

Andrea Sangati. Tesi di Dottorato
Coelum in theatro. Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura
Prospetto (Abstract)

La tesi svolge un'indagine complessiva sull'opera drammaturgica *L'Adamo* di Giovan Battista Andreini operando un'analisi testuale sia sulla più nota prima versione (pubblicata nel 1613, poi riedita in una sostanziale ristampa nel 1617) che sulla seconda (del 1641) quasi sconosciuta alla critica; in quest'ultimo caso attuandovi uno studio soprattutto di taglio comparativo rispetto alla versione originaria. La tesi svolge inoltre una ricerca sulle fonti di riferimento per l'opera (prima e seconda versione): attraverso i raffronti operati, vi emerge il predominante riferimento, per la gestazione dell'opera stessa, in testi della tradizione sacro-rappresentativa e in particolare, ma non solo, nei *mystères* francesi di epoca rinascimentale. Non è escluso, anzi è probabile, che per la composizione dell'*Adamo* l'autore possa aver attinto anche da sacre rappresentazioni italiane: una verifica in tal senso tuttavia non è facile da quantificare, dato che testi di sacre rappresentazioni italiane, che sviluppino significativamente il tema della creazione del mondo e delle vicende di Adamo ed Eva, non sono sopravvissuti fino a noi, se non in numero esiguo; una significativa testimonianza indiretta della loro esistenza si può riscontrare nel poema folenghiano *La palermitana*. Da questo studio complessivo emergono i valori intrinseci e le problematiche inerenti all'opera, nelle due versioni: il passaggio dalla prima alla seconda versione segna soprattutto l'evolversi del clima culturale rispetto al quale l'autore cerca una sorta di adeguamento; emerge inoltre la difficoltà di fornire un'indicazione di genere per l'*Adamo* andreiniano della prima versione e ancora di più per la seconda. L'eterogeneità che sta alla base del dramma di Andreini riflette innanzitutto il suo doppio statuto di opera pensata parimenti per la lettura e per la scena. Tale fatto può essere messo in relazione con l'incerta complessiva fortuna dell'opera: trovandovi il critico letterario l'eccessivo ingombro degli espedienti scenici; e percependovi il cultore di un teatro scenicamente inteso l'eccessivo peso di uno stile ricercato. La commistione di genere operata dall'Andreini nell'*Adamo* riflette una visione di insieme (che è proto-barocca nella prima versione e di un barocco maturo nella seconda) ove gli opposti convergono in un gioco di visione che è *naïf* e insieme smalzato: il *Mondo* si oppone con la sua pesantezza e le sue sollecitazioni tentatrici all'ascesa celeste, ma al tempo stesso, in quanto ostacolo all'ascesa, esso ne diventa stimolo, propulsore, viatico; e infine (nella prima versione almeno) *Mondo* diventa *Cielo*. Ma se il *Mondo* è barocamente un "gran teatro" allora anche il *Cielo*, in cui il *Mondo* si scioglie, è destinato ad essere, in se stesso, un gran *Teatro Celeste*. Ed è forse per l'intimo impulso di esprimere tutto questo che, attraverso l'*Adamo*, l'Andreini teatralizza le vicende celesti che hanno dato vita all'essere umano: *Coelum in Theatro*.

Andrea Sangati. Doctoral Thesis
Coelum in teatro. Giovan Battista Andreini's Adamo and its rewriting
Abstract

The thesis undertakes a general study on the dramaturgical work *L'Adamo* by Giovan Battista Andreini through a textual analysis both on the more known first version (published in 1613, and then reedited, in a quasi-identical reprint, in 1617) and on the second version (1641) almost unknown to the critics; in the last case the study primarily concerns a textual and thematic comparison with the first version. The thesis also conducts a research on the reference sources of the work (for both the first and the second version): various comparisons reveal the predominant reference to texts of the sacred-representative tradition and in particular to the French *mystères* of the Renaissance era. It is even more than possible that, in the process of composing *L'Adamo*, the author has also sourced from Italian "sacre rappresentazioni"; however, it is not easy to quantify this last connection, since Italian "sacre rappresentazioni" concerning the creation of the world and Adam and Eve's events did not survive till our times, except for very few cases; a noteworthy indirect evidence of their existence is present in the poem *La palermitana* by Teofilo Folengo. This general study discloses the intrinsic values and the problems concerning the work, in the two versions: the passage from the first to the second version mostly marks the change of the cultural environment and the author's attempt to conform to it. It is difficult to assign a genre classification to Andreini's *Adamo* in its first version and even more so in the second. The heterogeneous nature of the Andreini's drama reflects above all the double status of the work which was intended both for the literature and for the theatric scene. This fact can be also put in relation to the overall scarce response of the critics to the work, due to the excessive encumbrance of the scenic features in the literary reviewers' eyes, and the excessive burden of the literary style according to theater experts. The assortment of genres operated by Andreini in *L'Adamo* reflects a global view (which is proto-baroque in the first version and mature baroque in the second) where the opposites converge in a perspective which is *naïf* and in the same time spiteful: the *World (Mondo)*, with its heaviness and its tempting solicitations, contrasts to the celestial ascent, but at the same time, as an obstacle to the ascent, it becomes an incentive, an impulse, and a viaticum. Finally (at least in the first version) the *World (Mondo)* becomes *Heaven (Cielo)*. However, if *Mondo*, according to the Baroque aestheticism, is a "gran teatro", then *Cielo*, within which *Mondo* fuses itself, is also bound to be, in itself, a "gran Teatro Celeste". And it is perhaps because of the intimate impulse to express all of this, that Andreini, through his *Adamo*, theatricalizes the celestial events where the first man was born: *Coelum in Teatro*.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Italianistica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie
INDIRIZZO: Italianistica
CICLO XXII

Coelum in teatro.
Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini e la sua riscrittura

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio
Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri
Supervisore: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottorando : Andrea Sangati

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.....	26

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.....	37
4. Struttura e metrica del dramma	42
5. Il <i>Prologo</i> : sospensione armonica nel <i>limen</i> dell'atto creativo.....	47
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.....	64
6.3 Commento corale degli Angeli: II,1.....	73
6.4 Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,2.....	76
6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,3-5.....	80
6.6 Tentazione di Eva da parte di Lucifero-Serpe: II,6.....	84
6.7 Caduta di Adamo, indotto da Eva: III,1.....	96
6.8 Festeggiamenti infernali per la caduta di Adamo: III,2-5.....	100
6.9 Interrogazioni divine e cacciata: III,6-9.....	103
7. L' <i>Adamo</i> post-edenico.....	109
7.1 Consiglio infernale e creazione dei mostri: IV,1-3.....	111
7.2 Primi assalti dei mostri nei confronti di Adamo ed Eva: IV, 3-7.....	116
7.3 Tentazione di Carne versus Adamo: V, 1-3.....	123
7.4 Tentazione di Mondo versus Eva, battaglia angelica ed epilogo: V,4.....	139
7.4a Tentazione di Mondo nei confronti di Eva: V,4-6.....	140
7.4b Sfida di Lucifero e replica della battaglia fra angelica: V,7-8.....	159
7.4c Epilogo: V,9.....	167

II. L'ADAMO DEL 1641

1. Premessa.....	179
2. L'edizione dell' <i>Adamo</i> del 1641: presentazione.....	180
3. L' <i>Adamo</i> del '41 in comparazione con l' <i>Adamo</i> del '13: aspetti macro-strutturali.....	189
4. L' <i>Adamo</i> del '41 in comparazione con l' <i>Adamo</i> del '13: aspetti stilistico-lessicali.....	196
5. Il <i>Prologo</i> dell' <i>Adamo</i> del 1641, ovvero la creazione in controluce.....	203
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.....	207
6.1 Amor divino trasforma Caos in mondo: I,1-2.....	208
6.2 Creazione di Adamo ed Eva: I, 3-6.....	209
6.3 Apparizione di Lucifero e altri spiriti infernali: II,1-3.....	214
6.4 Adamo ed Eva nel paradiso terrestre: II,4.....	215
6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,5-6.....	217
6.6 Tentazione di Eva: III,1-5.....	219
6.7 Racconto della caduta di Adamo e festeggiamenti infernali: IV,1-4.....	227
6.8 Interrogazione divina e cacciata dal paradiso terrestre: IV,5-11.....	232
6.9 Racconto del Consiglio infernale e creazione dei mostri: V,1-4.....	239
6.10 Agguati di Carne, Morte e Mondo; battaglia angelica ed epilogo: V,5-15.....	247
6.10a Lamento di Adamo e agguato di Carne: V,5-6.....	248
6.10b Agguato di Morte: V,7.....	251
6.10c Lamento di Eva e agguato di Mondo con assalto finale dei mostri: V,8-13.....	252
6.10d Replica della battaglia angelica: V,14.....	259
6.10e Epilogo: V,15.....	260
7. Motivi cosmologici nell' <i>Adamo</i> del 1641: alcune riflessioni.....	265
8. La riscrittura dei personaggi: il caso di Lucifero.....	281
9. Sui motivi per un secondo <i>Adamo</i> : altri esempi di riscrittura andreiniana.....	288

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

1. Il tema della creazione fra '500 e '600.....	297
2. Premessa metodologica.....	299
3. Fonti biblico-dottrinali e apocrife.....	301
4. Fonti letterarie: indicazioni della critica recente.....	309
5. L'Adamo e i <i>mystères</i>	316
5.1 La rappresentazione <i>en rond</i> e l'Adamo.....	322
5.2 "Le jeu d'Adam".....	323
5.3 Il <i>Mistère du Viel Testament</i>	337
5.4 La <i>Passion de Troyes</i>	354
5.5 Il <i>Mystère de la Passion</i> di Aranuld Gréban.....	361
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>	383
6.2 La <i>Rappresentazione Ciclica di Bologna</i>	385
6.3 L' <i>Atto della Pinta</i>	388
6.4 La <i>Palermitana</i> , poema di Teofilo Folengo.....	392
6.5 Brevi considerazioni.....	401
7. L'Adamo di Andreini e la letteratura colta coeva: alcuni raffronti.....	403
7.1 <i>La Sepmaine</i> : Il poema dubartasiano e la traduzione del Guisone.....	404
7.2 Il <i>Mondo creato</i> di Torquato Tasso.....	419
7.3. Il poema <i>Dell'Adamo</i> di Giovanni Soranzo.....	422
8. Quadro d'insieme e considerazioni.....	434
Bibliografia	447

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 una 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-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 1601³; 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 e il suo riferimento ai classici, sia 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 repute sue”⁵. I suoi primi anni di attività professionale

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*, in “Quaderni de l'archivio barocco”. Serie letteraria, n°2. Parma, Università, 1998; p.iii

⁴ Cfr.: FERRONE, Siro, a cura di, *Comici dell'arte : corrispondenze*. Firenze, Le lettere, 1993

⁵ citazione da ANDREINI, Giovan Battista, *La Turca. Comedia boscareccia, et maritima*, Casale, Goffi, 1611; riportata da FERRONE Siro, *Attori Mercanti Corsari*; Torino, Einaudi, 1993; in VI: *Lelio bandito e santo*; p.229

sono inoltre caratterizzati da legami con ambienti colti; particolarmente attestati, in particolare, i suoi assidui legami con l'accademia fiorentina degli Spensierati⁶. Nonostante le sue 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 situazioni di dispute e contrasti che questa comportava, dalle insidie legate al fatto di intrecciare rapporti di committenza con figure eminenti dell'instabile assetto politico italiano ed europeo a quelle connesse alla concorrenza con altre compagnie comiche: in tutto questo l'Andreini seppe dimostrarsi un abile capocomico, capace di scelte imprenditoriali spesso vincenti⁷, 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 elementi della teoria teatrale andreiniana⁸.

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

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

⁷ Cfr, in particolare, complessivamente, FERRONE, *Attori, Mercanti, Corsari* (in particolare, ma non solo, Capitolo VI: *Lelio bandito e santo*; pp.223-73) Torino, Einaudi, 1993

⁸ Le opere andreiniane in difesa dell'arte comica e al tempo stesso espressioni della teoria teatrale andreiniana 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, & da altri santi*. In 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 [...] In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612* (riproduzione moderna, pp.473-488, in MAROTTI Ferruccio; ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991); *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, pp. 107-120, in BUOMMINO Nevia, *Lo Specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Serie IX, Volume XII, Fascicolo 1; Roma, STI, 1999]; *La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*. Parigi, per Callemont, 1625. (riproduzioni moderne: pp.65-115, in FALAVOLTI Laura (a cura di), *Attore : alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988; e, pp.489-534, in MAROTTI Ferruccio; ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991); *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, pp.342-354 del vol.III, in PANDOLFI Vito (a cura di) *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni antiquariato, 1957-61)

biografia dell'Andreini si rimanda, in particolare, ai lavori del Fiaschini⁹, del Rebaudengo¹⁰ e quello, sia pur datato, ma ricco di approfondimenti e dettagli e scrupolosamente redatto, del Bevilacqua¹¹.

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 poetiche¹²; e la tentazione di abbandonare le scene per ritirarsi a vita privata, presso una sua tenuta nel mantovano, dedicandosi a studi letterari (cosa che riuscì probabilmente a realizzare negli ultimissimi anni della sua vita¹³), dovette attraversare frequentemente i suoi pensieri, così come testimonia il penultimo sonetto del *Teatro Celeste*, composto e pubblicato 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 seguì; 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

⁹ in particolare: FIASCHINI Fabrizio, *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*. Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007

¹⁰ REBAUDENGO Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, op.cit.

¹¹ BEVILACQUA Enrico, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII (1894), pp.76-155; XXIV(1894-bis); pp.82-165

¹² vedi in Bibliografia, fra le opere andreiniane.

¹³ Cfr.: BEVILACQUA, op.cit., in XXIV(1894-bis); p.152

RECITANTE sarò scrivendo in carte.¹⁴

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 rappresentazioni¹⁵. 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"¹⁶.

Vocazione teatrale e vocazione letteraria si intrecciano un po' in tutta l'opera dell'Andreini; se da un lato leggendo i testi delle commedie andreiniane effettivamente messe in scena, e pensate soprattutto per la scena, vi si incontrano 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 della sua pubblicazione si ha notizia di un suo stato probabilmente avanzato di lavorazione. Nel 1610 infatti, in occasione della pubblicazione del poemetto andreiniano *La maddalena*¹⁷, Giovan Maria Pietro Belli vi scrive una lettera dedicatoria al cui interno si legge: "m'è noto [...] che compone

¹⁴ ANDREINI, Giovan Battista, *Teatro Celeste*, op. cit., sonetto xxi; normalizzata la grafia rispetto al testo consultato che lo riproduce (PANDOLFI, op.cit., p.353). *Ocno*, leggendario fondatore di Mantova, indica l'ideale destinazione mantovana per il ritiro.

¹⁵ Cfr: *idem*

¹⁶ BUOMMINO Nevìa, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", Anno cccxcvi. Serie ix, Volume xii, Fascicolo n°1;135 pagine. Roma, STI, 1999; p.69

¹⁷ *La Maddalena di Gio Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B.Carlo Borromeo dello Stesso*; Venezia, Somasco, 1610 [riedizione: Firenze, Eredi Marescotti, 1612; e, con numerose varianti, Praga, Leva, 1628]

(se non l'ha finita) una rappresentazione in 5 atti, intitolata l'Adamo"¹⁸. 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*¹⁹, uscito in quell'anno, l'Andreini scrive infatti come vi siano "altri soggetti miei, ch'io (non mi mancando il tempo) sono per dare alle stampe"; e poco oltre dichiara la composizione dei propri soggetti teatrali quale strumento per diffondere comportamenti virtuosi, altrimenti avrebbe già depresso la penna, "ovvero, per deporla con più lode, quando io composi la Divina Visione, la Tecla, la Maddalena, e l'Adamo"²⁰. La pubblicazione dell'*Adamo*, con sottotitolo di "sacra rappresentazione", si ebbe nel giugno del 1613 attraverso una sontuosa edizione milanese²¹, corredata delle raffigurazioni sceniche di Carlo Antonio Procaccini²², la cui "eleganza e ricchezza", "dovette segnare un vero progresso dell'arte tipografica a quei tempi"²³.

Nei giorni della pubblicazione del 1613 l'Andreini era in partenza per una *tournée* francese, patrocinata dai Gonzaga, principali suo protettori; in questa chiave va letta la dedica a Maria de' Medici, regina di Francia. Ma milanese rimane la prima edizione, così come la seconda, che ne è una sostanziale ristampa²⁴, del 1617; e soprattutto milanese era stata, probabilmente, la preparazione stessa dell'opera, attraverso la consultazione di testi presso la Biblioteca Ambrosiana²⁵. Il progetto editoriale milanese poteva dunque costituire "un azzardo eccessivo", considerando

¹⁸ frase del Belli citata e riportata da BEVILACQUA, op.cit., in prima parte (XXIII -1894); p.128

¹⁹ *Lo Schiavetto. Comedia*, Milano, Malatesta, 1612 [riedizioni con varianti: Venezia, Ciotti, 1620 e 1621; edizione moderna, pp.57-213, in FALAVOLTI Laura (a cura di), *Commedie dei Comici dell'Arte*. Torino, Utet, 1982.]

²⁰ *ivi*, in prefazione andreiniana *A' benigni lettori*

²¹ *L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino. Alla m.ta christ.ma di Maria de Medici reina di Francia dedicata*, Milano, Bordini, 1613. Riedizione-ristampa: Milano, Bordini, 1617. Sulle due edizioni milanesi si dirà meglio nella parte iniziale del Capitolo I.

²² "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*: pp.447-483 in *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età austriaca*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani; Milano, Vita e Pensiero, 2000 («Comunicazioni Sociali 2-3»); p.479n

²³ BEVILACQUA, op.cit., prima parte (XXIII -1894), p.133

²⁴ Le poche differenze fra le edizioni del 1613 e del '17, che riguardano soprattutto l'impaginazione di alcune immagini, verranno riferite all'inizio del capitolo I

²⁵ cfr.: FIASCHINI, Fabrizio, *Fuori dalla selva*, op.cit., p.480

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”²⁶. Tuttavia le posizioni più concilianti assunte da Federico Borromeo, successore di Carlo come arcivescovo di Milano, resero probabilmente meno problematica tale pubblicazione. Nel suo approccio teologico-religioso, la contemplazione della natura è un mezzo preferenziale per avvicinarsi a Dio:

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 inattingibile e inenarrabile.²⁷

La concezione spirituale di Federico Borromeo, che, fra l’altro fa “uso frequente” “della metafora del creato «come bellissima dipintura»”²⁸ è compatibile con una visione positiva delle arti figurative e quindi, in senso più ampio, dello stesso teatro²⁹; 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 sul fatto che l’Andreini abbia messo in scena l’*Adamo*; tale fatto di per sé non esclude che una o più rappresentazioni del dramma possano aver avuto luogo. 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

²⁶ cfr.: FIASCHINI Fabrizio, *L’«incessabil agitazione»*, op.cit., p.80

²⁷ FIASCHINI, *Fuori dalla selva*, op.cit., p.476

²⁸ *ibidem*

²⁹ cfr.: *ivi*, pp.476 e segg.

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, durante il loro svolgimento, vengono quasi sempre raffigurate sul palco.³⁰

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 1641³¹; il suo contenuto, quasi interamente sconosciuto alla critica.³² Il rifacimento dell'opera, a distanza di molti anni (come è il caso anche della *Maddalena*, della *Ferinda* e del poema *L'Olivastro*)³³, va considerato come un segnale di una sua particolare rilevanza agli occhi dell'autore.

L'edizione del 1613, la sua riedizione-ristampa del '17 e la pubblicazione della seconda versione dell'opera del 1641 sono le sole tre edizioni complessive

³⁰ FIASCHINI, *Fuori dalla selva*, op. cit., pp.478-79

³¹ *L'Adamo di Gio:Battista Andreini. All'eminent.mo et Reverend.mo Cardinale Spada Ded.to*. In Perugia per il Bartoli, 1641. In 12°; esemplare consultato: in *Dramm.Allacci26* presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

³² E' da notare come ancora a fine '800, il Bevilacqua sia pur scrupoloso e dettagliato nelle notizie bio-bibliografiche inerenti l'Andreini, ritenga 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., in seconda parte (XXIV-1894-bis); p.144. Eppure, in occasione della traduzione inglese della prima versione dell'*Adamo*, realizzata a fine '700 e pubblicata nel 1810, i curatori appongono una nota di due pagine in cui si constata la radicale differenza delle due versioni, a cui viene fatta seguire, in traduzione inglese, l'elenco degli interlocutori e gli argomenti delle scene, limitatamente al primo atto; cfr.: *Remarks on different editions of Andreini's Adamo*, pp.187-192 in Vol.III di HAYLEY William, COWPER William, *Cowper's Milton: in Four Volumes*: London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810. Nell'ambito della critica recente, l'unica breve trattazione sull'*Adamo* del 1641 di cui si è a conoscenza è l'articolo, centrato soprattutto su aspetti musicali: BRUMANA, Bianca Maria, *Giovan Battista Andreini e "Il facilissimo et ispedito modo per rappresentare l'Adamo"*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, 1997; p.173-179

³³ Considerazioni complessive sulla riscrittura andreiniana, non solo dell'*Adamo*, ma anche delle opere qui riferite, verranno svolte alla fine del Capitolo II.

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 notizia³⁴.

L'*Adamo* dovette godere di una buona reputazione presso i suoi contemporanei, 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.³⁵

Fra gli estimatori dell'Andreini, il Bevilacqua cita “il filosofo veronese Leonardo Tedeschi”, il “conte Andrea Barbacci”, Carlo Bentivogli, Claudio Sciarpi e Girolamo Silentii.³⁶

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, e per di più recante il medesimo nome d'arte di *Lelio*, ossia Luigi Riccoboni, che in una pubblicazione del 1727 scrive:

³⁴ La notizia della presunta edizione del 1619, riportata da BRUMANA, op.cit., in quanto riportata dal catalogo: SARTORI Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*; volume 1. Cuneo, Bertola&Locatelli, 1990. Tale catalogo, alla voce *Adamo*, p.22, riporta fra le altre la notizia di: *L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio.Battista Andreino [...]*, Milano, ad istanza di Geronimo Bordono libraro, 1619. Il catalogo riporta come unica biblioteca presso cui si troverebbe l'esemplare la (Bca) Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna. Si è fatta verifica che presso tale biblioteca non sussiste alcun esemplare dell'*Adamo* del 1619 la cui notizia è riportata da una probabile erronea trascrizione. La notizia di una presunta edizione modenese del 1685, riportata fra gli altri da BEVILACQUA, op.cit. (in prima parte, XXIII-1894, p.142), da FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, op.cit. (p.73n), risale probabilmente al compendio storico-letterario del Mazzucchelli che risale al 1753: MAZZUCHELLI Giovanni Maria, *Gli scrittori d'Italia, Vol.I*; Brescia, Bossini, 1753. All'interno della seconda parte del volume citato, il passo dedicato all'*Adamo* di Andreini si trova, nella Parte II, alle pagine 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.”; tale edizione del 1685 non risulta attualmente rintracciabile. Il medesimo compendio riporta però a pagina 745 la 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).

³⁵ BEVILACQUA, op.cit., in seconda parte (XXIV-1994-bis), p.152

³⁶ *ivi*, pp.152-53

les [...] Comedies [...] d'Andreini ne pouvoient pas certainement avoir place parmi les bons Ouvrage: elles se sentent toutes de la decadence du goût, & quelques-unes que j'ai sont extrêmement obscenes. Quoi qu'il en foit Gio.Battista Andrini étoit un homme d'esprit & de lettres, & je suis persuadé que s'il avoit vêcu cinquante ans devant, il auroit suivi le chemin des autre, & que nous aurions de lui quelque bonne Comedie; mais enfin il étoit Auteur & Comedien, il ne pouvoit pas écrire autrement [...]³⁷

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 sono avvalsi 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 1632, Voltaire asserisce come Milton, avendo assistito ad una presunta messa in scena milanese dell'*Adamo*, vi avrebbe tratto ispirazione per il suo poema³⁸; è da notare come comunque 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

³⁷ 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* A Paris De l'imprimerie de Pierre Delormel, 1728; successiva edizione, di riferimento per le citazioni: Paris, Cailleau, 1730; p.71

³⁸ MILTON John, *Paradise Lost; a poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author.* London, Printed by S. Simmons, 1674. Edizione italiana di riferimento: MILTON, *Paradiso perduto* [testo originale a fronte], a cura di Roberto Sanesi; Milano, Mondadori, 1984.

paraît ridicule au vulgaire, un coin de grandeur qui ne se fait apercevoir qu'aux hommes de génie. [...]³⁹

Non è certo che sia stato Voltaire l'inziatore dell'accostamento Andreini-Milton; ma, in ogni caso, il suo intervento fu determinante a innescare un dibattito storico-letterario sul tema che si protrasse, intrecciandosi alle polemiche anti-secentiste di cui si è detto prima, fino a '900 inoltrato. Il dibattito è riportato in particolare nel saggio dello Scolari⁴⁰, pubblicato nel 1818 e comprensivo di una riedizione dell'*Adamo*; nel già citato articolo del Bevilacqua⁴¹; e nei contributi primo-novecenteschi di Ettore Allodoli⁴², che è anche curatore dell'edizione dell'*Adamo* del 1913, a trecento anni cioè dalla *princeps* (si rimarca come i riferimenti editoriali riguardano sempre solo la prima versione dell'*Adamo*, quella del 1613 e '17, 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 ottocentesche⁴³ possono essere facilmente considerate come conseguenza della dinamica di tale *querelle*. Tuttavia si ritiene superfluo, in questa sede, riportare i singoli giudizi critici nel merito, nella considerazione del fatto che si può onestamente asserire come, fino all'articolo del Bevilacqua del 1894, la critica italiana non abbia prodotto alcun sostanziale contributo critico per il dramma andreiniano: sia nel caso della preponderante componente denigratoria sia in quella, minoritaria, di opinioni favorevoli, i giudizi sull'*Adamo* si limitano a rapidi (e spesso frettolosi) pareri. Per un

³⁹ VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique [...]*; Paris, Chaubert, 1728 [originaria pubblicazione in inglese in: 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]. Passo citato, in *Chapitre IX*, da OEUVRES COMPLÈTES DE VOLTAIRE © 2011, accessibili in www.voltaire-integral.com

⁴⁰ SCOLARI, Filippo: *Saggio di critica sul Paradiso perduto poema di Giovanni Milton e sulle annotazioni a quello di Giuseppe Addisson aggiuntovi l'Adamo sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini*. Venezia, Tipografia Rizzi, 1818

⁴¹ BEVILACQUA, op.cit.

