Lo specchio*, *La Ferza*, *Teatro Celeste*.

⁴⁰¹ Cfr. Pal, I, 6, 64-69; in DE CORSO, op.cit., p.95.

⁴⁰² *Ivi*, vv.46-59; pp.94-95.

⁴⁰³ Cfr. *ivi*, vv.79-87; pp.95-96.

baciolla in fronte quattro volte e sei.⁴⁰⁴

in analogia a quanto avviene nel dramma andreiniano.⁴⁰⁵

L'impartizione del divieto, sia pur sempre per bocca dell'angelo e non di Dio in persona, come nel dramma andreiniano e diversamente dal dettato biblico, viene rivolto a entrambi i progenitori; in tale occasione viene indicata anche una fonte (*aquedutto*) posta nel centro del giardino, in significativo riscontro con il medesimo aspetto iconografico presente nei disegni del Procaccini entro le edizioni milanesi dell'Adamo (la collocazione centrale della fonte edenica non è indicazione esplicita nel *Genesi*):

[...] ma de l'arbor qui giunto a l'aquedutto
mezo'l giardin, di poma sempre carco,
continete la voglia e mano in tutto.⁴⁰⁶

Il serpente tentatore della *Palermitana* ha sembianze solo in parte paragonabili a quella tradizionale, ripresa anche dall'Andreini, serpentina dalla vita in giù ed umana/femminea dalla vita in su: la descrizione propone infatti una curiosa forma che ha sì *viso, petto e modi ben espressi d'accorta donna* ma priva di braccia e che in fondo alla coda presenta una seconda testa, di serpente.⁴⁰⁷ Tuttavia, nel suo incedere verso il luogo della tentazione, esattamente come avviene nel dramma andreiniano, al suo passaggio *con le piante, ovunque calca, erbe e fiori uccide*.⁴⁰⁸

Avvicinandosi ad Eva il serpente la trova sola, come di tradizione. Nell'*Adamo* del 1641 questo viene spiegato, per bocca di *Serpe*, con il fatto che Adamo era rimasto attardato nella nominazione degli animali; lo stesso motivo per la solitudine di Eva viene addotto nella *Palermitana*, ove viene descritta *per l'orto ir solacciando la bel'Eva, mentre tra fior, in verde prato, Adam sedeva cogli animali a lui condotti intorno et i lor nomi a questo e a quel poneva*.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ *Ivi*, vv. 91-93; p.96.

⁴⁰⁵ "Carne de la mia carne, ossa de l'ossa. / Ecco ti cingo il seno / D'un santissimo amor oggi ripieno"; ADAMO 4° di I,1 in Ad'13, p.8.

⁴⁰⁶ Pal, I, 6, 112-14; in DE CORSO, op.cit., p.97.

⁴⁰⁷ Cfr. *ivi*, I, 7, 7-18; p.98.

⁴⁰⁸ Pal, I, 7, 20-21, in DE CORSO, op.cit., p.98. Cfr. con SERPE 2° di II,5 in Ad'13, pp.47-48.

⁴⁰⁹ Cfr. Pal, I, 7, 26-30; in DE CORSO, op.cit., p.99. In Ad'41, p.60, entro SERPE 12° di III,1, pp.59-61, Serpe dice ad Eva di aver indotto Adamo a protrarsi, in disparte, nella nominazione degli animali; nella *Palermitana* l'attardarsi in disparte di Adamo nella nominazione è descritto come un fatto spontaneo.

Nella prima versione del dramma andreiniano Eva appare già interiormente predisposta al peccato, nel suo percepirsi, entro la scena II,6, superbamente al centro dell'attenzione universale, quale signora del mondo. La predisposizione mentale di Eva al peccato, prima ancora dell'incontro con il serpente, appare anche nella *Palermitana*,

La donna, che si vede agli occhi avanti,
del mal e ben la pianta e i rami chini [...]
mal si contien che a quegli assai vicini, [...]
la man bramosa ratto non acchini ⁴¹⁰

così come è presente, sia pur nel corso del colloquio con il serpente, il motivo di Eva come signora del mondo; il serpente infatti, rivolgendosi a lei, le dice: “tu c’hai del mondo in mano i quattro estremi”; e subito dopo, con contiguità tematica forse ancora più stretta con quanto emerge nel monologo di Eva che precede la tentazione nella prima versione del dramma andreiniano: “A te s’aggira il cielo”.⁴¹¹

Nell’*Adamo* del 1641, in fase postedenica, Morte racconta ad Adamo il suo venire al mondo, uscendo dall’albero della conoscenza ove era precedentemente imprigionata in stato di pura potenza, con l’accadere del peccato originale;⁴¹² è assai significativo quindi notare come nel poema folenghiano tale evento sia descritto in presa diretta, nella sua teatralità, non appena Eva addenta il frutto proibito:

Sì tosto ch’ebbe al ramo le man porte
e ne tolse’l più vago e dolce in vista
e a bocca il pose e morse, ecco la morte!
La morte uscir dal tronco allor fu vista,
mentre le spalle a quel la donna gira
et al consorte va [...] ⁴¹³.

Successivamente Eva induce Adamo al peccato con gli stessi espedienti di malizia e sensualità ravvisabili nella seconda versione del dramma andreiniano:

Semplicitade in lei tramuta il pelo
in quello di malizia e, versipelle,

⁴¹⁰ Pal, I, 7, 34-39; in DE CORSO, op.cit., p.99.

⁴¹¹ Cfr. *ivi*, vv.48-49; p.99.

⁴¹² Cfr. Ad’41, p.115, in MORTE di V,7, pp.114-16.

⁴¹³ Pal, I, 7, 76-81; in DE CORSO, op.cit., p.101.

porge al marito il tossicato melo
– Piglia, ben mio! – gli disse e le mammelle
gli dà col pomo e più più baci insieme,
fin che fu preso e fe' turbar le stelle.⁴¹⁴

Il così descritto comportamento di Eva dà spazio, nel poema folenghiano, ad una digressione contro le donne; segue quindi la descrizione della cacciata (risultano omesse le interrogazioni e i verdetti divini) per opera dell'angelo cherubino, così come avviene nella seconda versione del dramma andreiniano, *minaccioso e crudo e armato di coraccia, brando e scudo*.⁴¹⁵

Con la cacciata conclude il primo atto della rappresentazione: l'intero ottavo canto del poema descrive un colloquio dell'io-narrante con padre *Palermo*, intorno ai significati di quanto visto rappresentare. Verso la fine di tale colloquio viene citata, in chiave critica, l'opinione, espressa anche da *Serpe* nella seconda versione del dramma andreiniano, per cui Dio avrebbe volutamente indotto l'uomo al peccato, dal momento che *sempre in quel si vieta brama crebbe*.⁴¹⁶

La rappresentazione narrata dal poema prosegue, così come nell'*Atto della Pinta* con un monologo del personaggio allegorico di *Natura*, che occupa interamente il nono canto.⁴¹⁷ Tale personaggio descrive la condizione postedenica dell'uomo e contemporaneamente si rivolge con tono di preghiera al creatore. Non si può non ravvisare una certa analogia strutturale fra questo intervento ed interventi omologhi visti a questo punto della rappresentazione nei *mystères* (si pensi all'intervento dell'*Acteur* nella PdG).⁴¹⁸ In riferimento al dramma andreiniano, è significativo evidenziare il soffermarsi del monologo di *Natura* sul motivo della mutata condizione climatica che, rispetto a quella edenica, si è fatta avversa per i due progenitori, caratterizzata com'è dal *freddo*, dal *caldo*, da *mille pesti e morbi* e, ancor di più, da *folgor e grandine*; e nel motivo, ancora più insistito, degli animali divenuti ostili

⁴¹⁴ *Ivi*, vv.85-90; p.101. Cfr. con Ad'41, BELZEBU' 3° di IV,2, pp.79-84.

⁴¹⁵ Cfr. *ivi*, vv.124-26; p.102. Il fatto che si tratti del cherubino biblico non è esplicitato dal testo, ma risulta intrinsecamente evidente.

⁴¹⁶ Cfr. Pal, I ,8,135, in DE CORSO, op.cit., p.108, con SERPE 17° di III,2 in Ad'41, pp.66-68, in p.67: "Cosa a noi divietata / E' vie più desiata".

⁴¹⁷ Cfr. DE CORSO, op.cit., pp.109-114. Nell'*Atto della Pinta*, il personaggio allegorico prende nome di "Natura Umana".

⁴¹⁸ Vedi in §5.5 del presente capitolo.

(elencati in particolare le caratteristiche nocive della *serpe*, del *leon*, del *porco*, del *griffo*, del *cane*, del *tauro*, dell'*aragna* e dello *scorpio*).⁴¹⁹

Sul finale del monologo la disperazione di *Natura* per le condizioni umane si scioglie nell'improvviso emergere della possibilità di una sua redenzione, che viene espressa con implicazione del motivo della *felix culpa*, ben presente, come visto, in entrambe le versioni del dramma andreiniano (e in misura maggiore nella seconda):

Or vegna, vegna il certo autor di vita,
che come il mondo vosco fece a l'uomo,
così vosco lo salvi; e allor spedita
l'alto effetto vedrò di questo pomo.⁴²⁰

6.5 Brevi considerazioni

Dalla disamina complessiva delle tre sacre rappresentazioni italiane considerate, a cui si aggiunge quella inerente al poema folenghiano *La Palermitana*, considerato nell'ottica di testimonianza di sacre rappresentazioni italiane coeve, si è visto come molti dei riscontri tematici individuati nel *Jeu d'Adam* e nei *mytères* francesi di epoca rinascimentale siano egualmente individuabili. Il maggior numero di riscontri a favore dei testi sacro-rappresentativi francesi va correlato anche al fatto che i testi rintracciati in ambito francese sono sette, contro i quattro in ambito italiano.

Va comunque notato come vi siano diverse situazioni sceniche significative documentate da almeno uno dei testi di ambito francese e in nessuno di quelli di ambito italiano: si pensi alla situazione scenica di Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre prima della tentazione e alla fase di preparazione infernale della tentazione e successivi festeggiamenti. Tuttavia attraverso i testi di ambito italiano sono emersi, come si è visto, anche alcuni riscontri non attestabili in quelli di ambito francese: si pensi ai numerosi dettagli individuati nella *Palermitana* (ad esempio: il serpente che uccide i fiori al suo passaggio; e il suo incontrare Eva sola in quanto Adamo si è attardato a nominare gli animali), ma anche la prolungata situazione postedenica di Adamo ed Eva, caratterizzata dalla penitenza ma anche da ulteriori tentazioni, presente nella *Rappresentazione Ciclica di Bologna*; curioso è poi il riscontro testuale

⁴¹⁹ Cfr. Pal, I, 9; in DE CORSO, op.cit., pp.109-114.

⁴²⁰ *Ivi*, vv.133-36; p.114.

ravvisato in uno dei monologhi di Natura Umana entro l'*Atto della pinta*, il cui testo con ogni probabilità non era noto all'Andreini, di "Mole indigesta" nella medesima accezione andreiniana di massa primordiale. Considerando come probabile il fatto che molti testi sacro-rappresentativi (sia di ambito italiano che francese) siano andati verosimilmente perduti, è assai arduo fare un bilancio oggettivo circa la quantificazione dell'apporto dei testi francesi rispetto a quelli italiani per la gestazione dell'*Adamo*.⁴²¹

Complessivamente, in ogni caso, i riscontri evidenziano come ai testi della tradizione sacro-rappresentativa (presumibilmente soprattutto francesi o italiani) l'Andreini guardi soprattutto nella composizione della sua opera che (nella sua prima versione) non per bizzarria sottotitola: *sacra rappresentazione*. Con questo non si vuol dire che l'operazione andreiniana costituisca una riesumazione del genere *tout court*. Quello che si vuole evidenziare è la forte adesione del dramma andreiniano, nella sua struttura portante, a quel modello. Su tale struttura viene indubbiamente innovato lo stile, facente senz'altro più riferimento alla letteratura coeva; al tempo stesso vi si intarsiano stilemi e procedimenti che risentono della Commedia dell'Arte di cui l'Andreini era indiscusso maestro sia per gli aspetti ideativi che per quelli realizzativi; dalla letteratura coeva (ma soprattutto, come si vedrà, dal poema dubartasiano nella sua versione italiana di Guisone) trae ispirazione per innestarvi motivi secondari, come documentano le numerose riprese testuali. Senza considerare le significative varianti della seconda versione del dramma (in particolare, oltre all'innovazione stilistica, la resa in discorso indiretto di alcune scene), l'Andreini interviene in maniera significativa sulla struttura-modello, probabilmente attuando un'operazione del tutto personale e originale, nell'elaborazione della seconda metà del dramma: ossia nell'estrema dilatazione delle vicende postedeniche (a evidenziare con ogni probabilità come sia l'uomo postedenico, ossia moderno, a stare maggiormente a cuore all'autore) e nello spostamento della battaglia angelica, in forma di replica rispetto all'originaria, verso il finale del dramma.

Il rapporto vigente fra l'Andreini e le tradizioni sacro-rappresentative, nella gestazione dell'*Adamo* è, se si vuole, sanguigno e insieme giocoso; è evidente come,

⁴²¹ Come già riferito in §6 (parte introduttiva) del presente capitolo, il Runnalls afferma come, limitatamente ai *mystères* francesi nel loro insieme, i testi che ora possiamo consultare non sono che una minima parte del repertorio complessivo originario; parallelamente si può quindi congetturare che anche una consistente porzione di testi di sacre rappresentazioni italiane non sia sopravvissuta fino a noi.

rispetto alle sacre rappresentazioni tradizionali, la figura umana (se si consideri soprattutto la prima versione del dramma) ne risulti esaltata e resa protagonista. Ma è parimenti evidente come il gioco di relazione verso quei testi (all'epoca sicuramente molto più noti rispetto ad oggi) sia molto serio: la stessa serietà, non esente da considerazioni faziose, che hanno indotto l'autore a costellare la prima uscita della sua opera con capillari glosse teologiche giustificative, lo ha probabilmente condotto a minuziosi riferimenti strutturali a quel *corpus* di sacre rappresentazioni che doveva costituire all'epoca un modello egualmente consolidato di quanto fossero le disquisizioni teologiche sul medesimo tema della creazione del mondo e delle vicende del primo uomo.

7. L'Adamo di Andreini e la letteratura colta coeva: alcuni raffronti

Come già riferito in precedenza, e come già attestato dalla critica, l'*Adamo* di Andreini risente senz'altro, fra i testi della letteratura coeva, del poema dubartasiano, considerato principalmente nella sua traduzione, in sciolti italiani, di Ferrante Guisone. L'eccezionale fama che conquistò in Europa tale poema (e in Italia soprattutto attraverso l'ottima resa del Guisone) rese pressoché inevitabile a qualunque scrittore dell'epoca che si cimentasse sull'argomento della creazione il confrontarsi con essa. Si prenderà quindi in esame, qui di seguito, innanzitutto un raffronto di tale poema, nella versione del Guisone, con il dramma andreiniano. Lo stesso *Mondo Creato* di Torquato Tasso, come è noto, risente ampiamente del poema dubartasiano: si considererà quindi un raffronto del poema tassiano con l'*Adamo* di Andreini, per segnalare eventuali riprese indipendenti dalla comune fonte letteraria. Un terzo e ultimo raffronto lo si istituirà con il poema *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo, in quanto segnalato dal Fiaschini, come riferito, quale principale riferimento della letteratura coeva per il dramma andreiniano.⁴²² I riferimenti letterari possibili potrebbero ovviamente essere molto più vasti. Significativo potrebbe essere ad esempio un confronto con il poema del Murtola, *La creazione del mondo* (che risente ampiamente sia del poema dubartasiano che di quello tassiano) anche per il fatto di essere stato pubblicato solo cinque anni prima rispetto alla prima uscita dell'*Adamo*; un altro confronto significativo potrebbe essere realizzato con l'*Adamus Exul* di Grozio (del 1601) trattandosi, rispetto ad altre pubblicazioni sull'argomento

⁴²² Cfr *supra*, in §4.

dell'epoca, di opera composta in forma teatrale (di tragedia) e quindi più contigua, per genere, a quella dell'Andreini.⁴²³

7.1 *La Sepmaine*: il poema dubartasiano e la traduzione del Guisone

Al 1578 risale la pubblicazione del poema di ispirazione esameronica *La Sepmaine, ou Creation du monde* di Guillaume de Saluste du Bartas, che riscontrò un notevole successo e notorietà in tutta Europa, come testimoniano anche le numerose traduzioni, fino a tutto il XVII secolo. Il poema è scandito secondo le sei bibliche giornate della creazione, a cui si aggiunge un *Settimo Giorno (VII Jour)*, così come avviene poi anche nel poema tassiano, dedicato al tema del riposo di Dio e all'associato motivo della contemplazione del creato nella sua completezza. La prima uscita della famosa traduzione italiana di Ferrante Guisone è del 1592: a quell'edizione si fa qui riferimento.⁴²⁴

Come detto in precedenza, nonostante i contrasti e le guerre di religione vigenti, nel poema dubartasiano le considerazioni di parte dal punto di vista teologico-religioso (il Du Bartas era di fede ugonotta) sono complessivamente sporadiche nel corso del poema, che invece dilata al suo interno in maniera preponderante il motivo della contemplazione delle bellezze del creato: tale fatto non può non essere letto anche come espressione di un approccio soprattutto conciliatorio, di un implicito richiamo, almeno nella virtuale roccaforte dei letterati europei, alla *pax religiosa*.⁴²⁵

La *Divina Settimana* del Guisone si può forse considerare fra i migliori esempi di traduzione poetica della letteratura italiana: l'espedito di rendere gli originali *couplets* in rima baciata con endecasillabi sciolti, insieme alla perizia del traduttore, hanno consentito una resa espressiva efficace ed elegante che al tempo stesso traduce in maniera estremamente letterale il testo originario. Questo fatto non sarebbe stato possibile, ovviamente, se le *pointes* polemiche religiose del poema dubartasiano non fossero state sporadiche e secondarie rispetto all'assetto complessivo. Nei rari casi in

⁴²³ Cfr. GROTIUS, op.cit.; e MURTOLA, op.cit.

⁴²⁴ Cfr. DU BARTAS, Guillaume de Saluste (seigneur), *La sepmaine, ou Creation du monde, de G. de Salluste, seigneur du Bartas*, Paris, chez Michel Gadoulleau, 1578; ed. di rif., Paris, Fevrier, 1579. Cfr. GUISONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592.

⁴²⁵ Cfr. *supra*, in §1.

cui il cattolico Guisone non poteva esimersi da variare il testo originario, la variazione è circoscritta al minimo indispensabile. Un esempio per tutti può essere quello della traduzione di un passo, verso il finale del poema, in cui il Du Bartas paragona al cuore, che regge l'organismo, i pastori illuminati del popolo cristiano:

Tout ainsi que le cœur un seulement ne peut
Demeurer en repos, ains la nuit et jour se meut,
Pour d'un ba-batement d'arteres en arteres
Envoyer haut et bas les esprits à ses freres:
Ceux à qui l'eternel a commis son berçail
Doivent estre tousjours en soin, veille et travail ⁴²⁶.

La resa pressoché letterale del passo da parte del Guisone si limita a sostituire i pastori illuminati (*ceux à qui l'eternel a commis son berçail*) al sommo pontefice, *Pastor del Popol Christiano*:

Sì come il cor non può solo un momento
Starsi in riposo: anzi è in perpetuo moto:
Et per l'arterie gli vitali spirti
A l'altre membra palpitando in via:
Così il Pastor del popolo Christiano
Vigilar sempre con gran cura deve [...] ⁴²⁷.

Non si può escludere che l'Andreini abbia consultato l'originario poema francese; ma senza dubbio conosceva bene la traduzione del Guisone, considerando sia l'ampia notorietà della stessa in Italia, sia i diversi riscontri testuali con la medesima individuabili, come ora si vedrà, nell'*Adamo*. Si svolgerà dunque, qui di seguito, l'individuazione, all'interno della *Divina Settimana* del Guisone, di riscontri tematici e testuali per il dramma andreiniano.

Prima ancora di considerare riscontri specifici, va notato come l'*Adamo* di Andreini (con maggiore evidenza se considerato nella sua prima versione) condivide con la *Divina Settimana* del Guisone (e quindi con il poema dubartasiano) una serie di tematiche generali, interconnesse fra loro, che appaiono implicitamente o esplicitamente pervasive in entrambi i testi. Di queste tematiche, quella di più ampia portata e di più ampio respiro, è costituita dal diffuso motivo della *meraviglia* (o *meraviglia*): il termine, con i suoi derivati, è ampiamente attestato in entrambe le

⁴²⁶ DU BARTAS, op.cit., *VII Jour*, p.110v.

⁴²⁷ GUISONE, op. cit., *Settimo Giorno*, p.151v.

opere; e più generalmente entrambe le opere condividono il medesimo sfondo emotivo correlato. Tale sfondo si configura poi in due motivi che pervadono sia il poema dubartasiano (e la sua resa di Guisone) che il dramma andreiniano, considerato soprattutto nella sua prima versione: il motivo della contemplazione estatica della natura e quello della percezione prevalentemente positiva del mondo, come luogo di bellezza e redenzione. La percezione del mondo (nella sua accezione di mondo/cielo) come teatro, implicita nel dramma andreiniano, si riconnette poi nel poema di Du Bartas ai suddetti motivi, come si può vedere nel seguente passaggio della traduzione poetica del Guisone:

Piacemi veder Dio, ma come adorno
Del gran manto del Mondo [...]
Dio, che nel senso human cader non puote,
Ne l'opre, qual visibil, si palesa:
Palpiamo in esse, et odoriamo a pieno,
Et gustiam sue virtù sante, et divine [...].
Una verace, et dotta scuola è il Mondo, [...]
Una scala, ch'al Ciel le menti humane
Per gradi certi agevolmente adduce:
Una superba spatiosa sala,
Ove il Signor le sue ricchezze spiega [...].
Il Mondo è un gran Teatro, ove'l Celeste
Poter, la Sapienza, et la Giustitia
Con l'Amor eternal lor parti fanno ⁴²⁸.