⁴² 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]; e ALLODOLI, Ettore, *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, saggio introduttivo, pp.5-14 di ALLODOLI, a cura di, *L'Adamo / Giambattista Andreini; con un saggio sull'Adamo e il Paradiso perduto*, Lanciano. Carabba, 1913

⁴³ la prima, del 1818, inclusa nel sopracitato saggio di Scolari, op.cit.; la seconda, ticinese, del 1834: *L'Adamo: sacra rappresentazione / di Gio. Batt. Andreini*; Lugano. Tip. G. Ruggia e C., 1834; la terza, milanese, del 1860: *Adamo: sacra rappresentazione in cinque atti ed un prologo / di Gio. Battista Andreini*; Milano, da Placido Maria Visaj, 1860

approfondimento si rimanda quindi ai luoghi 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 in tale dibattito è il fatto che la comparazione tematica o testuale fra l'*Adamo* e il *Paradiso Perduto* restasse assolutamente secondaria rispetto a un diffuso sentimento di indignazione nel fatto di poter accostare l'*istrione* baroccheggiante Andreini con il grande poeta Milton. Il vero problema comparativo, la schietta diversità di genere fra le due opere, rimaneva inconsiderato laddove, ad essere maggiormente percepito come problema, era il rapporto di grandezza fra i due autori, percepito come incommensurabile: in questo modo agli ai preconcetti anti-secentisti si aggiungeva l'errore prospettico per cui il dramma andreiniano veniva implicitamente considerato quale 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 (e in realtà 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"⁴⁴: 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, caratterizzato invece 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 '700⁴⁵ e interamente pubblicata solo nel 1810⁴⁶. 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 di quello dei coevi critici italiani. Nel seguente passo l'Hayley sembra quasi irritato nel

⁴⁴ ALLODOLI, *L'«Adamo» e il «Paradiso Perduto»*, op.cit., p.6

⁴⁵ L'informazione (ed approfondimenti relativi) si ricava in: COWPER William , HAYLEY William , CUNNINGHAM John William, *The works of William Cowper: His life and letters*, London, Saunders & Otley, 1835; e da: COWPER William, SOUTHEY Robert, *Life of William Cowper*, London, Baldwin and Cradock, 1837

⁴⁶ *Adam: a sacred drama, translated from the Italian [by W Cowper and W Hayley]*, in vol. III, pp.1-183, di: HAYLEY William ,COWPER William, *Cowper's Milton: in Four Volumes*: London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810

constatare come l'Andreini venga spregiativamente chiamato, dagli italiani, istrione (*stroller*), per evidenziarne invece l'erudizione e il pregio letterario oltreché lo zelo religioso:

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 curiosity [...]"⁴⁷

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 il fatto che si trattava di una riscrittura integrale (nessun rilievo in questo senso   stato riscontrato presso la critica italiana, se si escludono gli ultimi decenni), traducono l'elenco degli *Interlocutori* e producono una breve sintesi delle scene, limitatamente al primo atto⁴⁸.

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*⁴⁹. E' da notare innanzitutto come la copertina del volume riproduca uno dei disegni del Procaccini per l'*Adamo*, quello iniziale in cui   ritratto lo scenario di base. All'interno riporta uno dei passi poeticamente pi  suggestivi dell'*Adamo*, che un centinaio di anni pi  tardi colpir  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 soffermer  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 poker"⁵⁰. Queste parole denotano

⁴⁷ 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 *Conjectures on the origin of the Paradise Lost*: pp.231-80; pp.263-64

⁴⁸ *Remarks on different editions of Andreini's Adamo*, pp.187-192 in Vol.III di HAYLEY-COWPER (1810), op. cit.

⁴⁹ WALKER, Joseph C., *Historical memoir on Italian tragedy*, London, E. Harding, 1799

⁵⁰ *ivi*, p. 160

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 spunto critico concreto per il dramma andreiniano. Il Walker inoltre riporta in appendice⁵¹ al medesimo volume, in originale italiano e senza traduzione inglese, il corrispettivo passo del *rivo* presente (e ampiamente modificato) nella seconda versione del dramma andreiniano, quella dell'edizione perugina del 1641.

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 1613 e '17 non si ritrova un grande numero di esemplari. Questo fatto può essere considerato come una sia pur parziale discolpa al prolungato sostanziale disinteresse della critica italiana per il dramma andreiniano. Ancora nel 1913, Allodoli dichiara come “grande è stata nel secolo XVIII la caccia fatta dagli inglesi agli esemplari dell'*Adamo*; e la ricerca continua tuttora”⁵²

Il primo significativo apporto critico per la figura dell'Andreini e, in particolare, per l'*Adamo* è senz'altro il lungo articolo di Enrico Bevilacqua del 1894, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*⁵³, in cui 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 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”⁵⁴. L'impostazione critica del Bevilacqua è sostanzialmente equilibrata, anche se condizionata da una ancora diffusa diffidenza culturale, in chiave soprattutto anti-secentista, nei confronti dell'Andreini. Leggendo le pagine del suo articolo, 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

⁵¹ *ivi*, in *Appendix*, pp.xliv e segg.

⁵² ALLODOLI (1913), op.cit., pp.5-6

⁵³ BEVILACQUA, op.cit.

⁵⁴ *ivi*, prima parte (XXIII-1894), p.137

fra le tenebre)⁵⁵; dall'altra il bisogno di adeguarsi, quale fosse un fatto di correttezza metodologica, alla pervasiva visione anti-secentista della cultura letteraria dell'epoca. In ogni caso l'articolo denota, al di là dei singoli discutibili pareri, un'impostazione di fondo metodologicamente corretta; sulla questione del plagio miltoniano⁵⁶ il Bevilacqua esprime un parere prevalentemente favorevole circa un influsso del dramma andreiniano per il poema di Milton (d'altra parte un certo influsso, insieme a quello di molte altre opere, probabilmente c'è stato); ma esprime tale parere argomentando in modo del tutto personale e originale (viceversa l'Allodoli nei decenni successivi ostenta diniego nei confronti della questione del plagio, con gli stessi ottusi preconcetti che caratterizzavano i critici italiani di due secoli precedenti⁵⁷). Il Bevilacqua può considerarsi dunque, a tutti gli effetti, come il pioniere della critica andreiniana, con particolare riguardo per l'*Adamo*:

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.⁵⁸

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 Fiaschini⁵⁹ e del Rebaudengo⁶⁰; un'interessante approfondimento di

⁵⁵ *ivi*, p.133

⁵⁶ Cfr.: *ivi*, pp.133-55

⁵⁷ Cfr. ALLODOLI (1907 e 1913), *opp.citt.*

⁵⁸ BRUATTINI, Claludia, *Drammaturgo e capocomico*, introduzione all'epistolario di G.B.Andreini, in Vol I, p.64 di FERRONE, Siro, a cura di, *Comici dell'arte : corrispondenze*. Firenze, Le lettere, 1993

⁵⁹ FIACHINI (2000 e 2007), *opp.citt.*; e FIACHINI, Fabrizio, *Professionalismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini*, Como, A.M.I.S., 2006

⁶⁰ REBAUDENGO, *op.cit.*

taglio simbolico specificatamente sull'*Adamo* è stato realizzato dal Fragonara⁶¹. A cura di Alessandra Ruffino sono inoltre due recenti edizioni del dramma andreiniano, entrambi relativi alla prima e più nota versione⁶². Considerando gli approfondimenti

⁶¹ FRAGONARA M., *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, in "Rassegna di studi e notizie" (1998), 22, pp.197-225

⁶² RUFFINO Alessandra, a cura di, *L'Adamo*, in *Quaderni de l'archivio barocco. Serie letteraria, n°2*. Parma, Università, 1998; e RUFFINO, 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). Vi si incontrano diverse omissioni di verso rispetto all'originale andreiniano. Nell'*Adamo* del 1613 (*idem* in quello del '17) nell'ultima scena V,9, a pagina 172, il penultimo verso della pagina e nono di un intervento di Adamo, "Stagno l'acerbo pianto, il cor rallegrò" è omesso nell'edizione del 1998; sempre nell'originale andreiniano, nella scena III,1, a p.66 il quarto verso della pagina e ottavo del primo intervento di Adamo, "Eccolo; che gli imponi? parla omai;" è omesso nell'edizione del 2007; a p.116 dell'originale andreiniano, nella scena IV,5 il terzo intervento di Eva della scena, "Quanto m'affligo Adamo, / Ahi quanto piango o Cielo, / Quanto sospiro o Dio, quanto m'accoro, / Né son viva, né moro." viene reso nell'edizione del 2007 replicando "Quanto sospiro o Dio", creando così un verso inesistente nell'originale: "Quanto m'affligo Adamo, / Ahi quanto piango, oh Cielo, / Quanto sospiro, oh Dio / Quanto sospiro, oh Dio, quanto m'accoro, / Né son viva, né moro!"; a p.131-32 dell'originale andreiniano, nella scena V,2, il primo intervento di Adamo della scena è: "E tu chi sei / Che d'un ispido crin, che sembra argento / Hai folto il capo e il mento?"; tale sequenza di versi viene resa nell'edizione del 2007, a p.192, attraverso una manipolazione che simultaneamente non segue l'originale, fa perdere costruito sintattico e produce un improbabile verso ipermetrico: "E tu chi sei d'un ispido crin, che sembra argento / Hai folto il capo e il mento?". Nelle note apposte a fine atto (pressoché medesime in entrambe le edizioni) la Ruffino istituisce interessanti confronti testuali dell'*Adamo* con altre opere; tuttavia senza fare distinzioni se le opere confrontate precedono o sono successive rispetto l'*Adamo*. 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 [citazione luogo], VALVASONE [citazione luogo]; il concilio infernale della Gerusalemme Liberata [citazione luogo], MARINO, Strage [citazione luogo]; RUFFINO (2007), op.cit., in *Note e Commento* a fine atto I, in riferimento a v.370, p.58; espressione analoga in RUFFINO (1998), *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. L'edizione del 2007 ha il pregio di riportare a inizio di ogni scena, così come negli originali andreiniani del 1613 e '17, i disegni del Procaccini e le glosse andreiniane sono riportate, in similitudine con gli originali, ai margini delle pagine. In questo modo però l'edizione induce ad essere percepita come un fac-simile (in quanto a impaginazione) dell'originale, quale non è (le pagine non corrispondono, gli argomenti delle scene, raccolte all'inizio nell'originale andreiniano, sono inserite all'inizio di ogni scena). Le glosse andreiniane contengono (lo si dirà nel Capitolo III) numerosi riferimenti biblico-dottrinali: la Ruffino si limita a esplicitare i riferimenti biblici, omettendo di esplicitare i numerosi riferimenti patristici e teologici indicati dall'Andreini e di non facile decodificazione (cosa che comunque si è tentato di fare, come si riferirà sempre nel Capitolo III). Le note della Ruffino a fine atto inoltre propongono talvolta la perifrasi di alcuni gruppi di versi dell'Andreini; ma tendenzialmente questo avviene laddove il testo andreiniano è relativamente comprensibile mentre la perifrasi dei passi più ostici è tendenzialmente assente; fatto particolarmente deprecabile per un'edizione qual è quella del 2007 che sembra essere votata a una destinazione divulgativa. Si riportano ora ulteriori osservazioni: queste però intese come pareri soggettivi. Nelle edizioni curate dalla Ruffino è discutibile la scelta di rendere il punto e virgola a fine verso (;) del testo originale prevalentemente 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. Il risultato della resa testuale del testo rieditato dà spesso la sensazione di presenze di punti esclamativi fuori luogo. Riguardo alla decisione di alterare le virgole, aventi funzione prevalentemente prosodica, per quanto dissimile dall'uso italiano corrente, è da ritenersi in parte discutibile, anche in virtù della testimonianza prosodica a cui tali virgole rimandano. Discussibile è

sull'Andreini, anche non specificatamente sull'*Adamo*, vanno inoltre segnalati fra gli altri, in particolare, i lavori del Ferrone⁶³, l'esteso e ben calibrato articolo *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini* della Buommino⁶⁴ e la senz'altro impegnativa edizione critica dell'inedito *Convitato di Pietra* andreiniano⁶⁵.

La fortuna complessivamente avversa che l'*Adamo* ha incontrato nel corso dei secoli può essere bene 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 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) il recitato, squisitamente parlato e connotato da un naturalismo psicologico, rendano la stessa opera, per diversi aspetti, imparentabile ad una espressione della 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; la serietà di fondo che

anche la scelta nelle edizioni della Ruffino di non mantenere l'iniziale maiuscola di alcuni termini, o di uniformarli se nell'originale andreiniano presentano oscillazioni in questo senso: tali variazioni infatti potrebbero sì essere generate da motivi estrinseci ad una precisa scelta dell'autore, ma potrebbero anche consapevolmente volute (iniziale maiuscola o minuscola) in correlazione alla valenza specifica che l'autore voleva conferire a quel termine in un determinato punto del testo (l'esempio più tipico è l'oscillazione di *huom/uomo* con *Huom/Huomo*).

⁶³ In particolare: FERRONE, *Attori Mercanti Corsari*, op. cit.; e FERRONE, a cura di, *Comici dell'arte : corrispondenze*, op. cit.

⁶⁴ BUOMMINO Nevia, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", Anno cccxcvi. Serie ix, Volume xii, Fascicolo n°1; 135 pagine. Roma, STI, 1999

⁶⁵ CARANDINI Silvia, MARITI Luciano, *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro : Il nuovo risarcito convitato di pietra, di Giovan Battista Andreini : studi e edizione critica / a cura di Silvia Carandini, Luciano Mariti*, Roma Bulzoni, 2003; edizione critica basata su: *Il Convitato di Pietra*, ms. 1651 (data della dedica: 20 settembre 1651), Roma, Archivio Cardelli, Ms.47, T. VII; e su *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra in versi composto [...]*: ms. 1651(data della dedica: 17 dicembre 1651), Firenze, BNC, Magliab. VII, 16

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 nell'*Adamo*, sia pur combinati fra loro in un amalgama scorrevole e felicemente intessuto (in particolare per la prima versione) ha probabilmente segnato da sé lo svolgersi del suo destino, e la penombra a cui è stato relegato per molto tempo. Un critico letterario, infatti, non vi può trovare una riuscita opera letteraria (solo) in quanto tale; né un appassionato o studioso di teatro, scenicamente inteso, vi troverà un riuscito 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; dall'altra parte essa sconta la *ybris* con cui accoglie in se stessa stili e generi, e quindi anche saperi, che la cultura ha preconstituzionalmente diviso. Il favorevole approccio verso l'*Adamo* verificatosi negli ultimi decenni va quindi in qualche modo riconnessa 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'*Adamo* della prima versione, nell'edizione del 1613 (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, nell'edizione perugina del 1641 è abbreviato, sempre nelle note e negli schemi, con: Ad'41. Si è voluto riportare i passi andreiniani citati (da Ad'13 e da Ad'41) attraverso un approccio prevalentemente conservativo. Gli interventi sul testo andreiniano si limitano alla normalizzazione grafica moderna limitatamente 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, il vocativo espresso con *ò* è reso con *o* e non con *oh*) Si sono normalizzati, secondo l'uso moderno, gli accenti (ad esempio, *poiche*, sempre non accentato nel testo andreiano, reso con *poiché*; preposizione accentata *à* resa con: *a*; congiunzione *ò* resa con:*o*); in alcuni casi, specie in Ad'41, ma non solo, l'apostrofo di elisione, nel testo originale, compare come accento sulla vocale che precede o che segue l'elisione: in tali casi si è interpretato e reso come apostrofo (il caso più frequente è l'imperativo *fà*, reso con: *fa'*; ma anche la locuzione *là vé*, per "laddove", resa con: *là've*) Si è integralmente mantenuta la punteggiatura che può risultare quindi anomala a un lettore moderno; tale scelta conservativa è dettata sia dagli intrinseci valori prosodici sia dal fatto che non è ovvio stabilire criteri validi di alterazione. Si sono sempre conservate le iniziali maiuscole o minuscole così come appaiono nei testi orinari. I medesimi criteri sono stati adottati per la trascrizione diretta da altri testi antichi. Negli sporadici casi in cui si sono rintracciati palesi errori di stampa si è corretto il testo segnalando la correzione in nota. Nelle citazioni delle glosse in latino si sono tendenzialmente esplicitate le abbreviazioni, ed esplicitate le *m* e le *n* finali ove la grafia originaria le indica con segno sulla vocale che precede. Per le citazioni interne al testo, quando il passo citato è relativamente breve (per porzioni di testi cioè equivalenti fino a un massimo di due versi circa) spesso si è preferita la citazione in corsivo, senza segnalare l'interruzione di verso e rendendo minuscola la maiuscola di inizio verso; nelle citazioni continue di passi discontinui, si è segnalato il fatto con la barra verticale (esempio: *emolo a pieno | di Dio*, cita da: "Voglio, ch'emolo a pieno / Lucifero di Dio hoggi si mostri"). In assenza di un chiaro riferimento per la numerazione dei versi⁶⁶, si è voluto indicare il luoghi citati del dramma andreiniano indicano il numero di pagina delle originali edizioni secentesche e al tempo stesso fornire informazioni utili per il rintracciamento del passo citato anche consultando successive edizioni, attraverso l'indicazione della scena in questione, del personaggio del dramma e del numero di intervento del medesimo personaggio entro la scena stessa (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 nelle indicazioni di luogo è differenziato dal maiuscoletto (esempio: BUOMMINO) per le citazioni di opere. Il riferimento all'*Adamo* del 1613 nel Capitolo I è implicito; nel Capitolo II, quando necessario (quasi sempre), le indicazioni di luogo specificano di quale versione si sta facendo riferimento (Ad'13 o Ad'41).

⁶⁶ RUFFINO (1998; 2007), opp.citt., numera i versi per singoli atti, con ripetuti errori, come riferito precedentemente in nota; ALLODOLI (1913), op.cit numera invece l'intero dramma, dal primo all'ultimo verso

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*, avvenuta a Milano nel 1613, dovette apparire, all'epoca, assai pregiata nella sua impaginazione. Il dramma vi appare infatti fittamente decorato ed arricchito da un imponente apparato paratestuale: oltre che dalle 42 incisioni di Cesare Bassano⁶⁷, tratte da disegni di Carlo Antonio Procaccini⁶⁸, l'edizione è corredata dalle numerose glosse redatte dallo stesso Andreini, in larga prevalenza di argomento teologico-dottrinale; l'edizione è inoltre introdotta, oltre che dalla dedica, da ben tre avvertenze autoriali al lettore; sempre nelle pagine iniziali è presente un *Sommario degli argomenti*, in cui il dramma viene sintetizzato scena per scena, un elenco dei personaggi (*Interlocutori*) e un *errata corrige* (*Errori da correggersi*).

L'edizione del 1617, realizzata sempre a Milano e presso il medesimo editore, può essere considerata a tutti gli effetti una ristampa. Delle pochissime varianti nessuna può essere attribuita ad un intervento dell'autore: prova ne è che gli *Errori da correggersi* rimangono tali. Fatta eccezione per un solo verso che presenta una variante minima (p.59, 20° verso di pagina: "E per negarlo in tutto" nell'*Adamo* del '13; "E per negare in tutto" nell'*Adamo* del '17") e di un errore tipografico (a p.111, 25° verso di pagina, ultima parola: *horrore*; nell'edizione del '17 troncata in *horr*) il testo del dramma delle due edizioni è anastaticamente sovrapponibile; ulteriori

⁶⁷ Le iniziali CB compaiono in quasi tutte le incisioni realizzate per l'*Adamo*. "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 Crspi detto il Cerano, da Raffaello, da Camillo Procaccini e dai Lampugnani." FRAGONARA Marco, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, in "Rassegna di studi e notizie" (1998), 22, pp.197-225; p.213.

⁶⁸ notizia biografica riferita in nota nell'Introduzione.

sporadiche varianti riguardano il titolo e gli interlocutori della sesta scena del secondo atto (p.49), ove l'edizione del '17 riproduce erroneamente titoli e interlocutori della terza scena del medesimo atto; e un'erronea impaginazione dei disegni del Procaccini che in due occorrenze replicano quelli relativi a un'altra scena (in un caso l'errore è presente nell'edizione del '13 e non in quella del '17; nel secondo caso, viceversa). Inoltre manca nell'edizione del '17 un foglio contenente un ritratto dell'Andreini presente nella prima edizione; e diverso è il frontespizio. Le due edizioni inoltre replicano inoltre svariati vistosi errori. Per dare un'idea generale dell'impaginazione complessiva si è riprodotto qui di seguito uno schema, che riferisce, anche, sia degli errori più vistosi presenti in entrambe le edizioni, sia delle varianti. L'edizione del 1613 presenta le prime 28 pagine (ossia 14 fogli) non numerate. L'edizione del 1617 presenta solo 13 fogli iniziali non numerati, non risultandovi quello del ritratto dell'Andreini. Per mettere in evidenza la sovrapposibilità delle due edizioni, eccettuato il foglio mancante, si è indicato il settimo foglio dell'edizione del '13 come foglio 6 bis; in grassetto sono evidenziate le varianti.

Fol.1	Frontespizio figurato (1 facciata); Imprimatur (1)
Foll.2 > 6	Dedica (5 facciate) e prima avvertenza: <i>Al benigno Lettore</i> (5)
Fol.6 bis	r: bianco; v: ritratto di Andreini (foglio assente in edizione del '17)
Foll.7 > 8	Seconda avvertenza: <i>All'istesso Lettore</i> (4 facciate)
Fol.9	Terza avvertenza: <i>Sopra la voce labbia nell'Adamo usata</i> (2 facciate)
Foll.10 > 11	<i>Sommario degli argomenti delle scene</i> (3 facciate) e <i>Errori da correggersi</i> (1)
Fol.12	<i>Interlocutori</i> (1 facciata) ; Scenario: <i>La scena si finge nel terrestre paradiso</i> (1)
Fol.13	Prologo (1 facciata); disegno a facciata intera per prima scena del dramma (1)
Pagg.1 > 28	Primo atto, in 6 scene
Pagg.29 > 64	Secondo atto, in 6 scene
	Pag. 35: omissione di alcuni interlocutori segnalata in <i>Errori da correggersi</i>
	Pag. 36: in II,2, presenza di un secondo disegno del Procaccini, interno alla scena
	Pagg. 36-37: annotazione in glossa su tale anomalia (<i>Avvertimento per errore scorto</i>)
	Pag. 42: in edizione del '13, disegno erroneo per II,3
	Pag. 44: scena II,4 indicata come Scena terza; segnalato in <i>Errori da correggersi</i>
	Pag.49: in edizione del '17, erronea indicazione di numero scena e interlocutori
	Pag.59, variante di verso: "E per negarlo in tutto" > "E per negare in tutto"
Pagg. 65-93	Terzo atto, in 9 scene
	Pag.91, in edizione del '17, disegno erroneo per III,8
Pagg. 94-122	Quarto atto in 7 scene
	P.111, in edizione del '17 ultima parola di 25° verso (horror): troncata in horr
P.123-177	Quinto atto, in 9 scene

Come si può vedere, e come si può verificare⁶⁹, l'edizione del 1617, pur presentando un diverso frontespizio, è a tutti gli effetti una replica dell'edizione del '13. La perfetta sovrapponibilità anastatica della grande maggioranza delle pagine 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.

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), della dedica e, anticipando considerazioni che verranno fatte nel corso del capitolo, delle glosse andreiniane poste, identicamente nelle due edizioni, ai margini delle pagine; 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.

⁶⁹ Le copie di riferimento consultate per le edizioni del '13 e del '17 dell'*Adamo* sono accessibili in rete, come indicato in bibliografia.

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 Bordini⁷⁰. Ai piedi dei due alberi, distante fra loro, sono ritratti Eva (a sinistra) ed Adamo (a destra). Il disegno potrebbe 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 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 dedica con l'imminenza della *tournee* francese avviata nell'estate del 1613 in concomitanza con l'edizione dell'*Adamo*. La dedica infatti così esordisce:

Io non poteua 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 [...]

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

e più avanti si legge:

⁷⁰ cfr. FRAGONARA, op.cit., p.202

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

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.

A conferire particolare risalto alla fruibilità letteraria dell'*Adamo* contribuiscono senz'altro le numerose glosse che accompagnano il testo del dramma, ai margini delle pagine. Tali glosse sono redatte (salvo rare eccezioni) in latino e, se si eccettuano alcune sporadiche indicazioni sceniche, sono di natura teologico-dottrinale. Attraverso citazioni bibliche, patristiche e più estensivamente dottrinali⁷¹, 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 riconosciuti da un cattolicesimo riformato. Tuttavia non va considerata secondaria la funzione delle medesime glosse dottrinali volta a conferire uno *status* di prestigio e autorevolezza all'opera, indipendentemente dalla stretta necessità di avvalorarne l'ortodossia; lo spiegamento delle glosse dottrinali andreiniane si configura, sotto questo aspetto, come una dimostrazione di erudizione e di conoscenza di testi normalmente non fruibili da parte di un semplice commediante: la dimostrazione quindi, in ultima analisi, del proprio *status* di letterato. Inoltre, come si avrà modo di vedere nel corso della lettura del dramma, le glosse andreiniane svolgono anche funzioni, con approccio squisitamente moderno, di tipo auto-esegetico: il riferimento a determinati passi biblici e dottrinali sembra infatti, in alcune occasioni, avere come principale scopo ultimo quello di valorizzare quanto espresso nei versi del dramma.

⁷¹ Una trattazione più estensiva delle citazioni bibliche e dottrinali entro le glosse andreiniane verrà svolta nel §3 del Capitolo III.

2. I disegni del Procaccini

La qualità della fattura dei disegni di Carlo Antonio Procaccini⁷², resi dal Bassano quali incisioni per le edizioni milanesi dell'*Adamo*, e la ricchezza simbolica nei particolari meriterebbero di per sé una monografia sull'argomento; in questa sede ci si limita a soffermarsi su alcuni degli aspetti più significativi. I disegni del Procaccini previsti per l'edizione del 1613 sono 42 (di cui solo 41 effettivamente realizzati nell'edizione, data l'omissione di un disegno, correttamente disposto nell'edizione del '17). L'informazione che tutti i disegni dell'edizione del '13 sono del Procaccini (frontespizio e ritratto dell'Andreini compresi) lo si ricava dal fatto che non sono numerati i primi tre disegni (frontespizio, ritratto di Andreini, e scenario di base) mentre il quarto disegno, illustrazione per il *Prologo*, reca il numero 4; tutti i disegni sono quindi numerati dal 4 al 40, fatta eccezione per due casi compresi nella parte numerata (per indicare la loro posizione, qui si indicheranno tali disegni come 4bis e 11bis). Inoltre, 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 di sposti in corrispondenza dell'inizio del *Prologo* e di ciascuna delle scene del dramma; la scena II,2 presenta, atipicamente, anche un'illustrazione nel corso della scena. 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) frontespizio (sostituito nell'edizione del '17 con disegno forse non del Procaccini)
- 2) ritratto di Andreini⁷³ (assente nell'edizione del '17)
- 3) scenario di base⁷⁴, con appunto dell'autore in ringraziamento per il Procaccini.
- 4) illustrazione per il *Prologo*⁷⁵: in angolo compare il numero 4.
- 4bis) illustrazione a pagina intera⁷⁶ per la scena I,5: non numerata
- 5 > 9) illustrazioni numerate (da 5 a 9)⁷⁷ rispettivamente per le scene I,2-6
- 10) illustrazione⁷⁸ per la scena II,1, contrassegnata dal numero 10

⁷² per una notizia biografica, si rimanda a una nota nell'Introduzione

⁷³ in pagine iniziali non numerate; sul *verso* del foglio 6bis secondo la numerazione riportata in §1

⁷⁴ *idem*; sul *verso* del foglio 12

⁷⁵ *idem*; sul *recto* del foglio 13

⁷⁶ *idem*; sul *verso* del foglio 13

⁷⁷ rispettivamente a pp.: 11, 13, 21, 23 e 26

⁷⁸ p.29

11 e 11bis) illustrazioni⁷⁹ per la scena II,2: la prima contrassegnata con 11, la seconda non numerata
 12 > 15) illustrazioni numerate (da 12 a 15)⁸⁰ rispettivamente per le scene II,3-6:
 nell'edizione del '13 il disegno 12, per II,3, replica erroneamente il disegno 13, per II,4;
 nell'edizione del '17 i disegni correttamente disposti
 16 > 24) illustrazioni numerate (da 16 a 24)⁸¹ rispettivamente per le scene III,1-9:
 nell'edizione del '17 il disegno 23, per III,8, replica erroneamente il disegno 22, per II,4;
 nell'edizione del '13 i disegni sono correttamente disposti
 25 > 31) illustrazioni numerate (da 25 a 31)⁸² rispettivamente per le scene IV,1-7
 32 > 40) illustrazioni numerate (da 31 a 40)⁸³ rispettivamente per le scene V,1-9

Per una considerazione generale sui disegni del Procaccini è utile iniziare da una presa in esame dello scenario di base⁸⁴: il disegno riproduce la scena teatrale in cui si svolgerà il dramma, vuota di personaggi; in alto si legge “La scena si finge nel paradiso terrestre. 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, & honorò doppiamente l'Autore co'l suo Ritratto, eternando se stesso, se non l'Opera, che poco merita, & uccidendo la Morte con lo strale del suo pennello.⁸⁵

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 conoscenza approfondita dello stesso dramma da parte dell'artista (attraverso la fruizione di una sua messa in scena o anche attraverso un'attenta lettura).

⁷⁹ rispettivamente, pp.: 35 e 36

⁸⁰ rispettivamente, pp.: 42, 44, 46 e 49

⁸¹ rispettivamente, pp.: 65, 76, 77, 78, 81, 83, 87, 91 e 93

⁸² rispettivamente, pp.: 94, 96, 107, 110, 115, 117 e 120

⁸³ rispettivamente, pp.: 123, 131, 136, 144, 149, 158, 161, 165 e 169

⁸⁴ in pagine iniziali non numerate; secondo la numerazione indicata in §1, verso di foglio 12

⁸⁵ *ibidem*

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. 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 post-edeniche dei due progenitori. E' da notare inoltre come tutte le apparizioni infernali e le scene connesse agli spiriti infernali avvengano sempre nella parte in proscenio, *extra-paradisum*. Lo stesso proscenio, nel disegno dello scenario di base, ospita alcuni animali di piccola e media stazza: abbastanza frequenti sono le raffigurazioni di animali nella scena nei disegni del Procaccini. Al centro della siepe che divide i due spazi vi è 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, vi è un albero. Come si vedrà nel corso del dramma i biblici due alberi 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; come se il Procaccini volesse suggerire come il varco del paradiso (in entrata o in uscita) sia intrinsecamente connesso a una possibilità di salvezza (l'acqua della fontanella) e al sostentamento di ciò che dà vita insieme ai 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*⁸⁶ è di piccole dimensioni, nella parte alta della pagina contenete il prologo stesso. Vi si può osservare un coro di angeli; lo stesso prologo infatti è interpretato da un *Choro di angeli cantanti la gloria di Dio*⁸⁷. Vi si possono vedere alcuni angeli intenti a cantare, seguendo uno spartito; ed altri angeli intenti a suonare strumenti musicali, soprattutto ad arco e a corde. Si rimarca questo dettaglio in riferimento al fatto che in successivi disegni dedicati a figure infernali comprensivi

⁸⁶ in pagine iniziali non numerate; secondo la numerazione indicata in §1, *recto* di foglio 13

⁸⁷ *ibidem*, sotto il disegno e sopra il testo del *Prologo*.

di aspetti musicali, lo strumento 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 successivo⁸⁸, quello relativo alla scena I,1 è quello di più grandi dimensioni, occupando una pagina intera e sicuramente il più complesso. 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 il Padre Eterno nell'attitudine dell'artista che ha appena realizzato la sua opera; ulteriormente a sinistra, Adamo è affiancato da angeli, mentre a destra del disegno un nutrito numero di animali guardano Adamo con riverenza. Si vede quindi, al centro del palco, un angelo condurre Adamo nel 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 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 le altezze del 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.

In relazione a disegni successivi vanno evidenziati alcuni aspetti, di impronta tipicamente teatrale, associati agli spiriti infernali. A partire dalla figura (p.11) contrassegnata col numero 5, introduttiva alla scena I,2, che ritrae Lucifero appena emerso in superficie, l'apparizione degli spiriti infernali è disegnata sempre in modo analogo: emersione dal basso, in proscenio, fra fumi (o fumi e fiamme), che spuntano dal sottosuolo ad evidenziare l'avvenuta emersione. La tecnica teatrale di accesso alla scena di un personaggio, tipicamente dai connotati spettrali, attraverso un varco da

⁸⁸ in pagine iniziali non numerate; secondo la numerazione indicata in §1, verso di foglio 13

sotto il palco, 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 (ad esempio in quello n°9, p.26, che illustra la scena I,6) sembrano inequivocabilmente avere il volto mascherato: 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.

La scena II,2 presenta, come riferito, un'anomalia per quanto concerne le illustrazioni: si tratta infatti dell'unica scena a presentare, oltre a un disegno di apertura⁸⁹, una seconda illustrazione⁹⁰, posta nel corso della scena. In realtà è la seconda figura che avrebbe dovuto essere posta a inizio scena; così infatti precisa l'Andreini in una glossa:

Avvertimento Per errore scorso. Questo rame d'Adamo, & 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.⁹¹

Il disegno di cui parla l'Andreini, quello *d'Adamo, & d'Eva*, è il primo dei due disegni a coprire, quello che effettivamente inaugura II,2. Esso ritrae Adamo ed Eva in atto di preghiera e tematicamente corrisponde alla seconda parte di II,2. Il secondo disegno invece, che appare a scena iniziata, ritrae il solo Adamo in atto di nominare gli animali 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*; è verosimile cioè che, nell'intenzione dell'autore, il disegno di Adamo con gli animali avrebbe dovuto inaugurare una scena II,2 costituita dal solo breve monologo iniziale di Adamo; e un'ulteriore scena (il proseguo dell'effettiva scena II,2) inaugurata dal disegno di Adamo ed Eva in atto di preghiera. L'ipotesi di un'originaria inenzione andreiniana di suddividere la scena effettiva in due scene, presa in considerazione anche dal Fiaschini⁹², è coerente con il fatto che l'inizio della potenziale ulteriore

⁸⁹ p.35

⁹⁰ p.36

⁹¹ glossa andreiniana, pp.36-37

⁹² Cfr. FIASCHINI, *Fuori dalla selva*, op.cit., in nota, p.479-80

scena corrisponde all'ingresso del personaggio di Eva. Si aggiunge un'ultima annotazione; il disegno atipicamente disposto nel corso della scena II,2, quello di Adamo con gli animali, presenta un'ulteriore 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 vicende di Adamo ed Eva solo in fase post-edenica (IV e V atto).

3. Le tre avvertenze al lettore

Nelle edizioni milanesi dell'*Adamo* (nel corso del presente capitolo il riferimento al dramma andriniano senza ulteriori specificazioni fa implicito riferimento alla prima e più nota versione, quella appunto delle edizioni milanesi del 1613 e '17) compaiono ben tre avvertenze al lettore:

- 1) *Al benigno Lettore*⁹³
- 2) *All'istesso Lettore*⁹⁴
- 3) *Sopra la voce labbia nell'Adamo usata*⁹⁵

La prima delle tre avvertenze è senz'altro la più importante, esprimendo questioni rilevanti circa la motivazione autoriale nella composizione dell'opera, i motivi poetico-stilistici e le problematiche connesse, oltreché l'ideale destinazione dell'opera stessa.

Nella parte iniziale della prima avvertenza (*Al benigno Lettore*), l'autore contrappone un senso dei esusta stanchezza connessa al *haver | rimirate / troppo fiso* le "cose terrene" con "l'occhio della fronte" alle "tante meraviglie" *sparse dal sommo Dio a beneficio dell'Huomo* contemplabili invece con "quello della mente"⁹⁶. Lo stimolo a comporre l'*Adamo* sarebbe nato quindi, nell'autore da un senso di commozione di fronte alla bontà divina, percepita evidentemente non soltanto in accezione morale ma anche estetica (la bontà divina è anche bella in quanto desta *maraviglie*); l'espressione che l'Andreini utilizza per indicare l'intimo spunto a

⁹³ Sotto il titolo compare il nome dell'autore ("GIO.BATTISTA ANDREINI"); in pagine iniziali non numerate; secondo la numerazione indicata in §1, foll.4v-6v

⁹⁴ sotto il titolo: "IL SUDETTO ANDREINI"; *idem*: foll.7r-8v

⁹⁵ titolo in caratteri maiuscoli nel testo; *idem*: fol.9r-v

⁹⁶ parti citate, *idem*: fol.4v

comporre il dramma – un *non so che cristiano compungimento* – rimanda ad un senso di spiritualità intimamente vissuta e non forzosamente legata agli estrinseci canoni religiosi⁹⁷. La presenza nel dramma di elementi eterodossi, sia pur in un certo modo 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, considerato come ereticamente dissociato dai canoni religiosi di riferimento per l'epoca; ma nemmeno va identificato con essi.

Nel corso della prima avvertenza, in due passi, viene espressa un'analogia fra creazione universale e gestazione del dramma; il primo dei due passi nell'evidenziare il 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 mente⁹⁸

nel secondo, facendo riferimento alla teoria dell'origine dal *Caos*:

sapendo, che l'onnipotenza sua avezza a trarre meraviglie dal rozo, & informe Caos, così da quello, molto più rozo, & informe della mia mente, habbia anche tratto, questo parto [...]⁹⁹

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 post-edeniche, inoltre, verrà interpretato come sintomatico di un interesse filantropico dell'Andreini non tanto nei confronti di un uomo epicamente remoto, ma nella sua condizione esistenziale post-edenica, ossia moderna. Questa lettura sembrerebbe trovare conferma in un passo della prima avvertenza, di cui si sta dicendo, 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”¹⁰⁰

⁹⁷ parti citate: *ibidem*

⁹⁸ parti citate, *idem*: fol.5r

⁹⁹ parti citate, *idem*: fol.5v. La teoria della creazione dal *Caos* compare, solo marginalmente, nel corso del dramma; più vistosamente presente, come si dirà nel capitolo II, è invece nella riscrittura del dramma edita del 1641.

¹⁰⁰ *idem*: fol.5r

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, come quello *che fece il Demonio con Eva*, pressoché inesistenti nei libri del *Genesis*. Un secondo problema, più interessante, perché connesso a tematiche poetico-stilistiche, concerne il linguaggio del personaggio di Adamo. L'Andreini ritiene importante che Adamo non adoperi, nel suo linguaggio parole connesse ad invenzioni successive dell'umanità, ossia le *cose fabrili* di cui fornisce un'elenco esemplificativo (*archi, strali, urne, coltelli, spade, aste, trombe, tamburi, Trofei, Vessilli, arringhi, martelli, faci, mantici, roghi, Teatri, erari*); lo stesso personaggio di Adamo dove inoltre astenersi, per l'Andreini, dal pronunciare *fatti d'histoire sacre, o profane ; menzogne di favolosi Dei ; di narrare Amori, furori, armi [...]*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 normalmente, e particolarmente in epoca andreiniana, la poesia utilizza, specie per uso retorico.¹⁰¹

A questa definizione del linguaggio di Adamo si associano anche le considerazioni sullo stile del suo eloquio. Da una parte infatti la grandezza intrinseca del personaggio porterebbe a scegliere uno stile aulico; d'altra parte le sue attitudini e l'ambientazione in cui è immerso renderebbero preferibile uno stile umile, pastorale. L'incrocio dei due aspetti sembra riflettere, nella scelte andreiniana, l'alteranza di endecasillabi e settenari:

Difficile, per non sapere in che stile dovesse parlare Adamo, perché risguardando al saper suo, meritava i versi intieri, grandi, sostenuti, numerosi: Ma considerandolo poi Pastore, & 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 desidenze.¹⁰²

¹⁰¹ parti citate nel capoverso: *idem*: fol.5r-v. 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.

¹⁰² *idem*: fol.5v

La parte conclusiva della prima avvertenza pone particolare enfasi alla natura letteraria e non rappresentativa dell'opera. Il fine ultimo della stessa risulterebbe infatti quello *di portar nel Theatro dell'Anima la miseria, & il pianto di Adamo, e farne spettatore il tuo cuore, | Lettor benigno*¹⁰³. Gli stessi lunghi dialoghi di Eva o di Adamo con il *Diavolo* ed altri personaggi tentatori del dramma non vanno intesi come realtante accaduti, ma come esplicitazione 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, & Eva, furono nell'interno della lor mente, così non ben capir lo spettator le poteva.¹⁰⁴

Il tema dell'*inventio* teatrale dà spunto all'autore per una velata polemica inerente al fatto di come, all'epoca, al *Pittore Poeta muto* fosse concessa una libertà espressiva ed inventiva, anche per i soggetti sacri, molto più estesa rispetto al *Poeta, Pittor Parlante*.¹⁰⁵

L'enfasi che l'Andreini pone, in questa avvertenza *Al benigno Lettore*, alla 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 l'aspetto squisitamente letterario del dramma venga messo in evidenza. Questo fatto in nessun caso esclude il fatto che il medesimo dramma possieda, oltre che una qualità letteraria, un'intrinseca predisposizione per una sua resa scenica e che uno o più allestimenti del medesimo dramma, sotto la direzione dell'Andreini, possano aver avuto luogo. 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*.

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

- nel *Prologo* gli angeli nominano l'arcobaleno, sotto il nome di *Iri*¹⁰⁶

¹⁰³ *idem*: fol.6r-v

¹⁰⁴ *idem*: fol.6r

¹⁰⁵ parti citate: *ibidem*

¹⁰⁶ cfr.: *idem*, foll.7r-8r

- > per il riferimento mitologico-pagano ad *Iride*
- > per il fatto che l'arcobaleno compare nella bibbia solo dopo il diluvio
- Adamo chiama Eva con il nome di *sposa*¹⁰⁷
- nominazione di *Echo*¹⁰⁸
- menzione degli spiriti associati ai quattro elementi¹⁰⁹

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 nel dramma andreiniano non li si deve certo cercare tra quelli qui proposti dall'autore. Tale seconda avvertenza appare quindi senz'altro come un'esposizione di presunti chiarimenti con lo scopo di mettere in risalto le conoscenze, in ambito dottrinale, da parte dell'autore ed evidenziare il suo riferimento nei loro confronti¹¹⁰. *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 legio riferimento ad adeguati canoni teologico-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. 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 sciornare, in questo caso, un catalogo degli ideali riferimenti letterari¹¹¹. Considerando la simile strategia adottata nella seconda e terza avvertenza, è plausibile ritenere come preminente, in entrambi i casi, l'obbiettivo di conferire, attraverso citazioni di *auctoritates* (dottrinali in un caso, letterarie nell'altro), uno *status* di autorevolezza all'opera stessa.

¹⁰⁷ cfr.: *idem*, fol.8r

¹⁰⁸ cfr.: *ibidem*

¹⁰⁹ cfr.: *idem*, fol.8r-v

¹¹⁰ le citazioni biblico dottrinali, presenti nell'avvertenza qui considerata, *All'istesso Lettore*, verranno riferite in §3 del Capitolo III.

¹¹¹ Le citazioni letterarie presenti in questa terza avvertenza, *Sopra la voce labbia [...]*, verranno riferite in §4 del Capitolo III.

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 composti¹¹² rispettivamente di 697, 915, 641, 654, 1331 versi, per un totale di 4238; che, insieme a quelli del prologo, fanno 4258 versi.

I versi normalmente impiegati nel dramma sono endecasillabi e settenari liberamente alternati e sporadicamente rimati¹¹³; in particolare si riscontra con una

¹¹² In considerazione dell'inaffidabilità della numerazione riscontrata nelle recenti edizioni dell'*Adamo*, RUFFINO (1998; 2007) opp.citt. (come già riferito in una nota dell'Introduzione), così come anche in ALLODOLI (1913), op.cit., si è cercato di svolgere una verifica puntuale nel conteggio, tenendo anche in considerazione il conteggio unitario degli sporadici versi spezzati; la verifica, per quanto accurata, non esclude eventuali sviste.

¹¹³ 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 versolmilmente legati ad errori editoriali. Il primo caso, in ADAMO, 3° di III,7, p.90, è riconducibile a un settenario regolare attraverso la trocatura del verbo: "Ottener[e] la mia morte"; il secondo caso, penultimo verso del dramma, dodecasillabo, risulta tale per probabile interpolazione da parte dell'editore, come segnalato dal Bevilacqua e come si dirà meglio, in nota, nel corso della trattazione dell'ultima scena. Compaiono apparentemente alcuni versi di misura diversa, tipicamente il quinario: in realtà si tratta sempre di porzioni di un verso endecasillabo (o settenario) ripartito fra due (o più) interlocutori, anche se la grafica del testo non lo evidenzia. Si sono riscontrati 18 casi di endecasillabi spezzati e ripartiti fra più interlocutori; e in una singola occorrenza, un settenario spezzato. Il primo caso lo si incontra nel testo nella scena II,6 a p.52, nel passaggio dei due interventi consecutivi di EVA1° e SERPE1°, «[...] / Voglio, voglio appressarmi.» «Hor vedi dunque / [...]; il secondo caso, nella stessa scena e pagina, nel successivo passaggio fra EVA2° e SERPE2°: «[...] / Di quest'arbor fornzuta» «Io vuo' assalirla / [...]; nella stessa scena II,6, a p.60, nel passaggio fra SERPE11° ed EVA12°: «Dunque brami, ch'io'l narri?» «Altro non cheggio»; ancora in II,6, p.62, nel passaggio fra EVA 15° e SERPE15°: «[...] / Freddo humor, che mi sface?» «O vergin bella, / [...]; in III, 1, p. 68 fra ADAMO3° ed EVA3°: «[...] / Affidiamoci lieti.» «Eccomi assisa / [...]; nella stessa scena III,1, a p.75, fra ADAMO16° ed EVA 16°: «[...] / Rotar di fiamme acceso» «Ahi qual flagello / [...]; e, subito dopo, fra ADAMO17° ed EVA17°: «Nudo son? chi mi cela? io parto» «Io fuggo». E' riconoscibile come settenario ripartito in due interventi (SATHAN1° e VOLANO1°) l'esordio della scena III,3 a p.77: «E' vinto l'huomo» «E' vinto». Nella scena V,1, a p.126 è ravvisabile un endecasillabo spezzato fra il finale di CARNE3° e l'inizio di ADAMO3°: «[...] / Gentilissimo Adamo?» «Il passo arretra, / [...]; così come, sempre in V,1, a p.127, fra CARNE4° e ADAMO4°: «[...] / Assai più lieto Adamo» «Io amo, io amo, / [...]. Nella scena V,2, p. 131, la conclusione di LUCIFERO1° e l'inizio di ADAMO1° vanno a formare un unico endecasillabo: «[...] / Avampar fe' d'amore.» «E tu chi sei / [...]. Un discreto numero di endecasillabi spezzati si incontrano nella scena V,3: fra LUCIFERO5° de ADAMO5°, p.138, «Dunque altro non desiri?» «Altro non chieggi»; fra CARNE5° e LUCIFERO9°, «[...] Ad ubidirti» «Ed io vuo' far, che sia / [...]; subito dopo, fra ADAMO14° e LUCIFERO11°, «Inver molto si pena» «Hor forse vuoi / [...]; e fra CARNE6° e ADAMO16°: «Così forse le brami?» «Ohimé, l'esempio, / [...]; e, poco oltre, p.140, fra ADAMO16° e LUCIFERO12°: «[...] Son fatture celesti?» «Eccole vinte». Nella stessa scena V,3, a p. 141, si può considerare endecasillabo il seguente verso spezzato in tre interventi (ADAMO19°-LUCIFERO15°-ADAMO20°): «[...] / T'adoro» «Segui pur» «Hor di; T'adoro»; e poco sotto, spezzato in due interventi (LUCIFERO16°-ADAMO21°), l'endecasillabo: «[...] / Ridirò i detti tuoi» «Io mi contento. / [...]. Infine, nella scena V,6, p.159, è ravvisabile l'endecasillabo spezzato fra gli interventi di (NINFE)DONZELLE2° e MONDO: «[...] / Cieca talpa d'inferno.» «Ah carne infetta, / [...].

certa frequenza la rima baciata nel distico conclusivo degli interventi. Le parti cantate sono invece composte in versificazioni metricamente chiuse: si può riscontrare quindi, anche attraverso le indicazioni didascaliche (come: *Angeli cantano*), una chiara corrispondenza fra parti recitate, che costituiscono la maggior parte del testo, costituite appunto di endecasillabi e settenari in libera alternanza e parti cantate costituite in strofe, singole o composte. Tuttavia non si può escludere che le parti recitate vadano intese in taluni punti, specialmente quelli di una più accentuata liricità, come da intonare nella direzione del canto, ovvero in stile recitativo (anche se non vi sono indicazioni didascaliche a tal riguardo).

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 intermittenza¹¹⁴ con i recitati di PADRE ETERNO, ADAMO ed EVA
- Atto II: la prima scena è interamente dedicata ad interventi corali angelici, in variate strofe chiuse; il primo e ultimo intervento solo corali, tutti gli altri affidati ad angeli solisti¹¹⁵.
- Atto III: in nona ed ultima scena, in singola strofa corale¹¹⁶
- Atto V: in nona ed ultima scena, in una lunga strofa che può essere intesa anche come formata da due strofe disomogenee¹¹⁷

Un intervento in singola strofa di endecasillabi e settenari è affidato anche a un personaggio infernale, Vanagloria, a conclusione dell'atto secondo¹¹⁸. A un altro personaggio infernale, Canoro, è affidato l'unico componimento del dramma in endecasillabi e settenari disposti in regolari strofe multiple; lo si incontra nella quarta

all'inizio di III,1, p.77, in rapida successione VOLANO (1°) – SATHAN (1°) – VOLANO (2°): ««E' vinto l'Huomo?» «E' vinto» «

¹¹⁴ Cfr., in I,1, pp.1-9. I singoli interventi corali di SEREFINI e CHERUBINI sembrano indicare semicori che in talune occasioni, nella medesima scena, intervengono in modo unitario in quanto ANGELI.

¹¹⁵ Cfr.: II,1: pp.29-35

¹¹⁶ con schema metrico: abaBcCdDEE; cfr. (CHORO D')ANGELI di III,9, p.93

¹¹⁷ La scomposizione in due strofe disomogenee è data dalla considerazione che nel testo il 15° verso (che inizia una frase sintattica) è spostato a sinistra. Le due strofe hanno i seguenti schemi: (1) aabaccDDeFggF (2) a'B'c'B'a'D'c'E'e'F'XF'. Il penultimo verso, non rimato, contrassegnato con "X" risulta, unico caso in tutto il dramma, un endecasillabo ipermetrope, ovvero un dodecasillabo. Con ogni probabilità non si tratta di un verso composto dall'autore ma interpolato dall'editore, così come segnalato dal Bevilacqua, come si riferirà meglio, in nota, nel corso della lettura dell'ultima scena del dramma. Cfr.: ANGELI (CANTANO) di V,9, pp.176-77

¹¹⁸ con schema metrico: aAbBccdedE. Cfr. VANAGLORIA di II,6, p.64

scena del terzo atto¹¹⁹. Nel dramma compaiono infine tre canzonette in ottonari e quaternari:

- in atto III, scena quinta: *Choro di Folletti*¹²⁰
- in atto V, scena prima: canzonetta di Carne¹²¹
- in atto V, scena sesta: *Choro di Donzelle*¹²²

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: il coro angelico infatti chiude il terzo così come il quinto atto; lo stesso coro angelico inaugura il dramma, entro il prologo; così come inaugura anche il secondo atto. I cori angelici appena riferiti 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: i primi tre atti di ambientazione edenica e post-edenica gli ultimi due. L'irregolarità complessiva della disposizione delle parti a versificazione chiusa, e quindi cantate, all'interno del dramma può essere messa in evidenza quantificando la loro distribuzione. Considerando come unitario l'insieme degli interventi angelici in I,1 e quello in II,1 si può visualizzare la seguente distribuzione numerica degli interventi strofici/cantati rispettivamente all'interno del prologo e dei cinque atti: 1+(1,2,3,0,3).