Nel raffrontare il dramma andreiniano con i testi delle tradizioni sacro-rappresentative si è dato un particolare rilievo ai riscontri tematici (o eventualmente testuali) in correlazione alla specifica successione degli eventi della vicenda, data la stretta analogia riscontrata a tal proposito. Il poema dubartasiano, qui considerato nella sua resa italiana del Guisone, presentando una struttura intrinsecamente diversa, propone la maggior parte dei possibili riscontri al di fuori del quadro della successione degli eventi. Tuttavia è possibile individuarvi alcuni riscontri, soprattutto in relazione alle fasi iniziali della creazione, che si possono considerare in analoga correlazione sequenziale. Questa tipologia di riscontri (numericamente meno consistenti rispetto agli altri, ma non per questo secondari) lascia facilmente immaginare come il Du Bartas possa a sua volta avere attinto dalla tradizione sacro-rappresentativa. Si considereranno quindi ora i riscontri individuabili nella *Divina*

⁴²⁸ GUIZONE, op.cit, in *Primo Giorno*, p.4.

Settimana che presentano una correlazione logico-temporale con l'*Adamo*, ossia inscrivibili in una precisa sequenza, omologa a quella tipicamente individuata nei testi sacro-rappresentativi e nello stesso dramma andreiniano; in un secondo momento si prenderanno quindi in considerazione i riscontri tematico/testuali (assai più numerosi) individuabili nella *Divina Settimana* per l'*Adamo* e indipendenti da ogni vincolo di sequenzialità.

I riscontri tematici correlati una a una sequenzialità logico-temporale sono tutti inerenti alla fase iniziale della creazione, eccetto gli ultimi due; e sono così riassumibili:

NELLA SEQUENZA INIZIALE DELLA CREAZIONE:⁴²⁹

- Indugio sul *limen* dell'istante iniziale della creazione
- Pre-esistenza del mondo nella mente divina (come anche nei *mystères*: PdG, PdS)
- Creazione dei 4 elementi (presente anche in molti dei testi sacro-rappresentativi presi in esame)
- massa primordiale, come agglomerato dei 4 elementi (presente anche in PdG, AP, Pal)
- dinamica per cui la *Massa-Caos* è fecondata dallo *Spirito/Amore divino* (presente anche in AP)

NELLA FASE DELLA CREAZIONE DI ADAMO ED EVA:

- Adamo, risvegliato dal sonno, abbraccia Eva (dettaglio riscontrato anche in Pal)

IN SITUAZIONE EDENICA, ADAMO ED EVA SOLI, PRIMA DELLA TENTAZIONE:

- Esplicita allusione a rapporti carnali edenici, "santi amplessi"

Come si può vedere, diversi di questi riscontri tematici sono già individuabili in testi della tradizione sacro-rappresentativa presi sopra in esame, che precedono temporalmente il poema dubartasiano, dai quali quindi lo stesso poema potrebbe aver tratto spunti.⁴³⁰ Tuttavia, considerando la rilevanza dello stesso poema dubartasiano e, in Italia, della sua traduzione realizzata dal Guisone, si andranno a verificare qui di seguito, per ciascuno dei riscontri tematici sopra schematicamente riportati, eventuali coincidenze testuali con il testo dell'*Adamo* e l'eventuale verifica di evidenti riprese in quest'ultimo.

⁴²⁹ Le abbreviazioni per testi sacro-rappresentativi sono le medesime utilizzate in precedenza; AP sta per *Atto della Pinta*, preso in esame supra, in §6.3.

⁴³⁰ Si considera estensivamente anche il poema *La Palermitana* di Teofilo Folengo, considerato nel suo aspetto di probabile testimonianza di sacre rappresentazioni vigenti nel '500 (*Atto della Pinta*, ma probabilmente non solo), come detto in precedenza, nel medesimo gruppo di riferimento dei testi sacro-rappresentativi.

Il motivo dell'indugio sul *limen* dell'istante iniziale della creazione si esprime nella *Divina Settimana* attraverso questi versi:

L'immutabil divino alto Decreto,
Che de la fin del mondo fia cagione,
Cagion fu del principio; et non nel tempo,
Né inanzi al tempo, ma col tempo in uno ⁴³¹.

Nell'*Adamo*, il motivo dell'indugio sul *limen* dell'istante iniziale della creazione emerge nel *Prologo* della prima versione del dramma. Una vaga reminiscenza del testo guisoniano potrebbe individuarsi dello scandirsi ripetuto della parola *tempo/i* nel quarto verso dello stesso prologo: *e'l Tempo i tempi [sia] a misurar non parco*. In ogni caso tutto il prologo della prima versione dell'*Adamo* esprime, nel suo insieme, il senso di un tempo/non-tempo sospeso, il tempo appunto dell'istante iniziale della creazione.⁴³²

Il motivo della pre-esistenza del tutto nella mente divina è presente nella *Divina Settimana* (*Dio nel Tutto era, et era il Tutto in Dio*) così come nel prologo della prima versione del dramma andreiniano (*o tu che pria, che fosse il Cielo, e'l Mondo, in te stesso godendo, e Mondi, e Cieli*).⁴³³ L'immaginazione di un Dio Padre solitario è presente anche nel prosieguo del testo guisoniano, ma senza significative spie di ripresa testuale da parte dell'Andreini.

Si viene ora al motivo della creazione dei quattro elementi e ai connessi motivi della *massa* primordiale e della fecondazione della stessa *massa* da parte dello spirito divino. Si seguirà dapprima lo svolgersi di tali motivi nel poema dubartasiano, sempre nella traduzione italiana del Guisone; per raffrontare quindi tale svolgimento con quanto si legge, a tal proposito, nel dramma andreiniano. Innanzitutto il poema dubartasiano evidenzia come la creazione primordiale degli elementi avvenga dal *Nulla* (concetto inteso come mera assenza), così come spiegano i versi guisoniani:

In sé mirando sol, trasse di Nulla
Il foco et l'aria et il terreno et l'onda ⁴³⁴.

⁴³¹ GUIZONE, op.cit., p.1v.

⁴³² Cfr. §5 del Cap.I.

⁴³³ Cfr. GUIZONE, op.cit., p.1v, con Ad'13, *Prologo*, vv.9-10.

⁴³⁴ GUIZONE, op.cit., p.5v.

Gli elementi così creati formano in realtà, in una prima fase, una *confusa mole* in attesa di essere dipanata:

Era una grossa bozza il Mondo inprima,
Una confusa mole, una sformata
Mischianza, era d'abissi un vasto abisso:
Un corpo smisurato, et una immensa
Catasta, et di Chaos un Chaos pieno,
Ove giacean sozzopra gli elementi ⁴³⁵.

Tale *confusa mole*, più avanti detta anche *difforme massa* e *confusa massa*,⁴³⁶ viene finalmente dipanata (cosicché i quattro elementi possono iniziare a disporsi nello spazio in modo ordinato, avviando così la formazione di un cosmo a partire dal *Chaos* iniziale) attraverso l'intervento fecondatore dello *Spirito divino* descritto attraverso l'immagine della covata:

[...] qual l'augello
Ch'a l'uova proprie, overo a l'adottate
Cerca dar vita, sopra vi si corca, [...]
Questo abisso così lo spirto santo
Covar pareva: et con paterna cura
Versar virtù feconda entro, et d'intorno
Per trar d'immonda Massa un sì bel Mondo ⁴³⁷.

La dinamica della creazione dei quattro elementi e il loro costituire inizialmente un ammasso primordiale è presente nella seconda versione del dramma andreiniano; nelle scene iniziali è ugualmente presente l'ammasso primordiale di elementi, che viene analogamente dipanato per intervento divino: l'intervento fecondatore dello *spirito* che nel poema dubartasiano si attua con l'immagine della covata viene espresso con l'atto, di simile portata simbolica in chiave fecondatrice, con cui *Amore divino* colpisce la *massa* (Caos) con una freccia.⁴³⁸ Come visto nel capitolo dedicato, la cosmologia che soggiace alla seconda versione del dramma andreiniano prevede che il *Caos* primordiale costituisca un'unica entità con il *Nulla* originario: sotto questo aspetto la distanza dal poema dubartasiano è netta, considerando l'enfasi con cui in tale poema viene rimarcato il concetto per cui il *Nulla* originario indica semplicemente l'assenza di qualsiasi cosa, in ottemperamento del precetto teologico

⁴³⁵ *Ivi*, p.6r.

⁴³⁶ Cfr. *ivi*, p.10v.

⁴³⁷ *Ivi*, p.8r.

⁴³⁸ Cfr. Ad'41, I,1-2.

della creazione *ex-nihilo*. Tuttavia va notato come, in analogia a quanto avviene nei passi sopracitati, anche nella seconda versione del dramma andreiniano si istituisce una forte rete semantica fra le parole chiave *Caos, Massa, Abissi*.⁴³⁹

Il motivo dell'ammasso primordiale, al di fuori della sua connessione con le fasi iniziali della creazione, compare anche in entrambe le versioni del dramma andreiniano, in concomitanza dell'episodio della contro-creazione infernale.⁴⁴⁰ Nei tre luoghi complessivi del dramma andreiniano (scene iniziali della seconda versione del dramma; contro-creazione infernale della seconda versione; e contro-creazione infernale della prima) l'ammasso primordiale è denominato nei seguenti modi: *confuso mondo immondo, bollor indigesto, materia informata, forma inordinata, squallid'Orbe felice; tetra massa e rotonda, indigesta mole; tetra massa sulfurea aspra rotonda, smisurata palla, massa atra e confusa*.⁴⁴¹ Si elencano ora invece le denominazioni dell'ammasso primordiale presenti nella *Divina Settimana*: *grossa bozza, confusa mole, sformata mischianza, corpo smisurato, immensa catasta; massa enorme, gran massa; sfigurata mole, immonda massa; difforme massa, confusa massa*.⁴⁴² Il riscontro testuale della denominazione, attraverso un identico accoppiamento sostantivo-aggettivo (indipendentemente dall'ordine), lo si ritrova nella forma: *Massa-confusa*. In ogni caso, a prescindere dall'associazione sostantivo-aggettivo è da notare la ricorsività in entrambe le opere del termine *Massa*, fra i sostantivi, e *confuso/a* fra gli aggettivi; e, in misura minore, del sostantivo *Mole* (in alternativa a *Massa*) e degli aggettivi *smisurato/a* e *immondo/a* (in alternativa a *confuso/a*).

L'*Adamo* di Andreini, considerato nella prima e più nota versione, condivide con il poema dubartasiano, come detto in precedenza, una visione sostanzialmente positiva del mondo materiale, considerato anche nella sua tangibile bellezza. In sintonia a questo comune approccio, in entrambe le opere (diversa è la situazione dell'*Adamo* del 1641 in questo senso), dinamiche erotico-sensuali fra i due progenitori in contesto edenico emergono come espressioni non problematiche nell'alveo della complessiva valorizzazione del mondo, anche nella sua materialità. In questo modo, così come avviene della prima versione del dramma andreiniano, anche nel poema dubartasiano

⁴³⁹ Cfr. §7 del Cap.II.

⁴⁴⁰ Cfr. IV,2-3 di Ad'13 e V,3-4 di Ad'41.

⁴⁴¹ Cfr. risp. Ad'41, in I,1-2, pp.12-14; in V,3-4, pp.107-08; e cfr. Ad'13, in IV,2-3, pp.106-08.

⁴⁴² Cfr. GUIZONE, op.cit., in *Primo Giorno*, risp. pp. 6, 7, 8, 10.

Adamo, risvegliato dal sonno e riconosciuta Eva *os ex ossibus e caro de carne*, non si esime dal dedicarle un abbraccio non scevro di sfumature erotico-sensuali:

Desto da si profondo, et dolce sonno
Non così tosto volge Adamo il viso
Verso la vaga sua metà novella,
Ch'egli le bacia le vermiglie labra,
Caramente l'abbraccia: et vita sua,
et amor suo l'appella, et suo riposo,
Ossa dell'ossa, et vera carne propria.⁴⁴³

Proseguendo la lettura del poema, nella traduzione del Guisone, subito dopo i versi citati si incontra il motivo delle *nozze* edeniche fra i due progenitori, implicitamente patrocinate da Dio: il primo matrimonio umano viene indicato coi termini di *nodo felice, avventurose nozze, contratto santo | che principio havesti ne l'odorato d'Eden Paradiso, sacro nodo*.⁴⁴⁴ La connotazione sensuale e carnale di tal *nodo*, sia pur attenuata dall'espressione di *casto amor*, si esplicita nell'immediato riferimento alla procreazione umana, il cui atto generativo è descritto, in armonia col volere divino, in tutta la sua sensualità; cosicché il riferimento immediatamente successivo dei *santi amplessi* edenici fra Adamo ed Eva non può che risentirne:

Per te ci è dato di sfogar gli ardori
Lascivi: il vero amor tu ne dimostri
Onde il mèl vie più dolce, et meno amaro,
Gustiam di questa humana vita il fèle,
Che (la noia alternando col diletto)
Fra misera et felice al suo fin vola.
Ciò fatto in questi benedetti amanti,
Piacque al Signor che i santi amplessi loro
Empissero di popol l'Universo⁴⁴⁵.

Nella prima versione dell'*Adamo*, in una scena in cui i due progenitori interagiscono soli nel paradiso terrestre, si può individuare un'analogia esplicita allusione a rapporti carnali edenici; tale analogia tematica si rafforza inoltre nel riscontro testuale dell'espressione "santi amplessi":

⁴⁴³ GUISONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.134v. Cfr. con ADAMO 4° di I,1 in Ad'13, p.8: "[...] Carne de la mia carne, ossa de l'ossa. / Ecco ti cingo il seno / D'un santissimo amor oggi ripieno".

⁴⁴⁴ Cfr. *ivi*, p.135r.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p.135.

Con santi amplessi, amica,
Annodiamoci intanto,
In guisa che sembriamo
Di folta siepe un intricato Acanto.⁴⁴⁶

Si è detto fin'ora dei riscontri (tematici e/o testuali) portatori anche di una corrispondenza sul piano logico-temporale degli eventi. Si segnaleranno ora i riscontri, ben più numerosi, fra la *Divina Settimana* e l'*Adamo*, indipendenti da qualsiasi considerazione della sequenza i cui sono collocati.

Innanzitutto va notata la presenza, nel poema dubartasiano, del motivo dell'uomo (o di Adamo in quanto uomo) come microcosmo, espresso nel dramma andreiniano attraverso la locuzione "picciol mondo", in sintonia con la definizione di *pargoletto mondo* dei versi guisoniani:

Impercì che ne l'huom chiaro si vede
De gli elementi il musico concerto:
Né altro egli è ch'un pargoletto mondo⁴⁴⁷.

Il riscontro testuale esatto nell'espressione di "picciol mondo", come definizione dell'uomo, è comunque rintracciabile nelle pagine finali della *Divina Settimana*.⁴⁴⁸

Sono quindi individuabili una serie di riscontri connessi a tematiche secondarie o transitorie, ciascuno dei quali si configura eventualmente anche come riscontro testuale:

- la metafora del mondo come libro;
- il motivo degli uccelli "dipinti" e canori come angeli;
- il motivo del mare come inconsapevole forza distruttrice;
- il motivo della sete per l'oro che provoca odio e guerra fra consanguinei.

La metafora del mondo come libro è così espressa dai versi guisoniani:

Il Mondo è un gran Teatro [...]
Egli è un gran libro, u'del Dottor soprano
L'arte si legge in lettere ampie et chiare⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ ADAMO 5° di II,2 in Ad'13, p.38.

⁴⁴⁷ in *Sesto Giorno*, p.121v. Cfr. con PADRE ETERNO 4° di I,1 in Ad'13, p.3.

⁴⁴⁸ Cfr. GUIZONE, op.cit., in *Settimo Giorno*, p.152r.

⁴⁴⁹ *Ivi*, in *Primo Giorno*, p.4v.

Lo stesso motivo, nel dramma andreiniano, compare nella scena iniziale della prima versione del dramma : *nel gran foglio del Cielo Divo scrittore sovrano penna fe' il dito de l'eterna mano, e l'opre sue più belle narrando scrisse, e lettere fur le stelle*).⁴⁵⁰ Come si può vedere non vi sono apprezzabili riprese o riscontri testuali; va solo segnalata l'espressione "Divo scrittore sovrano" come possibile vaga reminiscenza del *Dottor soprano* contenuto nel passo sopracitato.

Per il motivo degli uccelli "dipinti" e canori come angeli, si possono riferire i seguenti passi dalla *Divina Settimana*:

[...] Ma i pinti augelli le noiose cure
Gli sgombrano dal cor, mentre che gli alti
Boschi riempion di leggiadro canto ⁴⁵¹.

Ah, possa pur io [...]
Infra le selve i giorni miei finire:
Et sia'l mio mare il picciolo mio stagno,
Il mio boschetto la mia selva Ardenna, [...]
[...] et degli augelli i canti
I miei soavi musici strumenti ⁴⁵².

Quindi, nella contemplazione del creato da parte di Dio del *Settimo Giorno*,

Hor' il garrir piacevole gli aggrada
De' boscherecci differenti augelli: [...]
Tutti insieme non hanno altro per carne,
Che del Signor del Ciel la lauda sola ⁴⁵³.

Nella prima versione del dramma andreiniano il motivo si esprime una prima volta nella contemplazione della natura espressa dal monologo di Adamo a conclusione della prima scena:

Ecco il puro candor de l'aer chiaro
Fatto sostegno di dipinti augelli,
Che con musici accenti
Guidan l'hore felici. ⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Cfr. *incipit* di CHERUBINI 1° di I,1 in Ad'13, p.2.

⁴⁵¹ GUIZONE, op.cit., in *Terzo Giorno*, p.68v.

⁴⁵² *Ivi*, p.70r.

⁴⁵³ *Ivi*, in *Settimo Giorno*, p.138v.

⁴⁵⁴ ADAMO 5° di I,1 in Ad'13, pp.9-10, qui p.10.

Un secondo luogo si ha nel monologo di Eva che precede l'incontro con il Serpe, ove *canori augelli* e *angeli*, pur non identificati fra loro, sono espressi in rapida successione:

Se bramo esca, o bevanda,
Ecco i frutti, ecco il latte, il mel, la manna; [...]
Se melodia? ecco i canori augelli.
Ecco gli angeli a schiere ⁴⁵⁵.

L'identificazione fra *Angeli* e *augelletti* avviene invece nel coro angelico conclusivo del primo atto nella seconda versione dell'*Adamo*: “Gli augeletti / Garruletti / Tra rametti / Sono gli Angeli vezzosi”⁴⁵⁶.

Come si può vedere il riscontro tematico sugli *augelli* si concretizza nella ripresa testuale *pinti/dipinti augelli* e nell'associato attributo di *musicisti*. Tematicamente il riscontro si articola inoltre nella caratteristica degli stessi augelli volta ad allietare e togliere preoccupazioni (*le noiose cure – sgombrano dal cor ; guidan l'hore felici*) e nell'essere associati agli angeli (nei versi del Guisone implicitamente, ma eloquentemente: *tutti insieme non hanno altro per carme, che del Signor del Ciel la lauda sola*).

Il motivo del mare come inconsapevole forza distruttrice si esprime in più passi del poema dubartasiano. In uno di questi, si fa riferimento alla *forza* e all'*ardire* dell'*Ocean* e alla sua *natura* “stolta ed incostante”; in un altro passo viene riferito *il gran furore | de l'onde irate*; in un terzo emerge come potenza titanica e sconsiderata: “Il mar ch'irato hor'i Tartarei mostri, / Et hor minaccia le fulgenti stelle [...]”⁴⁵⁷. Pur senza significativi riscontri testuali, il motivo è ben presente nella prima versione del dramma andreiniano ove del mare è ugualmente evidenziata la potenziale forza distruttrice inconsapevole e incostante.⁴⁵⁸

Il motivo della sete dell'oro che conduce a crimini fra consanguinei è così espresso nei versi guisoniani:

[...] il german vende il germano:
Il padre il figlio: e'l figlio il padre vende:

⁴⁵⁵ EVA 1° di II,6, pp.49-52, qui p.51.

⁴⁵⁶ CHORO D'ANGELI di I,6 di Ad'41, pp.33-34, qui p.33.

⁴⁵⁷ Cfr. GUIZONE, op.cit, risp. in *Secondo Giorno*, p.48.; in *Quinto Giorno*, p.89.; e in *Settimo Giorno*, p.147.,

⁴⁵⁸ Il motivo è approfondito in una nota di §7.4b in Cap.I.

Et l'amico l'amico, e i propri sposi
Pur vendesi l'un l'altro: Ah, quale è tanto
Cosa santa fra noi, c'huom non vendesse
Per satollar l'avida sete avara,
Poiché per sì poco or vendiam noi stessi? ⁴⁵⁹.

Nella prima versione del dramma andreiniano il motivo è espresso, assai più diffusamente, entro il monologo di Mondo che precede il suo incontro con Eva. Pur senza alcuna significativa ripresa testuale nell'articolazione delle frasi è da notare come il motivo si sviluppa con ordine analogo per tipologia di consanguineità e familiarità di coloro che si odiano a causa dell'avidità: prima il *danno del misero german*; più oltre *il figlio fatto amico dell'or, nemico al padre*; e verso la fine, *abbagliata la Donna più il consorte non vede*.⁴⁶⁰

Dal raffronto del dramma andreiniano con la *Divina Settimana* emergono poi tre situazioni descrittive da cui l'Andreini riprende (o comunque trae riferimento) con ogni evidenza, pur nella diversità contestuale rispetto al testo di partenza. Di tali situazioni la prima che qui si considera è connessa con la descrizione del pavone. Essa compare in due passi distinti della *Divina Settimana*. Nel primo passo, la descrizione del pavone è presentata quale complesso termine di paragone con il cielo, nell'atto di attirare a sé la sua *Donna*, ossia la *Terra*:

Quale il pavon, cui d'Amor ferve il petto
L'amata sua gentil mentre ei vagheggia,
Per dimostrarsi più leggiadro, et bello,
Et infiammarle del suo foco il core,
De le vaghe dipinte occhiute piume
La pompa in giro di spiegar si gode:
Cotale il Ciel di pari fiamma acceso,
Girando intorno a la sua Donna, spande
I suoi tesori, [...]
Onde s'invogli più la Terra ogn'ora
A prender del suo amore il dolce frutto ⁴⁶¹.