Si è accennato sul fatto di come il dramma andreiniano risulti fortemente strutturato in due parti principali, di cui la prima si conclude, alla fine del terzo atto, con la cacciata dal paradiso terrestre. Per evidenziare meglio questa struttura bipartita, si riporta qui di seguito una sintesi dello svolgimento del dramma nei suoi cinque atti:

¹¹⁹ 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

¹²⁰ La composizione strofica inizia con il quinto verso dell'intervento corale; ed è disposto in 4 strofe di ottonari e quaternari, rimati: AaBCcB. Cfr.: (CHORO DI) FOLLETTI di III,5, pp.81-82; p.82

¹²¹ La canzonetta conclude l'intervento di Carne; ed è disposta in 3 strofe di ottonari e quaternari, con metro: AAbCC; cfr.: in CARNE 1° di V,1; pp.123-25; pp.124-25

¹²² disposto in 6 strofe di ottonari e quaternari, con metro AbbACC; cfr. (CHORO DI) DONZELLE, 1° di V,6, pp.158-59

I. Creazione di Adamo ed Eva; conciliabolo di spiriti infernali; Lucifero convoca gli spiriti dei vizi capitali e li invia affinché inducano Eva nel peccato;

II. Coro angelico iniziale; Adamo ed Eva interloquiscono nel paradiso terrestre, spiati dagli spiriti inviati da Lucifero; il consiglio infernale predispone la tentazione nei confronti di Eva, che viene quindi realizzata da Lucifero nell'aspetto di Serpe;

III. Caduta di Adamo, indotto da Eva; trionfo degli spiriti infernali; interrogazioni divine e cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre;

IV. Consiglio infernale ed evocazione, in 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: prima Demonio (ossia Fame, Sete, Fatica e Disperazione), quindi 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 di Lucifero con Michele e caduta di Lucifero; trionfo degli angeli attorno Adamo ed Eva.

Come si può vedere, il dramma presenta una netta strutturazione 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 ha luogo un progressivo percorso che conduce i due progenitori, attraverso il superamento delle molteplici tentazioni post-edeniche, a una loro riabilitazione morale e a una loro salvezza.

Si possono inoltre scorgere alcuni elementi e sequenze speculari, nelle due parti del dramma, che mettono in evidenza tale bipartizione. Se l'inizio della prima parte presenta, sia pur in rapidi accenni, la creazione universale, la seconda parte si avvia con l'episodio infernale che dà luogo a una sorta di contro-creazione: l'evocazione dei mostri da parte di Lucifero infatti, come si vedrà, si configura come l'esplicita realizzazione, in forma di replica parodica, della creazione divina. Inoltre, se l'atto conclusivo (il III) della prima parte è caratterizzato dai festeggiamenti infernali, quello che conclude la seconda parte e il dramma interno (il V) termina con un episodio conclusivo ove hanno luogo i festeggiamenti angelici. Infine, come già notato, entrambe le due parti dell'opera sono concluse da un coro angelico: tale fatto, che si realizza appunto nei finali del III e del V atto, non ha mai luogo negli altri finali d'atto.

Le due parti, pur essendo costituite la prima di tre atti e la seconda di due, in considerazione della notevole lunghezza dell'ultimo atto, presentano un numero di versi ciascuna paragonabili fra loro, presentando la prima 2253 versi; la seconda 1985. E' significativo constatare come, al di là di motivi estetici di strutturazione interna, l'Andreini abbia conferito uno spazio così rilevante per le vicende post-edeniche di Adamo ed Eva. Come si dirà nel corso della lettura del dramma, questo fatto va probabilmente riconnesso a uno specifico interesse dell'autore non tanto per l'uomo dei primordi, epicamente remoto nel tempo, quanto per quello in condizione post-edenica, 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, all'interno del dramma, 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 quindi prima la lettura dell'insieme dei primi tre atti, quindi quella relativa agli ultimi due. Per quanto concerne una ripartizione interna nella trattazione, è poco utile seguire la suddivisione in scene del dramma andreiniano, 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 con ogni nuovo ingresso di personaggio (o *interlocutore*) frammenta spesso episodi unitari; per di più l'Andreini non risulta nemmeno sempre scrupoloso nel rispettare il criterio di nuove scene per ogni nuova entrata; in più di un'occasione infatti avviene l'entrata di un nuovo *interlocutore* senza che il fatto dia luogo a una nuova scena. In ogni caso si riporta il numero di scene che figurano nel dramma andreiniano, ove, nel corso dei cinque atti, si incontrano, rispettivamente 6, 6, 9, 7 e 9 scene, di lunghezza estremamente variabile: dai soli 10 versi del coro angelico che costituiscono la conclusiva scena d'atto III,9¹²³ ai 444 versi della scena II,6¹²⁴ della tentazione di Eva per opera di Lucifero-Serpe.

Si è ritenuto più utile scandire la lettura del dramma per unità (gruppi di scene o, in alcuni casi, scene singole) ove sia ravvisabile una sostanziale continuità d'azione scenica; cioè per sequenze ove l'azione prosegue in un *continuum* senza che vi sia

¹²³ cfr.: III,9, p.93

¹²⁴ cfr.: II,6, pp.49-64

ravvisabile una soluzione di continuità. Per indicare tali unità si è utilizzato il termine: macroscene. 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 sul profilo della continuità d'azione, risulta invece ripartibile in sole 4 macroscene; secondo questo criterio, dunque, l'intero dramma, nei suoi cinque atti, risulta composto di 13 macroscene.

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

Il prologo è un intervento canoro del coro angelico, strutturato in cinque quartine di endecasillabi a rima incrociata. Data la ricchezza di spunti interpretativi a cui si presta, si propone innanzitutto la citazione integrale dello stesso prologo. Per ciascuna strofa, si rimanda in nota a una sua possibile resa in parafrasi che inculde anche brevi spunti interpretativi. Successivamente si svolgeranno, in maniera più distesa, alcune riflessioni sul prologo stesso. Il titolo del prologo è simultaneamente l'indicazione dei suoi interpreti: "CHORO D'ANGELI CANTANTI LA GLORIA DI DIO".

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.¹²⁵

Quindi a le cetre eterne al novo canto
S'aggiunga melodia, e lodi a lode,
Per colui, ch'oggi ai Mondi, ai Cieli gode,
Gran Facitor mostrarsi eterno, e santo.¹²⁶

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

¹²⁵ 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 (il respiro del cosmo) e il tempo universale misuri generoso i tempi della musica. Si noti l'insistito motivo caratterizzato da *pause*, *sospir*, *aure novelle*, *Tempo/tempi*: a suggerire l'immagine e sensazione di un respiro cosmico.

¹²⁶ Quindi il concerto moltiplichi le sue voci melodiche e le sue 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 e al novo canto* il binomio nuovo-eterno sembra voler caratterizzare l'ambiguo *status* esistenziale delle cose celesti. Se l'armonia di fondo che vi soggiace 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.

Versi di grazie un Ocean profondo?¹²⁷

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.¹²⁸

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.¹²⁹

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 di grazia divina da parte degli stessi angeli, affinché essi possano cantare adeguatamente la grandezza e la bellezza della creazione.

La questione centrale che si pone inerentemente al prologo riguarda il tempo in cui esso è ambientato. È 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. È sintomatico l'utilizzo della voci verbali *sia-sien*, quasi gli angeli stessi esprimano un'attiva funzione vicaria dell'atto creativo analoga al *fiat* scritturale. Il congiuntivo presente indica chiaramente un qualcosa che sta accadendo, proprio ora, mentre il coro angelico, cantando, descrive questo accadere. Ulteriore conferma che l'ambientazione è quella del pieno atto creativo, inteso come spazio liminale fra non-tempo e tempo, in cui le cose stanno per ricevere la loro esistenza, e tuttavia la loro

¹²⁷ 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)?

¹²⁸ 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, certo, l'Andreini alludeva anche a se stesso, nella consapevolezza che concepire e realizzare un dramma con tale soggetto, sia nelle carte che sui palchi, non fosse cosa facile e priva di insidie.

¹²⁹ (si lega logicamente all'invocazione precedente: ispira le – nostre – sante lodi canore...) 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 la nostra parvenza sarà quella di aquile nella luce dei tuoi potenti raggi.

forma non è ancora compiuta, la si trova in una nota didascalica che l'Andreini appone alla seconda strofa:

D.Aug. lib.4.super Genesim, cap 1 & 4, affirmat res prius fuisse ab Angelo cognitatas quam in proprio genere existerent, quare non cognovit eas per species ab illis sumptas, sed per concreatas¹³⁰

La nota allude infatti, al di là delle finezze teologiche, al fatto che la creazione compiuta, in questa fase, possa essere vista e descritta dagli angeli solo grazie alla loro qualità promonitoria. D'altra parte gli angeli, essi stessi parte della creazione, è come se venissero alla luce proprio ora cantando queste quartine. Il moto di meraviglia verso l'imperscrutabile profondità della grazia divina che gli angeli esprimono, in particolare nella terza strofa, è la stessa attonita meraviglia con cui Adamo pronuncia le sue prime parole venendo alla luce e così Eva dopo di lui¹³¹.

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 fisica contemporanea, come riverbero ondulatorio dell'evento¹³². Questa atmosfera che è sì

¹³⁰ glossa andreiana a margine del prologo (pagina non numerata)

¹³¹ cfr. *infra*, in Capitolo I.

¹³² L'accadere del prologo idealmente collocato all'istante iniziale della creazione, è una suggestione che acquista pertinenza anche attraverso un passo della seconda avvertenza, *All'istesso lettore*, in cui si riferisce al teologo José Anglés: "Gioseffo Anglés [...] prova che gli Angeli per le specie concrete nel primo della loro Creazione ebbero esattissima cognizione e scienza della quiddità di tutte le cose. E questo lo prova con più autorità e 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 &c. dunque dall'istante della sua creazione non acquistò scienza delle essenze per le specie acquistate dalle cose, ma per le concrete". L'espressione qui ripetuta "dal primo della loro creazione"/"dall'istante della sua creazione" riferita alla precognizione angelica, suggerisce che il prologo stesso, a cui Andreini si riferisce in questo passo, potesse essere ambientato idealmente nell'istante di tempo/non tempo in cui comincia la creazione, e che nella stessa messa in scena l'autore-capocomico abbia potuto valersi di espedienti scenotecnici volti a trasmettere questo tipo di visione. D'altra parte, la teoria della creazione degli angeli come atto simultaneo e non anteriore rispetto alla creazione del mondo materiale, era opinione teologica ricorrente fra 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

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.

Come si diceva, 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 questo una chiara espressione metateatrale e specificatamente quell'espedito che spesso ricorre nel teatro barocco che è il "teatro nel teatro": ciò che l'Andreini mette in scena è a sua volta uno spettacolo che avviene nel conchiuso aureo teatro celeste¹³³ là dove gli allestitori sono gli angeli e lo

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: AA.VV. *Le ali di Dio: messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a cura di Marco Bussagli e Mario D'Onofrio. Milano, Silvana, 2000; p.40-43). Andreini si dimostra molto attento e scrupoloso nel motivare, attraverso note in latino che affiancano il testo del dramma fin dalla prima edizione, la legittimità teologica di ciò che viene espresso al suo interno, ricorrendo direttamente a fonti bibliche e avvalendosi di scritti teologici autorevoli. In modo analogo avviene nel caso citato, all'interno della seconda avvertenza al lettore: il riferimento è ad ANGLÉS, José, *Flores theologiarum quaestionum in secundum librum sententiarum*, Venezia, 1588. Ma spesso la legittimità teologica, nelle glosse dell'Andreini, si affianca e si incrocia con una preoccupazione di tipo estetico-letteraria al punto che in alcune note, dietro la parvenza di una giustificazione teologica, l'Andreini sembra voler passare al lettore una suggestione attraverso la quale poter apprezzare meglio i versi in questione. Più generalmente, la scrittura dell'*Adamo* da parte dell'Andreini, sembra nascere dal duplice sforzo di rispettare fedelmente ciò che è teologicamente sancito e di far fiorire all'interno di questa fedeltà un senso poetico. Già nel prologo stesso 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 segnano il vero *incipit* della creazione universale e già nel loro canto riflettono sull'intera storia universale; paradosso che all'interno di una scena teatrale, immaginata o vissuta, diventa esteticamente pregnante là dove era un mero concetto astratto nelle terse ma asettiche geometrie dei trattati teologici coevi e anteriori.

¹³³ *Teatro celeste* è il nome di un'opera di G.B. Andreini del 1625, in cui i comici di mestiere onesti vengono chiamati in cielo per esercitare lì la loro arte. Il regno celeste qui, 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'univoco 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 Iatri, / 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, p.5). Riferendosi sia al *Teatro Celeste* che all'*Adamo* di Andreini, 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

spettatore unico destinatario, il Padre Eterno, che oltre ad essere spettatore ne è anche il drammaturgo, il *divo scrittore sovrano*¹³⁴. Il coro angelico del prologo infatti esprime, in particolare nelle ultime due strofe, tutta la tensione di uno spettacolo che sta per essere allestito agli occhi del creatore; dell'allestimento, gli angeli stessi sono i principali responsabili, i capocomici, al punto di predisporre, con quel *sia-sien* ripetuto nella prima strofa, la disposizione del palcoscenico e dei 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, come capocomici, occupano la prima posizione: *Angeli e Sfere, ciel, Mondo, pesci, augelli, mostri e fere*. Gli angeli quindi sono 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 in questo prologo, la stessa che si accompagnerà a tutto il dramma, è rappresentata da un senso di profonda e attonita meraviglia per le cose che accadono, in piena linea con la generale 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 natura creata che sta per esistere e che racconta se stessa, 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; ma, sempre nel gioco della meraviglia che l'Andreini offre a un lettore non frettoloso, ci si può bene accorgere che la complessità strutturale del teatro barocco nel tendere, e a volte coincidere, con questa forma, il teatro nel teatro appunto, si può bene risolvere nello stupore dell'evidenza dell'immediato: se il dramma che sta per avviarsi non è altro che la narrazione della natura creata agli occhi del Creatore, allora si può bene percepire che il medesimo

spettacolo sotto gli occhi delle sfere paradisiache" (REBAUDENGO, Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1994; p.176)

¹³⁴ I,1, v.33

dramma ambisca ad incarnare la 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 percepito 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 all'umanità in genere; 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: quel senso di meraviglia, sospeso nell'atto vibrante e gentile della creazione, percepito dalle 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 senso di stupore disinteressato (quale nota predominante di una possibile amorevole corrispondenza con il creatore), di quella predisposizione a commuoversi per le meraviglie del creato che conduce lo stesso Adamo a intuire lo sguardo meravigliato e non indifferente da parte del creatore stesso verso di esse. 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, che è la possibile condizione felice per l'umanità, coincide con un ritrovato sintonizzarsi con quell'armonia celeste che apre i primi versi del prologo, con quella meraviglia che inaugura il dramma come un auspicio, come una nota beneaugurante. 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 si può scomporre in 9 macroscene, intese come sezioni in cui l'azione prosegue senza soluzione di continuità:

- 1 (296 versi) Creazione di Adamo ed Eva: I,1
- 2 (401 versi) Reazioni e contromosse degli spiriti infernali: I,2-6
- 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 scene in un'unica macroscena, fatta eccezione per l'ultima, sono 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: i due interventi diretti del Padre Eterno, in occasione della creazione dell'uomo e della cacciata dal paradiso terrestre concludono in una potente cornice quello che può essere visto come un primo episodio dell'opera. Il tema centrale di questo episodio, come si diceva, è la caduta. La cacciata dal paradiso terrestre sembra per Adamo ed Eva una condanna senza appello: l'Andreini sembra voler enfatizzare questo aspetto per poter sottolineare meglio, per contrasto, attraverso gli ultimi due atti dell'opera, la faticosa ma ineccepibile possibilità di redenzione per l'uomo.

6.1 Creazione di Adamo ed Eva: I,1

La prima scena dal primo atto descrive la creazione di Adamo ed Eva. I personaggi che intervengono sono: Padre Eterno, Adamo, Eva, cori angelici (Serafini, Cherubini, Angeli). La scena si può scomporre nelle seguenti microsequenze:

- invettiva del Padre Eterno verso Lucifero;
- discesa del Padre Eterno sulla terra e creazione di Adamo;
- sonno di Adamo e creazione di Eva;
- narrazione del sogno fatto da Adamo e abbraccio con Eva;
- consegne del Padre Eterno verso Adamo ed Eva sua ripartenza dalla terra;
- monologo di Adamo sulla bellezza del creato e chiusa finale con Eva.

I quasi trecento versi (296) di questa prima scena (e macrosцена) sono piuttosto movimentati sia per i temi che per la dinamica dei personaggi che vi intervengono. Dal punto di vista tematico la scena si apre con l'eloquio iniziale del Padre Eterno che si rivolge principalmente a Lucifero; la parte centrale della scena stessa riguarda la creazione dell'uomo e della donna; la parte finale ha come tema la commozione dell'uomo di fronte alla natura. Per quanto riguarda la dinamica dei personaggi, bisogna considerare la creazione di Adamo ed Eva nella parte centrale della scena: non sono personaggi che tecnicamente entrano nel palcoscenico, altrimenti il loro ingresso segnerebbe l'inizio formale di una nuova scena; sono invece fatti emergere nello spazio scenico attraverso un adeguato espediente scenotecnico; l'unità formale della scena tuttavia non toglie il fatto che l'esordio di Adamo ed Eva scandisca nitidamente il ritmo della stessa quasi come se fosse spezzata in più scene. Inoltre, nella parte finale, Adamo ed Eva restano soli (o accompagnati forse dalla presenza dei cori angelici): la scena si chiude con personaggi totalmente differenti da quelli con cui si era aperta (eccetto la possibile, ma non sicura presenza dei cori angelici per tutta la durata della scena) e la sua parte finale costituisce di fatto una microscena a sé. Infine il Padre Eterno parla inizialmente dall'alto, forse non visibile, per essere calato a terra, *deus ex machina*, nella parte centrale della scena, al fine di creare Adamo ed Eva, e per poi scomparire nuovamente verso l'alto prima della microscena finale: movimenti questi che conferiscono ulteriore dinamicità al ritmo di questa prima scena del dramma.

Il monologo di apertura del Padre Eterno¹³⁵ è soprattutto un'invettiva verso Lucifero, che si apre coi versi:

Alzi dal tetro horror l'horrida fronte
Lucifero dolente a tanta luce;¹³⁶

Il Padre Eterno invita Lucifero ad alzare la tessa dagli abissi in cui è precipitato a causa della sua scelleratezza, in modo di poter assistere alla creazione del mondo e dell'uomo e rodersi quindi di rabbia e invidia. Il concetto che si esprime nel cuore dell'intervento d'esordio del Padre Eterno è infatti quello di rovesciamento e inversione fra 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 superbo¹³⁷

La suggestione di questi versi indica la creazione dell'uomo come fondamentalmente motivata da un intento riparatore al danno generato dalla ribellione, e conseguente caduta, di Lucifero: il cielo si è svuotato di un terzo dei suoi inquilini e i posti vuoti vanno colmati con nuove presenze 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 attraverso una sorta di inversione di flusso nello stesso luogo in cui è scaturita l'emorragia: l'espressione ermeticamente felice e pregnante "sublimar

¹³⁵ Il Padre Eterno va immaginato inizialmente in una posizione sopraelevata sulla scena, forse al limite della visibilità; solo in seguito, verrà calato sul palcoscenico: "Lasciate Angeli il Ciel pur vosco in terra / Scenda colui, che seco porta il Cielo"; PADRE ETERNO, 2° di I,1, p.2 (*incipit* dell'intervento)

¹³⁶ *incipit* di PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2; p.1. Significativa è la ripresa del termine "horror", rafforzato da "horrida [fronte]", con "[talpa d'] horri" [v.14]: il termine, riferito all'aspetto e al sentimento di Lucifero, rimanda al senso di spavento sconfinato per se stesso che non può avere pentimento ma al tempo stesso richiama l'immagine dell'orrido, come scosceso dirupo, abissale sprofondamento dal sapore irto e terrigno; lo stesso termine "ruina" [v.16] che sta per rovina, caduta, richiama più ampiamente al precipizio come luogo fisico, ma anche ai residui irtamente asimmetrici di qualcosa che è crollato. La suggestione di questo spettro semantico rinvia a quella *coincidentia oppositorum* fra essere maleficamente metafisico e iperbolicamente corporeo proprio della natura luciferina. Come ebbe a scrivere Benjamin, "La pura materialità e la spiritualità assoluta sono i due poli dell'ambito satanico": BENJAMIN, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p.205

¹³⁷ PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2; p.1

le soglie”¹³⁸ conferisce valore al varco, alla soglia di accesso del regno celeste nel creare una possibilità di ingresso là dove si era generata quella di uscita. In questa chiave, la sublimazione delle soglie non va letta come semplice creazione 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 della prima scena 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 della creazione universale 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:

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.¹³⁹

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 Cielo¹⁴⁰

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,

¹³⁸ *ibidem*

¹³⁹ SERAFINI 1° di I,1, p.2. Riferendosi ai gran lumi, Sole e Luna, i serafini alludono alla probabile apparizione, proprio in questo momento dei due astri, con intuibile efficacia nella messa in scena. Segue, nelle parole del coro, la 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.

¹⁴⁰ PADRE ETERNO, 2° di I,1, p.2

E'n grand'Angelo un'alma¹⁴¹

Alla discesa del Padre Eterno gli angeli sembrano partecipare essi stessi alla creazione universale, nel far crescere 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,
Ché 'l piede avvezzo a premer sol le Stelle
[...] Hoggi incomincia, per selvaggia riva
A stampar orma eccelsa.¹⁴²

Un ulteriore intervento del coro angelico¹⁴³ è volto a biasimare Lucifero e si conclude a rimarcare il tema del “sublimar le soglie” indicando in Adamo il sostituto di Lucifero nell'albergo celeste:

Poi, che del Ciel l'Albergator primiero
L'humile accoglie, e scaccia sol l'altero.¹⁴⁴

Finalmente Adamo viene invitato ad alzarsi, avendo ricevuto vita dall' “amoroso fiato” del Padre Eterno; e Adamo¹⁴⁵ nelle parole del Padre nasce come microcosmo, “picciol mondo”, che “il mondo grande tra le sue braccia [...] accolga”¹⁴⁶. Il sorgere di Adamo al mondo è contraddistinto dall'ambivalente suo essere fatto di terra e spirito, di materia impotente e di anelito all'infinito. Sembra quasi, l'esistenza di Adamo al suo sorgere, uno stato larvale, i sensi non ancora acuiti, la sinfonia di suoni

¹⁴¹ *Ibidem*. La trasfigurazione teatrale del Padre Eterno in personaggio corporeo che si cala col suo peso sulla terra, rappresenta un paradosso in qualche modo affine al suo esprimersi coi modi dell'alchimia e della magia.

¹⁴² in I,1: SERAFINI, 2°, pp.2-3; p.3; e PADRE ETERNO, 3°, p.3

¹⁴³ qui “Choro d'Angeli” rispetto ai precedenti cori di “Serafini” e “Cherubini”: questi ultimi vanno scenicamente intesi verosimilmente come semicori rispetto al complessivo “Choro d'Angeli”.

¹⁴⁴ ANGELI, 1° di I,1, p.3

¹⁴⁵ Una delle preoccupazioni maggiori di Andreini nella stesura dell'opera è la resa del linguaggio adamitico, il linguaggio umano che precede il peccato originale. Tale preoccupazione è dichiarata nella prefazione dell'autore “Al benigno lettore”. Qui, nel momento in cui il Padre Eterno invita il primo uomo ad alzarsi, lo chiama Adamo; in una nota a margine Andreini si preoccupa di specificare che il nome Adamo non è da intendersi come nome particolare dato che in ebraico equivale al generico “uomo”: *Quomodo ante peccatum possit author appellare eum hoc nomine Adam. Et bene potet: quia D. Hieron. ait nomen Adam esse genericum, & non particolare nomen, & significare idem quod hominem, & sicut nos legimus filium hominis, haebraei legunt filium Adam [...]*; in glossa a p.3

¹⁴⁶ parti citate, in: PADRE ETERNO, 4° di I,1, p.3

e luci che lo abbaglia e lo colma di meraviglia; parla e sente col cuore più che con i sensi; l'elemento spirituale e quello materico di cui è impastato stentano a riconoscersi tra loro. Adamo dichiara di non 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 e invita il “Gran Monarca supremo”¹⁴⁷ a guardare direttamente il suo 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.¹⁴⁸

L'impotenza dovuta ad essere “così poca terra”¹⁴⁹ è però contrapposta all'anelito dello spirito che gli fa dire, pochi versi oltre:

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. [...]
Cangiarmi in te medesmo [...]¹⁵⁰

Il dettato *Genesis 2* prevede che l'uomo sia creato in terra *extra-paradisum*, dal momento che solo dopo la sua creazione lo stesso uomo viene condotto nel paradiso terrestre. Coerentemente, nel dramma andreiniano, a questo punto gli angeli invitano Adamo a rivolgere *il piè / al Paradiso ameno*, descritto come immagine del paradiso terrestre (*acque limpide* sono le *sfere*; gli *augeletti* sono *angioletti*; i *fiori, stelle*; eccetera)¹⁵¹.

¹⁴⁷ ADAMO, 1° di I,1, pp.3-4; p.4

¹⁴⁸ *Ibidem*. Il motivo del sorgere al mondo di Adamo caratterizzato da una chiara esperienza di impotenza e inadeguatezza si esprime con significative analogie nel monologo dell'Uomo (*Hombre*), al suo nascere, *nell'auto sacramental* calderoniano omonimo al dramma *la vida es sueño* e desunto dal famoso monologo di Sigismondo sulla privazione di libertà, in cui confrontandosi con gli altri esseri creati dice: “[...]Teniendo mas alma yo, /tengo menos libertad?/[...]/Teniendo mas vida yo/ tengo menos libertad?/[...]/yo con mas istinto/ tengo menos libedad?/[...]teniendo yo mas aliento/ tengo menos libertad?/[...]” CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño: auto sacramental* in *La vita è sogno*, il dramma e l'«auto sacramental», Edizione con testo a fronte a cura di Luisa Orioli, Milano, ADELPHI, 1967; vv. 663-711; pp.270-274. L'ultima espressione citata è particolarmente significativa – possedendo io più respiro/spirito ho meno libertà? – a indicare, come nel testo andreiniano, il contratto fra l'anelito dello spirito e i limiti della materia. Nell'*auto sacramental* calderoniano, al monologo dell'Uomo segue l'annuncio della Luce (*Luz*) della prossima traslazione dell'Uomo al *real Palacio* (ivi, vv.712-719; p.274): come nel primo discorso di Adamo nel testo andreiniano, alla constatazione della propria impotenza segue il volo dello spirito verso la potenza assoluta.

¹⁴⁹ *ibidem*

¹⁵⁰ *ibidem*

¹⁵¹ ANGELI, 2° di I,1, pp.4-5

Siamo alla sequenza dell'addormentamento di Adamo e la conseguente creazione di Eva da una sua costola. Adamo lamenta il sopraggiungere improvviso di un "sonno soave"¹⁵², il Padre Eterno gli si avvicina descrivendo a voce i gesti, atti a trarre dalla "costa" del "dormiente Adamo" "la materia" "che di Donna avrà il nome e il bel semblante"¹⁵³; il coro d'Angeli loda questo ulteriore prodigio del creatore. Il risveglio di Eva alla vita si manifesta per molti aspetti speculare a quello di Adamo: le sue prime parole esprimono meraviglia per la sinfonia di suoni e di luci che la circonda, e al pari di Adamo percepisce le cose ed esprime i pensieri direttamente col cuore, là dove i sensi sembrano ottunditi e la voce bloccata:

Qual melodia celeste al cor mi giunge
Pria, che suoni all'orecchio? e che m'invita
A mirar meraviglie? ohimé, che veggio?¹⁵⁴ ;

e, poco oltre:

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 assorti¹⁵⁵

Ancor più che in Adamo, la commistione di materia e spirito in Eva, non compiutamente armonizzati fra loro, sembra esprimersi palesemente nelle sue parole:

Che mutamenti novi?
Fassi la Terra il Cielo?¹⁵⁶ ;

quasi come se Eva avesse una precedente esperienza della Terra (in quanto materia) e del Cielo (in quanto spirito). Eva viene dunque alla luce, nel dramma sacro andreiniano, qualitativamente molto simile ad Adamo nelle sue emozioni fondamentali; al tempo stesso il suo discorso si articola in modi squisitamente femminili che contemplano espressioni come "tenero affetto", "bell'onda di

¹⁵² ADAMO, 2° di I,1, p.3

¹⁵³ PADRE ETERNO, 5° di I,1, p.5

¹⁵⁴ EVA, 1° di I,1, pp.6-7; p.6 (*incipit* dell'intervento)

¹⁵⁵ *ibidem*

¹⁵⁶ *ibidem*

pianto”¹⁵⁷; discorso che in ogni caso di conclude con una frase che denota 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.¹⁵⁸

Segue la sequenza inerente la narrazione del sogno di Adamo da parte dello stesso e il 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 sonno¹⁵⁹ ha avuto l’effetto di produrre in Adamo un sogno profetico; a tal riguardo l’Andreini si preoccupa di apporre una puntuale nota al testo sui relativi riferimenti dottrinali¹⁶⁰. Adamo, stordito, riferisce il sogno, le cui immagini rinviano al mistero della trinità divina per approfondirsi sulla figura di una “candidetta sacrosanta rosa”¹⁶¹ emblema della Vergine. E’ da notare come nella narrazione del sogno si infittiscano le corrispondenze simbolico-visuali che uniscono specularmente cielo e terra centrate e ramificate intorno all’equivalenza fiore-stella:

Qual candidetta sacrosanta rosa
Ne’giardini del Cielo

¹⁵⁷ *ibidem*

¹⁵⁸ *ivi*, p.7

¹⁵⁹ La rapida successione fra creazione di Adamo, suo addormentamento e successivo risveglio ricorre anche nella *Vida es sueño* – sacra rappresentazione – calderoniana, in maniera parallela a quanto avviene nella vicenda di Sigismondo nella meglio conosciuta *Vida es sueño* – dramma in tre atti. E’ più che possibile immaginare una qualche conoscenza diretta da parte di Calderon de la Barca di testi andreiniani. Ma, al di là della possibilità di stabilire questo grado di conoscenza, si può ravvisare dalla lettura comparata delle due opere (le due sacre rappresentazioni di Andreini e Calderon, prescindendo dal dramma in tre a atti calderoniano) una certa sintonia, più generalmente riferibile a una sensibilità di matrice barocca, a incrociare il tema del “venire al mondo” quale condizione liminale dell’esistenza, con una dimensione di dormiveglia che conduce a una percezione confusa della realtà o eccessivamente acuta; l’indefinitezza del passaggio e del rapporto fra non esistenza ed esistenza attrae con una sorta di naturale codificazione, nella semiologia e poetica barocca, la simbologia allegorica e metaforica del sonno/sogno e della veglia.

¹⁶⁰ “De estasi. Divus Aug. in Psalm.56 & super Genesim c.2, & Alex.Alensis q.85, membro 2, asserunt missum fuisse soporem in Adam, ut ipsius mens per estasim fieret particeps Divinorum Arcanorum, & continuo (ut inquiunt) fuit plenus spiritu profetiae, unde dixit hoc nunc os de ossibus meis, & caro de carne mea”; glossa andreiniana a p.7. La nota andreiniana salda in un’unica unità di senso le due funzioni del sonno adamitico: quello atto alla creazione di Eva e quello legato al sogno profetico. Il sogno di Adamo infatti concerne soprattutto il mistero dell’incarnazione del Cristo in seno alla Vergine e quindi della santità di Maria di cui Eva, nella sua femminilità, è antesignana. L’incarnazione del Cristo in seno alla Vergine è speculare alla creazione di Eva dalla costola di Adamo: per questo la formulazione scritturale *Nunc os de ossibus meis, et caro de carne mea* è la rivelazione compitamente sintetica del sogno adamitico rinviando al tempo stesso al riconoscimento/incontro con Eva e, a livello più nascosto, alla visione della Donna come madre di Dio.

¹⁶¹ ADAMO, 3° di I,1, pp.7-8; p.7

Da l'Empiree rugiade aspersa, il seno
Vidi aprir a tai Soli? anzi un de' Soli
Il molle sen di lei far suo bel Cielo?
E in un momento poscia
[...] In sembianza di giglio
Dal bel virgineo sen sorger felice:
Dunque i Soli son gigli,
e i gigli son di caste rose i figli?¹⁶²

L'insistito connubio fra elementi terrestri (rosa, giardini, rugiade, seno, gigli) e elementi 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 la stessa incarnazione della Vergine, che questi versi adombrano, è mistero di incontro fra spirito e materia. L'ingenuo proferire di Adamo nel riferire il sogno sembra facilmente confondere significante e significato, specie negli ultimi due versi sopra citati, che sembrano quasi una garbata pausa 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 di per sé l'esperienza trasognata e confusa di liminale dormiveglia propria del suo recentissimo essere venuto alla luce come conflitto e incontro di materia e spirito. Al tempo stesso il proferire di Adamo ha anche un acume quasi sovversivo nel suo cercare di prostrarre l'estasi e la visione come fuga dal mondo. Come in precedenza avevano fatto gli angeli, 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 rapto alte, e Divine / Occultissime cose”¹⁶³ – dicendo, in sostanza, che Adamo debba destarsi e non indugiare troppo nel sogno mistico; e più marcatamente alla fine della narrazione di Adamo – “Tropp'alto è 'l Cielo, e troppo basso è 'l Mondo, / Basti; ché tenta in vano / Il pelago de' fatti alti, e superni, / Humil saver umano”¹⁶⁴ – asserendo come l'uomo naufraghi facilmente nell'affrontare questioni troppo elevate per lui. 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 compagna che è vicino a lui e che Adamo, preso dalla foga della sua visione, non aveva ancora intravisto.

¹⁶² *ivi*; p.7-8

¹⁶³ PADRE ETERNO, 6° di I,1, p.7

¹⁶⁴ PADRE ETERNO, 7° di I,1, p.8

Finalmente Adamo si rivolge ad Eva e offrendole il suo abbraccio la riconosce come “Carne de la mia carne, ossa de l’ossa”¹⁶⁵, che è la vera e compiuta sintesi del suo sogno mistico.

La sequenza successiva vede il Padre Eterno congedarsi da Adamo ed Eva augurando loro la moltiplicazione del genere umano, conferendo all’uomo il dominio sulla terra e l’imposizione dei nomi agli animali e vietando ad Adamo ed Eva di cibarsi del frutto proibito, per dipartirsi quindi dalla terra, verso il cielo. Il primo augurio si esprime nei versi:

Vi benedico; e sì fecondi siate
Ch’al bel Genere human sia poco il Mondo¹⁶⁶

“Sia poco il mondo” è la versione poetica andreiniana del *replete terram* di *Genesis 1, 22* come lo stesso autore tiene a sottolineare con una sua nota¹⁶⁷. La nota andreiniana ha la funzione di conferire autorevolezza alle parole del testo drammatico, ma anche, in controtuce, a valorizzare agli occhi del lettore il felice esito della versione 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 da un lato e di auspicare una fecondità spirituale dello stesso genere umano 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” di gustare “il Pomo” che non è destinato “a chi non sa di morte”¹⁶⁸. Il coro dei serafini descrive la risalita del Padre Eterno ai cieli attraverso una scala alla cui formazione concorrono elementi aerei e celesti, “ogni nube dell’aria” fino all’“ardente sfera”; “Scendan poscia le Stelle, / Scenda la Luna, e’l Sole, / Scala formando a l’alta Empirea Mole”¹⁶⁹: un’ascesa dai sicuri effetti scenotecnici spettacolari.

L’ultima sequenza della scena (vv.253-96) è un monologo di Adamo che si chiude con un breve scambio di parole con Eva. Il monologo, che è tutto una lode al creato, inizia coi versi:

¹⁶⁵ ADAMO, 4° di I,1, p.8

¹⁶⁶ PADRE ETERNO, 8° di I,1, pp.8-9; p.8

¹⁶⁷ glossa andreiniana p.8: “Benedixitque eis dicens crescite, & multiplicamini, & replete terram, dominamini piscibus mari volatilibus Coeli &c.”

¹⁶⁸ PADRE ETERNO, 8° di I,1, pp.8-9; p.9

¹⁶⁹ SERAFINI, 3° di I,1, p.9

O pomposo apparato, in cui mirando,
L'alte glorie di Dio scopri più belle,
Come per gli occhi mi consoli il core.¹⁷⁰

Dio, il Padre Eterno, si è appena congedato, lasciando un'impercettibile scia di malinconia con la sua assenza; forse neppure gli angeli sono più sulla scena; il creato, la natura, è la presenza più tangibile della sua esistenza non più immediatamente palpabile, quella che può consolare il cuore di Adamo: la natura come veicolo di contemplazione indiretta del divino. Ancora una volta la visione diventa veicolo di un *modus dicendi* metateatrale: qui Adamo è spettatore e l'insieme delle cose create è uno stupefacente marchingegno teatrale, un "pomposo apparato". Ma guardando la natura Adamo prova il gusto di descriverla, nominarla: "Come per gli occhi mi consoli il core" – dice Adamo; 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 è avvallato da una nota andreiniana che associa proprio a questo passaggio la citazione di *Genesis 2* sulla nominazione adamitica¹⁷¹. E poco importa se nella scrittura biblica il riferimento è ristretto agli animali aerei e terrestri; ogni aspetto della natura nel suo insieme, a partire dai cinque elementi (quattro più il "cielo"), diventa bello, vitale, vero proprio nel momento in cui Adamo lo nomina, e non semplicemente nel modo in cui è stato concepito dal creatore, come il testo 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 Mare¹⁷²

Fuoco, mare, cielo, terra e aria sono nominati ciascuno ben tre volte in quattro versi, segno eloquente che è nell'atto stesso di nominarli che Adamo li riconosce e riconosce se stesso, cioè riconosce in quello stesso atto il primo motivo della propria esistenza. Adamo prosegue nella sua lode nominativa del creato citando la stella del

¹⁷⁰ ADAMO, 5° di I,1, pp.9-10; p.9

¹⁷¹ Cfr. glossa andreiniana a p. 10: "Gen.2. Formatis igitur Dominus Deus de humo cunctis animantibus terrae, & 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, & universa volatilia Coeli, & omnes bestias terrae."

¹⁷² ADAMO, 5° di I,1, pp.9-10; p.9

mattino, il sole, la luna, le stelle, la sfera del fuoco, l'“aer chiaro fatto sostegno di dipinti augelli”, la terra feconda di fiori e di frutti, i monti, gli alberi d'alto fusto, il mare “bel ceruleo campo, / che fra l'humide arene, ed ime valli, / E fra la muta sua squamosa greggia, / Rivolge ed ori, e margherite elette, / E purpurei coralli il capo ondososo / Ergendo al Ciel cinto di muschi, ed alghe”¹⁷³. Nel riconoscere la propria facoltà e potestà nominativa come suo primo motivo di esistenza, Adamo si riconosce poeta lirico, particolarmente votato al genere pastorale¹⁷⁴. E l'Andreini nel far parlare Adamo raggiunge in questi versi un'intensità lirica pari a poche altri punti del dramma, quasi come se il nesso intuitivo fra nominazione adamitica e creazione poetica avesse liberato nell'autore una particolare grazia espressiva che progressivamente si addensa 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 (probabile pretesto per un loro allontanamento dalla scena visibile dove sta per fare apparizione Lucifero) così come gli angeli invitano loro.¹⁷⁵

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

La seconda parte del primo atto è interamente occupata dall'intervento sulla scena degli spiriti infernali che, sotto la direzione di Lucifero 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 peccati capitali. Pur abbracciando diverse scene, la composizione di questa seconda macrosцена è assai più compatta della prima sia nel tema che nello svolgimento. Le microsequenze in cui può essere scomposta sono tre: il monologo di Lucifero (I,2), il dialogo fra Lucifero, Sathan e Belzebù (I,3) e la chiamata e invio degli spiriti che incarnano i peccati capitali (I, 4-6).

¹⁷³ *ivi*, p.10

¹⁷⁴ cfr.: in prima prefazione: *Al benigno lettore*; pagine iniziali non numerate de *L'Adamo*; e cfr. §3

¹⁷⁵ cfr ADAMO, 6° di I,1 p.11

L'apparizione di Lucifero, come suggerisce l'illustrazione di del Procaccini anteposta alla scena¹⁷⁶, avviene, fra fumi e fiamme, dal basso del palcoscenico, a simulare un'emersione da luoghi infernali posti nelle profondità della terra. Lucifero esordisce il suo monologo e il suo primo ingresso sulla scena con queste parole:

Chi dal mio centro oscuro¹⁷⁷
Mi chiama a rimirar cotanta luce?¹⁷⁸

E' un evidente risposta all'esordio del Padre Eterno nella scena precedente:

Alzi dal tetro horror l'horrida fronte
Lucifero dolente a tanta luce¹⁷⁹

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 confronto, l'episodio dell'avvenuta creazione di Adamo ed Eva. Lucifero infatti prosegue:

Quai meraviglie nove
Hoggi mi scopri, o Dio?¹⁸⁰

E la sua è una puntuale controbattuta a quanto diceva il Padre Eterno a lui rivolto:

Ne' volumi del Ciel legga le tante
Gran meraviglie di celeste mano¹⁸¹

Quindi Lucifero prosegue:

Forse se' stanco d'albergar nel Cielo?
Perché creasti in terra
Quel vago Paradiso?
Perché riporvi poi
D'humana carne duo terreni Dei?¹⁸²

¹⁷⁶ Illustrazione di Carlo Antonio Procaccini, anteposta a I,2; p.11

¹⁷⁷ L'inferno è tradizionalmente collocato nelle viscere della terra, nel suo "centro oscuro". Cfr. anche in LUCIFERO, 6° di I,3, p.20: "gran centro oscuro". Differentemente, come è noto, Milton pone i luoghi infernali nel suo poema in un metafisico non-luogo ai margini dello spazio.

¹⁷⁸ LUCIFERO in I,2, pp.11-12; p.11 (*incipit* dell'intervento)

¹⁷⁹ PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2; p.1 (*incipit* dell'intervento)

¹⁸⁰ LUCIFERO in I,2, pp.11-12; p.11

¹⁸¹ PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2; p.1

¹⁸² LUCIFERO in I,2, pp.11-12

Il Lucifero andreiniano, attraverso la sua *verve* sarcastica, ha un carattere squisitamente speculativo. I suoi luogotenenti Sathan e Belzebù, come si vedrà fra poco, hanno caratteri, in confronto, molto più veementi e votati all'azione, e così anche gli altri spiriti infernali che appariranno nel corso del dramma. Il parlare di Lucifero è, e rimarrà nel corso del dramma, soprattutto un misurarsi intellettualmente con Dio. Le ragioni del Padre Eterno vengono capovolte e mostrate nel loro aspetto paradossale. Il potere che il Padre Eterno vantava a se stesso di saper aprire un varco di accesso alle vie del cielo¹⁸³, diventa nelle parole di Lucifero il segno che lo stesso Padre Eterno decide di creare Adamo ed Eva semplicemente perché il cielo lo annoia: “Forse se’ stanco d’albergar nel Cielo?”; la sublime onnipotenza del Creatore viene tradotta in impulsività mossa da incoercibile 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.¹⁸⁴

Il peccato originale di Dio è agli occhi di Lucifero l’aver privato il cielo degli astri più luminosi, gli angeli dannati: e agli occhi di Lucifero è questo cielo non più “adorno” che ossessiona Dio.

Un altro aspetto curioso del Lucifero andreiniano è una sorta di simpatia fraterna verso l’uomo che si vedrà meglio nel prosiegua 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?¹⁸⁵

Se il significato immediato e principale di questi versi è quello di denigrare il progetto divino di creare nell’uomo un “grand’Angelo”¹⁸⁶, è innegabile che vi si possa leggere anche una forma di simpatia trasversale, forse addirittura genuina e non puramente strumentale, e che si potrebbe rafforzare nella misura in cui l’uomo si dovesse, al pari di Lucifero, svincolare dal progetto divino. Viceversa, l’ostilità di Lucifero nei confronti dell’uomo è spietata e intransigente nella misura in cui l’uomo

¹⁸³ Cfr.: PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2; p.1; e cfr. quanto detto sul “sublimar le soglie”

¹⁸⁴ LUCIFERO in I,2, pp.11-12; p.12

¹⁸⁵ *ibidem*

¹⁸⁶ in PADRE ETERNO, 2° di I,1, p.2

è strumento della gloria di Dio, così come si può leggere nella chiusa del monologo di Lucifero:

Il Ciel, che che si sia saper non voglio,
Che che si sia quest’Huom saper non curo,
Tropo ostinato, e duro,
E’ il mio forte pensiero
In mostrarmi implacabile, e severo
Contra il Ciel, contra l’Huom, l’Angelo¹⁸⁷ e Dio.¹⁸⁸

La condanna di Lucifero nei confronti dell’uomo appare qui davvero “implacabile” proprio perché qui l’uomo viene strettamente accostato alle cose celesti. In questi versi di chiusura del monologo si può trovare un’ulteriore conferma del carattere squisitamente intellettuale del Lucifero andreiniano: la sua veemente ribellione a Dio e ai suoi progetti, è un fatto soprattutto mentale, che contempla perennemente in se stesso nel suo “forte pensiero”.

Nella seguente scena (I,3) avviene un dialogo fra Lucifero e i suoi principali luogotenenti fra le schiere infernali, Sathan e Belzebù; quest’ultimi appaiono al pari di Lucifero dal basso del palcoscenico, tra fiamme e fumi¹⁸⁹. La scena occupa oltre duecento versi¹⁹⁰. Le parole pronunciate da Sathan e quindi da Belzebù connotano i loro temperamenti di un’impulsività e veemenza che, come si diceva prima, fanno da contrappunto al carattere 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 Stelle¹⁹¹? [...] ¹⁹²

¹⁸⁷ La Ruffino nelle sue edizioni trascrive erroneamente: gl’*Angeli*; cfr. RUFFINO (1998; 2007), opp.citt.

¹⁸⁸ LUCIFERO in I,2, pp.11-12; p.12

¹⁸⁹ Così illustra il disegno del Procaccini anteposto alla terza scena.

¹⁹⁰ I,3, vv. 329-534.

¹⁹¹ Semanticamente, il termine “Stelle” è sempre da considerarsi potenzialmente sovrapponibile alla compagine delle potenze angeliche celesti.

¹⁹² SATHAN, 1° di I,3, pp.13-14; p.13

BELZEBÙ

Ardo di sù gran fiamma
M'inonda di venen sù trobid'onda,
Che per la rabbia interna
Sembran tuono i sospir, lampo gli sguardi,
E le lacrime mie pioggia di foco [...] ¹⁹³

“Generoso cor”, “ardo”, “rabbia interna” e più in generale il tenore dei discorsi rinviano appunto a un'indole emozionale e impulsiva che li distingue dal “forte pensiero”¹⁹⁴ luciferino. La “rabbia”, nelle parole di Belzebù, e quindi nuovamente di Sathan, si impenna fino a toccare il tema, che sarà tipicamente miltoniano, della permanenza negli spiriti dannati della dignità e del valore originari, nonostante la cambiata condizione, la distanza fra “l'esser primo” e il “secondo”¹⁹⁵; e sfocia nel motivo del regnare in inferno come cosa preferibile al servire in cielo, quel “Better to reign in hell / Than serve in heav'n”¹⁹⁶ del poema miltoniano, in cui gli assertori di un plagio del Milton ai danni dell'Andreini videro uno dei principali punti a sostegno della propria tesi:

BELZEBÙ

[...] Quanto, miseri voi, da l'esser primo
Traligna hoggi il secondo [...] ¹⁹⁷

SATHAN

Sia pur l'ugna pungente, adunco il rostro,
Serpentino il capel, torvo lo sguardo,
[...] Ch'al fin Angeli siam; tanto più degni
Di tutti gli altri, quant'è più degno
Alto Signor di servo basso, humile;
Ché se lungi dal Ciel l'ali spiegamo
Ricordin anco insieme,
Che Signori noi siam, che lor son servi ¹⁹⁸

¹⁹³ BELZEBU', 1° di I,3, pp.14-15; p.14

¹⁹⁴ in LUCIFERO di I,2, pp.11-12; p.12

¹⁹⁵ La permanenza della dignità originaria negli spiriti dannati viene spiegata in una nota dottrinale dell'Andreini, in questo caso priva di fonti esplicite, per cui essi sono degni, nonostante la perdita grazia, perché non hanno perduto i doni originari: “Vocantur &c. digni, quia si carent donis gratiae, non tamen sunt privati donis naturae”: glossa andreiniana a p.15

¹⁹⁶ MILTON John, *Paradise Lost; a poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author.* London, Printed by S. Simmons, 1674. Edizione italiana di riferimento: MILTON, *Paradiso perduto* [testo originale a fronte], a cura di Roberto Sanesi; Milano, Mondadori, 1984: I, 263

¹⁹⁷ BELZEBU', 1° di I,3, pp.14-15; p.14

¹⁹⁸ SATHAN, 2° di I,3, pp.15-16; p.15

Lucifero, che nel frattempo si era appartato, si mostra a Sathan e Belzebù (“Tempo è ben, che mi scopra”¹⁹⁹) e differenza dei suoi luogotenenti, che nei precedenti discorsi esprimono un’ira generica che allude a uno scontro frontale con le potenze celesti, mostra nuovamente il suo carattere più riflessivo nel suo considerare il medesimo scontro come una questione di strategia più che di forza. L’uomo diventa il centro del suo discorso, la pedina su cui concentrarsi, in una sorta di partita a scacchi col Padre Eterno, per una possibile vittoria finale. Il motivo di astio²⁰⁰ nei confronti dell’uomo è legato al fatto che quest’ultimo, creato dal fango, e di dignità quindi inferiore, sarebbe destinato a sostituire nel cielo i seggi vacanti lasciati dalla caduta degli spiriti dannati. L’avversione di Lucifero verso l’uomo ha però anche un motivo più preciso e cruciale:

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 carne²⁰¹

La causa originaria della ribellione di Lucifero, e con lui degli altri spiriti dannati, sta nell’apparizione, al principio dei tempi, del Cristo “ammantato di carne”, cioè in forma umana, anticipazione implicita della creazione dell’uomo e dell’incarnazione nell’uomo stesso del Verbo, dello stesso Dio nella sua seconda persona trinitaria. Lucifero si era ribellato, e con lui gli altri dannati, all’ordine divino di inchinarsi a quell’apparizione rendendone omaggio, perché avrebbe vissuto come umiliazione, misconoscimento del proprio valore angelico, anzi, di primo fra gli angeli, il dover riconoscere la propria inferiorità rispetto un’entità come l’uomo così umile, se paragonato agli angeli, sia per nascita (al momento della ribellione angelica l’uomo doveva essere ancora creato) che per costituzione, e pur destinato da Dio a divenire la

¹⁹⁹ LUCIFERO, 1° di I,3, p.16 (*incipit* dell’intervento)

²⁰⁰ Riguardo i possibili aspetti di simpatia fraterna di Lucifero nei confronti dell’uomo si consideri che essi trapelano solo quando l’uomo viene percepito possibilmente scisso da Dio

²⁰¹ LUCIFERO, 2° di I,3, pp.16-18; p.17. L’autenticità dottrinale della visione del Cristo da parte degli angeli viene puntualmente sottolineata da una nota di Andreini al testo: *Alphonsus de Villega, in concione Sancti Michaelis Archangeli, ait quod Deus in Creatione Angelorum statim dedit eis aliquam notitiam misterij Sanctissimae Incarnationis Verbi. Iuxta illud Pauli, Henraeorum I: Et adorent eum omnes Angelis eius* : Andreini, nota n. 27, riferita a I,3 v.424

propria incarnazione.²⁰² Il discorso di Lucifero prosegue, brevemente interrotto ogni tanto da esternazioni di Sathan e Belzebù che esprimono talora ammirazione nei suoi confronti, altre volte impazienza, fatica a seguire le lente spire dei ragionamenti luciferini, un po' ostici alle loro più veementi e impulsive indoli ("Parla, parla! Che fai?"²⁰³). E Lucifero espone la sua strategia: indurre l'uomo al peccato, al cibarsi del frutto proibito e rinnovare l'abitudine peccato nella storia della stirpe umana; in questo modo:

Mal potrà questo Verbo
Di peccato humanarsi, s'egli è tanto
Del peccato nemico²⁰⁴

La possibilità di annullare storicamente l'incarnazione di Cristo, la cui visione era stata il motivo della gran ribellione, 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'aver 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 [...] ²⁰⁵

Dio stesso, insomma, potrebbe essersi già pentito della creazione dell'uomo e il divieto a cibarsi del frutto proibito sarebbe, in questo caso, un'implicita tentazione per l'uomo a cibarsene, "di nuovo"²⁰⁶ il fango in loto vil tornando", un inganno per sbarazzarsi di un errore e di annullare con esso la "radice del Verbo", di stornare cioè la profezia dell'incarnazione del Cristo, e richiamare spontaneamente "a l'alto Olimpo" "i tanti, e primi Ornamenti sublimi"²⁰⁷, cioè gli angeli caduti.