Il secondo passo, più breve, è una semplice descrizione del pavone:

Quivi il pavon, di mille specchi adorno [...]
Fa de l'occhiute penne altera mostra. ⁴⁶²

⁴⁵⁹ GUIZONE, op.cit, in *Quinto Giorno*, p.105r.

⁴⁶⁰ Cfr. MONDO di V,4 in Ad'13, pp.144-48, in pp.145-47.

⁴⁶¹ GUIZONE, op.cit, in *Quarto Giorno*, p.74v.

Nella prima versione dell'*Adamo* il frutto proibito viene paragonato al pavone per la sua forza attrattiva:

Ecco il frutto gemmato, [...]
O com'è bello, o come,
A i vivi rai del Sol cangiando vassi
Qual suole occhiuta coda
Di dipinto pavone, alhor, che ruota
Le penne al Sole, ed occhi mille accende:
Mira, com'egli alletta [...] ⁴⁶³.

Il riferimento nel testo guisoniano risulta evidente, non solo per le singole riprese testuali (*pavon/pavone; occhiute piume/penne > occhiuta coda; dipinte/o; frutto; mille specchi > mille occhi*) ma anche per l'analogia dinamica psicologica (in riferimento al primo dei due passi guisoniani) in cui la descrizione del pavone si iscrive: in entrambi i casi il pavone è termine di paragone di un'attrazione fatale; e in entrambi i casi l'oggetto del desiderio (in accezione figurata in un caso, concreta nell'altro) è un *frutto*.

Il secondo motivo descrittivo che qui si considera è legato alla descrizione degli usignoli, che appare nel *Quinto Giorno* della *Divina Settimana* e in un monologo di Eva della seconda versione dell'*Adamo*. In entrambi i testi viene evidenziata la voce sublime di *Filomena/Ruscignuolo*, accostata in entrambi i casi, più o meno esplicitamente, a quella umana, così come il loro comportamento; il motivo del risponderci fra usignoli; e quello del canto ora solitario, ora intrecciato. Quest'ultimo aspetto è espresso dall'Andreini col verso "Hor con fughe intrecciate or con disciolte"; e così dal Guisone: *hora l'alto, hora il tenore hora il soprano, hora cantando il basso, hora tutte le quattro parti insieme.*⁴⁶⁴

La terza situazione descrittiva è luogo di una significativa ripresa testuale da parte dell'Andreini, pur decontestualizzando dal riferimento originario. Nel *Sesto Giorno* compare infatti questa descrizione della voce umana, in analogia a uno strumento musicale:

Noi per te, faconda bocca [...]
Noi per te risoniam di Dio la gloria:

⁴⁶² *Ivi*, in *Quinto Giorno*, p.108r.

⁴⁶³ SERPE 14° di II,6 in Ad'13, pp.61-62.

⁴⁶⁴ Cfr. GUIZONE, op.cit., in *Quinto Giorno*, p.103 con Ad'41, EVA 1°di II,4, pp.42-44.

La lingua è il plectro: il sonator lo spirto:
Sono i denti le *corde*: et è del naso
Il van quel de la la *citera* [...] ⁴⁶⁵.

L'Andreini riprende alcuni termini (in *corsivo*), ma soprattutto la stessa struttura analogica, per descrivere l'armonia cosmica nel *Prologo* del primo *Adamo*:

A la lira del Ciel Iri sia l'arco,
Corde le Sfere sien, note le Stelle,
Sien le pause e i sospir' l'aure novelle,
E 'l Tempo i tempi a misurar non parco.
Quindi a le *cetre* eterne al novo canto
S'aggiunga melodia [...] ⁴⁶⁶.

Vanno poi segnalati almeno due casi di evidente ripresa da una fonte comune. Il primo caso, che non presenta significative contaminazioni fra i due testi, è costituito dalla libera ripresa della liturgia del *Symbolum Nicaenum-C.*, ossia del *Credo*.⁴⁶⁷ Il secondo caso invece è una ripresa del motivo ovidiano del viso umano rivolto a quel cielo verso cui tende.⁴⁶⁸ In questo caso le riprese testuali dell'Andreini dal Guisone sono evidenti. Al passo guisoniano, infatti,

Non gli piegasti *verso* il centro il viso:
Anzi le luci inver le sante fiamme
Tu gli inalzasti de l'immenso *Cielo*,
Onde *ad ogn'hor* de la sua *origo altera*
L'alma contempli, avventurosa, il loco ⁴⁶⁹

così risponde quello andreiniano:

Non volle farvi *verso* il suolo il volto,
Come al bruto già feo, ma verso il *Cielo*
Sì ch'*ad ogn'hor* di vostra *origo altera*
L'alma contempli avventurosa il loco ⁴⁷⁰.

⁴⁶⁵ GUIZONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.125.

⁴⁶⁶ *Incipit* del *Prologo* di Ad'13, pp. iniz. n.n.

⁴⁶⁷ Cfr. GUIZONE, op.cit., in *Primo Giorno*, p.2, con Ad'13, ANGELO 7 di II,1, p.32.

⁴⁶⁸ Cfr. OVIDIO, *Metamorfosi* I, vv. 84-86, "pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vulnus"; ed. di rif., VITALI Guido (a cura di), *Le metamorfosi*, testo latino e traduzione italiana, 3 voll., Milano, Società anonima Notari, 1929.

⁴⁶⁹ GUIZONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.123.

⁴⁷⁰ MICHELE 2° di V,9 in Ad'13, pp.173-75, qui p.174. Il motivo è presente nel dramma andreiniano anche in ANGELO 13 di II,1, p.34.

Come si può vedere, oltre ai termini *verso* e *Cielo* e alla locuzione “ad ogn’hor” in analogia posizione, il testo andreiniano riprende, sempre in analogia posizione, l’espressione “origo altera” e l’intero verso che segue.

Ai riscontri segnalati vanno poi aggiunti quelli relativi ad alcune parole notevoli, espressioni chiave e semplici locuzioni la cui coincidenza non può essere considerata casuale. Si riferiscono schematicamente tali riscontri qui di seguito:

- *Architettor*, come epiteto di Dio⁴⁷¹
- *Fabro*, come epiteto di Dio⁴⁷²
- *Vietato pomo*, come locuzione per indicare il frutto proibito⁴⁷³
- *muto gregge* > *muta greggia*, a indicare il branco di pesci⁴⁷⁴
- *alpestre core* > *cor di sel<c>e alpestra*.⁴⁷⁵

7.2 Il *Mondo creato* di Torquato Tasso

Il poema tassiano *Le sette giornate del mondo creato* fu elaborato negli ultimi anni della vita del poeta; e fu pubblicato soltanto nel 1607 nella sua interezza.⁴⁷⁶ La sua composizione, al di là della sua intrinseca originalità e peculiarità, risente moltissimo del poema dubartasiano; anzi, risente già in maniera significativa della stessa traduzione poetica guisoniana, negli anni in cui *La Divina Settimana* circolava ancora inedita, come viene dimostrato in un articolo di Paola Cosentino.⁴⁷⁷

Data quindi la consistente influenza che il poema dubartasiano ha esercitato, anche attraverso la traduzione poetica del Guisone, sia sul *Mondo Creato* che sull’*Adamo*, non è sorprendente constatare l’elevato numero di riscontri tematici comuni. Il maggior riferimento nella *Divina Settimana* rispetto al *Mondo Creato* per il dramma

⁴⁷¹ Cfr. GUIZONE, op.cit, in *Terzo Giorno*, p.54r e p.58v con Ad’13, EVA ultima di I,1, p.11.

⁴⁷² Diffusamente sia nella *Divina Settimana* che nell’*Adamo*.

⁴⁷³ Cfr. GUIZONE, op.cit, in *Sesto Giorno*, p.116v. In Ad’13, *vietato pomo* o *pomo vietato* è locuzione diffusissima, sostituita in Ad’41 da *pomo interdetto*.

⁴⁷⁴ Cfr. GUIZONE, op.cit, in *Quinto Giorno*, p.89, con ADAMO 5° di I,1 in Ad’13, pp.9-10, in p.10.

⁴⁷⁵ Cfr. GUIZONE, op.cit, in *Quinto Giorno*, p.95v, con Ad’13, *incipit* di V,1, p.123.

⁴⁷⁶ Cfr. TASSO Torquato (1544-1595), *Le sette giornate del mondo creato del S. Torquato Tasso. All’illustrissimo signore il S. Gio. Battista Vittorio nepote di N. S.*, Viterbo, appresso Girolamo Discepolo, 1607; ed. moderna di rif., PETROCCHI Giorgio (a cura di), *Torquato Tasso - Il mondo creato*, Firenze, Le Monnier, 1951.

⁴⁷⁷ Cfr. COSENTINO Paola, *Per un’ipotesi di lettura del Tasso autore del «Mondo creato»: la «Divina Settimana» di Ferrante Guisone*, “Italiq” II, Ginevra, Droz, 1999, pp.143-165.

andreiniano è documentato dal maggior numero di riprese o riferimenti testuali. In quest'ottica si considerano i riscontri tematici comuni, in assenza di prova contraria (e a maggior ragione ove sono ravvisabili riscontri testuali più significativi con la *Divina Settimana*) come riferibili più al poema dubartasiano, nella sua traduzione del Guisone, che al poema tassiano. Si elencano qui di seguito, senza citare i passi relativi ma semplicemente indicandoli in nota, i vari riscontri tematici individuabili nel *Mondo Creato* e già presenti nella *Divina Settimana*, ove il testo tassiano, in definitiva, non è da considerarsi determinante:

- Motivo diffuso della contemplazione estatica della natura
- Indugio sul *limen* dell'istante iniziale della creazione⁴⁷⁸
- creazione dei 4 elementi⁴⁷⁹
- massa (*rozza mole*) primordiale dei 4 elementi⁴⁸⁰
- motivo della massa (*materia*) fecondata dallo spirito⁴⁸¹
- uomo come microcosmo⁴⁸²
- libera ripresa dal *Credo* [*Symbolum Nicaenum-C*]⁴⁸³
- motivo ovidiano del viso umano rivolto verso il cielo a cui l'uomo tende⁴⁸⁴
- motivo della violenza del mare⁴⁸⁵
- *Fabro*, come epiteto per Dio⁴⁸⁶

Tuttavia, nel *Mondo Creato*, sono riscontrabili diversi passi di probabile riferimento per l'Andreini che non trovano corrispettivi nella *Divina Settimana*. Il più notevole, forse, è rappresentato dall'espressione con cui, nel *Settimo Giorno*, viene salutato il tempo della beatitudine eterna: "Oh lieto giorno, / Giorno sacro e felice"⁴⁸⁷. Nel finale del dramma andreiniano (in entrambe le versioni) le parole finali di Michele, prima del coro conclusivo, esprimono lo stesso concetto con analoga intonazione, e con la ripresa della parola *giorno* in iterazione esclamativa e, a distanza, dell'aggettivo *lieto*; si cita dalla prima versione dell'*Adamo*:

⁴⁷⁸ Cfr. TASSO, *Le sette giornate del mondo creato* (da ora si indicherà l'opera con MC), I, 232-40; in PETROCCHI, op.cit., p.10.

⁴⁷⁹ Cfr. *ivi* in III, 683-717, pp.83-85.

⁴⁸⁰ Cfr. *ivi* in I, 333-44, p.14; e in III, 683-717, pp.83-85.

⁴⁸¹ Cfr. *ivi* in I, 327-32, p.14.

⁴⁸² Cfr. *ivi* in VII, 930-32, p.305; e *ivi*, v.1047, p.308, con medesimo riscontro testuale (*picciol mondo*) già individuato nella *Divina Settimana*.

⁴⁸³ Cfr. *ivi* in I, vv.1-19, p.3.

⁴⁸⁴ Cfr. *ivi* in VII, 504-15, p.291.

⁴⁸⁵ Cfr. *ivi* in III, 346-58, pp.72-73.

⁴⁸⁶ Diffusamente.

⁴⁸⁷ Cfr. *ivi* in VII, 397-98, p.287.

Giorno festo, e giocondo,
Giorno di Paradiso, anzi pur giorno
In sé beato e in altrui beante,
Ogn'un lieto, e festante
Canti [...] ⁴⁸⁸.

La seconda versione del dramma andreiniano si apre con un prologo corale interpretato da *Tenebre vaghe di luce*. Tali *Tenebre* incarnano l'oscurità che precede il *fiat lux* originario e, come si evince dalla lettura del prologo stesso, e come già considerato, non sono di per sé entità malvagie. A tal riguardo dunque, sono suggestivi i versi del *Mondo Creato* che evidenziano la non malvagità delle tenebre primordiali:

Né già molte potenze incontra opposte
Gli abissi fur, com'altri estima a torto.
Né le tenebre furo al bene avverse. ⁴⁸⁹

Nel raffronto effettuato con *La Palermitana* di Folengo si è evidenziato il motivo di *Morte* che esce dall'albero della conoscenza nel momento del peccato originale, presente anche nella seconda versione del dramma andreiniano. Tale motivo, assente nella *Divina Settimana*, compare nel *Mondo Creato*; e pur nell'assenza del dettaglio dell'albero, trasmette la medesima sensazione di una forza che si libera:

E col peccato allor dischiuso il varco
Trovò la Morte, ond'ella entrò nel mondo
Per amplissima porta; e'n guisa ingombra
Or le sue parti, che la terra e'l mare
Son un regno di Morte atro e funesto ⁴⁹⁰.

Inoltre, il *Mondo Creato* presenta, così come l'*Adamo* del 1613, un passo svolto sul motivo dell'unione fra olmo e vite. Il motivo in sé è riscontrabile anche nella *Divina Settimana*:⁴⁹¹ non è stato segnalato data la sua genericità, in assenza di riscontri più dettagliati. La descrizione tassiana, invece,

Basta la vite sol, che in alto estende
Le torte braccia, e con frondosi giri

⁴⁸⁸ Ad'13 in V,9, p.176.

⁴⁸⁹ MC, I, 429-32; in PETROCCHI, op.cit., p.17. Cfr. §5 del Cap.II.

⁴⁹⁰ *Ivi*, VII, 988-92, p.306.

⁴⁹¹ Cfr. GUIZONE, op. cit., in *Sesto Giorno*, p.127v.

A l'olmo amico s'avvicchia e lega⁴⁹²

costituisce un luogo di evidente ripresa per il testo andreiniano:

Mira alfin là quella gemmata vite
Quante braccia amorose a l'olmo stende⁴⁹³.

Ulteriori riscontri ravvisabili nel *Mondo Creato* e non nella *Divina Settimana* per l'Adamo sono:

- *Cultore*, come epiteto di Dio;⁴⁹⁴
- *suolo di Damasco* (in Ad'41: *lido damasceno*) come luogo d'origine per Adamo.⁴⁹⁵

7.3. Il poema in ottave *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo

Il poema *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo fu pubblicato nel 1604.⁴⁹⁶ La messa in evidenza del poema soranziano come significativa fonte letteraria per la gestazione del dramma andreiniano è merito del Fiaschini, che, come riferito in precedenza, suggerisce come la dipendenza dello stesso dramma dal poema dubartasiano (tramite la traduzione poetica del Guisone) e da quello tassiano vadano relativizzate, a vantaggio dell'influenza esercitata dal poema di Soranzo. Si riporta nuovamente il passo di Fiaschini a tal riguardo:

A voler istituire un qualche nesso con la produzione poetica coeva si dovrebbe piuttosto sottolineare, anche per i rapporti tra i due autori, il probabile influsso su Andreini dei primi due libri del poema omonimo di Giovanni Soranzo, uscito nel 1604. L'articolazione del testo è infatti molto vicina alla sacra rappresentazione, con l'accento posto sull'invidia di Pluto e dello stuolo infernale per Adamo, sulla macchinazione

⁴⁹² MC, III, 1207-09; in PETROCCHI, op.cit., p.101.

⁴⁹³ Ad'13, in V,1, p.103.

⁴⁹⁴ Cfr. MC, VII, 61; in PETROCCHI, op.cit., p.277. L'epiteto è diffuso nel dramma andreiniano.

⁴⁹⁵ Cfr. *ivi*, VII, 640-41, p.295, "E lui formò là sopra il suolo aprico / De l'antica Damasco", con Ad'41, [CHORO D'] ANGELI 1° di I,4, pp.23-24 e CHORO D'ANGELI di I,6, pp.33-34, in p.34. Analogo riferimento alla terra di Damasco come luogo di origine per Adamo è stato visto in alcuni *mystères* (MVT, PVrm).

⁴⁹⁶ SORANZO Giovanni, *Dell'Adamo di Gio. Soranzo. I duo primi libri con sedici canzoni per diversi [...]*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1604 (esemplare consultato presso BNMV), ed.di rif.; successiva edizione: Bergamo, Comin Ventura, 1606.

dell'inganno, sulla personificazione di vizi come la Lusinga e sulla vanità caduca della bellezza femminile.⁴⁹⁷

Come si vedrà dalla lettura comparativa, il poema di Soranzo è senz'altro presente nella gestazione dell'*Adamo* di Andreini e il suo apporto, a tal riguardo, può considerarsi probabilmente maggiore di quello riconducibile al *Mondo Creato* di Tasso; ma, al tempo stesso, minore di quello relativo al poema dubartasiano, attraverso la traduzione del Guisone. Ciò che avvicina maggiormente il poema di Soranzo al dramma andreiniano è senz'altro il fatto che, come dice il Fiaschini, *l'articolazione del testo è molto vicina alla sacra rappresentazione*. Tuttavia questo fatto potrebbe aver rafforzato, nell'Andreini, il suo rivolgersi a testi sacro-rappresentativi tradizionali più che veicolarli: molte coincidenze sequenziali e tematiche vanno maggiormente imputate al comune riferimento in testi sacro-rappresentativi che a un'influenza diretta del poema di Soranzo nel dramma andreiniano. La stessa cosa vale, ad esempio, per il poema folenghiano *La Palermitana* che presenta complessivamente, come visto, una notevole quantità di riscontri per l'*Adamo*: tali riscontri vanno attribuiti, con ogni probabilità, alle comuni fonti sacro-rappresentative piuttosto che a una conoscenza diretta da parte dell'Andreini del poema di Teofilo Folengo. Appare diversa inoltre la modalità con cui il re degli inferi (*Satana-Pluto* nel poema di Soranzo, *Lucifero* nel dramma Andreiniano) guarda verso l'uomo. Nel poema soranziano infatti *Satana* è emotivamente pervaso da un'invidia irrefrenabile verso l'uomo stesso; nel dramma andreiniano (in entrambe le versioni) invece, *Lucifero* rivolge il suo sentimento di odio e rivalità verso il *Padre Eterno*, mentre l'uomo, più che oggetto di invidia diretta, costituisce un ostacolo, o anche un possibile strumento, nella sua personale battaglia contro Dio. Radicalmente diverso è inoltre, come si vedrà, il temperamento del re degli inferi rispetto al *Lucifero* della prima e più nota versione del dramma andreiniano; accostabile invece a quello della seconda. La *personificazione dei vizi* di cui parla il Fiaschini inoltre si limita alla sola *lusinga* (con iniziale minuscola nel testo soranziano) a cui il poema dedica peraltro solo pochi versi; non vi riscontra insomma quell'abbondanza di personaggi infernali allegorici, come riferimento per il dramma andreiniano, presenti invece in testi sacro-rappresentativi, come ad esempio la *Passion de Semur*.⁴⁹⁸ Si vedranno meglio alcune di queste considerazioni nel corso

⁴⁹⁷ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, cit., p.75.

⁴⁹⁸ Cfr. *supra*, in §5.8.

della lettura comparativa del poema di Soranzo con il dramma andreiniano che si dà luogo ora.

Il poema di Soranzo è dedicato a Giovan Battista Paggi, *Patrizio Genovese*: a tale dedica si riconnettono alcuni spunti encomiastici dedicati alla nobiltà genovese nel corso dell'opera. Il poema, in ottave, è composto di due libri: il primo di 75 ottave (*Argomento* + 74 ottave); il secondo di 73 (*Argomento* + 72 ottave); nella lettura comparativa con il dramma andreiniano si farà riferimento ad una numerazione per ottave, considerando a parte le ottave-*Argomento*. Si riferisce innanzitutto uno schema complessivo del poema:

PRIMO LIBRO:

- 1-2 Proemio e motivo encomiastico (a un *Carlo: figlio al Doria*)
- 3-4 Creazione angelica e caduta di *Satana*
- 5-6 Creazione del mondo
- 7-8 Creazione di Adamo
- 9-10 Creazione di Eva, unita ad Adamo in *nodo di santo amore*; divieto rivolto ad entrambi
- 11-19 Indugio sulla bellezza originaria dei progenitori (con escursioni discorsive/encomiastiche)
- 20-21 Sull'innocenza originaria di Adamo ed Eva: Dio e gli angeli li ammirano dall'alto
- 22-25 *Satan* spia con invidia Adamo ed Eva
- 26-29 Demoni intorno a *Satan*, con riverenza
- 30-34 Monologo di *Satan* in presenza di altri demoni: ideazione della tentazione
- 35-37 I demoni non collaborano; *Satan* parte in prima persona, accompagnato da *lusinga*
- 38 Tentativo fallito di tentazione nei confronti da Adamo
- 39-42 Soliloquio di *Satan*: idea di far leva sul motivo che si desidera ciò che è vietato
- 43-47 *Satan*, in forma di *serpe*, si appresta a tentare Eva
- 48-57 Tentazione nei confronti di Eva
- 58-74 Caduta di Adamo, indotto da Eva; considerazioni sul tema.

LIBRO SECONDO:

- 1-10 Muta vergogna di Adamo ed Eva
- 11-67 Interrogazioni e verdetti divini (con diverse escursioni)
- 68-71 Cacciata per opera di un *Cherubino*
- 72 Avvio dei progenitori fuori dal paradiso terrestre.