²⁰² Secondo questa prospettiva, la creazione dell'uomo, sia pur nella sua dimensione di anticipazione visionaria del Cristo in forma umana offerta agli angeli, è la diretta causa della caduta di Lucifero. Ma in PADRE ETERNO, 1° di I,1, si può intravedere invece, come riferito, l'idea che la creazione dell'uomo sia una conseguenza della caduta di Lucifero, una via riparatoria al danno che questa caduta ha arrecato. I due nessi causali generano un paradosso.

²⁰³ SATHAN, 4° di I,3, p.18

²⁰⁴ LUCIFERO, 6° di I,3, p.20

²⁰⁵ LUCIFERO, 4° di I,3, p.19

²⁰⁶ nel testo: *Dinuovo*

²⁰⁷ Parti virgolettate: *ibidem*

Alla fine della terza scena, Lucifero invoca “Chi dovrà far sicuro, / Ch’a Morte l’Huom sia peccatore offerto”²⁰⁸: i demoni che vanno a incarnare i sette vizi capitali emergono dal basso²⁰⁹ a ricevere le consegne di Lucifero nell’arco delle tre scene seguenti (I,4-6) con le quali si chiude il primo atto. Ciascuno dei sette demoni nel proprio esordio sulla scena si esprime in forme metriche largamente rimate: segno forse che entrano cantando. L’imposizione dei nomi dei vizi capitali ai sette demoni è speculare alla nominazione adamitica degli animali:

Tu Melecan, Superbia i’vuo’ t’appelli,
E tu Lurcone invidia [...] ²¹⁰

Ruspican fuggi irato, e furibondo;
Hor che m’aggrada d’Ira importi il nome²¹¹ [eccetera]

Emerge quindi un altro aspetto del Lucifero andreiniano, il gusto per l’emulazione: qui, per così dire, gioca a fare Adamo; più avanti, come si vedrà²¹², giocherà a fare il Padre Eterno. I primi vizi capitali ad essere evocati sono, non a caso, Superbia (Melecano) e Invidia (Lurcone) che dovranno agire nelle parole dello stesso Lucifero “ambo uniti”²¹³: rappresentano le principali caratteristiche della *hybris* luciferina, di quella ribellione a Dio nata dal rifiuto di Lucifero a inchinarsi al “Verbo ammantato di carne”²¹⁴ a causa della propria convinzione di essere il primo (superbia), e la non accettazione di essere secondo ad altri (invidia).

L’invocazione dei demoni – vizi capitali non è escogitata per colpire direttamente Adamo, almeno in prima battuta, ma Eva, percepita evidentemente 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. Lucifero chiede a ciascuno dei demoni di indurre in Eva pensieri viziosi²¹⁵, secondo i modi di ciascuno dei vizi corrispondenti; ma in buona misura i pensieri da infondere in Eva sono rifrazioni di superbia e

²⁰⁸ LUCIFERO, 6° di I,3, p.20

²⁰⁹ I disegni del Procaccini all’inizio di ogni scena, confermano anche per questi demoni l’emersione da sotto il palcoscenico, tra fuochi e fumi.

²¹⁰ LUCIFERO, 1° di I,4, p.22

²¹¹ LUCIFERO, 1° di I,5, p.24

²¹² cfr. *infra*, riguardo l’episodio della contro-creazione infernale di IV,3

²¹³ LUCIFERO, 1° di I,4, p.22

²¹⁴ LUCIFERO, 2° di I,3, pp.16-18; p.17.

²¹⁵ Eva sarà tentata (nel corso del secondo atto) da pensieri viziosi ancor prima che avvenga la tentazione vera e propria, per la presenza dei sette demoni.

invidia: dovrà invidiare Adamo perché creato prima di lei e compiacersi in ragionamenti²¹⁶ e sensazioni²¹⁷ che la rendano ai propri occhi non solo migliore di Adamo ma prima fra le creature; e quindi ribellarsi a Dio considerando ingiusto l'ordine cosmico in cui Adamo la precede nella creazione. Lucifero vuole dunque 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 all'inizio dei tempi si trasferirebbe Eva nella possibile invidia risentita verso Adamo e i privilegi di questi con dinamica psicologica strettamente analoga. L'ultimo dei demoni evocati, Guliar, rinominato Gola da Lucifero, ha un compito speciale²¹⁸: quello di indurre in Eva l'appetito verso il frutto proibito.

L'atto si chiude con l'esultanza baldanzosa di Sathan e Belzebù per la trama che Lucifero sta avviando; Lucifero stesso 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.²¹⁹

²¹⁶ Lucifero chiede a Ruspican, demone dell'ira, di infondere in Eva la convinzione della propria superiorità su Adamo in base alla più nobile materia da cui fu creata, “Ond'ha ella di carne, e l'huom di polve / Ebbe 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: “chi tenete per materia più nobile, questo fango o questa carne?” E prosegue poco oltre: “Cedete dunque, 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*. A cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci; Roma, Bulzoni, 1997; Atto primo, scena terza, p.62-63

²¹⁷ Lucifero assegna tentazioni percettive più di segno emozionale che ragionato nei confronti di Eva ai demoni che rappresentano i vizi di avarizia e lussuria (rispettivamente Arfaràt e Dulciato): “Pungele poscia il core / Di non voler Signore, / Fuor che lei, del Giardino, anzi del Mondo”, LUCIFERO, 2° di I,5, p.24; “fa che vaga / Ella sia d'adornarsi il sen di fiori, / [...] / Per alettar con mille pompe insane / Il suo nuovo amatore; / E in un destale al core / C'huom potendo cangiar, grato le fòra”, LUCIFERO, 2° di I,6, p.27. Il nesso avarizia-lussuria costituisce la principale forma di tentazione per il personaggio di Eva: cfr *infra* in realzione alla tentazione di Mondo nei confronti di Eva (V,4-6)

²¹⁸ “Fra i nemici possenti / De l'Huomo, Guliar ben quegli è solo / Che far lo puote al suo Fattor rubello”: GULIAR di I,6, p.28.

²¹⁹ LUCIFERO, 4° di I,6, p.28

6.3 Commento corale degli Angeli: II,1

La prima scena del secondo atto è costituita dall'intervento di quindici angeli solisti: *Quindici Angeli a gara lodano tutte l'opre divine*²²⁰. Fanno da cornice, all'inizio e alla fine della scena due interventi angelici corali: tali interventi corali vanno intesi sicuramente in forma cantata, sia per la forma metrica chiusa da rime, sia per la stessa dicitura all'intervento corale (*Angeli cantano*); gli interventi solisti, i cui versi contengono solo sporadicamente rime bacciate, vanno tuttavia intesi anch'essi come interventi canori, o quanto meno in forma di recitativo, almeno così sembra suggerire la stampa del Procaccini anteposta alla scena in cui si vede un angelo solista in procinto di intervenire mentre altri angeli suonano strumenti musicali²²¹; d'altra parte lo stesso tenore salmodiante degli interventi suggerisce una modalità di esecuzione di tipo recitativo. La scena è di tenore prettamente dottrinale. Gli argomenti temi attraversati sono nell'ordine:

- lode a Dio per la creazione dell'uomo e più estensivamente per la creazione universale;
- sulla creazione angelica;
- sulla condizione divina;
- sulla condizione luciferina;
- sulla condizione umana.

Gli ultimi versi dell'ultimo intervento solista insieme all'intervento corale conclusivo rappresentano una didascalia implicita che indica uno spostamento della schiera angelica entro il paradiso terrestre, nelle prossimità di Adamo ed Eva.

Pur attraversando, come si è detto, vari argomenti, il punto focale delle lodi angeliche resta la creazione dell'uomo. L'intervento corale iniziale si conclude con un verso che ben sintetizza il senso dell'intera scena: *Meraviglia è quest'Huom del Ciel, del Mondo*²²²; intesa come esclamazione propria di ciascuno degli angeli cantanti ("Ogn'un lieto e festante [...] dica il suon giocondo"²²³). Gli angeli, che si era detto poter rappresentare i conduttori, i capocomici del gioco creativo²²⁴ qui autodescrivono come fruitori dello spettacolo creativo, di cui il Padre Eterno è primo

²²⁰ in *Sommario degli argomenti*, pagine iniziali non numerate, relativamente alla scena II,1

²²¹ Disegno di C.A.Procaccini anteposto alla prima scena del secondo atto, p.29

²²² [CHORO D'] ANGELI, 1° di II,1, pp.29-30; p.30

²²³ *ibidem*

²²⁴ cfr. paragrafo dedicato al prologo dell'*Adamo*

artefice, *Architetto grande*²²⁵ e, quindi in un certo senso, primo attore. I ruoli assunti nella metafora teatrale possono essere permutabili: nell'analisi del prologo si era visto come il Padre Eterno poteva essere letto come spettatore unico dell'opera universale e al tempo stesso suo drammaturgo, *divo scrittore sovrano*²²⁶; è la stessa metafora teatrale ad essere pervasiva e, anzi, rafforzata dalla permutabilità dei ruoli, come se alla in filigrana alla materia trattata nel dramma emergesse 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, che, come si era visto, era apparso nel prologo, riappare in una nuova forma sintetica di cinque elementi, ma sempre capeggiata dagli angeli, a conclusione del terzo intervento solista dei quindici della scena; ma questa volta include l'uomo e la donna:

Gli Angeli, i Cieli, l'Huom, la Donna, il Mondo.²²⁷

Nella parte centrale della scena i temi toccati dai solisti angelici che si susseguono vertono, come si è detto, sulla condizione angelica, sulla condizione divina e sulla condizione luciferina. In questi versi vengono nuovamente toccati due motivi teologici già attraversati in precedenza, evidentemente centrali nella struttura teologica del dramma andreiniano. Il primo è quello dell'obbligo angelico, all'inizio dei tempi, di prostrarsi alla visione profetica del Verbo incarnato, cosa che Lucifero aveva rifiutato causando la propria dannazione: quel gesto di inchino, spiega il quinto degli angeli solisti²²⁸ e conferma una nota andreiniana, conferisce agli angeli ubbidienti uno *status* speciale, quello di essere confermati "eternamente in grazia"²²⁹ di Dio, e di essere quindi perennemente immuni dal peccato, quali possessori di un *liberum arbitrium confirmatum in gratia*²³⁰. Questo ritorno e approfondimento dell'episodio sembra avere la funzione di rimarcare l'ineluttabile divisione delle schiere sovraumane in due blocchi: quello ubbidiente a Dio, gli angeli, e quello ribelle, gli spiriti dannati; il primo blocco per sempre salvato; il secondo per sempre

²²⁵ *ibidem* (cfr. anche in EVA, 2° di I,1, pp.10-11; p.11: *eccelso Architetto*; e cfr. in MICHELE 1° di V,9, pp.171-72; p.171: "L'Artefice de l'alme / L'Architetto de'mondi / il gran Maestro de' Cieli")

²²⁶ in CHERUBINI, 1° di I,1, p.2

²²⁷ ANGELO 3 di II,1, p.30. Aggiunta la virgola fra *Donna* e *Mondo*, assente nel testo per probabile errore tipografico.

²²⁸ ANGELO 5, in II,1, p.31

²²⁹ *ibidem*

²³⁰ in glossa andreiniana, p. 31, relativa all'intervento di ANGELO 5: "Angeli vero Beati nullo modo peccare possunt, nam cum sint confirmati in gratia, & Deum per essentiam videant non possunt velle, aut agere, nisi quod Deus vult, quia eorum voluntas conformis est voluntati Divine, & habent liberum arbitrium confirmatum in gratia".

dannato. Il secondo motivo teologico a essere nuovamente toccato, e che è collegato al primo, è quello dei *seggi* vacanti in cielo, dopo la caduta di Lucifero e dei suoi seguaci, destinati ad essere colmati dall'uomo. Questo avviene nei versi dell'undicesimo angelo solista il cui intervento fa da ponte fra l'argomentazione sulla condizione luciferina e quella sulla condizione umana:

Statti pur tu là ne' profondi abissi,
Ché ben trovò l'eterno Mastro il modo
Di que' seggi colmar tanti celesti,
Che tu lasciasti dirupando voti;
Ecco di terra fatto un Huom [...] ²³¹

Anche il destino umano, in questa sorta di gioco obbligato, sembra destinato complessivamente a salvarsi e questo passaggio conferma la sostanziale visione ottimistica per il genere umano che si esprime complessivamente nel dramma andreiniano.

Un ultimo appunto sulla scena riguarda la serie abbastanza ricca ivi presente di epiteti relazionali che connettono fra loro Padre Eterno, creato, uomo, donna, angeli. L'uomo è *compagno novo*²³² per il Padre Eterno; quest'ultimo è *eterno Amante*²³³ nei confronti del creato e procede *avamando d'amore*²³⁴. L'uomo è nuovamente *de gli Angeli germano, di Dio figlio adottivo*²³⁵. La donna è *fidatissimo appoggio a l'Huom*²³⁶. In particolare, la fratellanza fra uomo e angeli conferma la visione per cui l'umanità è sostanzialmente destinata a salvarsi. L'uomo risulta poi contemporaneamente subordinato (*figlio*) e pari (*compagno*) a Dio: subordinato come creatura, pari come prescelto per incarnare il Verbo, cioè Dio stesso. La donna, in quanto *fidatissimo appoggio* per l'uomo, assume i connotati di una solida affidabilità generalmente negata dalla tradizione.

²³¹ ANGELO 11, in II,1, p.33

²³² ANGELO 1, di II,1, p.30

²³³ ANGELO 3, di II,1, p.30

²³⁴ ANGELO 4, di II,1, p.30-31; p.31

²³⁵ ANGELO 12, di II,1, p.33-34; p.34

²³⁶ ANGELO 15, di II,1, p.34-35; p.34

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 Guliar (gola). Si può scomporre in quattro microsequenze:

- atto reverenziale delle specie animali nei confronti di Adamo
- ricongiungimento di Adamo ed Eva, sorvegliati da Lurcone e Guliar;
- preghiera di Adamo ed Eva;
- breve scambio di battute fra Adamo ed Eva a preghiera ultimata.

A inizio scena Adamo si ritrova attorniato dagli animali del paradiso terrestre²³⁷ in atto riverente nei suoi confronti:

[...] ovunque i lumi giro
Reverirmi io rimiro?²³⁸

In questo atto di sottomissione non si può fare a meno di cogliere l'equivalenza Adamo-Cristo: se il Verbo incarnato riceve l'omaggio reverenziale delle schiere angeliche, Adamo riceve quello delle specie animali. La sottomissione delle specie animali nei confronti di Adamo è strettamente legata alla nominazione adamitica delle specie animali. Ma come si è detto la disposizione di Adamo a nominare si estende nel dramma andreiniano all'intero creato²³⁹, facendo di lui un archetipo del poeta lirico e pastorale:

[...] sono Adamo, e sono
Quegli, che'mpose il nome
A le cose da Dio per l'Huom formate²⁴⁰

e le cose formate da Dio per l'uomo sono appunto l'insieme complessivo del creato e non semplicemente gli animali terrestri e volatili come vorrebbe la lettera del testo biblico.

Adamo scorge Eva avvicinarsi a lui, quindi chiede ai vari animali che lo circondano di allontanarsi, chiamandoli coi loro nomi, e asserendo che la compagnia

²³⁷ Così illustra l'incisione del disegno del Procaccini anteposta alla scena

²³⁸ ADAMO, 1° di II,2, pp.35-37; p.36

²³⁹ Cfr. ADAMO, 5° di I,1, pp.9-11, p.9 e quanto detto a riguardo; più oltre, in ADAMO, 5° di II,2, p.38, la nominazione adamitica si estende alle specie botaniche.

²⁴⁰ ADAMO, 1° di II,2, pp.35-37; p.36

di Eva è preferibile alla loro. L'incontro fra i due avviene sotto la sorveglianza dei due demoni, Lurcone/Invidia e Guliàr/Gola. La presenza dei demoni sembra iniziare già da questa scena a turbare l'animo di Eva: nel corso del secondo atto del dramma andreiniano, come si vedrà, Eva arriva all'incontro con Serpe e alla decisiva tentazione con un animo già progressivamente turbato da vanità e superbia. In questa scena vi sono soltanto i primi accenni di questo turbamento. Il principale veicolo di una vanità che prende posto nel cuore di Eva è la bellezza della natura, in cui Eva si rispecchia, come si vedrà nei versi che precedono l'incontro con Serpe²⁴¹; ma già in questa scena il suo avvicinarsi ad Adamo inghirlandata di *silvestri honori, nemi di fiori*²⁴² da donare ad Adamo, è un primo sintomo di una sua alterazione. Già Eva sembra provare invidia e gelosia verso Adamo:

Qual diletto maggiore,
Di quel, che meco suol fruire Adamo,
Lungi da me lo tragge?²⁴³

Adamo la richiama a sé, dicendole di *non balenar con gli animati lampi*²⁴⁴ degli occhi, vedendola evidentemente turbata, invitandola ad avvicinarsi a lui e a rasserenarsi. Lurcone e Guliàr, che intervengono solo con poche brevi battute ogni tanto, sembrano scorgere nella premura di Adamo il presentimento di un pericolo imminente:

LURCONE Teme del vicin danno.

GULIAR Teme il Tartareo inganno.

Adamo sembra agire nei confronti di Eva, a tutti gli effetti, come un esorcista. La voce di Adamo tocca il cuore di Eva che progressivamente ritrova serenità, non senza contorsioni; quando Adamo le chiede perché tace, Eva risponde:

Dal soverchio contento
Sento annodar la lingua,
Ma mentr'ella sen'tace
Fassi quella del volto sì loquace,

²⁴¹ in EVA, 1° di II,6, pp.49-52

²⁴² in ADAMO, 1° di II,2, pp.35-37; p.36. Eva inghirlandata di erbe e fiori è speculare ad Adamo circondato dalle specie animali: in questo rapporto speculare si potrebbe leggere una familiarità di Eva per il regno vegetale pari alla propensione di Adamo per quello animale.

²⁴³ EVA, 1° di II,2, p.37

²⁴⁴ ADAMO, 2° di II,2, p.37

Che 'l contento del cor tacendo esprime²⁴⁵

Adamo quindi riceve i doni floreali, non senza trovare il gusto estetico di descriverli e nominarli²⁴⁶. La rassegna botanica di Adamo si conclude un'ineccepibile allusione sessuale:

Con santi, amplessi amica
Annodiamoci intanto
In guisa, che sembriamo
Di folta siepe un intricato Acanto.²⁴⁷

Il fatto che una tale allusione possa passare così liberamente nelle parole di Adamo, peraltro poco prima della preghiera di lode rivolta a Dio a due voci insieme ad Eva, indica come l'unione carnale fra uomo e donna sia connesso, nel dramma andreiniano, in minima parte, se non in alcuna, al peccato originale.²⁴⁸

Eva, ormai pacificata, propone ad Adamo di lodare insieme Dio²⁴⁹; nel momento in cui entrambi si inginocchiano a terra per apprestarsi alla preghiera, Lurcone e Gular devono allontanarsi: l'atto devozionale, nel suo mero gesto fisico, eco dell'inchino rifiutato da Lucifero al Verbo incarnato²⁵⁰ è ciò che più efficacemente allontana gli spiriti infernali da Adamo ed Eva nel corso del dramma²⁵¹. La preghiera di lode è eseguita a due voci alternate ed è concentrata sulla descrizione analitica della natura

²⁴⁵ EVA, 2° di II,2, pp.37-38

²⁴⁶ Cfr.: ADAMO, 5° di II,2, p.38. I fiori che Adamo nomina, *giglio, ligustro, gelsomino, rosa* sono tradizionali emblemi dei colori/profumi del corpo femminile: probabilmente Adamo nel suo nominare e descrivere i fiori va immaginato nel suo alludere anche al corpo di Eva.

²⁴⁷ *Ibidem*. L'allusione viene rafforzata dalla battuta immediatamente successiva di LURCONE, 4° di II,2, pp.38-39: *Catena in breve d'infernale lavoro / Ben cingeràvvi, in modo / Che l'intricato nodo / Sviluppar non potrà scossa mortale*, che richiama l'episodio degli amori fra Venere e Marte.

²⁴⁸ Il vizio/peccato di lussuria, nell'accezione andreiniana, è declinata più nel suo aspetto di veicolo alla vanità che di mero richiamo alla concupiscenza carnale. Ben maggiore è il peso dell'attrazione carnale nel *Paradise Lost* miltoniano, quale senso preponderante del peccato originale. Dei sette demoni evocati da Lucifero solo due entrano effettivamente in azione (e nessuno dei due è Lussuria): Lurcone/Invidia e Gular/Gola esprimono in sintesi il senso del peccato originale nell'accezione andreiniana: invidia come motore primo del peccato, quale desiderio di avere una posizione più elevata dell'ordine cosmico, quell'anelito proprio di Lucifero e quindi di Eva nel voler essere pari a Dio, o sostituirsi a Dio; gola, come irrefrenabile necessità a trasgredire i comandamenti divini nel nome del desiderio collettivo. Il vizio di Gola è quello maggiormente connesso nella tradizione esegetica cristiana al peccato originale.

²⁴⁹ EVA, 4° di II,2, p.39: "Hor, che di fior si vaghi / Le chiome sparse habbiamo, / Ambo a ginocchia riverenti, e chine, / Lodiamo il gran Fattore [...]" La preghiera di lode fatta coi capelli inghirlandati di fiori, e quindi senza soluzione di continuità con l'allusione sessuale di Adamo, conferma l'assenza di un nesso significativo fra peccato originale e concupiscenza carnale nel dramma andreiniano.

²⁵⁰ Cfr.: LUCIFERO, 2° di I,3, pp.16-18; p.17

²⁵¹ Cfr. scena V,3 e, trattazione relativa nel presente capitolo.

di Dio; costruita su un fitto rimaneggiamento di dogmi e fonti bibliche, meriterebbe uno studio approfondito nel suo genere, che esula dai fini del presente lavoro.

Terminata la preghiera, Adamo invita Eva ad andare insieme *in altra parte*²⁵². Le ultime battute fra Eva e Adamo meritano una certa attenzione perché fanno luce su alcune caratteristiche specifiche del personaggio di Eva nel dramma andreiniano:

EVA
Vanne mio duce fido,
Ché 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;
Poi ch 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.²⁵³

L'attributo conferito da Adamo ad Eva di essere una buona parlatrice, una *favellatrice esperta*, caratterizza in generale la tessitura delle frasi che lo stesso personaggio di Eva pronuncia nel dramma. Questo aspetto rimanda alle caratteristiche proprie dell'onesta attrice nell'accezione andreiniana²⁵⁴; ma più ampiamente è attribuito che l'Andreini pare voler conferire, per bocca di Adamo, alla donna in quanto tale. Ma di interesse ancora maggiore, nei versi citati, è la predisposizione di Eva a sentirsi *rapita al cielo*, al punto di salire tanto in alto che *Sente ch'ha l'alma in ciel, s'ha qui le piante*. Questa specifica predisposizione dell'Eva andreiniana è anche “tentazione mistica”, disposizione a percepire la

²⁵² ADAMO, 11° di II,2, p.41

²⁵³ EVA (9°) ed ADAMO (12°) di II,2, p.41

²⁵⁴ Cfr.: *La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia*. Parigi, per Callemont, 1625. [riproduzioni moderne: pp.65-115, in FALAVOLTI Laura (a cura di), *Attore : alle origini di un mestiere*, Roma, Lavoro, 1988; e, pp.489-534, in MAROTTI Ferruccio; ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991]; la difesa della donna-attrice occupa la parte centrale de *La Ferza*, in MAROTTI-ROMEI, pp.502- 10

propria anima così elevata da sostituirsi all'essere divino e peccare quindi di vanità e superbia: così avverrà nella scena del decisivo incontro di Eva con Serpe, già nei versi del monologo di Eva che precede l'incontro, come si dirà.

6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,3-5

Il gruppo di scene che segue è caratterizzato da situazioni allegoriche organizzate dagli spiriti infernali che rimanda al genere spettacolare dei trionfi. Compare il personaggio di Serpe, che come vuole la tradizione iconografica, ha serpentina la parte inferiore del corpo, umana quella superiore e il volto di donzella:

Fra mille squamme di dipinta serpe
Parte ombrai di me stesso, e 'l resto volli
Humano tutto, e di donzella il volto.²⁵⁵

Dal contesto si ricava che Serpe è a tutti gli effetti Lucifero, pur essendo nominato nell'elenco iniziale delle *dramatis personae* come un personaggio distinto. La prima delle tre scene del gruppo (II,3), a parte un breve intervento finale di Sathan, è caratterizzata dal monologo di Serpe, che spiega il motivo della forma assunta; la seconda (II,4) vede l'intervento di Volano²⁵⁶, una sorta di messaggero volante degli inferi, che annuncia l'arrivo di Vanagloria, che i *consiglier'd'Averno*²⁵⁷ hanno designato quale compagna di Serpe nell'impresa che questi deve compiere 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 col motivo del trionfo che, in opposizione a quanto è consueto, avviene prima della battaglia e non a vittoria avvenuta; motivo in linea con il senso generale di rovesciamento di leggi e codici che il regno infernale propone:

Ma via più strano è'l modo
Del guerreggiar, se'l trionfar, ch'è 'l fine
Hoggi fassi'l principio.²⁵⁸

²⁵⁵ SERPE di II,3, pp.42-44; p.43

²⁵⁶ Così nominato dell'elenco delle *dramatis personae* anteposto al dramma; nei suoi interventi prevale invece la forma tronca "Volan"; diversamente Sathan è sempre in forma tronca.

²⁵⁷ VOLANO, di II,4, pp.44-45; p.45

²⁵⁸ SERPE di II,3, pp.42-44; p.42

L'annuncio del trionfo infernale è accompagnato nelle parole di Serpe dalla descrizione atmosferica caratterizzata da eclisse e cataclismi; quindi, Serpe spiega il motivo della forma assunta per perpetrare la tentazione di Eva: la scelta fa leva sulla possibilità di conversare con lei, cosa che non avrebbe potuto ottenere se avesse assunto una forma puramente animalesca, *che ragionar non puote, chi di ragione è privo*²⁵⁹; e fa leva sulla curiosità della Donna, così *vaga di saver cosa nova*²⁶⁰: le stesse *mille squamme di dipinta serpe*, avranno la funzione, come vedremo, di catturare la curiosità di Eva con i loro scintillii ipnotici. Uso della parola e sollecitazione alla curiosità sono dunque i due principali veicoli per la tentazione di Eva. Serpe conclude il suo monologo, Sathan, in forma di didascalia implicita, descrive un *discorde suono* di trombe, segno di un *voler concorde*²⁶¹ dell'inferno, che viene annunciato nella scena successiva da Volano.