Il nome del re dell'inferno, come si vede dallo schema, nel poema di Soranzo è *Satana/Satan* e non *Lucifero* come nel dramma andreiniano. Si è visto come nei testi sacro-rappresentativi e anche nella letteratura colta coeva si possa ravvisare una tendenziale diversificazione temperamentale del re degli inferi a seconda che il suo

nome sia Satana o Lucifero: veemente, estroverso e imperioso nel primo caso; riflessivo, melanconico e spesso abbattuto nel secondo.⁴⁹⁹ Il *Satana* soranziano non fa eccezione a questa tendenza: in tutte le sue apparizioni, nel corso del poema, esprime forza titanica, prende iniziative in prima persona, ammutolisce gli altri spiriti infernali a lui sottoposti. Per molti aspetti potrebbe essere considerato un archetipo del Satana miltoniano. Risulta assai diverso quindi dal Lucifero andreiniano della prima versione del dramma (e simile invece a quello della seconda versione, che tuttavia mantiene il nome di Lucifero). Nel poema di Soranzo *Satana* sporadicamente viene indicato col nome di *Pluto*, così come avviene nell'ottava che funge da argomento per il primo libro:

I lividi occhi torce Pluto al cielo,
E mira l'huom'ne le delizie involto,
D'ira si strugge, e del'invidia il gelo
L'oprime sì, che ne vien pazzo, e stolto.
Chiama il consiglio; indi si parte, e velo
D'aure tesse; e di serpe finge il volto.
Tenta la Donna, e vince, e grave il pomo
Vietato l'Epa fa del misero huomo.⁵⁰⁰

Come si può vedere già da questo *Argomento*, che sintetizza le vicende del primo libro, il motivo dell'invidia diretta verso l'*huom* da parte di *Satana-Pluto* è assai marcato. Nell'*Adamo* di Andreini non si può dire altrettanto: il sentimento che Lucifero prova per Adamo è di rivalità più che di invidia. In tutto il dramma andreiniano (di entrambe le versioni) a differenza del poema di Soranzo, il sentimento di astio da parte di Lucifero si rivolge quasi sempre direttamente al *Padre Eterno*, risultando l'uomo piuttosto, agli occhi dello stesso Lucifero, un *casus belli* e un campo di battaglia rispetto a una contesa che riguarda i due protagonisti assoluti del bene e del male. A tal proposito, basti pensare alla sequenza con cui Lucifero risponde a distanza, in I,2 dell'*Adamo* del 1613, all'apostrofe con cui il *Padre Eterno* lo aveva invocato nei primi versi della lunga scena iniziale: in tale intervento di Lucifero, la creazione dell'uomo, che nel frattempo è avvenuta, sembra venir relegata in secondo piano.⁵⁰¹ In definitiva se nel poema di Soranzo emerge un sentimento di odio e invidia direttamente rivolto verso l'uomo, nel dramma andreiniano, agli occhi del re degli inferi, l'uomo costituisce piuttosto un ostacolo o uno strumento nella lotta

⁴⁹⁹ Cfr. in part. *supra*, in §5.3.

⁵⁰⁰ SORANZO, op.cit., I, *Argomento*, p.9.

⁵⁰¹ Cfr. Ad'13, I,1-2; e cfr. §6.1 di Cap.I.

che vede Dio come suo unico sostanziale avversario. Nel medesimo *Argomento* citato si può notare il riscontro della locuzione “pomo vietato” (già visto anche in Guisone) e quello del riferimento a un *consiglio* infernale.⁵⁰²

Nella terza ottava, insieme alla creazione angelica, compare il motivo dell’indugio sull’istante liminale della prima creazione, di evidente derivazione guisoniana:

Inanzi al tempo havea col tempo istesso
Gli intelletti divini il padre eterno
di nulla fabricati [...] ⁵⁰³.

La quinta ottava presenta un rapido riferimento alla creazione dei quattro elementi; nella sesta il riscontro testuale con l’*Adamo* dell’espressione *pinti augelli* (riscontro più preciso rispetto al *dipinti augelli* della *Divina Settimana*; ove però il riscontro si approfondisce, come non in Soranzo, nell’equiparazione degli *augelli* agli angeli, in quanto *musicisti*);⁵⁰⁴ la settima include gli epiteti divini di *Architettor* e di *Fabro* (già visti in Guisone) e il motivo dell’uomo come microcosmo:

Quinci a fabricar prese quella veste
In cui del Fabro l’alta imago ammiro.
La feo di vergin loto, e tutto il mondo
Restrinse in lei l’Architettor fecondo.⁵⁰⁵

La nona ottava descrive la formulazione del divieto, che è rivolto, come di consueto e diversamente dal dettato biblico, a entrambi i progenitori.⁵⁰⁶ La benedizione sui due progenitori si riconnette al motivo del matrimonio edenico (in tale accezione ripreso da Guisone il termine *nodo*, assente in Andreini). Tale matrimonio comporta (almeno così pare di poter leggere) anche il riferimento abbastanza esplicito a successivi rapporti carnali edenici fra Adamo ed Eva:

Poscia li benedisce, e con soave
Nodo di santo amore in un l’unio,
Tal che arder loro punto non fu grave
Al foco di un reciproco desio.⁵⁰⁷

⁵⁰² “Consiglio infernale” è locuzione diffusa sia in Ad’13 che in Ad’41.

⁵⁰³ SORANZO, op.cit., I,3, p.9.

⁵⁰⁴ Cfr. *ivi*, I,6, p.11.

⁵⁰⁵ *Ivi*, I,7, p.11.

⁵⁰⁶ Cfr. *ivi*, I,9, p.12.

⁵⁰⁷ *Ivi*, I,10, p.12.

Il dramma andreiniano prevede una scena edenica ove Adamo ed Eva pregano, alternandosi; a tale riguardo potrebbe essere suggestivo il verso di Soranzo in cui la coppia edenica *temprando a gara in lodar Dio s'adopra*.⁵⁰⁸

La parte centrale del primo libro, a partire dalla ventiduesima ottava è dedicata alla figura di *Satana* e (in maniera minore) agli altri demoni. Il motivo dell'invidia di *Satana* per l'uomo, già preannunciata nell'*Argomento*, si concretizza, nel primo gruppo di ottave di questa parte centrale, nell'atto del suo spiare con *lividi occhi* la coppia edenica. Nella prima versione del dramma andreiniano, in II,2, alcuni demoni, che impersonificano i vizi capitali, inviati da Lucifero, spiano Adamo ed Eva nel paradiso terrestre; il gesto di spiare da parte del *Satana* soranziano può dunque essere colto, genericamente, come un riscontro tematico. Tuttavia è da rimarcare anche il fatto che, nel poema di Soranzo, sia il re degli inferi in persona a spiare (come farà il Satana miltoniano); e soprattutto a concentrare il suo odio e la sua invidia viscerale, il suoi *furori, che le viscere sue cova*, direttamente verso la figura umana, laddove nel Lucifero andreiniano non si riscontra un simile sentimento, risultando il suo odio e il suo senso di rivalsa concentrati verso il creatore del mondo.⁵⁰⁹

Altri demoni sono attorno Satana, che, *timidi*, non osano avvicinarsi troppo:

Si ritrassero i primi al Re più conti,
La've spesso esser suol Satan di stallo ⁵¹⁰.

Quando prende parola, *Satan* nota in loro *sembianze | d'insolite paure*; al termine del suo discorso, un silenzio spettrale regna intorno a lui; ed è quindi *Satan* in persona (con piglio analogo al Satana miltoniano) a passare all'azione in prima persona.⁵¹¹ Nella prima e più nota versione dell'*Adamo*, il re degli inferi, Lucifero risulta, come si è visto, spesso titubante, insicuro, afflitto da melanconia interna; gli altri spiriti infernali comunicano alla pari con lui. Nel poema di Soranzo, al contrario, la subordinazione dei demoni nei confronti del re degli inferi è assoluta, così come avviene nella seconda versione del dramma andreiniano, ove tuttavia il capo degli inferi mantiene il nome di Lucifero. Il piglio imperioso del discorso che il Satana soranziano rivolge ai demoni a lui sottoposti non ha dunque corrispondenze nella

⁵⁰⁸ Cfr. *ivi*, I,21, p.15 con Ad'13, in II,2, pp.39-41.

⁵⁰⁹ Cfr. *ivi*, I,22-25, pp.15-16.

⁵¹⁰ *Ivi*, I, 26, p.17.

⁵¹¹ Cfr. *ivi*, I,29-35, pp.17-19.

prima versione dell'*Adamo*; è accostabile invece al discorso di Lucifero al consiglio infernale raccontato da Volan nella seconda versione del dramma.⁵¹²

La descrizione delle masse infernali presenta comunque per l'*Adamo* alcuni riscontri, per così dire, scenografici (peraltro già visti in testi delle tradizioni sacro-rappresentative): il frastuono cacofonico di timbro metallico (*Al fero suon dell'infernal metallo*) e i *fumi* associati alle presenze infernali.⁵¹³

All'interno del discorso di *Satan* compare implicitamente il motivo, presente nel dramma andreiniano, del Verbo incarnato a cui tutti gli angeli avrebbero dovuto rendere omaggio; ossia, in ultima analisi, il motivo per cui l'uomo, non ancora creato ma ben presente nella mente divina, sarebbe la causa della caduta degli angeli ribelli; e insieme compare il motivo dei seggi vacanti, che l'umanità è destinata a colmare:

Egli ha fatto quel suo tanto pregiato
Prima cagion del precipizio vostro;
E l'have in tanta altezza collocato,
Che avanza di gran lunga l'esser nostro.
Questi, che di vil terra al mondo è nato,
Deve poggiar su l'Empireo chiostro
Dopo certi suoi giorni, e empir le vote
Seggie (dura memoria) a noi mal note.⁵¹⁴

Nella parte finale del suo discorso, Satana invita i suoi sottoposti a escogitare qualcosa, ma riceve soltanto il loro silenzio. Quindi decide di agire in prima persona, sia pur accompagnato,

Né già solo poggìò, ma in compagnia
Seco menò i vezzi di lusinga⁵¹⁵

così come nel dramma andreiniano Lucifero è accompagnato da Vanagloria. Una prima tentazione, solamente accennata dal poema (dal testo non è chiaro se si tratti di un tentativo o di una semplice intenzione), viene perpetrata direttamente nei confronti di Adamo e non ha successo. Segue una serie di ottave che riportano un soliloquio di

⁵¹² Cfr. *ivi*, I, 30-34, pp.19-20 con VOLAN 4° di V,2 di Ad'41, pp.100-04.

⁵¹³ Cfr. *ivi*, I,26-28, pp.16-17.

⁵¹⁴ *Ivi*, I,32, p.18.

⁵¹⁵ *Ivi*, I,37, p.20.

Satan, all'interno del quale escogita e progetta la tentazione nei confronti di Eva. *Satan* decide di far leva sul fatto che il divieto accende il desiderio, dal momento che

Sol si desia la cosa, ch'è vietata.⁵¹⁶

Il motivo, e anche la maniera con cui è espresso, potrebbe essere un riferimento per quanto afferma *Serpe*, nell'*Adamo* del 1641, nel suo colloquio tentatore con Eva:

Cosa a noi divietata
E' vie più desiata⁵¹⁷.

Satan, quindi, nel poema di Soranzo, *in paventoso serpe alfin s'aspose*: l'aspetto del serpente non è ben definito e il fatto, successivamente riferito, per cui lo stesso serpente *segna dié d'umanità* sembra indicare più il suo modo di interagire che il suo aspetto.⁵¹⁸ Nella fase tuttavia in cui *Satan*, in forma di *serpe*, si appresta a tentare Eva, si possono individuare alcuni riscontri per il dramma andreiniano. Nell'anticipazione del successo dell'opera tentatrice, emerge infatti il motivo della vittoria che peserà più al vincitore che al vinto,

Vinse ei però: ma fu dura vittoria,
Più, ch'al vinto, a chi vinse, la vittoria⁵¹⁹

che trova eco nel passo andreiniano:

Perditrice vittoria, indegno vanto, [...]
Ahi ch'ha trovato il Cielo
un nuovo modo ad onta nostra eterna
Di far, che'l vinto vincitor rimanga,
E trionfi perdendo.⁵²⁰

Considerando poi i motivi trionfali presenti nel dramma andreiniano in anticipo sulla missione tentatrice e in auspicio della vittoria, a seguito della quale si prospetta un rientro, all'inferno, su carri trionfali, di Lucifero-Serpe e di Vanagloria, è suggestivo il fatto che il *Satana* soranziano preghi anticipatamente la vittoria e il rientro trionfale in inferno:

Imaginò con l'armi a lui nemiche

⁵¹⁶ *Ivi*, I,41, p.22.

⁵¹⁷ SERPE 17° di III,2 in Ad'41, pp.66-68, qui p.67.

⁵¹⁸ Cfr. SORANZO, op.cit., I, 43-45, pp.21-22.

⁵¹⁹ *Ivi*, I,45, p.22.

⁵²⁰ LUCIFERO 2° di IV,2 in Ad'13, p.97.

Tornar vittorioso a sue contrade.⁵²¹

Il colloquio fra il tentatore ed Eva è significativamente esteso, occupando nove ottave (I,48-56). In riferimento al dramma andreiniano è presente il motivo dell'adulazione di Eva per la sua bellezza.⁵²² Dal seguente passo si evince inoltre il motivo della sovrapposizione fra albero della vita e albero della conoscenza:

[“...]Come può star la morte con la vita?[""]
Così disse ei però, [“]che a lui diletta
La vita in forte haver solo infinita.
Chi il parto de la pianta benedetta
Mangerà, vivrà perpetua vita⁵²³.

Una serie di ulteriori riscontri sono poi individuabili in connessione con l'albero e il frutto proibito. Di quest'ultimo infatti viene evidenziato (però dal tentatore e non da Eva come nel dramma andreiniano) il sapore incomparabile:

Se tu sapessi qual virtù nasconde
La gran pianta che sta colà nel mezzo;
Forse, che stimeria l'altre infeconde
Una sol volta il gusto a i frutto avvezzo.⁵²⁴

La successiva descrizione del tentatore dell'albero come forza attrattrice,

Volgi a la *pianta* alquanto il ciglio [...]
Deh *mira, come alletta*, e par ne chiami
A spegner con suo frutti ingorga fame.
Mira, come i bei rami di *smeraldo*
Ridente allarga, e su nel *ciel* s'estolle.
Mira, come è allignato il *tronco*, e saldo⁵²⁵

è evidentemente ripresa dall'Andreini,

Ecco la *pianta* amena
Assai più ricca, e vaga,
Che s'ella alzasse al *Cielo* i rami d'oro,
E fossero le fronde un bel *smeraldo*,
Le radici corallo, argento il *tronco* [...]

⁵²¹ SORANZO, op.cit., I,47, p.22. Cfr. con II,3-5 di Ad'13 e con II,5-6 di Ad'41.

⁵²² Cfr. *ivi*, I, 47-49, p.23.

⁵²³ *Ivi*, I,52, p.24.

⁵²⁴ *Ivi*, I,50, p.23.

⁵²⁵ *Ivi*, I,54-55, p.24-25.

*Mira, com'egli alletta [...]*⁵²⁶

ove l'ultimo verso (separato dai precedenti da sette versi non citati) è però riferito al frutto. Nella tentazione di Soranzo è presente infine anche il motivo della contemplazione visiva del frutto da parte di Eva: *lieta se'l prese, e un pezzo vagheggiollo.*⁵²⁷

Il modo con cui Eva convince Adamo a prendere il frutto appare, in analogia a quanto avviene nell'*Adamo* del 1641, contaminato da attitudine passionale e lussuriosa:

E l'esca bella sì, ma tanto amara [...]
Diede a la parte del suo cor più cara,
E in lui ridendo in dolci sguardi fisse.
Sì che per gli occhi ritrovarò il core,
E fiamme vi destar d'immenso amore.⁵²⁸

In riferimento tematico anche alla prima versione del dramma andreiniano, Adamo accetta l'invito a prendere il frutto mosso dall'amore che prova per Eva, ma anche in nome di un loro destino comune:

Poi che te'l ciel mi diede per compagna
Con legge tal, che sempre fien conformi
Nostri voleri [...]⁵²⁹.

Il secondo libro in cui si suddivide il poema di Soranzo, pur avendo una lunghezza paragonabile al primo, è molto più semplice in quanto a eventi narrati, limitandosi (e dilatando il testo con escursioni di diversa natura) al motivo della vergogna provata dai due progenitori a peccato compiuto e all'episodio delle interrogazioni e verdetti divini e della cacciata dal paradiso terrestre; i riscontri per il dramma andreiniano sono quindi molto meno numerosi rispetto al primo libro.

Nelle prime dieci ottave del secondo libro, il poema soranziano indugia sul sentimento di vergogna, provato da Adamo ed Eva, non appena consumato il peccato originale; il motivo del rimorso immediato di Adamo appena preso il frutto non

⁵²⁶ LUCIFERO 14° di II,6 in Ad' 13, pp.61-62.

⁵²⁷ Cfr. SORANZO, op.cit., I,58, p.26.

⁵²⁸ *Ivi*, I,63, p.27.

⁵²⁹ *Ivi*, I,65, p.28.

compare (così come invece accade nella maggior parte dei testi delle tradizioni sacro-rappresentative presi in esame e così come nel dramma andreiniano), né alla fine del primo libro né all'inizio del secondo. Quel protrarsi di un sentimento di muta vergogna da parte di Adamo ed Eva mette in risalto il nesso fra peccato e lussuria, assente nella prima versione dell'Adamo (e presente invece nella seconda), esplicitandosi nel riferimento alle parti genitali, in quanto veicolo di piacere:

Ordiro a quella parte, ch'occhio aborre,
E ch'al pravo desio così diletta,
Ch'il lei s'interna, e incauto a lei si corre,
che l'alma col fallir brutta, ed'infetta;
Vel di fronda, che puotero pur corre
In tanta passion, che gli saetta ⁵³⁰.

Il nesso fra *eros* e peccato, e l'insistere sul motivo della vergogna ad esso correlato, rendono tale episodio del poema soranziano per nulla accostabile alla corrispettiva sequenza della prima versione del dramma andreiniano; parzialmente accostabile a quella della seconda versione; ed accostabile invece, più decisamente, al medesimo episodio nel poema miltoniano.⁵³¹

L'episodio della chiamata di Adamo, delle interrogazioni e dei verdetti divini, che occupa la maggior parte del secondo libro, non offre molti spunti per il dramma andreiniano. L'unico aspetto significativo a tal proposito è la comune ripresa, in forma attenuata, dell'episodio del processo celeste, ossia del contrasto fra Giustizia e Misericordia: l'episodio, nella sua interezza originaria, lo si è visto nel *Mistère du Viel Testament*, ove le due parti sono personificate quali avvocati processuali in contrasto fra loro, rispetto ai quali il giudice che si cimenta a mediare le due posizioni è *Dieu le père*. Nel dramma andreiniano, oltre che attraverso la ripresa concettuale del motivo, tramite espressioni quali *tribunal di stelle* e *Giustizia io sono*, il medesimo motivo si esprime attraverso l'alternarsi di interventi angelici caratterizzati, alcuni da un atteggiamento di spietata giustizia, altri di misericordiosa consolazione; nel poema soranziano, invece, le parti (che qui sono tre: *sdegno, giustizia, pietà*) si combattono nella mente di Dio:

Sì dicendo lo sdegno, e bolle, e ferve,
Sì, che a giustizia in Dio se stesso avanza [...]
Pur tranquilla pietà l'ire proterve

⁵³⁰ *Ivi*, II,2, p.32.

⁵³¹ Cfr. MILTON, op.cit., IX, parte finale.

E men severo il fa ver sua sembianza.
Tal che sdegno, et amor in Dio immortale
Tensonavano insieme per l'hom frale.
A singular tenzone la pietade,
Lo sdegno, e la giustizia havea sfidati [...] ⁵³².

Durante l'episodio complessivo delle interrogazioni e dei verdetti, emerge inoltre il motivo dei seggi vacanti, già accennato, come visto, per bocca di *Satan*, nel primo libro. Il motivo dei seggi vacanti è ora, per bocca di Dio, meglio espresso, in due distinti passi:

Io che volea l'Angelica Natura
Riparando di voi le vuote segge
Del cielo empir [...] ⁵³³.

Per voi gran parte de le stelle estinsi,
E l'ho dannate [...] ⁵³⁴.

Come si può notare, il primo passo citato evidenzia il nesso causale per cui la creazione nell'uomo è determinata dalla caduta angelica; il secondo, il nesso causale opposto, per cui cioè la dannazione degli angeli caduti è conseguente all'ideazione umana nella mente divina, prima dei tempi; entrambi i nessi causali sono presenti nel dramma andreiniano, il secondo connesso col motivo dell'apparizione del Verbo incarnato a cui gli angeli dovevano inizialmente rendere omaggio.

Tuttavia, va anche evidenziato come, nel poema di Soranzo, il riscontro inerente al motivo dei seggi vacanti, in quanto opinione di Dio, è decisamente più debole, per il dramma andreiniano, rispetto a quello rintracciabile in molti testi sacro-rappresentativi presi in esame: in questi ultimi infatti, così come nell'*Adamo* di Andreini, e come non è nel poema soranziano, tale motivo viene espresso da Dio Padre in rilevante coincidenza sequenziale, collocandosi, come visto, nella parte iniziale del monologo divino che conduce alla creazione del mondo e quindi dell'uomo.

Inoltre nel poema di Soranzo l'articolazione e la sequenzialità dei verdetti divini segue, differentemente dal dramma andreiniano, il dettato biblico: ossia presentando i

⁵³² SORANZO, op.cit., II, 43-44, pp.43-44. Cfr. con Ad'13, III,6-9 e con Ad'41, IV,5-11.

⁵³³ *Ivi*, II,35, p.41.

⁵³⁴ *Ivi*, II,41, p.43.

verdetti in ordine biblico (serpente, donna, uomo), ordine invertito nel dramma andreiniano; e la duplice condanna per la donna, relativa cioè al dolore nel partorire e alla sottomissione all'uomo (*Egli sarà il padrone, tu l'Ancella*); quest'ultima condanna omessa fra i verdetti divini nel dramma andreiniano.⁵³⁵

Così come visto in altri testi in precedenza, e come nella seconda versione del dramma andreiniano, l'*Essequutor* [sic!] della cacciata è un *Cherubino* che *assale i miseri* progenitori, inveendo anche verbalmente contro di loro (*sgridò nel dar l'assalto*).⁵³⁶

Solo nell'ottava conclusiva, in corrispondenza della cacciata appena avvenuta, in ottemperanza al dettato biblico Adamo nomina la donna Eva (*Eva nomò la Donna Adam*), in tutto il poema chiamata semplicemente *Donna*; differentemente, e più praticamente, il nome di *Eva* compare nel dramma andreiniano fin dalla sua creazione, per bocca del *Padre Eterno*: *con le braccia de l'alma il puro seno cingi di tua Compagna ch'Eva, e Donna s'appella*.⁵³⁷

8. Quadro d'insieme e considerazioni.

Prima di approntare alcune considerazioni conclusive, si riporta qui di seguito uno schema sinottico dei riscontri complessivamente rilevati. Si è voluto mettere in evidenza innanzitutto i riscontri sequenziali, ossia tutti i riscontri che comportano non solo coincidenze tematiche o testuali ma anche la coincidenza nel flusso logico-temporale degli eventi.⁵³⁸

⁵³⁵ Cfr. *ivi*, II, 28-67, pp.39-50.

⁵³⁶ Cfr. *ivi*, II, 68-71, pp.50-51.

⁵³⁷ Cfr. *ivi*, II,72, p.52 con PADRE ETERNO 7° di I,1 in Ad'13, p.8. Come nel poema di Soranzo, nel *Genesi* il conferimento del nome di *Heva* avviene solo a condanne espletate: cfr. *Gen3,20*.

⁵³⁸ Abbreviazioni in grassetto: **Jda** (*Jeu d'Adam*), **F**(*mystères* francesi di epoca rinascimentale), **I**(sacre rappresentazioni italiane), **DS** (*Divina Settimana*), **MC**(*Mondo Creato*), **dA** (*Dell'Adamo*, di G.Soranzo). Abbreviazioni dei *mystères* francesi di epoca rinascimentale, raggruppati in **F**: MVT (*Mistère du Veil Testament*), PdT (*Passion de Troyes*), PdG (*Mystère de la Passion*, di Arnauld Gréban), PdM(*Passion de Mons*), PVrf(*Passion de Valenciennes en rimes franchoises*), PdS(*Passion de Semur*). Il riferimento alla parte di testo in comune fra *Mistère du Veil Testament* e *Passion de Troyes* è indicato col trattino: MVT-PdT. La *Passion de Mons*, nel testo a noi pervenuto riporta sostanzialmente il testo del *M.de la Passion* di Arnauld Gréban, limitatamente al primo e all'ultimo verso di ogni battuta ed è invece più dettagliata nelle indicazioni scenografiche: verrà quindi indicata solo limitatamente ad aspetti indipendenti dalla *Passion* di Gréban. Pur non trattandosi di sacra rappresentazione, il poema *La Palermitana* di Teofilo Folengo, in quanto verosimile testimonianza di rappresentazioni, è stato incluso nel raggruppamento delle sacre

I. SEQUENZA INIZIALE E CREAZIONE DI ADAMO ED EVA

- Canto angelico come sinfonia cosmica:⁵³⁹ **F(MVT-PdT), I(Pal)**
- Pre-esistenza del mondo nella mente divina: **F(PdG, PdS), DS**
- Bontà trascinante divina nell'atto di creare: **F(PVrm)**
- Indugio sul *limen* dell'istante iniziale della creazione: **DS, MC, dA**
- Creazione dei 4 elementi:⁵⁴⁰ **F(MVT-PdT, PdG, PdM), I(CMO), DS, MC, dA**
- Indicazione dell'apparizione scenica dei 4 elementi: **F(PdM)**
- Massa primordiale (anche come agglomerato dei 4 elementi): **F(PdG), I(AP, Pal), DS, MC**
- Dinamica Massa-Caos fecondata da Spirito/Amore divino: **I(AP), DS, MC**
- Creazione del mondo abbreviata, con indugio relativo solo alla vegetazione: **I(CMO)**
- Descrizione della metamorfosi di angeli caduti in spiriti infernali:⁵⁴¹ **I(Pal)**
- Monologo di Dio che prelude alla creazione dell'uomo centrato sul motivo della riparazione:⁵⁴² **F(MVT-PdT, PVrf), I(CMO)**
- Dio scende dall'alto per creare l'uomo, fra cori angelici: **F(MVT-PdT), I(CMO, AP)**
- Angeli collaborano attivamente alla creazione:⁵⁴³ **F(PVrm), I(Pal)**
- Primo intervento di Adamo caratterizzato dalla meraviglia:⁵⁴⁴ **F(MVT-PdT)**
- Sogno mistico in sonno di Adamo: **F(PVrf), I(RCB)**
- Primo intervento di Eva caratterizzato dalla meraviglia: **F(MVT-PdT)**
- Adamo, risvegliato dal sonno, abbraccia Eva: **I(Pal), DS**
- Divieto espresso solo in presenza dei due progenitori:⁵⁴⁵ **JdA, F(MVT-PdT, PVrf), I(CMO, RCB, AP, Pal), AP**
- Divieto rivolto ad entrambi i progenitori: **F(MVT-PdT, PdG, PVrf, PdS), I(CMO, RCB, Pal), dA**
- A fine sequenza, Dio risale verso l'alto fra gli angeli: **F(MVT-PdT, PdG), I(CMO, AP)**

II. ADAMO ED EVA SOLI NEL PARADISO TERRESTRE, PRIMA DELLA TENTAZIONE

- Presenza della situazione: **JdA, F(MVT-PdT), dA**
- Esplicita allusione a rapporti carnali edenici fra Adamo ed Eva: **DS, dA**
- Adamo ed Eva lodano a gara Dio: **dA**
- Demoni spiano Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre: **JdA, dA**

rappresentazioni italiane, sotto la **I**, così abbreviate: CMO (*Creazione del Mondo di Orvieto*), RCB (*Rappresentazione Ciclica di Bologna*), AP(*Atto della Pinta*), Pal(*La Palermitana*).

⁵³⁹ I primi quattro riscontri riportati sono in riferimento al *Prologo* di Ad'13.

⁵⁴⁰ Così come i riscontri seguenti, in riferimento a I,1-2 di Ad'41.

⁵⁴¹ Presente in Ad'13, p.15, in BELZEBU' 1° di I,3, pp.14-15.

⁵⁴² Presente in Ad'13, in PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, pp.1-2, in p.1: "De l'alto empireo sublimar le soglie / Inalzando l'umile / Là've cadde il superbo".

⁵⁴³ Motivo presente in Ad'13, in SERAFINI 2° di I,1, p.2-3, ove gli angeli sembrano evocare il sorgere della vegetazione terrestre per agevolare la discesa del Padre Eterno al suolo: "Fiori tessete al divin pié lavoro".

⁵⁴⁴ In riferimento al primo intervento di Adamo e al primo intervento di Eva I,1 di Ad'13.

⁵⁴⁵ Diversamente dal testo biblico (*Genesis 2*), ove è rivolto al solo Adamo, prima della creazione della donna.

III. PREPARAZIONE DELLA TENTAZIONE PRESSO CONSIGLIO INFERNALE

- Presenza della situazione: **F(PdT, PdG), dA**
- Immaginazione di un rientro trionfale prima dello svolgimento della missione: **dA**

IV. TENTAZIONE NEI CONFRONTI DI EVA

- Tentatore in missione accompagnato da altra entità: **dA**
- Il tentatore uccide i fiori al suo passaggio:⁵⁴⁶ **I(Pal)**
- Predisposizione mentale di Eva al peccato, prima di incontrare il tentatore: **F(PdG), I(Pal)**
- Colloquio prolungato fra Eva e il tentatore:⁵⁴⁷ **JdA, F(MdT-PdT), I(RCB), dA**
- Il tentatore lusinga Eva per la sua bellezza: **JdA, I(RCB)**
- Eva si percepisce, o è indotta a percepirsi, signora del mondo: **JdA, F(PVrf), I(Pal)**
- Il tentatore si rivolge inizialmente ad Eva con effetto eco (o simile):⁵⁴⁸ **F(MVT-PdT)**
- Eva inizialmente percepisce solo la voce del tentatore: **F(MVT-PdT)**
- Serpe trova Eva sola perché Adamo sta nominando gli animali: **I(Pal)**
- Eva e il tentatore sanciscono un patto di silenzio: **JdA**
- Contemplazione visiva del frutto da parte di Eva: **JdA, F(PdG), dA**
- Descrizione dell'albero e del frutto proibito, con riprese testuali: **dA**
- Sapore incomparabile del frutto proibito: **JdA, F(MVT-PdT, PdG), dA**
- Morte esce dall'albero al momento del peccato:⁵⁴⁹ **I(Pal), MC**

V. CADUTA DI ADAMO

- Eva tenta Adamo con malizia e lussuria (come in Ad'41): **I(Pal), dA**
- Adamo accetta il frutto per amore e/o in nome della sorte comune con Eva: **F(PdG), I(RCB), dA**
- Rimorso subitaneo di Adamo, appena mangiato il frutto: **JdA, F(MVT-PdT, PVrf, PdS)**

VI. FESTEGGIAMENTI INFERNALI PER LA MISSIONE RIUSCITA DA PARTE DEL TENTATORE

- Presenza della situazione scenica: **F(PdT, PdG, PdS)**⁵⁵⁰
- Canti e danze sguaiate, per vittoria sull'uomo: **F(PdT, PdS)**

VII. VERDETTI E CACCIATA

- Dio scende dall'alto fra angeli per interrogare Adamo ed Eva:⁵⁵¹ **F(PdT)**
- In monologo di Dio che precede le interrogazioni, motivo del *Penitet*:⁵⁵² **F(PdT)**

⁵⁴⁶ Motivo presente in Ad'13, in SERPE 2° di II,5, pp.47-48.

⁵⁴⁷ Si considera una lunghezza del colloquio di almeno 50 versi, entro i relativi testi così come pervenuti a noi.

⁵⁴⁸ Come i due riscontri che seguono, in riferimento ad Ad'41, III,2, pp.57 e segg.

⁵⁴⁹ In riferimento ad Ad'41, come fatto dichiarato a posteriori da Morte ad Adamo, in V,7, p.125.

⁵⁵⁰ In PdT, PdG e PdS i festeggiamenti infernali sono posticipati rispetto alla cacciata e all'inizio della situazione postedenica; tuttavia logicamente seguono il compimento della missione del tentatore, che si attarda a rientrare in inferno.

⁵⁵¹ In part. in rif. ad Ad'41, p.138, in *Ordine per rappresentare [...]*, inerentemente a IV,6: "S'apre il Cielo, si vede in fra gli Angeli il Padre Eterno [...]"

⁵⁵² *Penitet me fecisse hominem*: tale espressione, presente in PdT e probabilmente diffusa, traspone in prima persona e al presente *Gen6,6: pœnituit eum quod hominum fecisset in terra [...]*; il passo riferisce il pentimento di Dio per aver

- Processo celeste, contrasto fra Giustizia e Misericordia:⁵⁵³ **F(MVT), dA**
- Ordine dei verdetti invertito rispetto a *Genesis* 3: **JdA**
- Assenza della sottomissione all'uomo come condanna per Eva dopo il peccato: **JdA, I(CMO)**
- Le pelli ricevute da Adamo ed Eva sono di agnello: **I(AP)**
- Come in Ad'41, il Cherubino parla ad Adamo ed Eva: **F(MVT, PdT, PVrf), I(RCB, AP), dA**
- Come in Ad'41, Cherubino operatore della cacciata: **F(MVT, PVrf), I(RCB, AP, Pal), dA**
- Come in Ad'13, Michele operatore della cacciata: **I(CMO)**
- Adamo esprime rancore nei confronti di Eva, in questa fase: **F(MVT)**

VIII. SEQUENZA POSTEDENICA

- Significativo spazio dedicato alle vicende postedeniche di Adamo ed Eva:⁵⁵⁴ **JdA, F(MVT, PdT), I(RCB)**
- Lamenti di Adamo ed Eva, in fase postedenica: **JdA, F(MVT, PdT, PVrf)**
- Gli animali diventano feroci e ostili: **I(Pal)**
- Indugio su intemperie e clima ostile: **I(Pal)**
- Entrambi i progenitori dediti a lavori di fatica: **JdA, F(MVT, PdT, PdS)**
- Eva ideatrice ed edificatrice di una dimora: **F(PdT)**
- Motivo della preghiera/penitenza: **I(RCB)**
- Presenza di tentazioni postedeniche: **I(RCB)**.

Seguono ora, schematizzati sinotticamente, i riscontri indipendenti da qualsiasi considerazione sequenziale, divisi per categorie. Le prime due (riscontri di tipo scenografico e sui personaggi) riguardano soprattutto testi sacro-rappresentativi. Nella terza categoria si sono voluti raggruppare motivi tematici particolarmente diffusi nel dramma andreiniano e nelle opere riferite, o comunque particolarmente rilevanti. Quindi si sono raggruppati i riscontri derivanti da evidente fonte comune (escludendo i primi tre capitoli del *Genesi*, a cui ovviamente tutti i testi fanno principale riferimento). Seguono i riscontri tematici circoscritti a una limitata porzione dei testi considerati, insieme ai riscontri testuali veri e propri: dato l'apporto assai significativo della *Divina Settimana* di Guisone per questo tipo di riscontri, si sono presi prima in considerazione quelli ad essa riferibili e successivamente quelli che si possono ritenere indipendenti dalla *Divina Settimana*. Si sono aggiunti quindi,

creato l'uomo espresso in prossimità del diluvio universale. In Ad'13 il motivo compare a p.84, in PADRE ETERNO 1° di III,6, sia pur in forma attenuata: "Ah, se giamai colui potesse, / Che non può fare error, direi; Mi pento / D'haver fatto quest'huomo".

⁵⁵³ Presente in entrambe le versioni nell'*Adamo*, in forma residuale, nell'alternarsi di interventi angelici ispirati, alternativamente, a un atteggiamento di misericordia e ad uno di impietosa giustizia; e nelle espressioni "tribunal di stelle" e "Giustizia io sono" di PADRE ETERNO 1° di III,6 in Ad'13, p.84. In **dA**: *giustizia, pietà e sdegno* si combattono nella mente di Dio.

⁵⁵⁴ Testi con almeno 50 versi dedicati, vicenda di Caino e Abele esclusa.

alla fine, un paio di riferimenti non raggruppabili nelle categorie riferite. Alcuni dei riscontri qui proposti possono apparire repliche di quelli precedenti; la differenza sta nel fatto che quelli che seguono vanno intesi indipendenti dal piano logico-sequenziale degli eventi; le abbreviazioni utilizzate e i criteri di impostazione sono i medesimi della prima parte dello schema e a tal riguardo si rimanda a quanto esplicitato in nota all'inizio dello stesso.

A) RISCONTRI SCENOGRAFICI, SCENOTECNICI E MUSICALI⁵⁵⁵

- Paradiso terrestre “in eminenza nel mezo”:⁵⁵⁶ **JdA**
- Paradiso terrestre cortinato:⁵⁵⁷ **JdA**
- Suoni stridenti/metallici dei personaggi infernali: **JdA, F(MVT-PdT, PdG, PdM), I(Pal), dA**
- Fumo associato a personaggi infernali: **JdA, I(Pal), dA**
- Frequenti momenti musicali: **JdA, F(PVT-PdT, PdM, PdS)**
- Probabile uso scenico polvere da sparo:⁵⁵⁸ **I(Pal)**
- Fonte al centro del giardino: **I(Pal)**
- Canto angelico a cori alterni: **F(PdS), I(CMO)**
- Angeli canori e insieme musicisti (con strumenti): **I(AP)**

B) RISCONTRI SUI PERSONAGGI

- Re degli inferi denominato Lucifero (o varianti): **F(MVT-PdT, PdT, PdG, PdS), I(CMO,AP,Pal)**
- In riferimento ad Ad'13, carattere melanconico di Lucifero: **F(MVT-PdT, PdT, PdG)**
- Il tentatore è Lucifero in forma di serpente: **F(PdM)**
- Tentatore con aspetto di serpe con busto e/o volto umano: **F(MVT-PdT, PdG, PdS)**
- Presenza di un colloquio fra Adamo e Lucifero (o il tentatore):⁵⁵⁹ **JdA, I(RCB)**
- Motivo della fratellanza (anche implicito) fra Adamo e demonio: **F(PdT), I(Pal)**
- Presenza di numerosi personaggi infernali allegorici: **F(PdS)**
- Presenza di un personaggio infernale in parte assimilabile a Vanagloria: **F(PdS), dA**
- Personaggio infernale allegorico denominato Disperazione/*Desperance*: **F(PdS)**
- Michele, come condottiero della battaglia angelica: **F(MVT-PdT, PdG, PdS), I(CMO, AP, Pal)**
- Ulteriori arcangeli presenti, oltre a Michele:⁵⁶⁰ **F(MVT-PdT, PdG, PVrf, PdS), I(CMO)**
- Cherubino come personaggio specifico (come in Ad'41): **F(MVT-PdT, PdG, PVrf), I(CMO)**
- Adamo esprime rancore verso Eva per averlo indotto al peccato: **JdA, F(MVT), I(CMO)**

⁵⁵⁵ Riscontri basati soprattutto sulle didascalie, esplicite o implicite, dei testi teatrali.

⁵⁵⁶ Il motivo e l'espressione compaiono in *Ordine per rappresentare[...]* di Ad'41, p.131; per il riscontro con il **JdA** cfr. *supra*, in §5.2.

⁵⁵⁷ Nelle raffigurazioni del Procaccini in Ad'13, il paradiso terrestre frequentemente appare circondato da una siepe. Il riferimento al fumo in presenza dei personaggi infernali del dramma andreiniano, indicato poco oltre, si basa soprattutto sulle medesime raffigurazioni del Procaccini, così come quello della fonte posta al centro del giardino.

⁵⁵⁸ In riferimento ad Ad'41, *Ordine per rappresentare [...]*; vedi meglio *supra*, in §6.4.

⁵⁵⁹ Come per il riscontro seguente, in rif. soprattutto ad Ad'13, V,2.

⁵⁶⁰ In riferimento ad Ad'41 ove compaiono anche *Rafaele* e *Gabriele*.

- Adamo ed Eva si esprimono in lamenti analoghi a quelli del dramma andreiniano: **JdA, F(MVT, PdT, PdG, PVrf)**
- Significativo spazio dedicato al personaggio di Eva: **JdA, F(MVT, PdT), I(RCB, Pal), dA**
- Personaggio di Eva caratterizzato da vivacità, coraggio e intraprendenza: **JdA, F(PdT)**
- Eva speculatrice/intellettuale/misticheggiante: **JdA, F(MVT, PdT)**

C) RICONTRI TEMATICI RILEVANTI/PERVASIVI, O DI CARATTERE GENERALE

- Pervasività complessiva del tema/motivo della meraviglia: **F(MVT-PdT), DS**
- Contemplazione estatica natura, come motivo diffuso: **DS, MC**
- Il mondo emerge soprattutto come luogo di bellezza e redenzione, come in Ad'13: **DS**
- Mondo (in accezione di mondo/cielo) come teatro: **DS**
- Con-fusione alberi, Vita e Conoscenza: **F(MVT-PdT, PdT), dA**
- Adamo/uomo come microcosmo: **DS, MC, dA**
- Obbedienza a Dio come schiavitù: **I(RCB)**
- Motivo della *felix culpa*: **I(AP, Pal)**
- Motivo dei seggi celesti vacanti: **F(MVT-PdT, PdT, PdG, PVrf, PdS), I(RCB, Pal), dA**
- Motivo dell'apparizione del Verbo incarnato agli angeli, a cui dovrebbero omaggio: **I(Pal), dA**
- Doppio verso causale fra creazione dell'uomo e caduta angelica: **I(Pal), dA**

D) RICONTRI TEMATICO-TESTUALI, CON EVIDENTE RIFERIMENTO A FONTE COMUNE (FATTO SALVO L'OVVIO RIFERIMENTO A *GENESIS, 1-3*)

- Da *Isaias 14*, motivo del "Ponam sedem meam in Aquilone":⁵⁶¹ **F(PdG, PVrf, PdS), I(CMO, AP)**
- Da *Isaias 14*, motivo della caduta di Lucifero tanto in basso quanto alta era la sua ambizione: **F(MVT-PdT, PdG), I(Pal)**
- Motivo del "liberum arbitrium confirmatum in gratia":⁵⁶² **F(PdG)**
- Ripresa motivo del *penitet* da *Gen6,6*:⁵⁶³ **F(PdT)**
- Motivo ovidiano del viso umano rivolto al cielo, verso cui l'uomo tende:⁵⁶⁴ **F(PdG), DS, MC**
- Libera ripresa testuale dal *Credo (Symbolum Nicaenum-C)*: **DS, MC**

⁵⁶¹ L'espressione latina "Ponam sedem meam in aquilone", citata in glossa p.17 di Ad'13, compare identica anche nell'*Atto della Pinta*. Si tratta probabilmente di un affermato libero adattamento, in ambito della pratica predicativa o delle sacre rappresentazioni, da *Is14,12-15: Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris? Corruisti in terram, qui vulnerabas gentes? Qui dicebas in corde tuo: in caelum conscendam, super astra Dei exaltabo solium meum; sedebo in monte testamenti, in lateribus aquilonis ascendam super altitudinem nubium, similis ero Altissimo? Verumtamen ad infernum detraheris, in profundum lacu.*

⁵⁶² Espressione latina citata in glossa, p.31 di Ad'13, ripresa da riferimenti dottrinali: dopo la caduta di Lucifero, Dio avrebbe concesso la grazia di non poter cadere nel peccato, pur mantenendo il libero arbitrio. Il motivo appare anche nel testo di ANGELO 5 di II,1 in Ad'13, p.31: *al fin per farne meritare il Cielo, e rifermarne eternamente in grazia.*

⁵⁶³ Vedi sopra, in nota, fra i riscontri sequenziali dello scema, in "VII. Verdetti e cacciata".

⁵⁶⁴ Il riferimento è OVIDIO, *Metamorfosi* I, cit., vv. 84-86: "pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus".