Sopraggiunge quindi *Volan volante*²⁶², ad annunciare l'esito del consiglio dei *Numi maggiori, consiglier' d'Averno*²⁶³:

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.²⁶⁴

²⁵⁹ *ivi*, p.43

²⁶⁰ *ibidem*

²⁶¹ SATHAN di II, 3, p.44. Il *voler concorde* degli spiriti infernali (la scelta di Vanagloria come compagna di Serpe nell'impresa della tentazione di Eva) è espresso attraverso un *suono discorde*: altro esempio di rovesciamento di codici nel regno infernale, allo stesso modo del trionfo che antecede la battaglia.

²⁶² così Volano definisce se stesso al suo esordio della quarta scena del secondo atto (VOLANO di II,4, pp.44-45; p.44) Nell'elenco delle *drammatis personae* anteposto al dramma è definito "messaggero infernale". Nel disegno del Procaccini anteposto alla scena è ritratto mentre parla in volo: è provabile che per la messa in scena Andreini pensasse un espediente scenotecnico che simulasse il restare in volo del personaggio. Come messaggero volante richiama la figura del dio Mercurio.

²⁶³ VOLANO di II,4, pp.44-45; p.45. La struttura infernale andreiniana pare prevedere un consiglio in grado di prendere decisione anche indipendentemente dal re degli inferi.

²⁶⁴ *Ibidem*. Anche qui si può trovare una forma di rovesciamento del codice: ad emulazione del Cielo, presso cui la visione del Verbo incarnato si era eretta sopra un *seggio altero*, Vanagloria (*gran Diva*) dovrà essere la causa della ribellione dell'uomo a Dio, disposta su un *bel seggio*: in una struttura analoga la bellezza esteriore sostituisce l'austerità.

Come la visione del Verbo incarnato fu la causa della ribellione degli spiriti dannati così una *gran Diva* dovrà essere la causa della ribellione dell'uomo. Questa *gran Diva* non è Eva²⁶⁵ come potrebbe suggerirebbe la lettura di questi versi, se presi isolatamente; e *huom* è quindi da intendersi estensivamente, sia Adamo che Eva. Prosegue infatti Volano:

Ch'abbattuto quest'Huomo
Trionfator giocondo
Al gran Regno fiammifero, e profondo
Scendiate entrambi del trionfo in cima²⁶⁶

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

Ma se l'huom resiste,
Disperata ogni speme
Più d'ottener vittoria,
Voglion²⁶⁷ 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'affligge, e suda.²⁶⁸

E ad apparire nella scena seguente, su di un carro trionfale, preannunciata appunto con questo discorso da Volano sotto 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 trionfale²⁶⁹ insieme a Serpe: si tratta di Vanagloria.

²⁶⁵ E' da ritenersi erronea la lettura di *gran Diva* come riferimento ad Eva, così come si legge in RUFFINO (1998, 2007), opp.citt., in *[Note e] Commento* all'atto II, in riferimento alla *Scena Quarta*; rispettivamente p.121 e p.104.

²⁶⁶ *ibidem*

²⁶⁷ Il consiglio infernale può deliberare persino l'eventuale scherno nei confronti del proprio re, Lucifero-Serpe: si conferma l'organizzazione democratica dell'inferno andreiniano.

²⁶⁸ *ibidem*

²⁶⁹ Così illustra l'incisione del disegno del Procaccini anteposta alla quarta scena del terzo atto.

L'ultima scena di questo gruppo (II,5) si apre quindi con l'ingresso sulla scena di Vanagloria, in cima ad un carro trionfale trainato da un gigante. Vanagloria, accompagnandosi con una cetra²⁷⁰, presenta se stessa e illustra il significato allegorico del gigante, di cui si dichiara *trionfatrice*²⁷¹:

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 cinge²⁷²

Il primo dei versi citati si ripete più volte, con varianti, nel corso del dramma in riferimento all'uomo: segno di una particolare centralità nella concezione andreiniana dell'essere umano 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. Ma a ben vedere per tale descrizione è da ravvisare un riferimento preciso: la descrizione della statua nel sogno di Nabucodonosor, rispetto cui il testo andreiniano opera un rovesciamento. Ai piedi d'argilla si sostituisce la corona di vetro, come a indicare che la fragilità umana riguarda non tanto il suo appoggio a terra, quanto il suo ancoraggio al cielo di cui la *corona* è emblema: una volta andato in frantumi tale appoggio verso l'alto tutto il suo essere ne viene travolto e distrutto.

Nelle battute successive che chiudono la scena, Serpe e Vanagloria si accingono a disporsi per l'agguato nei confronti di Eva. Prima Serpe, con una didascalia implicita – *voi tutti [...] celate entrambi questi gran trionfi. Hor, che siam soli [...]*²⁷³ – comanda a tutti gli spiriti presenti di essere lasciato solo insieme a Vanagloria e di nascondere i due carri trionfali su cui i due erano precedentemente disposti. Quindi

²⁷⁰ Iconograficamente, la cetra che Vanagloria è intenta a suonare, fa di lei una sorta di musa ispiratrice per lo stesso Lucifero-Serpe. L'entrata al suono della cetra farebbe pensare che l'intervento di Vanagloria vada inteso, come cantato; se a parti cantate corrispondono versi chiusi da rime, così ci si dovrebbe aspettare per l'intervento di Vanagloria. E così è infatti: i dodici versi dell'intervento iniziale di Vanagloria – II,5, vv.410-21 – formano tre quartine di endecasillabi a rima incrociata: ABBA, CDDC, EFFE. I successivi interventi di Vanagloria sono invece libera alternanza di endecasillabi e settenari liberamente e poco rimati: probabile segno che, deposta la cetra, gli interventi di Vanagloria successivi al primo vanno intesi in forma parlata.

²⁷¹ VANAGLORIA, 1° di II,5, pp.46-47; p.46

²⁷² *ivi*, pp.46-47.

²⁷³ SERPE, 1° di II,5, p.47

entrambi percorrono la vegetazione del paradiso terrestre, con Serpe che prova particolare entusiasmo nel rendere tossiche al suo passaggio le varie specie vegetali²⁷⁴; quindi raggiungono la *pianta amena del gran divieto eterno*²⁷⁵. Serpe chiede a Vanagloria di salire sull'albero e di nascondersi *tra spesse fronde di sì vaga selva*²⁷⁶; mentre Serpe si dispone in vista, o meglio mimetizzato, avvolgendo il tronco dell'albero con la coda serpentina nell'attesa dell'arrivo di Eva, forte della propria bellezza esteriore, in contrasto con la propria effettiva *horridezza*:

Eccomi più che mai vezzoso, e vago,
Ben che d'ogni pestifer'empio drago
Di velen, d'horridezza il segno io sia²⁷⁷

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

La sesta scena del secondo atto, quella della tentazione di Eva, può essere considerata a tutti gli effetti la scena madre del dramma andreiniano, sia per la densità di tradizioni iconografiche a cui rimanda sia per la cura con cui è costruita e per la sua stessa ampiezza. Con i suoi 444 versi è la scena nettamente più lunga dell'intera opera. Se si eccettua il breve intervento finale di Vanagloria, i due soli personaggi sulla scena sono Eva e il Serpe. La prima parte della scena vede Eva passeggiare sola nel giardino; la parte centrale, che occupa buona parte della scena, vede l'incontro e il confronto dialettico fra Eva e il Serpe, che finisce per convincerla a cibarsi del frutto proibito; il breve finale della scena vede Serpe e Vanagloria rallegrarsi per il successo conseguito.

²⁷⁴ SERPE, 2° di II,5, pp.47-48: *Ecco l'umido spirto / Asciugo già con l'orma mia di foco. / Oh come godo nel passar fra questi / Arboscelli crescenti, / D'avelenar co 'l fiato e frondi, e fiori, / E i dolci amareggiar purpurei frutti!* L'intossicazione delle specie vegetali da parte di Lucifero-Serpe può essere connessa con la scena seguente, II,6, in cui avviene la tentazione di Eva, come causa diretta del turbamento emotivo della stessa Eva. Nel monologo iniziale di II,6 che precede l'incontro con Serpe, Eva sembra infatti subire una forza tentatrice attraverso il *medium* del regno vegetale, ambito particolarmente consono alla donna, rispetto alla già riferita ipotesi di polarizzazione simbolica che assegna il mondo animale e vegetale rispettivamente all'uomo e alla donna.

²⁷⁵ *ivi*, p.48

²⁷⁶ *ibidem*

²⁷⁷ SERPE, 3° di II,5, p.48. L'intervento conclusivo di Serpe alla scena presenta numerose rime bacciate: la cosa suggerisce, secondo l'ipotesi fatta che tale intervento si Serpe vada inteso come cantato o perlomeno cadenzato in tono recitativo.

Nel suo soliloquio iniziale Eva appare già predisposta alla tentazione: i suoi pensieri appaiono contaminati da un'inclinazione alla vanità e alla superbia. La bellezza del creato e, in primo luogo, della vegetazione che la circonda, è percepita come speculare e, al tempo stesso, inferiore alla propria bellezza; e quale termine ultimo verso cui la bellezza universale è protesa, Eva finisce per sostituirsi implicitamente al Padre Eterno: il peccato, in un certo senso, è già consumato. La contaminazione dei pensieri di Eva attraverso il mondo vegetale rimanda a quanto detto sua una possibile familiarità strutturale Donna – regno vegetale nel dramma andreiniano e più direttamente si connette al passo della scena precedente in cui Serpe si compiace di avvelenare le specie vegetali del giardino²⁷⁸. Su questi elementi non è erroneo individuare un'attiva azione di Serpe nei confronti di Eva prima ancora dell'incontro vero e proprio. Inoltre, se di vanità e superbia sono viziati i pensieri di Eva, si può ravvisare anche uno specifico influsso di Vanagloria che, nascosta fra le fronde dell'albero del divieto, non vista da Eva, è fisicamente presente per tutta la scena.²⁷⁹ Ma è la vegetazione del giardino, sotto l'implicito influsso di Serpe, a costituire il principale *medium* per l'intossicazione dei pensieri di Eva.²⁸⁰ Gli elementi vegetali, agli occhi di Eva, fanno a gara per avvicinarsi a lei o per trattenerla, quale incarnazione della bellezza universale²⁸¹. Ad ammirarla o protendersi verso di lei sono le *verdi fronde* de l'*arbor fronzuta*, *herbe* e *fiori*, questi ultimi *romiti*, *accolti in cespi*, o *schierati in valli* o che *formin siepe odorosa*²⁸². L'acme di questa tensione arborea e floreale si ha con la vegetazione che forma una trappola nei confronti di Eva, circondandola di siepi e imprigionando la mano intenta a liberare il piede avviluppato:

Altri fiori, altre herbette,
Bramosi pur, ch'io fra di lor²⁸³ m'assida,

²⁷⁸ Cfr: SERPE 2° DI II,5, pp.47-48

²⁷⁹ I primi sentori di un'alterazione d'animo di Eva si erano già intravisti nella scena II,2. Oltre a Serpe e Vanagloria i primi interventi a cui si può connettere questa alterazione erano stati gli spiriti – incarnazione dei vizi capitali evocati da Lucifero.

²⁸⁰ “Secondo ARTHOS J., *Milton and the Italian Cities*, London, Bowers&Bowers 1968, p.35, Andreini tratteggia l'Eden richiamandosi alle edonistiche scene della Pastorale, tuttavia sotto tanto lussureggiare permane la sensazione di una bellezza *intoxicating*” RUFFINO Alessandra [edizione di riferimento], nota al verso 509, in Note e Commento all'Atto Secondo; p.105.

²⁸¹ Così Serpe tratteggerà Eva nel rivolgersi a lei nel corso del colloquio.

²⁸² EVA, 1° di II,6, pp.49-52; p.50. Da notare come Eva si compiaccia al pari di Serpe (cfr: SERPE 2° DI II,5, pp.47-48) di calpestare i fiori, credendo Eva di vederli sorgere con maggiore bellezza e vitalità una volta calpestati: “Miro quei, ch'ad ogn'hor premendo vado, / Più vezzosi mostrarsi; anzi gli acerbi / Aprirsi” (EVA: *ibidem*)

²⁸³ nel testo: *dolor*; errore segnalato dall'Andreini negli *Errori da correggersi*: “dolor, leggi, di lor”

Fuor del natio costume
Sembran sì alzarsi, che di vaghi fiori
Formin siepe odorosa;
E ch'altri pur in mille nodi
Tessin fra l'erbe sì nascosto inganno,
Ch'incauta fra di loro a forza resti
Per sviluppare il pié pregion la mano.²⁸⁴

La trappola vegetale nei confronti di Eva prefigura evidentemente l'agguato di Serpe. In questo passo la parola *incauta* può essere agevolmente letta come una spia dello stato d'animo di Eva già alterato e sbilanciato sotto influssi invisibili; alterato al punto da far percepire Eva come centro focale dell'universo in cui tutte le cose le sono *soggette*, persino il Padre Eterno a cui Eva implicitamente si sostituisce:

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;
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.²⁸⁵

E' con questo stato d'animo che Eva si appresta a scorgere Serpe presso l'albero proibito e quindi a dialogare con lui. L'incontro e confronto di Eva con Serpe è decisamente lungo (378 versi) e per la sua complessità sarebbe degno di un approfondimento maggiore di quanto possa essere pertinente in questa sede. La tentazione che Serpe opera nei confronti di Eva avviene attraverso sottili espedienti retorici, ma non solo: come si dirà, congiuntamente alla persuasione retorica, Serpe opera in Eva un'induzione empatica, un invito del tutto sensuale e per nulla logico a provare il medesimo sentimento di ribellione. Questo secondo aspetto va considerato come parallelo, non insito al primo; e di pari peso. L'episodio si può schematizzare in sei sequenze principali:

²⁸⁴ *ivi*, pp.50-51.

²⁸⁵ *ivi*, p.51

- 1) Eva avvista Serpe che si rivolge a lei colmandola di lodi (tema centrale è quello della curiosità reciproca, vera o simulata)
- 2) mossa da curiosità Eva pone una serie di domande sull'identità di Serpe, il quale risponde.
- 3) Serpe dichiara che all'uomo manca il *sommo saver*, cioè il *savere il bene e il male* che Eva capisce coincidere col divieto divino.
- 4) serie di argomentazioni di Serpe volte a convincere Eva che è bene per l'uomo e per la donna cibarsi del *pomo vietato*
- 5) Eva è combattuta; chiede alcuni chiarimenti a cui Serpe risponde
- 6) Eva si ciba del *pomo vietato*; primi effetti, "patto del silenzio" e commiato da Serpe.

(1) Eva avvista Serpe con *braccia e mani*, con *petto umano*, e *'l restante | di serpe strisciante*.²⁸⁶ Particolarmente hanno potere ipnotico su di Eva i colori cangianti riflessi dalle squame della coda serpentina:

O com'il Sol co'raggi suoi dorando
 Quelle di bei colori accese squamme
 Ambo gli occhi mi abbaglia.
 Voglio, voglio appressarmi.²⁸⁷

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.²⁸⁸

Il rimando alle pietre preziose prefigura l'attrazione femminile i monili; tale motivo sarà centrale nella tentazione nei confronti di Eva ad opera di Mondo (in V,4-5). I *bei colori* dai riflessi cangianti operano senza soluzione di continuità quella stesso abbandono estatico che producevano in Eva le variegate bellezze floreali del giardino, ulteriore indizio della centralità del *medium* vegetale nella tentazione di Eva ad opera di Serpe; la natura cangiante dei colori è propria di una trasfigurazione della realtà, di un'alterazione percettiva di uno stato d'animo alterato: con aspetto analogo avverrà la trasfigurazione dell'albero nelle parole di Serpe, quando Eva consuma il peccato²⁸⁹. Serpe quindi si decide a rivolgerle la parola. Le domanda dove vada così,

²⁸⁶ *ibidem*

²⁸⁷ *ivi*; pp.51-52 (ultimi versi dell'intervento)

²⁸⁸ *ivi*, p.52

²⁸⁹ Cfr: SERPE, 14° di II,6, pp61-62; e, a tal riguardo, *infra*.

tutta sola, lontana sia da Adamo e che dagli angeli. Ma soprattutto la circonfonde di lodi: “Calamita de gli occhi, / Rapiatrice de l’alme, / Tenerezza de’ cori , / [...] / Pompa de la Natura, / Picciolo Paradiso”²⁹⁰. Nelle parole di Serpe, curiosità e ammirazione di nei confronti di Eva appaiono speculari a quelle di Eva nei suoi confronti. Ma soprattutto tali parole sono volte a eccitare nei pensieri di Eva quella propensione alla compiaciuta autocontemplazione che già la accompagnava nella parte iniziale della scena, prima dell’incontro con Serpe. Nelle parole di Serpe infatti Eva diventa compendio di ogni bellezza universale, implicitamente quindi superiore ad Adamo e ad ogni cosa creata, ella stessa Dio; la sua essenza è panicamente disciolta e riflessa in ogni bellezza del cosmo; e le parole di Serpe esprimono queste suggestioni col moto ipnotico delle spire serpentine di ragionamenti basati sul ritorno speculare all’identico²⁹¹, quindi concettualmente vuoti, ma forse proprio per questo emotivamente stringenti:

Credi pur se del Ciel la gran beltade
 Sotto human velo sé ammantar volesse,
 Ch’altro, che’l tuo bel seno
 Non farebbe di lei stanza sublime.
 Ché 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.²⁹²

(2) Eva dunque, mossa da curiosità chiede: “E chi se’ tu, che vago / Tanto se’ di lodarmi?”²⁹³ E’ la prima di una serie di domande che Eva pone a Serpe circa la sua identità. Le risposte di Serpe, come ora si dirà, rivelano più che nascondere la sua natura luciferina, di angelo caduto, pur sempre in una versione allettante tale da indurre in Eva curiosità e ammirazione; e tuttavia la scelta di Serpe di nascondere ma

²⁹⁰ SERPE, 2° di II,6, pp.52-53; p.52

²⁹¹ Il passo sottocitato vede la bellezza celeste (*la gran beltade del Ciel*) che prende i panni di Eva con il fine ultimo di *vageggiare le bellezze del Cielo*, cioè se stessa, in quanto bellezza celeste.

²⁹² *ivi*, p.53

²⁹³ EVA, 3° di II,6, p.53

in parte anche rivelare, corrisponde al doppio filo della sua strategia suasoria, come si diceva e come si dirà ancora, da un lato basata su argomentazioni logiche, dall'altro su parole e concetti volti a indurre per via del tutto illogica e sensuale in Eva un'empatia con Serpe intorno a un desiderio di ribellione verso il Padre Eterno. Serpe dice ad Eva di essere stato posto dal Padre Eterno fin dal principio come giardiniere/coltivatore del paradiso terrestre:

Sappi, che alhor, che fu d'un nulla il Mondo
Tratto, e'l Giardin fecondo,
Che d'albergar qui giardiniere in seno
M'impose il gran cultore
De' bei prati celesti²⁹⁴

Grazie all'intervento di Serpe la natura si manterrebbe più bella:

Quest'è virtute a meraviglia infusa
In me dal gran Fattore
Il fior per mantenere, al fior l'odore²⁹⁵

Tale affermazione da un lato è specularmente opposta alla precedente affermazione di Serpe di voler bruciare e avvelenare la vegetazione; dall'altro connette ulteriormente lo stupore di Eva, precedente all'incontro con Serpe, per le bellezze vegetali e floreali che si fanno più vivide intorno a lei a una suggestione operata dallo stesso Serpe. Eva chiede quindi a Serpe il suo nome; il quale dice di chiamarsi *Sapienza, cognominata hor vita*²⁹⁶. Il duplice nome riflette la duplice natura, *l'una di serpe tutta, e l'altra umana*²⁹⁷. Ma già rivela, cifrata, la natura luciferina, dotata di *sapienza* angelica fin dalla creazione, ma ormai condannata a una *vitalità* tutta terrestre: questa almeno

²⁹⁴ SERPE, 3° di II,6, pp.53-54; p.53. Il Padre Eterno, *gran Cultore de' bei prati eccelsi*, avrebbe posto Serpe nel paradiso terrestre come *giardiniere*: il suo compito ne risulta quindi speculare essendo Padre Eterno e Serpe entrambi "cultori" quindi modellatori, il primo delle cose celesti, il secondo di quelle terrestri. Questa prospettiva riflette un'impostazione dualistica, con sfumature gnostiche, in cui l'universo sarebbe spartito in due ambiti scissi e distinti, di pari dignità, uno governato dal Padre Eterno, l'altro da Serpe-Lucifero. Quanto al ruolo di Serpe come giardiniere/coltivatore che si dirà essere custode di una conoscenza superiore a quella di Adamo ed Eva (in SERPE, 5° di II,6, pp.54-55) esso corrisponde letteralmente a uno *status* di conoscenza tecnicamente più avanzato che sancisce per definizione un allontanamento dall'origine, una minore familiarità con Dio : Serpe (e Caino) agricoltori *versus* Adamo (e Abele) pastori-raccoglitori. Per il *topos* del giardiniere in Andreini, vedi: MORETTI Stefano Agostino, *L'archetipo del giardiniere nell'opera di Giovan Battista Andreini* in APROSIANA , Anno 2005 - N. 13 (a cura di Girolamo de Miranda) Pag. 27-54.

²⁹⁵ *ivi*, p.54

²⁹⁶ SERPE, 4° di II,6, p.54. *Vita* e *Sapienza* rimandano ai nomi dei due alberi posti da Dio al centro del Giardino in *Genesi* 2,9: l'albero della vita e quello della conoscenza del bene e del male, appunto.

²⁹⁷ *ibidem*

sembra poter essere la lettura più appropriata. Eva vuole conoscere meglio il motivo di questa natura ibrida. Serpe risponde che il Padre Eterno nella sua somma sapienza, volle²⁹⁸ crearlo, precedentemente ad Adamo, perché vi potesse essere un gradino intermedio²⁹⁹ *fra 'l bruto e l' Huomo*³⁰⁰, fra mondo animale e essere umano; una *spezie che partecipa anch'ella di ragione, ed ha favella, com'ha volto umano*³⁰¹. Anche qui si può leggere facilmente una rivelazione cifrata da parte di Serpe-Lucifero della propria originale condizione angelica.

(3) Il discorso di Serpe volto a rispondere alle curiosità di Eva circa la sua identità vira bruscamente, dopo un'ulteriore lode alla *beltade* di Eva e al *merto de l' Huom*³⁰², a simulare un rammarico per ciò di cui tale *merto* e tale *beltade* sono difettivi: ad Eva e ad Adamo mancherebbe il *sommo saver*, la *gran scienza*³⁰³ grazie alla quale sarebbero davvero *eccelsi Divi*. Eva si meraviglia non credendo difettivo il sapere di Adamo. Serpe finalmente fa intendere ad Eva a cosa allude:

Ah, che più degno fora
Savere il bene, e'l male³⁰⁴

Eva quindi identifica quel tipo di conoscenza come quella raggiungibile *con eminente possa, ma con mortale angoscia* grazie all'*arbor vietata*³⁰⁵.

(4) Comincia qui la parte suasoria vera e propria del discorso di Serpe-Lucifero. Dal punto di vista retorico la prima parte precedente potrebbe essere facilmente definita una *captatio benevolentiae*. I motivi che Serpe adduce ai fini di convincere Eva che per lei e per Adamo è da auspicare la consumazione del frutto proibito si susseguono rapidi nelle sue parole, alcuni di impatto semplice e immediato (*Legge*

²⁹⁸ “Il sommo Dio, allhor che 'ntento / Pendea da un nulla per dar opra al tutto/ [...] volle[...]”: SERPE, 5° di II,6, pp.54-55; p.54. Ritorna nel testo andreiniano un luogo di descrizione poetica del primo istante della creazione, ulteriore indizio della plausibilità di un concepire idealmente il prologo, da parte dell'autore, nello spazio liminale in cui la creazione sta per accadere ma non è ancora avvenuta, come si è detto.

²⁹⁹ in SERPE, 5° di II,6, pp.54-55

³⁰⁰ SERPE, 5° di II,6, pp.54-55; p.55

³⁰¹ *ibidem*

³⁰² *ibidem*: “Oh s'a la tua beltade, o s'anco al merto / De l' Huom, pari n'andasse / Sommo saver”. L'espressione *gran merto del l' Huom* era stata usata da Vanagloria per spiegare il significato del Gigante allegorico che trainava il suo carro trionfale (in II,5). In questo passo il *merto de l' Huom* distinto dal *sommo saver* / la *gran scienza* sembra cristallizzare il suo significato quale possibilità e limite delle capacità umane in assenza di espedienti sovraumani.

³⁰³ *ibidem*

³⁰⁴ SERPE, 6° di II,6, pp.55-56; p.56

³⁰⁵ EVA, 7° di II,6, p.56

*amara si trae da dolce frutto?*³⁰⁶ ; *E vero poscia fia / ch'una mano vitale / Faccia cosa mortale?*³⁰⁷); altri più costruiti: se l'uomo è così *forte e degno* è possibile che un *Picciolo frutto poi l'atterri al fine*³⁰⁸ ? E soprattutto il motivo dell'assurdità di una minore libertà dell'uomo rispetto alle altre creature terrestri che sarebbero a lui sottoposte:

A che senza bisogno o Donna adunque
Tanto per l'Huom multiplicar le leggi,
Oltraggiandovi ogn'hor con simil giogo
La cara libertate, e di Signori
Farvi servi, anzi in un inferiori
A le selvagge fere,
Che non volle supporre a legge alcuna?³⁰⁹

Attraverso questi argomenti Serpe si fa immaginare ad Eva la possibilità di un divieto che il Padre Eterno pone ad Adamo ed Eva per timore che si elevino troppo (*al Ciel spiacque gran Dio quest'Huomo*³¹⁰) più che per un effettivo pericolo nel consumare il frutto del divieto, che amplierebbe invece di molto la conoscenza. Tale ampliamento viene figurato nelle parole di Serpe con un potenziamento della vista verso le cose celesti:

Altri fiori, altre piante, altre campagne
Altri elementi, e sfere,
Altri Soli, altre Lune, ed altre Stelle
Sono là su, di quei, che miri [...]³¹¹

Attraverso le spire retoriche e i sofismi di Serpe, come si diceva, alle dimostrazioni logiche si affianca un'attitudine suasoria di diversa natura, intenta a convincere Eva per via empatica. Questo aspetto può essere notato anche nella scelta lessicale interna alle argomentazioni di tipo logico; ma emerge in maniera esplicita in due versi che Serpe pronuncia in mezzo ai suoi ragionamenti:

³⁰⁶ SERPE, 7° di II,6, p.56

³⁰⁷ SERPE, 8° di II,6, pp.56-58; p.57

³⁰⁸ SERPE, 7° di II,6, p.56

³⁰⁹ SERPE, 8° di II,6, pp.56-58; p.57. Il motivo della minore libertà umana rispetto agli animali verrà espresso con tono e *pathos* strettamente analoghi nel monologo di Sigismondo e al corrispettivo monologo di Adamo ne *La vita è sogno* calderoniana rispettivamente dramma e *auto sacramental*.