E) RISCONTRI TEMATICI E DESCRITTIVI CIRCOSCRITTI E/O TESTUALI CON IL POEMA DUBARTASIANO, ATTRAVERSO LA DIVINA SETTIMANA DEL GUISONE:

- Forte nesso semantico: *Caos-Massa-Abbissi* (come in Ad'14)
- Indicazione dell'ammasso primordiale come *Massa(Mole)-confusa(smisurata,immonda)*
- Per unione edenica fra Adamo ed Eva: *santi amplessi*
- *picciol mondo*, per uomo-microcosmo (*idem* in **MC**)
- Il mondo come libro
- Motivo degli uccelli come angeli canori, e riscontri testuali connessi:
 - *dipinti augelli > pinti augelli* (in **dA**: *pinti augelli*, vedi sotto)
 - *augelli* connotati come *musicisti*, caratteristica che li assimila agli angeli
- Motivo del mare come mostro, inconsapevole/incostante forza distruttrice (anche in **MC**)
- La sete per l'oro conduce a crimini fra familiari:
 - analoga sequenza: (1) tra *german* e *german*; (2) tra figlio e padre; (3) tra consorti
- Motivo descrittivo del *pavone*, con seguenti riprese/analogie testuali nei passi raffrontati:
 - *occhiute piume/penne > occhiuta coda; dipinte/o; frutto; mille specchi > mille occhi*
 - *pavone* connesso ad attrazione fatale per un *frutto*
- Motivo descrittivo degli usignoli (presente in II,4 di Ad'41): voce e comportamento quasi umani, canti in risposta e armonicamente intrecciati
- Riprese testuali/strutturali da passo guisoniano descrittivo della voce umana come strumento musicale, per la descrizione dell'armonia cosmica in *Prologo* di Ad'13
- Ripresa testuale prolungata in motivo ovidiano:⁵⁶⁵ “[della] origo altera / L'alma contempli av[v]enturosa il loco”
- *Architettor*, come epiteto di Dio (anche in **dA**)
- *Fabro*, come epiteto di Dio (anche in **MC, dA**)
- *vietato pomo*, come locuzione per indicare il frutto proibito (anche in **dA**)
- *muto gregge > muta greggia*, a indicare il branco di pesci
- *alpestre core > cor di sel<c>e alpestra*

F) RISCONTRI TEMATICI CIRCOSCRITTI O TESTUALI INDIPENDENTI DAL POEMA DUBARTASIANO

- Epiteto di *dragone* (o simili) per Lucifero, come in Ad'41: **F(MVT-PdT, PdS)**⁵⁶⁶
- *Damasceno Lido* (o espressioni omologhe), luogo di origine per Adamo, come attestato in Ad'41: **F(MVT, PVrm), MC**
- *Consiglio infernale* (o locuzioni analoghe): **F(PdT), dA**
- *indigesta Mole*, per ammasso primordiale di elementi: **I(AP)**
- Motivo del divieto che accende il desiderio, presente in III,2 di Ad'41: **I(Pal), dA**
- Analoga espressione vocativa per il *Giorno* della beatitudine eterna:⁵⁶⁷ **MC**
- *Tenebre* primordiali non malvagie, così come emergono nel *Prologo* di Ad'41: **MC**
- Motivo descrittivo dell'olmo e della vite, con riprese testuali:⁵⁶⁸ **MC**

⁵⁶⁵ Vedi sopra nello schema, in (D).

⁵⁶⁶ In **dA** presente l'epiteto di *Drago* per il re degli inferi, che però non ha per nome Lucifero ma *Satana* (o *Pluto*).

⁵⁶⁷ Cfr. *supra*, in §7.2.

- *Cultore*, come epiteto di Dio: **MC**
- *pinti augelli* (riscontro testuale più preciso del “dipinti augelli”, in DS): **dA**
- Motivo della “perditrice vittoria” del tentatore: **dA**
- Riprese testuali in descrizione dell’albero e del frutto proibito: **dA**
 - *mira, come alletta* > *mira, com’egli alletta*
 - rami di *smeraldo* > fossero le fronde un bel *smeraldo*
 - nel *ciel s’estolle* > Che s’ella alzasse al *Cielo* i rami d’oro

G) ULTERIORI RISCONTRI

- Edizione a stampa figurata analogamente ad Ad’13: **F(MVT)**
- Affinità con teorie teatrali andreiniane su funzione edificante del teatro onesto: **I(Pal)**⁵⁶⁹.

Come già accennato, e come si può notare nella prima parte dello schema, quella relativa ai riscontri sequenziali, il modello strutturale di riferimento per la composizione del dramma andreiniano è marcatamente quello dei testi delle tradizioni sacro-rappresentative. Si è svolta un’indagine limitatamente a sacre rappresentazioni francesi e italiane, considerando come a tali aree culturali l’autore potesse fare principale riferimento; tuttavia questo non esclude la pertinenza di ulteriori raffronti relativamente ad altre aree linguistico-culturali, nell’ottica di un modello che, pur nelle sue declinazioni locali, era probabilmente piuttosto omogeneo nel territorio europeo e nella considerazione che non va escluso a priori il fatto che l’Andreini da testi sacro-rappresentativi di ulteriori aree culturali possa avere attinto. Dai raffronti effettuati emerge un significativo numero di riscontri sequenziali con l’*Adamo* in comune fra *mystères* e sacre rappresentazioni italiane. Data la minore sopravvivenza fino a noi di quest’ultime e considerati i diversi significativi riscontri con testi di sacre rappresentazioni italiane non rintracciabili presso i *mystères*, non si può asserire con sicurezza che i *mystères* abbiano influito maggiormente alla gestazione dell’*Adamo* di quanto abbiano fatto testi di sacre rappresentazioni italiane (la cui larga maggioranza, con ogni probabilità, non è sopravvissuta fino a noi). E’ verosimile che alla gestazione dell’*Adamo* abbiano contribuito testi sacro-rappresentativi di entrambe le aree; ed è lecito sospendere il giudizio in merito alla proporzionalità di tali apporti.

Fra tali testi, l’unico di cui si può asserire una probabile consultazione da parte dell’Andreini è il *Mistère du Viel Testament*, data la sua diffusione a stampa e data

⁵⁶⁸ Vedi *supra*, in §7.2.

⁵⁶⁹ Cfr. *supra*, in §6.4.

l'impaginazione delle relative edizioni, inclusiva di raffigurazioni, accostabile da vicino al progetto editoriale per la prima versione del dramma andreiniano, inclusivo dei disegni del Procaccini. Tuttavia va rilevato come sia la *Passion de Troyes* ad avere il primato numerico di riscontri; e come il testo del dramma anglo-normanno, detto *Jeu d'Adam*, del XII secolo, che l'Andreini con scarsa probabilità potrebbe aver consultato, presenti significativi riscontri non rilevabili nei testi successivi e qui presi in esame. L'insieme di questi dati fa presupporre che i testi consultati dall'Andreini fossero molteplici, molti dei quali probabilmente non sopravvissuti fino a noi; alcuni di essi potrebbero verosimilmente aver veicolato i riscontri individuati nel *Jeu d'Adam*.

Facendo riferimento invece alla seconda parte dello schema e in particolare ai riscontri tematici (sia quelli pervasivi, rilevanti o di carattere generale che quelli circoscritti) e a quelli testuali, è evidente l'apporto della letteratura colta coeva, con particolare riferimento al poema dubartasiano, nella traduzione poetica di Ferrante Guisone. Oltre alle numerose riprese testuali e di motivi circoscritti l'*Adamo* di Andreini, considerato soprattutto nella sua prima versione, riprende dalla *Divina Settimana* significative caratteristiche di fondo: si consideri soprattutto il tema generale e pervasivo della meraviglia e ai connessi motivi della contemplazione estatica della natura e della percezione del mondo principalmente come luogo di bellezza e redenzione.

La forte adesione del dramma andreiniano al modello dei testi sacro-rappresentativi (non per bizzarria la prima versione è sottotitolata: *Sacra Rappresentazione*)⁵⁷⁰ non va quindi intesa come una riesumazione del genere *tout court*. Se quel modello rappresenta la sua ossatura fondamentale, il sangue e l'aria che vi circola è osmoticamente comunicante con l'ambiente culturale coevo, di cui condivide scelte stilistiche e visione del mondo. Il rapporto vigente fra l'Andreini e le tradizioni sacro-rappresentative, nella gestazione dell'*Adamo* è, se si vuole, sanguigno e insieme giocoso; è evidente come, rispetto alle sacre rappresentazioni tradizionali, la figura umana (se si consideri soprattutto la prima versione del

⁵⁷⁰ Il Bevilacqua, evidentemente ignaro della forte adesione strutturale del dramma andreiniano al modello dei testi sacro-rappresentativi e fermanosi al fatto che, questo è vero, esso non è definibile, *tout court* come sacra rappresentazione in quanto genere, ironizza sulla scelta andreiniana del sottotitolo: "Si' l'*Adamo* che la futura *Maddalena* volle l'Andreini intitolare *Sacre Rappresentazioni*; ma a qual grado di trasformazione sia giunta l'antica Rappresentazione religiosa e popolare, lo dica chi quella conosce bene note le caratteristiche [...]"; BEVILACQUA, op.cit.; in prima parte (XXIII-1894), p.138.

dramma) ne risulti esaltata e resa protagonista. Ma è parimenti evidente come il gioco di relazione verso quei testi (all'epoca sicuramente molto più noti rispetto ad oggi) sia molto serio: la stessa serietà, non esente da considerazioni faziose, che hanno indotto l'autore a costellare la prima uscita della sua opera con capillari glosse teologiche giustificative, lo ha probabilmente condotto a minuziosi riferimenti strutturali a quel *corpus* di sacre rappresentazioni che doveva costituire all'epoca un modello egualmente consolidato di quanto fossero le disquisizioni teologiche sul medesimo tema della creazione del mondo e delle vicende del primo uomo. La grandezza, forse non ancora adeguatamente considerata, dell'Andreini, almeno in riferimento all'*Adamo*, sta fondamentalmente in queste attente adesioni a riferimenti che all'epoca venivano probabilmente percepiti con attributi di rassicurante classicità; e nel fatto che a queste adesioni, quali fossero il loto dell'*Adamo* creaturale, abbia letteralmente trasmesso uno spirito nuovo.

Gli interventi dell'autore sul modello si possono così riassumere:

- innovazione stilistica, in sintonia con la letteratura coeva;
- inserimento di stilemi e procedimenti che risentono della Commedia dell'Arte;
- riferimento ai canoni *in fieri* del melodramma, nuova forma di arte totale dopo la sacra rappresentazione;
- inserimento di motivi secondari, in parte ispirati dalla letteratura coeva;
- spostamento della battaglia angelica, in forma di replica, verso il finale del dramma; tale intervento è da considerarsi, probabilmente, un'originale operazione andreiniana;
- significativa dilatazione delle vicende post-edeniche, procedimento da accreditare soprattutto all'*inventio* andreiniana, nell'ottica di conferire particolare rilievo alla condizione post-edenica (leggi moderna) dell'uomo; è all'uomo post-edenico, ossia moderno, che maggiormente guarda l'Andreini.

Su quest'ultimo aspetto va rilevata una sorta di involuzione della seconda versione del dramma rispetto alla prima. Lo spazio per le vicende postedeniche da due si riduce a un solo atto e il suo svolgimento risulta complessivamente compresso e reso asfittico rispetto alla prima versione; le figure umane di Adamo ed Eva risultano simultaneamente irrigidite e deprivate di quel senso di autonomia e respiro caratteriale che hanno invece nell'opera originaria. Da un lato, senz'altro, lo stile e la cosmologia sono in sintonia con un barocco ormai maturo; e diversi, o meglio, ampliati sono i probabili riferimenti letterari. Non sarebbe sorprendente il rintracciare, per l'*Adamo* del 1641, la presenza di significative fonti letterarie posteriori al 1613; si è segnalata, ad esempio, nel monologo di Eva in cui si svolge il

passo del *Rusigniuolo* (assente nel primo *Adamo*), l'evidente ripresa da un passo dell'*Adone* mariniano.⁵⁷¹ D'altro lato, nell'*Adamo* del 1641 si possono intravedere anche tentativi di una maggiore adesione al modello delle sacre rappresentazioni (si pensi ad esempio alla presenza degli arcangeli *Rafaele* e *Gabriele*, assenti nella prima versione; al *Cherubino* nel ruolo di esecutore materiale della cacciata, come in molti testi sacro-rappresentativi; a *Morte* che riferisce di essere uscita dall'albero col verificarsi del peccato originale). Forse, l'età ormai avanzata dell'autore ha fatto sì che l'atmosfera crepuscolare del secondo *Adamo* enfatizzasse, in parte, le tonalità aurorali del loto primigenio della sacra rappresentazione.

⁵⁷¹ Cfr., in nota, §6.4 del Cap.II.

BIBLIOGRAFIA

A) Edizioni dell'*Adamo* di Giovan Battista Andreini (prima versione dell'opera)

[Ad'13] *L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio.Battista Andreino fiorentino. Alla M.ta Christ.ma di Maria de Medici Reina di Francia Dedicata*, Milano, Bordoni, 1613*; in 4°

L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio.Battista Andreini fiorentino. Alla M. Christ. di Maria de Medici Reina di Francia Dedicata, Milano, Bordoni, 1617**; in 4°

Adam: a sacred drama, translated from the Italian, of Gio.Battista Andreini, a cura di W.Cowper e W.Hayley, in HAYLEY William *et al.*, *Cowper's Milton: in Four Volumes*, London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810, Vol.III, pp.1-183

L'Adamo, Sacra rappresentazione di Gio.Battista Andreini, in SCOLARI Filippo *et al.*, *Saggio di critica sul Paradiso perduto poema di Giovanni Milton e sulle annotazioni a quello di Giuseppe Addison. Aggiuntovi l'Adamo sacra rappresentazione di Gio.Battista Andreini*, Venezia, Tipografia Rizzi, 1818, *Appendice Seconda*, pp.225-348

L'Adamo. Sacra Rappresentazione, Lugano, Tip. G. Ruggia e C., 1834

Adamo. Sacra rappresentazione in cinque atti ed un prologo, Milano, da Placido Maria Visaj, 1860

L'Adamo, a cura di Ettore Allodoli, Lanciano, Carabba, 1913

L'Adamo, a cura di Alessandra Ruffino, "Quaderni de l'archivio barocco", Serie letteraria, n°2, Parma, Università, 1998

L'Adamo, a cura di Alessandra Ruffino, Trento, La finestra editrice, 2007

* riproduzione digitale consultabile in: www.opal.unito.it

** riproduzioni digitali consultabili in: www.archive.org e in www.opal.unito.it

B) Edizione (*princeps* e unica) della seconda versione dell'*Adamo* di Giovan Battista Andreini

[Ad'41] *L'Adamo di Gio. Battista Andreini. All'eminent.mo et Reverend.mo Cardinale Spada Ded.to*, Perugia, Bartoli, 1641; in 12°. Esemplare consultato presso BAV, Dramm.Allacci26

C) Altre opere di Giovan Battista Andreini

La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica, di Gio. Batista Andreini fiorentino, comico fedele. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, et da altri santi, Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604

La Divina Visione, in soggetto del Beato Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede et arcivescovo di Milano. Di Gio. Battista Andreini. Comico fedele, Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604. Ristampa, con qualche variante, unitamente a *La Maddalena*, 1610

Il Pianto d'Apollo. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini Comica Gelosa, ed Accademica intenta, detta l'Accesa, di Gio. Battista Andreini suo figliuolo, con alcune Rime piacevoli sopra uno sfortunato poeta, dello stesso Autore, Milano, Bordoni e Locarni, 1606

La Florinda. Tragedia di Gio Battista Andreini. Comico Fedele. All'illustriss.mo & eccellentiss.mo sig.re D. Pietro Enriches de Azevedo conte di Fuentes, Milano, Bordoni, 1606

La Maddalena di Gio. Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso, Venezia, Somasco, 1610. Riedizioni: Firenze, Eredi Marescotti, 1612; e, con numerose varianti, Praga, Leva, 1628

La Turca. Comedia boscareccia, et maritima, Casale, Goffi, 1611. Riedizione: Venezia, Guerigli, 1620

Prologo in dialogo fra Momo, e la Verità, spettante alla lode dell'arte comica. Da Lelio, et Florinda, Comici del Sereniss. di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro Discorso più grave in favor di dett'arte [...], Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612. Riproduzione moderna in MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.473-488

Lo Schiavetto. Comedia, Milano, Malatesta, 1612. Riedizioni con varianti: Venezia, Ciotti, 1620 e 1621. Edizione moderna in FALAVOLTI Laura (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982, pp.57-213

Ersilio pastore lodando Aminta seguace de' Theatri, fuggendo Amore, Mantova, Osanna, 1617

Fama consolatrice nelle Reali Nozze de' Serenissimi Sposi Ferdinando Gonzaga e Caterina Medici, nell'andata di S.A.S. a Fiorenze, Mantova, Osanna, 1617

La Maddalena. Sacra rappresentazione di Gio. Batt. Andreini fiorentino all'Ill.mo et Eccel.mo Don Alessandro Pico Principe della Mirandola [...], Mantova, Osanna, 1617. Altra edizione: Milano, Malatesta, 1620. Ulteriore edizione: *La Maddalena, Composizione rappresentativa*, Vienna,

Casparis, 1629. L'ultimo radicale rifacimento, *La Maddalena lasciva e penitente*, del 1652, segnato, a parte, sotto

Composizioni funebri in morte della Serenissima Margherita Gonzaga d'Este Duchessa di Ferrara, Mantova, Osanna, 1618

La Venetiana, comedia de Cocalin de i Cocalini da Torzelo, accademico Vizilante, dito el Dormioto, Venezia, Polo, 1619. Altra edizione: Venezia, Raimondi, 1619

Il Mincio Ubbidiente di Gio. Battista Andreini. Componimenti di pellegrini ingegni sopra l'ammirabile sostegno fatto a Governo dall'Illustre Signor Gabriel Bertacciolo, Venezia, Bertoni, 1620

Intermedio [...] rappresentato in Mantova in honore del Sereniss.o Sign. Duca Ferdinando, nella celebrazione del real sostegno del Mincio, dall'Altezza sua fabbricato, per opera e architettura del Molt'Illustre Sig. Gabriello Bertazzolo suo meritatiss.o ingegnere, Mantova, Osanna, 1620

Lelio bandito, tragicomedia boschereccia, Milano, Bidelli, 1620. Riedizione: Venezia, Combi, 1624

La Campanazza, commedia di Giovanni Rivani da Bologna, detto il Dottor Campanaccio da Budri, Parigi, Della Vigna, 1621. Riedizioni: Parigi, Della Vigna, 1622; Venezia, Salvadori, 1623; poi, con titolo *La Campanaccia, comedia piacevole e ridicolosa*, Venezia, Salvadori, 1627; Milano, Malatesta, 1627; Venezia, Zatta, 1662; Milano, Malatesta, 1674

La Centaura, soggetto diviso in commedia, pastorale e tragedia, Parigi, Della Vigna, 1622. Successivamente: Venezia, Imberti, 1625 e Venezia, Sonzonio, 1633. Edizione moderna: *La centaura*, Genova, Il melangolo, 2004

La Ferinda, commedia. Di Giovan Battista Andreini fiorentino. All'illustrissimo et eccellentissimo sre. duca d'Alvi Pari di Francia, Parigi, Della Vigna, 1622. Una successiva radicale rielaborazione dell'opera è del 1647, segnata sotto. La pubblicazione di entrambe le versioni si ha nella recente edizione: PALMIERI Rossella (a cura di), *La Ferinda*, Taranto, Lisi, 2008

Amor nello specchio, commedia, Parigi, Della Vigna, 1622. Edizione moderna: MAIRA Salvatore e BORRACCI Anna Michela (a cura di), *Amor nello specchio*, Roma, Bulzoni, 1997

La Sultana, commedia, Parigi, Della Vigna, 1622

Li duo Leli simili, commedia, Parigi, Della Vigna, 1622

Le due comedie in comedia, soggetto stravagantissimo, Venezia, Imberti, 1623. Ristampe: 1625 e 1632. Edizione moderna in FERRONE Siro (a cura di), *Commedie dell'Arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1985-86, Vol.II, pp.17-105

Prologo per recitare nel teatro di Luigi Giustiniano, Venezia, s.e., 1623

La Tecla vergine e martire. Poema Sacro, Venezia, Guerigli, 1623

Prologo in servizio di S.M.C. alla serenissima Madama principessa di Piemonte [...], Torino, s.e., 1623

Comici martiri e penitenti [...], Parigi, Callemont, 1624

L'inchino per la novella servitù della nuova Compagnia de' Comici [...], Parigi, s.e., 1625

Lo specchio. Composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vaga e deforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene, Parigi, Callemont, 1625. Edizione moderna in Appendice di BUOMMINO Nevia, *Lo Specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", Roma, STI, 1999

La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia, Parigi, per Callemont, 1625. Riproduzioni moderne in: FALAVOLTI Laura (a cura di), *Attore: alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988, pp.65-115; MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.489-534

Teatro Celeste. Nel quale si rappresenta come la Divina Bontà habbia chiamato al grado di beatitudine e di santità Comici penitenti e martiri; con un poetico esordio a' scenici professori di far l'arte virtuosamente, per lasciar in terra non solo nome famoso, ma per non chiudersi viziosamente la via, che ne conduce al Paradiso, Parigi, Nicolas Callemont, 1625. Riedizione: Venezia, Ginammi, 1635. Edizione moderna in PANDOLFI Vito (a cura di), *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, 6 voll., Firenze, Sansoni antiquariato, 1957-1961, Vol.III, pp.342-354

Il Conflitto, guerra tra bresciani e cremonesi, con la conversione di sant'Obicio, nobile bresciano, Brescia, Bacchi, 1630

L'Himeneo. Nelle felicissime Nozze de gl'Illustrissimi Sposi il Marchese Ottavio Ruini e Donna Maria Mattei, Bologna, Catanio, 1631

Il penitente alla Santissima Vergine del Rosario di Gio. Battista Andreini. Al'illustriss.Gio. Nicolò Tanara [...], Bologna, Ferroni, 1631

- La Rosella, tragicomedia boschereccia*, Bologna, Ferroni, 1632
- Le cinque rose del giardino di Berico. Divoto componimento nell'apparire della Regina de gli Angeli Maria Vergine alla contadina di Sovizzo detta Vicenza*, Vicenza, Eredi Amadio, 1633
- Li duo baci, comedia boschereccia*, Bologna, Monti e Zenero, 1634; e, *idem*, 1638
- L'Arno festeggiante a' Serenissimi Sposi Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Vittoria delle Rovere, poesia drammatica*, Firenze, Pignoni, 1636
- La Rosa, commedia boschereccia*, Pavia, Magri, 1638
- L'Ismenia, opera reale e pastorale*, Bologna, Tebaldini, 1639
- Il litigio, poetica essagerazione in tre essagerazioni diviso. Al Sereniss.mo Principe Mattias di Toscana dedicato. Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino tra Comici Fedeli detto Lelio*, ms., 1641, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Magl.* VII, 1386, cc.439r-483r
- L'Olivastro, o vero il Poeta sfortunato, poema fantastico*, Bologna, Tebaldini, 1642; e, *idem*, 1652
- Le Lagrime. Divoto componimento, a contemplazione della vita penitente e piangente della gran Protetrice della Francia Maria Maddalena, al Cristianissimo Luigi il Giusto Re di Francia, e di Navarra. Autore Gio. Battista Andreini, tra Comici Fedeli detto Lelio, inchinate e riverite havendo in questo viaggio a S.M.S. di Maddalena e le Reliquie e'l luogo di sua penitenza*, Parigi, Charles, 1643
- L'Ossequio alla Maestà Clementissima e Realissima della Regina Anna*, Parigi, s.e., 1643
- Il Guerriero. Vaticinio poetico, nell'andata al campo del Serenissimo Signor Duca d'Anguien, general dell'arme di sua Maestà Christianissima in Champania*, Parigi, s.e., 1644
- Lilla piangente, composizione poetica divisa in quattro essagerazioni*, Parigi, s.e., 1644
- Le vittorie, prodigio felice nell'andata di Viceré del Regno di Catalogna dell'Illustriss. et Eccellentiss. Signor Conte d'Harcourt, Cavaliere [...] Autore Gio. Battista Andreini, tra Comici Reali detto Lelio Fedele*, Parigi, s.e., 1644
- Il Vincente ne i novelli gloriosi conquisti del formidabil Signor Duca d'Anguien, generale di Sua Maestà Christianissima de gli esserciti in Alemagna*, Parigi, s.e., 1644

La Ferinda, drammatica composizione, ms., 1647 (data della dedica: 28 marzo 1647), Biblioteque Nationale de Paris, Ms. It. 1088. Edizione critica, insieme alla riproduzione della prima versione del dramma (1622): PALMIERI Rossella (a cura di), *La Ferinda*, Taranto, Lisi, 2008

Cristo sofferente. Meditazione in versi devotissimi sopra i punti principali della Passione di Cristo, Firenze, Giraffi, 1651. Altra edizione: Roma, Cortellini, 1652

Il Convitato di Pietra, ms., 1651 (data della dedica: 20 settembre 1651), Roma, Archivio Cardelli, Ms.47, T. VII; l'opera si presenta variata e accresciuta in un ulteriore ms. del 1651 (data della dedica: 17 dicembre 1651), dal titolo *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra in versi composto [...]*: Firenze, BNC, Magliab. VII, 16. Edizione critica: CARANDINI Silvia e MARITI Luciano (a cura di), *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro : Il nuovo risarcito convitato di pietra*, Roma, Bulzoni, 2003

La Maddalena lasciva e penitente. Azzione drammatica, e divota in Milano rappresentata, [...] Autore Gio. Battista Andreini Fiorentino per Theatri detto Lello Fedele, Milano, Malatesti Stampatori, 1652. Edizione moderna: PALMIERI Rossella (a cura di), *La Maddalena lasciva e penitente*, prefazione di Silvia Carandini, Bari, Palomar, 2006

D) Testi filosofico-dottrinali (citati)

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), [*Confessioni*] *Confessionum Libri Tredicim*, in Vol.32 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Civitate Dei*, in Vol.41 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Genesi ad litteram*, in Vol. 34 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De libero arbitrio*, in Vol.32 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Symbolo ad Catechumenos*, in Vol.40 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Enarrationes in Psalmos*, in Voll.36-37 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Enchiridion de Fide. Spe et Charitate*, in Vol.40 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

- AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Sermones*, in Vol.38 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855
- ALESSANDRO DI HALES (1183-1245), *Glossa in quattuor libros Sententiarum Petri Lombardi*, 4 voll., Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1951-1957
- ALESSANDRO DI HALES (1183-1245), *Summa theologica*, 4 voll., Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1924-1948
- AMBROGIO (c.a 340-397), *Exameron Libri Sex*, in Vol.14 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855
- ANGLÉS, José (1550-1588), *Flores theologicarum quaestionum, in secundum librum sententiarum, nunc primum collecti*, Venezia, apud Ioannem Baptistam Hugolinum, 1588
- ARISTOTELE (+322 A.C.), *Metafisica*. Significativa diffusione a stampa nella traduzione latina del Cardinal Bessarione e con commentari di Argiropulo, a partire dalle edizioni: Parigi, apud Henricum Stephanum, 1515; Venezia, Manuzio-Torresano, 1516
- ARISTOTELE (+322 a.C.), *Libros Meteororum*. Princeps latina monografica, a cura di Gaetano Tiene: Venezia, per presbyterum Bonetum Locatellum Bergomensem, 1507
- ARISTOTELE (+322 a.C.), *Poetica*. Prima significativa diffusione a stampa in versione latina, attraverso la traduzione di Giorgio Valla: Venezia, Bevilacqua, 1498
- BASILIO "MAGNO" (329-379), *Homiliae in Hexameron*, in Vol.29 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Greca*, Parigi, apud J.-P. Migne, 1856-1866
- BONAVENTURA DA BAGNOREGIO (+1274), *Commentaria in quattuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi*, in Voll.I-IV di: *Doctoris Seraphici S.Bonaventurae Opera omnia*, 10 voll., Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1882-1902
- DAMASCENUS Johannes (675-749), *De fide orthodoxa*, in Vol.94 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Greca*, Parigi, apud J.-P. Migne, 1856-1866
- ISIDORO DI SIVIGLIA (560-636), [Etimologie] *Etymologiarum Libri Viginti*, in Vol.82 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855
- MENGI Girolamo (1529-1609), *Flagellum daemonum exorcismos terribiles, potentissimos, et efficaces; remediaque [...] in malignos spiritus expellendos [...] complectens. Cum suis benedictionibus, et omnibus requisitis ad eorum expulsionem. Accessit postremo pars secunda*,

quae Fustis daemonum inscribitur. Auctore R. P. F. Hieronymo Mengo Vitellianensi, ordinis Minorum Regularis Obseruantiae, Bologna, apud Ioannem Rossium, 1584

MENGHI Girolamo (1529-1609), *Fustis daemonum, adiurationes formidabiles, potentissimas, et efficaces in malignos spiritus fugandos de oppressis corporibus humanis. Ex sacrae Apocalypsis fonte, [...] auctore R.P.F. Hieronimo Mengo Vitellianensi,[...]*, Bologna, Ioan. Rossius, 1584

PELBÁRT Oszvald (1430-1504), *Aureum Sacrae Theologiae Rosarium*, 4 voll., Hagenau, Gran, 1503-1508; Venezia, apud Franciscum Zilettum, 1585; Brescia, Marchetti, 1590

PIETRO LOMBARDO (c.a.1100-1160), *Celeberrimus ac Famosissimus Sententiarum Liber Magistri Petri Lombardi Sacrae Theologiae Doctoris Eximii*, Venezia, impressum opera et impensis Francisci de Madijs per Hannibalem Parmensem, 1486

SIRENIO Giulio (1553-1593), *Promptuarium Theologicum, hoc est, quod ad manus promptum habere theologum deceat. Ex sanctis patribus. Per Iulium Carrarium Syrenium [...] summa breuitate decerptum, idemque libellulis sex disinctum[...]*, Bologna, apud Peregrinum Bonardum, 1584

TOMMASO D'AQUINO (1225–1274), [*Scripta super libros sententiarum*] *Diui Thomae Aquinatis [...] Secundum scriptum appellatum, super quatuor libros Sententiarum*, Roma, Vincentius Luchinus, 1560

TOMMASO D'AQUINO (1225–1274), *Summa Theologiae*, princeps completa: Basilea, Wenssler, 1485

UGO DI S.VITTORE (+1141), [*De sacramentis christianae fidei*] *In hoc volumine continentur tractatus infrascripti venerabilis magistri Hugonis de sancto victore [...] De sacramentis libri duo [...]*, Venezia, accuratissime in mandato et expensis domini Benedicti Fontanæ per Iacobum pentium Lucensem, 1506

VILLEGAS, Alonso de, (1534-1615), *Flos sanctorum*, Zaragoza, Simón de Portinariis, 1585

Le citazioni bibliche della tesi fanno riferimento all'edizione: *Biblia Sacra juxta Vulgatam Clementinam – editio electronica*, a cura di Michael Tweedal, Londra, 2005

E) Testi letterari (citati)

AGNIFILO Amico, *Il caso di Lucifero in ottava rima, del signor Amico Cardinali Aquilano abbate di S. Giovanni di Collimento [...]*, L'Aquila, appresso Giorgio Dagghano et c., 1582

ALFANO Antonino, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero. Di Antonino Alfano gentil'huomo palermitano*, Palermo, per Giovan Matteo Mayda, 1568

ALIGHIERI Dante (1265-1321), *Inferno*. Princeps in: *Commedia*, Foligno, Neumeister, 1472

ANONIMO, [JdA: *Jeu d'Adam*] *Ordo representacionis Ade*, dramma anglo-normanno del XII secolo, tràdito in ms.: Tours, Bibliothèque Municipale 927, cc.20r-40r. Edizione moderna di riferimento: BARILLARI Sonia Maura (a cura di), *Adamo ed Eva. «Le Jeu d'Adam»: alle origini del teatro sacro*, con traduzione italiana a fronte, Roma, Carrocci, 2010

ANONIMO, [PdM] (*M. de la Passion de Mons* (rappresentato ad Amiens e Mons dal 1500) conservato fino ai nostri giorni solo in forma abbreviata e didascalica: ms., Mons, Bib.Univ. de l'Etat 535, 1086-8. Edizione di riferimento: COHEN Gustave (a cura di), *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pur le Mystère de la Passion joué a Mons en 1501*, Strasbourg, Université, 1925

ANONIMO, [PdS] (*M. de la Passion de Semur* (1450 circa), ms., Paris, BNF fr.904. Testo di riferimento: *La Passion bourguignonne de Semur*, pp.71-204 in Vol.I di ROY Emile, *Le mystère de la Passion en France du 14. au 16. siècle: étude sur les sources et les classements des mystères de la Passion; accompagné de textes inédits*, 2 voll., “Revue Bourguignonne”, Dijon, Université, 1903-1904; Genève, Slatkine Reprints, 1974

ANONIMO, [PdT] (*M. de la Passion de Troyes* (rappresentato a Troyes dal 1482), ms., Troyes, Bib. Mun. 2282. Edizione critica: BIBOLET Jean-Calude (a cura di), *Le «Mystère de la passion» de Troyes*, Ginevra, Droz, 1987

ANONIMO, [PVrf] (*M. de la Passion de Valenciennes en rimes franchoises* (XVI secolo), ms.: Valenciennes, Bib.Mun. 449. Edizione parziale: GUERIN Cécile (a cura di), *La Passion en rimes franchoises, mystère du début du XVIe siècle. Edition des trois premières journées*, Melun, Association Mémoires, 1994

ANONIMO, [CMO] *Creazione del Mondo di Orvieto*, seconda metà del XIV secolo, ms.: “Codice di Tramo” (compilato nel 1405), Roma, Biblioteca Nazionale, V.E.528. In DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1943, Vol.I, pp.337-47

ANONIMO, [MVT] *Le mistère du Viel Testament*. Princeps: Parigi, Petit-Marnef, 1500 c.a. Successive edizioni: Parigi, Trep-Janot, 1520 c.a, Parigi, Gaultherot, 1542. Edizione moderna: ROTHSCHILD, James de (a cura di), *Le mistère du Viel Testament publié avec introduction, notes et glossaire par le baron James De Rothschild*, Paris, De Firmin Didot et C, 1878

- ANONIMO, *Moralité de Mundus, Caro, Demonia, à cinq personnages [...]*, incunabolo, s.n.t. (c.a.1530; rappresentata ad Autun nel 1507). Riedizione moderna in FOURNIER Édouard (a cura di), *Le theatre français avant la Renaissance: 1450-1550. Mystères, moralités et farces*, Paris, Laplace-Sanchez et C., 1872
- ANONIMO, [RCB] *Rappresentazione ciclica di Bologna*, seconda metà del XV secolo, ms.: Roma, Biblioteca Nazionale, V.E.n.483. In DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1943, Vol.III, pp.191-256
- ARIOSTO Ludovico, *Orlando Furioso*. Princeps della versione definitiva: Ferrara, per maestro Francesco Rosso da Valenza, 1532
- AZEVEDO, Alonso de, *Creacion del mundo. Por el doctor Alonso de Azevedo canonigo de la S. iglesia de Plasencia [...]*, Roma, Profilio, 1615
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La Vida es Sueño* (dramma), in *Primera parte de comedias de Don Pedro Calderón de la Barca: escogidas por Don Ioseph Calderón de la Barca su hermano [...]*, Madrid, por María de Quiñones a costa de Pedro Coello y de Manuel López mercaderes de libros, 1636. Edizione italiana di riferimento in ORIOLI Luisa (a cura di), *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, con testo originale a fronte, Milano, Adelphi, 1967, pp.1-226
- CALDERÓN DE LA BARCA Pedro, *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673), in *Autos sacramentales: alegóricos y historiales*, Madrid, por Juan Garcia Infansón, 1690. Edizione italiana di riferimento in ORIOLI Luisa (a cura di), *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, con testo originale a fronte, Milano, Adelphi, 1967, pp.227-364
- DELLA SALANDRA Serafino, *Adamo caduto: tragedia sacra*, Cosenza, per Gio. Battista Moio e Franc. Rodella, 1647
- DU BARTAS, Guillaume de Saluste (seigneur), *La sepmaine, ou Creation du monde, de G. de Salluste, seigneur du Bartas*, Paris, chez Michel Gadouilleau, 1578. Edizione di riferimento: Paris, Fevrier, 1579. Traduzione italiana in endecasillabi sciolti: GUISONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592
- FOLENGO Teofilo, [AP] *Atto della Pinta* (1539). Il testo originario non è pervenuto a noi, bensì quelli relativi alle rappresentazioni del 1562 (attraverso i mss.: San Martino delle Scale, Archivio dell'Abbazia, VI C 16 e II B 17) e del 1581 (attraverso i mss.: Palermo, Biblioteca Comunale, 2 Qq C 34; e Reggio Calabria, Biblioteca Comunale, 8 A). Prima edizione a stampa, dal ms. di Palermo (quindi relativo a rappresentazione del 1581), in DI MARZIO Gioacchino (a cura di), *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e poesie di autori siciliani dal secolo XVI al XVIII*, Palermo, Pedone Lauriel, 1876; successiva edizione, dallo stesso ms., in RENDA Umberto (a cura di), *Opere italiane Teofilo Folengo*, in 3 voll., Bari, Laterza 1911-14, Vol.III, pp. 225-247.

- Edizione critica dei testi relativi alle rappresentazioni del 1561 e del 1581 (separatamente): DI VENUTA Maria (a cura di), *Atto della Pinta. Sacra Rappresentazione*, Lucca, Pacini Fazzi, 1994
- FOLENGO Teofilo, [Pal] *La Palermitana* (1540). Prima edizione a stampa in DI MARZIO Gioacchino (a cura di), *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e poesie di autori siciliani dal secolo XVI al XVIII*, Palermo, Pedone Lauriel, 1876, pp.1-223. Edizione di riferimento: DE CORSO Patrizia Sonia (a cura di), *La Palermitana*, Firenze, Olschki, 2006
- GREBAN Aranuld, [PdG] *Mystère de la Passion* (rappresentato a Parigi dal 1452; tràdito attraverso numerosi manoscritti). Edizione di riferimento: PARIS Gaston e RAYNAUD Gaston (a cura di), *La Passion d'Arnould Greban*, Paris, Vieweg, 1878; Genève, Slatkine Reprints, 1970
- GROTIUS Hugo, [Adamus exul] *Hugonis Groth Sacra in quibus Adamus exul tragoedia aliorumque eiusdem generis carminum cumulus consecrata Franciæ principi*, L'Aia, ex typographio Alberti Henrici, 1601
- GUARINI Battista, *Il pastor fido*, Venezia, Bonfadino, 1590
- GUISONE (1592), *La divina settimana*: vedi DU BARTAS
- LANCETTA Troilo, *La Scena tragica d'Adamo e d'Eva estratta dalli primi tre capi della sacra genesi, et ridotta a significato morale da Troilo Lancetta Benacense [...]*, Venezia, appresso li Guerigli, 1644
- LOREDANO Giovanni Francesco, *L'Adamo di Gio. Francesco Loredano nobile veneto*, Venezia, per il Sarzina, 1640
- MARCADÉ Eustache, (*M. de la*) *Passion (d'Arras)*, rappresentato ad Arras dal 1420 c.a, tràdito in ms.: Arras, Bib. Mun. 697. Edizione moderna: RICHARD Jules-Marie (a cura di), *Le mystere de la passion: texte du manuscrit 697 de la bibliothèqe d'Arras*, Arras, Société du Pas-de-Calais, 1891; Genève, Slatkine Reprints, 1976
- MARINO Giovan Battista, *L'Adone*. In: MARINO G.B., SANVITALE F. e SCOTO L., *L'Adone, poema del cavalier Marino. Alla maestà christianissima di Lodovico il decimoterzo, re di Francia, et di Navarra. Con gli argomenti del conte Fortuniano Sanvitale, et l'allegorie di don Lorenzo Scoto*, Parigi, presso Oliviero di Varano, 1623
- MILTON John, *Paradise Lost. A poem in ten books*, London, S. Simmons, 1667. Seconda e definitiva versione: *Paradise Lost. A poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author*, London, S. Simmons, 1674; edizione italiana di rif., SANESI Roberto (a cura di), *Paradiso perduto*, testo originale a fronte, Milano, Mondadori, 1984

- MURTOLA Gasparo, *Della creatione del mondo, poema sacro del sig. Gasparo Murtola. Giorni sette, canti sedici [...]*, Venezia, appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt.a Pulciani, 1608
- OVIDIO (Ovidius Naso Publius: 43a.C.-17d.C.), [*Metamorfofi*] *Metamorphoses*. Ed. di rif.: VITALI Guido (a cura di), *Le metamorfofi*, testo latino e traduzione italiana, 3 voll., Milano, Società anonima Notari, 1929
- PASSERO Felice, *L' Essamerone overo l'opra de' sei giorni poema di don Felice Passero [...]*, Napoli, nella stampa di Gio. Battista Sottile per Scipione Bonino, 1608
- PETRARCA Francesco (1304-1374), *Trionfi*. Princeps: Firenze, Iohannes Petri, 1473
- POLIZIANO (Ambrogini Angelo, 1454-1494), [*Stanze per la giostra*] *Stanze de messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Pietro de Medici*. Princeps in: *Le cose vulgare del celeberrimo miser Angelo Polliciano*, Bologna, P.de Benedetti, 1494
- SORANZO Giovanni, *Dell'Adamo di Gio. Soranzo. I duo primi libri con sedici canzoni per diversi [...]*, Genova, appresso Giuseppe Pavoni, 1604 (esemplare consultato presso BNMV). Successiva edizione: Bergamo, Comin Ventura, 1606
- TASSO Torquato, *Gerusalemme liberata*, Casalmaggiore-Parma, Canacci-Viotti, 1581
- TASSO Torquato, *Gerusalemme conquistata*, Roma, Facciotti, 1593
- TASSO Torquato (1544-1595), [*Mondo Creato*] *Le sette giornate del mondo creato del S. Torquato Tasso. All'illustrissimo signore il S. Gio. Battista Vittorio nepote di N. S.*, Viterbo, appresso Girolamo Discepolo, 1607. Edizione moderna di riferimento: PETROCCHI Giorgio (a cura di), *Il mondo creato*, Firenze, Le Monnier, 1951
- TASSO Torquato (1544-1595), *Le rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994
- VALVASONE, Erasmo da, *Angeleida [...]*, Venezia, appresso Gio. Battista Sommasco, 1590
- VEGA, Lope de, *La creación del mundo y primera culpa del hombre* (c.a1631-35), Madrid, Sanz, 1744
- VIDA Marco Girolamo, [*Christias*] *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis Albae episcopi Christiados libri sex*, Cremona, in aedibus divae Margaritae Lodovic. Britan., 1535

F) Bibliografia critica su G.B.Andreini

ALLODOLI Ettore, *Giovanni Milton e l'Italia*, Prato, Tip. succ. Vestri, 1907; in particolare, *Capitolo III: Le supposte fonti italiane di Milton*, pp.33-53

ALLODOLI (1913, a cura di), *L'Adamo*: vedi in (A)

ALLODOLI Ettore, *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, saggio introduttivo di ALLODOLI (1913, a cura di)

ARCAINI Giovanna, *I comici dell'arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, pp.265-326 in CASCETTA e CARPANI (1995)

ARTHOS John, *Milton and the Italian Cities*, London, Bowers&Bowers, 1968

BARDI Andrea, *Appunti su «La Venetiana» di Giovan Battista Andreini*, “Quaderni di Teatro” VI (1984), n°24, pp.40-49

BARTOLI Francesco, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, 2 voll., Padova, Conzatti, 1781-1782; su G.B.Andreini: Vol.I, pp.13-42

BERGER Cecile, *Le plurilinguisme dans La Ferinda de Giovan Battista Andreini (1622): la «prosodie plurilingue» comme partition musicale*, “Collection de l'écrit” Anno 2007, n°11, pp.47-62

BESUTTI Paola, *Da «L'Arianna» a «La Ferinda»: Giovan Battista Andreini e la 'comedia musicale all'improvviso'*, “Musica Disciplina” XLIX 1995 [1998], pp. 227-276

BESUTTI Paola, *L'identità nazionale in scena: il contributo degli attori e dei poeti alla musica e alla prima affermazione dell'opera in musica in L'identità nazionale della cultura letteraria italiana*, Atti del Convegno Nazionale dell'ADI (Lecce Otranto, 20-22 settembre 1999), I, a cura di Gino Rizzo, Lecce, Congedo, 2001, pp.165-180

BEVILACQUA Enrico, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, “Giornale storico della letteratura italiana” XXIII (1894), pp.76-155 e XXIV (1894-bis), pp.82-165

BRUMANA Bianca Maria, *Giovan Battista Andreini e «Il facilissimo & ispedito modo» per rappresentare l'«Adamo»*, “Scritti in onore di Alessandro Marabottini”, Roma, De Luca, 1997, pp.173-179

BUOMMINO Nevia, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, “Atti della Accademia Nazionale dei Lincei”, Roma, STI, 1999

- BURATTELLI Claudia, *Drammaturgo e capocomico*, pp.63-65 in Vol.I di FERRONE (1993, edizione diretta da)
- CARANDINI Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990
- CARANDINI Silvia (a cura di), *Meraviglie e orrori dall'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma, Bulzoni, 1995; in part., CARANDINI Silvia, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, pp.139-155 (principalmente sull'Adamo e sul *Convitato di Pietra* di G.B.Andreini)
- CARANDINI Silvia, *'Inchiostri, sudori e lacrime': il teatro sacro di Giovanni Battista Andreini comico dell'arte*, in *I gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, Convegno di Studi (Roma 26-29 ottobre 1994, Anagni 30 ottobre 1994), a cura di M. Chiabò e di F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 1995, pp.441-456
- CARANDINI Silvia, *Due 'sorciers' del teatro barocco italiano in Francia: G.B.Andreini commediante-poeta, Giacomo Torelli, scenografo-gentiluomo in Giacomo Torelli (1604-1678) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano*, Atti del Convegno (Fano, 22 giugno e 28 settembre 1996), a cura di Massimo Puliani, Fano, Centro Teatro, 1998, pp.77-89
- CARANDINI Silvia, *Dar corpo alle metafore. Modelli spagnoli e drammaturgia dei 'comici' italiani*, in *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Atti del primo Colloquio internazionale (Pisa, 4-5 ottobre 2002), a cura di Salomé Vuelta García, Firenze, Olschki, 2004, pp.85-113 (principalmente sul *Convitato di Pietra* di G.B.Andreini)
- CARANDINI e MARITI (2003, a cura di), *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro [...]: vedi in (C), sotto Il Convitato di Pietra, ms., 1651*
- CASCETTA Annamaria e CARPANI Roberta (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995
- CASCETTA Annamaria, *L'«Azzione [...] divota» e l'anfibologia dell'Arte. La «Maddalena lasciva e penitente» di G.B.Andreini*, pp.184-98 in CASCETTA e CARPANI (1995)
- CASCETTA Annamaria e CARPANI Roberta (a cura di), *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età austriaca*, "Comunicazioni Sociali 2-3", Milano, Vita e Pensiero, 2000
- CERBO Anna, *Ragioni e virtù del comico. Il prologo in dialogo fra Momo e Verità di Giovan Battista Andreini*, "Annali. Sezione romanza" XXXIII (1991), pp. 502-521

- COHEN Judith, *Giovan Battista Andreini's Dramas and the beginning of Opera*, in *La musique et le rite. Sacré et profane. Actes du XIIIe Congrès de la Société internationale de musicologie* (Strasbourg, 29 août-3 septembre 1982), 2 voll., Strasbourg, Université, 1986, Vol.II, pp.423-432
- COZZI Gaetano, *Tra un comico-drammaturgo e un pittore del Seicento: Giovan Battista Andreini e Domenico Fetti*, "Bollettino dell'Istituto di Storia della società e dello Stato veneziano" I (1959), pp.193-205
- CROCE Benedetto, *La Maddalena*, in *Nuovi Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931; 2^a ed. riv., Bari, Laterza, 1949, pp.192-201
- DAVICO BONINO Guido, *Giovan Battista Andreini o la traversata dei generi*, in XXXII Festival Internazionale di Teatro, Venezia 1984, pp.19-28
- DAVICO BONINO Guido, *Giovan Battista Andreini e il teatro della scrittura*, in *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1989, pp.183-90
- FABBRI Paolo, *I Comici all'opera. Le competenze musicali degli attori*, "Culture Teatrali" X (2004), pp. 47-54.
- FABRIZIO COSTA Silvia, *Notes sur une mise en spectacle de la sainteté par un comico dell'Arte: Giovambattista Andreini et la Maddalena lasciva e penitente (1652)*, "Chroniques italiennes", Paris, Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 1988, p.71-86
- FABRIZIO COSTA Silvia, *Les pleurs et la grâce: «La Maddalena» de Giovan Battista Andreini*, pp.113-56 in PLAISANCE (1991)
- FALAVOLTI Laura (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982
- FALAVOLTI Laura (a cura di), *Attore: alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988
- FERRARO Bruno, «*Il litigio*» di G.B.Andreini, "Critica letteraria" XIII (1985), n°46, pp.19-26
- FERRARO Bruno, *Nuove osservazioni sul «Litigio» di Giovan Battista Andreini*, "Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi" V (2004), pp.401-410
- FERRONE Siro, *Da Ruzante a Andreini*, "Quaderni di Teatro" VII (1985), n.27, pp.22-27
- FERRONE Siro (a cura di), *Commedie dell'arte*, 2 voll., Milano, Mursia, 1985-1986

- FERRONE Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993 (in part., ma non solo, Capitolo VI: *Lelio bandito e santo*, pp.223-273)
- FERRONE Siro (edizione diretta da), *Comici dell'arte: corrispondenze*, 2 voll., Firenze, Le lettere, 1993
- FERRONE Siro, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Atti del Convegno di Studi (Napoli, 28-29 settembre 2001), a cura di A. Lattanzi e P.G. Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, pp. 51-67
- FIASCHINI Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, pp.447-483 in CASCETTA e CARPANI (2000, a cura di)
- FIASCHINI Fabrizio, *Professionalismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini*, Como, A.M.I.S., 2006
- FIASCHINI Fabrizio, *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007
- FRAGONARA Marco, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, "Rassegna di studi e notizie" 1998, 22, pp.197-225
- HAYLEY William, *The life of Milton: in three parts. To which are added, Conjectures on the origin of Paradise lost*, London, T. Cadell junior, 1796 (in part.: *Conjectures on the origin of the Paradise Lost*, pp.231-280; *Appendix, containing extracts from the Adamo of Andreini*, pp.281-323)
- HAYLEY William et al., *Cowper's Milton: in Four Volumes*, London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810; in part., *Remarks on different editions of Andreini's Adamo*, Vol.III, pp.185-192; *Adam [...]*: vedi in (A)
- KASTOR Frank, *A Genesis of a Subportrait in «Paradise Lost»*, "The Huntington Library Quaterly", Vol.33, N°4 (Aug.,1970), pp.373-85 (sull'Adamo di Andreini, p.376 e pp.380-381)
- LOMBARDI Marco, *La Saggia Egiziana di Giovan Battista Andreini e il teatro nel teatro*, "Rivista di Letterature moderne e comparate" XXXIX (ott.-dic.1986), pp. 271-287
- MAGNIN Charles, *Teatro celeste (Les Comédiens en Paradis). Les commencements de la Comédie italienne en France*, "Revue des Deux Mondes" XVII (1847), pp.1090-1109
- MAIRA e BORRACCI (1997, a cura di) *Amor nello specchio*: vedi in (C), 1622

- MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991
- MAYER-MODENA Maria Luisa, *A proposito di una scena 'all'ebraica' dello «Schiavetto» dell'Andreini*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano" XLIII (1990), pp.73-81
- MAZZUCHELLI Giovanni Maria, *Gli scrittori d'Italia, cioè, Notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, 6 tomi, Brescia, Bossini, 1753-1763 (su Andreini e l'Adamo: Vol.I, Parte II, pp.708-711)
- MOLINARI Cesare, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985; su G.B.Andreini, pp.145-150
- MORETTI Stefano Agostino, *L'archetipo del giardiniere nell'opera di Giovan Battista Andreini*, "Aprosiana" Anno 2005 (n.13), pp.27-54.
- MORETTI Stefano Agostino, «*Il Sacrificio, lode spettante la celebrazione della Santa Messa*» di Giovan Battista Andreini, un'opera ritrovata, "Studi Secenteschi" XLIX (2008), pp.341-369.
- ORTIZ Maria, *Filodrammatici e Comici di professione in una commedia di G.B.Andreini*, "Rivista Teatrale Italiana" VIII (1908-09), Vol.13, pp.257-73
- PALMIERI (2006, a cura di), *La Maddalena lasciva e penitente*, vedi in (C), 1652
- PALMIERI (2008, a cura di), *La Ferinda*, vedi in (C), 1622 e, ms., 1647
- PANDOLFI Vito (a cura di), *La Commedia dell'arte: storia e testo*, 6 voll., Firenze, Sansoni Antiquariato, 1957-1961
- PLAISANCE Michel (a cura di), *Théâtre en Toscane. La comédie (XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècle)*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1991
- PRUNIERES Henri, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913, pp.xxxiv-xliii
- PUMA Francesca, *La tragedia del Seicento e Giambattista Andreini*, Messina, Tip. D'amico, 1950
- REBAUDENGO Maurizio, «*Grandissima forza ha 'l piccolo fanciullo Amore': l'eterodossia erotica in «Amor nello specchio» di Giovan Battista Andreini*», "Sodoma" Anno VI, n°5 (1993), pp.57-74
- REBAUDENGO Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1994

- REBAUDENGO Maurizio, *L'eroicomico fallimento dell'aulica ambizione: l'«Olivastro» di Giovan Battista Andreini*, "Levia Gravia" Anno 2000, n°2, pp.271-301
- RICCOBONI Luigi, *Histoire du theatre italien*, Paris, s.e., 1727. Seconda edizione: *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la comedie latine, avec un catalogue des tragedies et comedies italiennes imprimée depuis l'an 1500, jusqu'à l'an 1660 et une dissertation sur la tragedie moderne*, Paris, impr. de Pierre Delormel, 1728; successiva edizione (di riferimento): Paris, Cailleau, 1730; su G.B.Andreini, p.58 e pp.70-71.
- RUFFINO (1998, a cura di), *L'Adamo*: vedi in (A)
- RUFFINO Alessandra, *L'«Adamo» di Giovan Battista Andreini dalla scena al libro*, "Levia Gravia" n°4 (2002), pp.129-152
- RUFFINO (2007, a cura di), *L'Adamo*: vedi in (A)
- SARTORI Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, 7 voll., Cuneo, Bertola & Locatelli, 1990. In Vol.I, p.22, sotto la voce "Adamo", figurano recensioni bibliotecniche delle edizioni dell'*Adamo* del 1613 e del 1617; della (presunta) edizione del 1619; e dell'edizione del 1641, con segnalazione di giacenza di un esemplare presso "I-Rvat (Allacci)"
- SCOLARI Filippo, *Saggio di critica sul Paradiso perduto poema di Giovanni Milton e sulle annotazioni a quello di Giuseppe Addison. Aggiuntovi l'Adamo sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini*, Venezia, Tipografia Rizzi, 1818: vedi anche in (A)
- SMITH Winifred, *Giovan Battista Andreini as a theatrical innovator*, "The Modern Language Review" XVII (1992), pp.31-41
- TAVIANI Ferdinando e SCHINO Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982
- TAVIANI Ferdinando, *Centaura*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno Internazionale (Torino, 6-8 aprile 1987), Genova, Costa&Nolan, 1989, pp.200-33
- TRISTAN Marie-France, *L'Adamo, 'Sacra rapresentatione' de Giovan Battista Andreini (1579-1654)*, in *De Florence à Vénise. En hommage à Christian Bec*, a cura di C. Ossola e F. Levi, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006
- VESCOVO Piermario, *Narciso, Psiche e Marte 'mestruato'. Una lettura di «Amor nello specchio» di Giovan Battista Andreini*, "Lettere italiane" Anno 2004, n°1, pp.50-80

VOLTAIRE (Arouet François-Marie), *Essai sur la poésie épique [...]*, Paris, Chaubert, 1728. (Originaria pubblicazione in lingua inglese: VOLTAIRE, *An Essay upon the Civil Wars of France, extracted from curious manuscripts. And also upon the Epick Poetry of the European nations from Homer down to Milton*, London, Jallasson, 1727). Edizione consultata: *Essai sur la poésie épique* in “Oeuvres complètes de Voltaire © 2011”, accessibili in www.voltaire-integral.com; passo dedicato all’*Adamo* di Andreini in *Chapitre IX*, parte iniziale

WALKER Joseph C., *Historical memoir on Italian tragedy*, London, E. Harding, 1799, pp.160-170

ZAZO Alessandra, «*La Turca*» di Giovan Battista Andreini. Un caso di editoria teatrale nel Seicento, “*Quaderni di Teatro*” VIII (1986), n°32, pp.61-72

ZORZI Ludovico, *L' attore, la Commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990. In particolare, *Giovan Battista Andreini 'elisabettiano'*, pp.167-171

G) Altri testi citati

BARILLARI (2010, a cura di), *Adamo ed Eva[...]*: vedi ANONIMO [JdA, *Jeu d'Adam*] in (E)

BASILE (1994, a cura di), *Le rime*: vedi TASSO in (E)

BENJAMIN Walter, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione italiana a cura di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999

BIBOLET (1987, a cura di), *Le «Mystère de la passion» de Troyes*: vedi ANONIMO, [PdT] in (E)

BRUDERER EICHBERG Barbara, *Le gerarchie degli Angeli nel Medioevo: rapporti tra teologia e iconografia*, in *Le ali di Dio : messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a cura di Marco Bussagli e Mario D'Onofrio, Milano, Silvana, 2000, pp.40-43

CERTEAU, Michel de, *Il parlare angelico*, Firenze, Olschki, 1989

COHEN (1925, a cura di) *Le Livre de conduite [...]*: vedi ANONIMO, [PdM] in (E)

COSENTINO Paola, *Per un'ipotesi di lettura del Tasso autore del «Mondo creato»: la «Divina Settimana» di Ferrante Guisone*, “*Italique*” II, Ginevra, Droz, 1999, pp.143-165

D'ANCONA Alessandro, *Origini del teatro in Italia*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1877

DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo (a cura di), *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1943

- DE CORSO Patrizia Sonia (2006, a cura di), *La Palermitana*: vedi FOLENGO in (E)
- DI MARZIO Gioacchino (a cura di), *Drammatiche rappresentazioni in Sicilia e poesie di autori siciliani dal secolo XVI al XVIII*, Palermo, Pedone Lauriel, 1876
- DI VENUTA Maria (1994, a cura di), *Atto della Pinta*, vedi FOLENGO in (E)
- FABRICIUS Johannes, *Alchemy*, London, HCP, 1989; edizione italiana consultata: *Alchimia: l'arte regia nel simbolismo medievale*, traduzione di Paolo Lucarelli, Roma, Edizioni Mediterranee, 1997
- FILORAMO Giovanni, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma-Bari, Laterza, 1983
- FIorentino Francesco, *Il teatro francese del Seicento*, Bari, Laterza, 2008
- FOURNIER Édouard (a cura di), *Le theatre francais avant la Renaissance: 1450-1550. Mystères, moralités et farces*, Paris, Laplace-Sanchez et C., 1872
- GRAF Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino, Loescher, 1892. Edizione di riferimento: Milano, Mondadori, 2002
- GUERIN (1994, a cura di), *La Passion en rimes franchoises [...]*: vedi ANONIMO, [PVrf] in (E)
- JONAS Hans, *The gnostic Religion. The message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1958. Prima edizione italiana e di riferimento: *Lo gnosticismo*, traduzione di Margherita Riccati di Ceva, Torino, SEI, 1973
- MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855
- MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Greca*, Parigi, apud J.-P. Migne, 1856-1866
- MOLINARI Cesare, *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1996
- ORIOLI Luisa (1967, a cura di), *La vita è sogno [...]*: vedi CALDERÓN DE LA BARCA in (E)
- PARIS e RAYNAUD (1878, a cura di), *La Passion d'Arnauld Greban*: vedi GREBAN in (E)
- PETROCCHI (1951, a cura di), *Il mondo creato*: vedi TASSO in (E)
- RENDA Umberto (a cura di), *Opere italiane - Teofilo Folengo*, in 3 voll., Bari, Laterza, 1911-1914

- REY-FLAUD Henry, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1973
- RICHARD (1891, a cura di), *Le mystere de la passion[...]*: vedi MARCADÉ in (E)
- ROTHSCHILD (1878, a cura di), *Le mistère du Viel Testament [...]*: vedi ANONIMO, [MVT] in (E)
- ROY Emile, *Le mystère de la Passion en France du 14. au 16. siècle: étude sur les sources et les classements des mystères de la Passion; accompagné de textes inédits*, “Revue Bourguignonne”, Dijon, Université, 1903-1904; Genève, Slatkine Reprints, 1974
- RUNNALLS Graham A., *Etudes sur les mystères*, Paris, Champion, 1998
- RUNNALLS Graham A., *Les mystères français imprimés: une étude sur les rapports entre le théâtre religieux et l'imprimerie a la fin du Moyen Age français*, Paris, H. Champion, 1999
- RUNNALLS Graham A., *La Passion de Mons (1501): étude sur le texte et sur ses rapports avec la Passion d'Amiens (1500)*, “Revue belge de philologie et d'histoire” Tome 80, fasc.4, 2002, “Histoire medievale, moderne et contemporaine”, pp.1143-1188
- RUNNALLS Graham A., *Le dernier mystere original ou l'imprimerie destructrice de la créativité*, in *Memoire en temps advenir: hommage à Theo Venckeleer*, Leuven, Peeters, 2003, pp. 153-166
- SACCHI Paolo (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, 2 voll, Torino, UTET, 1981-1989
- SANESI (1984, a cura di), *Paradiso perduto*: vedi MILTON in (E)
- SOUTHEY Robert (a cura di), *The works of William Cowper*, 14 voll., London, Saunders & Otley, 1835-1837
- VASARI Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, Firenze, Torrentino, 1550. Edizione citata: Firenze, Le Monnier, 1846
- VITALI (1929, a cura di), *Le metamorfosi*: vedi OVIDIO in (E)
- WENZEL Siegfried, *The Three Enemies of Man*, “Mediaeval Studies” Vol.29, 1967, pp.47-66

Nota sulla presente versione

La presente versione non opera significativi ampliamenti rispetto alla tesi originale, depositata il 31 gennaio 2012 e discussa il 30 marzo del medesimo anno. La revisione, che non esclude il permanere di alcune sviste, concerne principalmente il miglioramento della forma e la correzione di alcune inesattezze. La maggior parte delle modifiche sono volte a rendere più scorrevoli le frasi, anche attraverso correzioni orto-sintattiche e terminologiche, nonché rimozioni di ridondanze, al fine di migliorarne la leggibilità; e si sono meglio curati gli aspetti di impaginazione grafica. La numerazione delle note a piè pagina, inoltre, che originariamente non aveva soluzione di continuità, è qui più ordinatamente suddivisa per sezioni.

Nell'ottica di una possibile più compiuta edizione divulgativa della tesi, si è effettuata una riscrittura integrale della prima parte del Capitolo I, sino al §7.2, aggiungendovi anche alcune considerazioni critiche, pur nel rispetto della scansione in paragrafi e del principale snodo dei contenuti. In questa ottica sarebbero da aggiungere uno o più paragrafi conclusivi al medesimo Capitolo I, onde raccogliere insieme le più significative considerazioni del capitolo, attualmente disseminate nel testo e nelle note a piè pagina; e, entro il Capitolo III, un più compiuto approfondimento sulle fonti apocrife, l'aggiunta di alcuni raffronti con testi della letteratura coeva e un ampliamento del paragrafo conclusivo.

Si è mantenuta la consuetudine, già presente nella tesi originale, del riferirsi al dramma andreiniano menzionandone il titolo, in corsivo, senza articolo (*l'Adamo*). Tale scelta, che permette una migliore discorsività, trova anche una parziale giustificazione nel fatto che, entro la dedica a *Maria de' Medici* (in Ad'13, pagine iniziali n.n.) il titolo del dramma appaia menzionato a caratteri cubitali, articolo escluso: "la presente Opera intitolata l'ADAMO".

Si è meglio omologata la menzione dei personaggi dell'*Adamo* utilizzando usualmente il carattere normale (ad esempio, Adamo, Eva e, in quanto personaggio, Mondo) salvo per nomi composti (*Padre Eterno*), plurali (*Folletti*), con grafia atipica (*Rafaele*) o troppo generici (*Angelo*). Nel caso i nomi appaiano variati il prevalente riferimento è l'*Elenco degli Interlocutori* iniziale. La menzione di testi biblici è resa in italiano (il *Genesi*, l'*Apocalisse*), salvo se con riferimento a specifici capitoli o versetti (in *Genesis 3*; in *Gen3,1-6*).

Nella versione originale della tesi, in *II. L'«Adamo» del 1641*, compaiono alcune considerazioni circa una "incerta salvezza" per Adamo ed Eva, prendendo spunto dal verso "Ei sorse humil beato" (Ad'41, p.20), in quanto erroneamente letto come "Ei forse humil beato". Constatato l'errore, e non ritrovando, quindi, tali riflessioni motivo per sussistere, i due capoversi dedicati (originariamente in §6.2 e in §7) qui non compaiono.

In §4 di *I. Il primo «Adamo»* della tesi originale si riporta come la prima versione del dramma conti di 4258 versi complessivi, considerando anche l'accorpamento dei versi apparenti, spezzati fra più interlocutori, come riferito in nota di §4 in Cap.I. Avendo notato, solo successivamente, la presenza (Ad'13, in ADAMO 1° di I,1, p.4) di un evidente endecasillabo, erroneamente impaginato come suddiviso in due versi, "Hor dunque avanti / A così poca terra", si è aggiunta in nota tale segnalazione e, considerando, coerentemente, tale verso come unitario, si sono adeguati i valori correlati; salvo errori o ulteriori anomalie non rintracciate, la prima versione dell'*Adamo* è quindi composta, secondo i criteri adottati, di 4257 versi.

In §7.3 di *III. Un loto per l'«Adamo»: indagine sulle fonti*, sul poema *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo, la tesi originale afferma come, oltre alla pubblicazione del 1604, “non risulta alcun'ulteriore ristampa o riedizione”. Verificata l'esistenza di una successiva edizione del poema (Bergamo, 1606), nella presente versione si sono approntate le opportune modifiche.

In frontespizio della presente versione: gruppo scultoreo con Adamo, Eva e serpente (1616), di Michelangelo Naccherino, odiernamente collocato presso il Giardino di Boboli a Firenze (foto: *Justinawind*).