³¹⁰ *ibidem*

³¹¹ *ivi*, p.58. Singolarmente Andreini non appone alcuna nota a questa lunga e decisiva sesta scena dell'atto secondo e quindi nessun riferimento dottrinale. In questo passo, l'accento posto da Serpe alla vista potenziata, come effetto della consumazione del frutto proibito, ha chiaro riferimento all'*aperientur oculi vestri* di Genesi 3,5

Dimmi; so pur, che'l core
Quale parl'io, entro di te pur parla³¹²

(5) A questo punto Eva, combattuta fra *Speme* e *Timor*, esige da Serpe dei chiarimenti: su come possa essere a conoscenza delle conseguenze che si hanno *cibandosi del pomo* e quale specifico interesse egli abbia che lei ed Adamo se ne cibino.³¹³ Serpe risponde di che il *sommo Fattore* in un primo momento lo aveva fatto godere della beatifica visione delle magnificenze celesti³¹⁴, per relegarlo quindi sulla terra: la sua natura in parte serpentina non era adatta alla vita celeste; tuttavia il cibarsi del frutto di quell'albero (*esca gradita*) gli permette di coltivare la reminescenza di quanto visto in principio delle cose celesti.³¹⁵ Anche qui è evidente la rivelazione cifrata della natura luciferina di Serpe: la breve condizione angelica originaria e la condanna all'estromissione dal regno celeste. Più interessante è il fatto che, almeno nelle sue parole, Lucifero-Serpe possa godere dell'inebriante reminescenza delle cose celesti attraverso la consumazione del frutto proibito: un'interpretazione possibile potrebbe consistere nella reiterazione della colpa quale unico mezzo che consente a Lucifero di rinnovare un rapporto col cielo, attraverso il ricordo della caduta. Serpe continua la sua delucidazione dicendo che è stato posto dal Padre Eterno quale custode dell'albero per impedire che Adamo ed Eva si cibino del frutto proibito, e che tuttavia egli desidera che ciò avvenga. In tal modo si innalzerebbero alla piena beatitudine celeste (*V'alzereste felici al par di Dio*³¹⁶) invece di continuare a vivere in uno stato inadeguato a loro:

Giusto non è ch'entrambi,
D'altro fattor fatture,
E di gran Dio, gran figli,
Che'n vilissimo stato,
Solo tra boschi, e selve,

³¹² SERPE, 7° di II,6, p.56

³¹³ Crf, rispettivamente, in II,6: EVA (9°), p.58; ed EVA (11°), p.60

³¹⁴ Nel testo (SERPE 9° di II,6, pp.58-59; p.58): "dal Cielo aprendo il seno eterno / Di quelle tante sue celesti pompe / Mi fe' gli occhi appagar [...]";. Da notare la locuzione *seno (eterno) del Cielo* da confrontare coi versi già citati, SERPE: II,6 vv.571-83: *Credi pur, se del Ciel la gran beltade / Sotto human velo sé ammantar volesse, / Ch'altro che 'l tuo bel seno / Non farebbe di lei stanza sublime*. Dal raffronto volta celeste (*cielo*) e *seno* femminile sembrano costituire un termine di raffronto topico in Andreini.

³¹⁵ Cfr.: SERPE 9° di II,6, pp.58-59

³¹⁶ SERPE, 10° di II,6, pp.59-60; p.59

Pari vita meniate a basse belve.³¹⁷

Quando Eva insiste nel voler sapere che interesse ne abbia Serpe che ciò avvenga, questi risponde dicendo di avere due motivi: il primo è il desiderio di vendicarsi contro il Padre Eterno per essere stato escluso dal Cielo (*per vendicar indegna offesa, / Che mi fe' Dio, mentre cotal³¹⁸ mi fece / Che rifiuto del ciel stimommi il Cielo*)³¹⁹; in questo passo il riferimento alla natura luciferina di Serpe è ancora più palese dei precedenti. Il secondo motivo è che egli, padrone incontrastato sulla terra fino alla creazione dell'uomo, ora è costretto a restare sottomesso a lui: se l'uomo cibandosi del frutto proibito ascende al cielo, Serpe potrà nuovamente avere sulla terra il suo regno incontrastato. Lo scenario che Serpe dipinge prima che Eva si accinga finalmente a cibarsi del frutto proibito è quello di una lotta universale per il potere, dove il potere è un richiamo alettante a cui sarebbe innaturale dire di no:

Sappi, che l'imperar diletta, e piace,
Piace a Dio, piace a l'Huom, piace a la Serpe.³²⁰

Nelle parole di Serpe dunque l'infrazione di Eva nel cibarsi del frutto proibito costituisce un vantaggio per entrambi³²¹; e affinché ciò avvenga Serpe promette il proprio silenzio su ciò che sta per accadere: *Più che per tuo sol ben, mi invoglio a farti / Questa prodiga offerta; a te silenzio / Giurando nel rapir frutto negato³²²*.

(6) Le prime reazioni di Eva nel prendere il frutto proibito sono di acuto disagio; Serpe è pronto a rintuzzare eventuali pentimenti precoci di Eva con accorte giustificazioni:

EVA
O me lassa, ch'io sento
Un gelido tremor vagar per l'ossa,
Che mi fa ghiaccio il core.

SERPE
E' la parte mortal, che già incomincia

³¹⁷ *ivi*, pp.59-60. Ritorna in questi versi il motivo dell'arretratezza della vita pastorale e silvestre rispetto alla civiltà agricola. Sempre in questi versi riemerge il motivo della simpatia fraterna di Lucifero verso l'uomo

³¹⁸ nel testo, per probabile errore: *total*

³¹⁹ SERPE, 12° di II,6, pp.60-61; p.60

³²⁰ *ivi*, p.61

³²¹ SERPE, 13° di II,6, p.61: *Fa' di te Diva nel Ciel, me Nume in terra.*

³²² SERPE, 12° di II,6, pp.60-61; p.60. Si profila qui un "patto del silenzio" fra Serpe ed Eva che si completerà poco oltre, come si dirà.

a languir, sendo dal Divin gravata ³²³

E poco oltre:

EVA

[...] Ma perché tutta, ohimé, la fronte stilla
Freddo humor, che mi sface?

SERPE

[...] Ration è ben, che somma
Felicità con gran sudor si merchi. ³²⁴

Ma prevale in ogni caso la sensazione inebriante; quando Eva inizia a cibarsene descrive il sapore del frutto come compendio di ogni altro sapore gradevole:

[...] io vuo' gustarlo.
Oh com'è dolce, o come
Tutti sono i sapor' de gli altri frutti
Accolti in questo solo. ³²⁵

Interessante sia dal punto di vista poetico che simbolico è la descrizione da parte di Serpe dell'albero che si trasfigura, come per effetto psichedelico, nel momento in cui Eva ha accettato di prenderne il frutto e cibarsene:

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 ³²⁶

³²³ EVA (14°) e *incipit* di SERPE (14°) di II,6, p.61

³²⁴ EVA (15°) e SERPE (15°) di II,6, p.62

³²⁵ EVA, 18° di II,6, pp.63-63; p.63

³²⁶ SERPE, 14° di II,6, pp.61-62.

La trasfigurazione dell'albero e del frutto così descritta appare quale allucinazione visiva, che corrisponde, in senso letterale e insieme ingannevole, alla precedente affermazione di Serpe che cibarsi di tale frutto produce una vista potenziata.

Al momento del congedo con Eva, Serpe esprime una richiesta rivolta alla stessa Eva, ma anche ad Adamo:

Che da l'ira del Ciel mi difendiate,
Poi ch'a ragione irato
Ben fia contro di me, che detto è Dio,
Avendo a voi del Pomo
Fatto gustar contra il gran detto eccelso
Diteli pur, che bramma
Tant'io d'esser nel Mondo Imperadore,
Quanto nel Ciel l'Huom Dio,
Tacer mi feo mentr'Eva colse il Pomo.³²⁷

La richiesta di essere difeso da Adamo ed Eva dall'ira del Padre Eterno rinvia nuovamente al tema della fratellanza fra Lucifero e l'uomo. Negli ultimi versi citati Serpe chiede ad Eva di riferire al Padre Eterno che il suo cibarsi del frutto proibito è accaduto spontaneamente, nel silenzio colpevole di Serpe, che tuttavia sarebbe così imputabile di non averla fermata, non di averla sollecitata a compiere l'atto. La richiesta di Serpe nei confronti di Eva di tacere sull'avvenuto colloquio, è accolta la promessa di Eva: *ben ti prometto, ch'io schermo saròtti al gran rigor di Dio.*³²⁸ Si profila quindi fra Eva e Serpe che si congedano un mutuo "patto del silenzio", una complicità formale ben più avanzata di quanto si legge nei brevi versetti biblici che narrano l'episodio (*Genesis* 3,1-6). Nelle ultime battute Eva si appresta a cercare Adamo, desiderosa che egli *si faccia d'un Huomo immenso Dio*³²⁹.

La scena, e con essa l'atto secondo, si conclude con l'esultanza di Serpe e di Vanagloria, quest'ultima cantando. Vanagloria era rimasta, come si diceva, per tutta la scena nascosta fra le fronde dell'Albero della Vita. La vittoria sull'uomo, indotto a peccare (Eva convincerà Adamo a cibarsi del frutto nella scena successiva) è festeggiata da Serpe e Vanagloria con la lugubre immagine di un tramonto precoce:

³²⁷ SERPE, 16° di II,6, pp.62-63

³²⁸ EVA, 18° di II,6, pp.63-64; p.63

³²⁹ *ivi*, p.64

SERPE

Spegni ne l'onde pure i raggi o Sole,
Non apportar più luce [...]

VANAGLORIA (CANTA ACCOMPAGNATA DA MOLTI SUONI)

O lieto giorno [...]

[...] abbattuto è 'l vanto

De l'Huom; fatt'è 'l suo giorno horrida sera.³³⁰

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

Il terzo atto si apre in *continuum* con il secondo, presentando come prima scena la tentazione di Adamo ad opera di Eva, il quale finisce per *gustare il Pomo per non contristarla*³³¹. La scena è interamente dedicata al dialogo fra Adamo ed Eva, che si può scandire in tre parti: la prima, caratterizzata da pacati toni bucolico-pastorali (e che presenta al suo interno il monologo di Adamo sul *rivo* del paradiso terrestre³³²) si conclude con la rivelazione improvvisa da parte di Eva di avere con sé il *pomo vietato*³³³; la seconda parte, dai toni più vivaci, è caratterizzata dall'opera di convincimento di Eva ai danni di Adamo; l'ultima parte presenta le reazioni di angoscia e sgomento di entrambi, non appena *gustato* il *pomo* che finiscono per nascondersi l'un l'altra constatando di essere nudi.

All'inizio della scena dunque Adamo ed Eva si ricongiungono (Eva proviene dall'incontro con Serpe). Adamo chiama Eva *peregrina incessante* chiedendole dove *solinga* andasse errando³³⁴. La condizione letterariamente topica della peregrina errante va sottolineare l'inquietudine connaturata nel personaggio dell'Eva andreiniana, il suo incessante bisogno di staccarsi da Adamo per poi cercarlo con

³³⁰ SERPE (18°) e VANAGLORIA (1°) di II,6, p.64

³³¹ Sintesi andreiniana per III,1 in *Sommario de gli argomenti delle scene*. Il movente della decisione di Adamo è legato appunto al suo cedere a ricatti psicologici di Eva.

³³² ADAMO, 2° di III,1, pp.66-68

³³³ EVA, 4° di III,1, pp.69-70

³³⁴ ADAMO, 1° di III,1, pp.65-66. Il fatto che Eva abbia subito il confronto con Serpe sola, separata da Adamo, l'ha resa più vulnerabile al suo attacco. Andreini sembra voler sottolineare quest'aspetto in una sua nota apposta al testo riferito al verso 7, contenente la parola *solinga*, nota che cita Genesi 2, 24: *Et erunt duo in carne una*. Anche questa nota andreiniana, come altre di cui si è detto, non ha alcuna funzione giustificativa: il suo senso va cercato in un'autoesegesi del testo con finalità prevalentemente lirica al servizio del lettore. Per quanto riguarda l'aggettivo *solinga* riferita ad Eva, e al fatto di essere rimasta separata da Adamo, cfr. con SERPE, 2° II,6, pp.52-53; p.52: *Dove soletta, da l'amico lunge, /Adamo, hor te ne vai?*

altrettanta alacrità³³⁵. Adamo descrive ad Eva una scoperta che ha fatto in sua assenza e che vorrebbe mostrarle: si tratta di un *vivo umore* che Adamo descrive *sorger tra molli fiori* in corrispondenza del punto in cui *due sì bianche colombe vanno con aperto volo*³³⁶; il *rivo* si nasconde e riappare fra la vegetazione, *fra mille occulte vie dipinte, herbose* provocando in Adamo un misto di frustrazione e meraviglia³³⁷; finché a un certo punto *si dirupa al basso* senza poter essere più seguito se non con lo sguardo³³⁸; e va a formare un lago, *gran copia d'acqua in cerchio angusto*³³⁹, circondato da un paesaggio ameno, tanto che i *cigni* che vi soggiornano *sembran gorgheggiando a l'aura dire, qui fermi il pié che brama a pien gioire*"³⁴⁰. La descrizione del *rivo* da parte di Adamo, che si rifà senz'altro a esegesi bibliche³⁴¹ e forse a riferimenti letterari, appare nel suo insieme caratterizzata da un'originale impronta andreiniana ed è contraddistinta da una poliforme simbologia, non facile da dipanare. Il riferimento principale sembrerebbe essere alla caduta nel peccato, rappresentata dal diruparsi del *rivo*; le due colombe in corrispondenza della sorgente potrebbero fare allusione alla purezza originaria di Adamo ed Eva. La visione di un paesaggio ameno raggiungibile solo con lo sguardo non può certo significare il tempo che segue la caduta nel peccato: potrebbe invece rappresentare un'allegoria profetica di un secondo paradiso oltre l'espiazione che segue la caduta. Ma altri rimandi e linee interpretative sono plausibili. Ad esempio il nascondersi e riapparire del *rivo* rispetto ad Adamo sembrerebbe avere una certa consonanza con gli scarti di Eva che da Adamo si allontana e ritorna. In senso più generale, al di là di possibili interpretazioni, la descrizione del *rivo* ha la suggestione lirica dell'incanto nostalgico di Adamo, rispetto a un paradiso terrestre che, senza saperlo ancora, sta per perdere.

Dopo la lunga descrizione riprende il dialogo con Eva che declina l'invito dicendo che le parole di Adamo sono state così vivide che sono state sufficienti a mostrarle quanto descritto; lo invita invece di restare lì dove sono, circondati da piante e

³³⁵ *Oh carissimo Adamo / [...] / Sol io te desiava, / E tra sì grati horrori / Solo te ricercava* : EVA, 1° di III, p.66.

³³⁶ ADAMO, 2° di III, 1, pp.66-68; p.66

³³⁷ *ivi*, p.66-67. L'espressione *mille occulte vie dipinte* (v.37) va confrontata con SERPE 14° III,6, pp.61-62: "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".

³³⁸ *ivi*, p.67

³³⁹ *ibidem*

³⁴⁰ *ivi*, pp.67-68

³⁴¹ Cfr. glossa andreiniana a p. 67 "D. Aug.cap. 8 super Genesim ad literam docet. Fluvium Paradisi a cognitione hominum remotissimum esse, & alicubi sub terras labi, & post tractus prolixarum regionum locis aliis erumpere, quod nonnullas aquas facere solere dubitat nemo."

fiori.³⁴² Il dialogo prosegue, Adamo loda le bellezze di Eva come paragonabili e superiori a quelle floreali: il *leggiadro volto* di Eva è un *giardino*, e la sua bellezza è superiore a quella della natura perché non bagnato da *rugiade aeree* come i fiori terrestri ma da *calde rugiade ch'ella sparge per gioia, il suo Fattor lodando*³⁴³. Ritorna in qualche modo il tema di Eva come sublimazione della natura vegetale, anche se Adamo in queste lodi pone l'accento su come la sublimazione della bellezza si abbia in Eva nel suo sincero legame con Dio. Eva sembra rinfacciare ad Adamo proprio il suo candore nel momento in cui gli propone, improvvisamente, il *pomo vietato*:

Troppo s'affida il core,
Che sfavilli di puro, e santo ardore.
Hor tu ricevi in cambio o caro amico,
Questo vermiglio don; Ben lo conosci:
Quest'è'l Pomo vietato,
Quest'è'l frutto beato.³⁴⁴

La proposta di Eva pare delinearci in questi versi come un'alternativa al *puro e santo ardore*, come qualcosa da avere *in cambio*.

Inizia qui la seconda parte del dialogo caratterizzata dal progressivo convincimento di Adamo, ad opera di Eva, nella decisione di gustare il *pomo vietato*. Inizialmente Eva ripete ad Adamo uno dei motivi con cui era stata convinta da Serpe, cioè che il *pomo vietato* è *buono* in quanto *bello*³⁴⁵. Adamo ribadisce dicendo che la grandezza dell'uomo sta proprio superare la *voglia eccelsa*, causata da un richiamo apparentemente desiderabile³⁴⁶. A questo punto Eva passa al ricatto psicologico:

Così dunque tu m'ami? [...]
Da te vuo' errar solinga
Piangendo, e sospirando,
E me stessa odiando,
Celarmi ancor dal Sole.³⁴⁷

³⁴² Vedi: EVA, 2° di III,1, p.68. L'opposizione regno animale – vegetale quale distinzione emblematica fra Adamo ed Eva, qui sembra riplasmarsi sulla polarità *rivo* – regno vegetale.

³⁴³ ADAMO, 4° di III,1, p.69

³⁴⁴ EVA, 4° di III,1, pp.69-70

³⁴⁵ EVA, 6° III,1, pp.70-71

³⁴⁶ ADAMO, 7° di III,1, p.71

³⁴⁷ EVA, 7° di III,1, p.71. Ritorna la fisionomia *peregrina* di Eva, destinata a *errar solinga*.

Questa prospettiva commuove Adamo, che non può sopportare la visione della tristezza nel volto di Eva:

Troppo quest'alma annoia
Il rimirarti mesta.³⁴⁸

Adamo è combattuto e poi sempre si più convinto da Eva. Più ancora delle parole di Eva sembra toccarlo la sua espressione, il suo aspetto:

Muti sì ma eloquenti
Sono i tuoi sguardi amica;
Ohimé quanto chiedete
Quanto quanto ottenete
Pria, che parli la lingua, [...] ³⁴⁹

Ciò che muove Adamo è l'idea di poter consolare Eva e di farle tornare il sorriso. La scelta che sta per fare Adamo riguarda un'inclinazione dell'anima che in questo momento che chiamato a scegliere irrevocabilmente fra *Donna* e *Dio*.³⁵⁰ Eva, che capisce questo, lamentandosi con Adamo di non essere ascoltata lo chiama appunto *miscredente*³⁵¹. Adamo infine cede. Il momento della consumazione del *pomo* è carico di allusioni sessuali, che però possono essere intese più facilmente come *divertissement* teatrale volto a regalare il sorriso al fruitore/lettore del dramma che come motivo strutturale vero e proprio; tali allusioni possono anche fungere da segnale, in gergo teatrale, di una complicità in atto fra Adamo ed Eva nel momento di compiere il peccato, a prescindere da un reale nesso fondante fra peccato e sessualità:

ADAMO
Dolcissima Compagna,
Mira il caro amatore, [...]
Scoprimi il vago Pomo,
Che tra fior, che tra frondi
(Accorta involatrice) a me nascondi.

EVA
Eccoti Adamo il pomo. [...]
Ah, che viver dovrassi,
Anzi farsi nel Ciel simili a Dio;

³⁴⁸ ADAMO, 9° di III,1, p.72

³⁴⁹ ADAMO, 11° di III,1, p.73

³⁵⁰ Vedi: ADAMO 10° di III,1, pp.72-73

³⁵¹ in EVA, 11° di III,1, p.74

Ma pria convien, che'l Pomo
Tutto fra noi si gusti [...] ³⁵²

Appena gustato il *pomo* Adamo sente *al core una acuta spina di subitaneo duolo* ed è sommerso da *vasto Ocean di pianto* ³⁵³. Eva lamenta gli esiti della conoscenza – vista potenziata promessa da Serpe e così precocemente raggiunte: *O conoscenza acerba, o vista nuova / Il tutto s'arma al precipizio umano?* ³⁵⁴ Entrambi lamentano la perdita libertà ³⁵⁵. Adamo si lamenta con Eva per essere stato da lei ingannato. Eva risponde di essere stata *cieca talpa al bene e troppo occhiuta al male* ³⁵⁶; e continua:

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. ³⁵⁷

Adamo ed Eva percepiscono *rotar / in Cielo un dardo Divin / di fiamme acceso* ³⁵⁸. Quindi si accorgono di essere nudi e in reciproca presenza: si allontanano dalla scena (*Io parto – Io fuggo* ³⁵⁹), presumibilmente in direzioni opposte.

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

Questo gruppo di scene è dedicato ai festeggiamenti degli spiriti infernali per la vittoria di Serpe-Lucifero sull'uomo, avendolo indotto al peccato originale. I personaggi che vi intervengono sono, nell'ordine, Volano (il messaggero infernale), Sathan, Serpe, Canoro (una sorta di vate degli inferi) e, nell'ultima scena del gruppo,

³⁵² ADAMO (12°) ed EVA (12°) di III,1, p.74

³⁵³ ADAMO, 13° III,1, pp.74-75

³⁵⁴ EVA, 13° di III,1, p.75

³⁵⁵ in III,2, p.75, ADAMO (14°): *Ahi cara libertade ove se' gita?* – EVA(14°): *O cara libertate, o fier servaggio:* III,1, 279-80.

³⁵⁶ EVA, 15° di III,1, p.75.

³⁵⁷ *Ibidem*. Le porte/soglie di cielo/inferno possono essere confuse e invertite fra loro: cfr., nella lettura svolta della scena I,1, quanto detto a proposito del “sublimar le soglie” di PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2, p.1.

³⁵⁸ ADAMO, 16° di III,1, p.75

³⁵⁹ Ultime brevi battute della scena: ADAMO (17°) ed EVA (17°) di III,1, p.75

un coro di folletti³⁶⁰. Senza intervenire, se non eventualmente suonando strumenti musicali, ma presenti sulla scena³⁶¹ vi sono anche Vanagloria e un coro di spiriti³⁶².

Nella prima scena del gruppo (III,2), Volano annuncia la caduta di Adamo, nel suo tentativo di innalzarsi *con novo appoggio di lucenti Stelle*³⁶³; cioè, verosimilmente, con il singolare aiuto della terza parte delle stelle, ovvero degli angeli ribelli. Il breve discorso si conclude con l'invito rivolto agli spiriti infernali di risalire sulla superficie della terra:

Sù sù, rimbombi Averno
Al rauco suon de la funerea tromba,
Sorga lieto alla luce,
E venga a inchinar Tartareo Duce.³⁶⁴

Quindi, nella scena successiva (III,3), emerge dal basso Sathan e con lui altri spiriti infernali che Sathan esorta a far festa per la caduta dell'uomo suonando strumenti musicali il cui timbro e la cui melodia devono essere caratterizzate nuovamente da *rauco suon* e dissonanza³⁶⁵. Sathan conclude il suo breve intervento avvistando lo *Stigio Imperador* avvicinarsi su un *bel trionfo*³⁶⁶ e invita gli altri spiriti a esultare: così infatti nella scena successiva apparirà Serpe accompagnato da Vanagloria su un carro trionfale (il carro con Serpe e Vanagloria verosimilmente va pensato entrare sul palcoscenico, a differenza delle altre entrate di queste scene, dal lato e non dal basso, dato che entrambi tornano dalla missione svolta nel paradiso terrestre).

³⁶⁰ Nell'elenco dei personaggi della scena quinta del terzo atto: *Choro di folletti in forma di mattaccini*

³⁶¹ Personaggi che non intervengono con la parola sono normalmente indicati da Andreini nell'elenco precedente alle scene. In questo caso la presenza di Vanagloria e degli spiriti "musicanti" è confermata da riferimenti intertestuali, e anche dai disegni del Procaccini anteposti a ogni scena.

³⁶² Nell'elenco dei personaggi della scena terza del terzo atto: *Choro di spiriti con vessilli piegati e strumenti musicali*

³⁶³ VOLANO di III,2, p.76-77; p.76

³⁶⁴ *ivi*, pp.76-77. Il breve discorso di Volano si conclude, come avviene abbastanza frequentemente negli interventi dei personaggi del dramma, con una rima baciata, che sottolinea una particolare solennità della chiusa del discorso. Gli spiriti infernali sono chiamati ad emergere dal basso sulla superficie della terra *alias* del palcoscenico; allo stesso modo risprofonderanno sotto la superficie alla fine della quinta scena del terzo atto. Da notare come tutte le scene infernali del dramma andreiniano avvengano sulla superficie e non nell'inferno dal quale gli spiriti emergono: tale opzione è coerente con una scelta scenotecnica tradizionale, più semplice da realizzare, che non prevede un piano scenico inferiore; ma certamente è anche una scelta poetica: tutto avviene sulla superficie terrestre, e per essere rappresentabili gli spiriti infernali vi devono salire; gli angeli e il Padre Eterno vi devono scendere.

³⁶⁵ in SATHAN di III,3, pp.77-78; p.77: *discordi infausti legni*

³⁶⁶ *ivi*, p.78

Nella scena successiva (III,4) entra dunque il carro trionfale con Serpe e Vanagloria. L'ingresso del carro è salutato dai *vessilli infernali* che possono *di novo ventilar ne l'aura*³⁶⁷. A trainare il carro, come in precedenza è il *Gigante* che già era stato detto essere emblema del *merto de l'huom*³⁶⁸: Serpe si vanta di avergli tolto *di vetro la corona altera*³⁶⁹ grazie anche all'aiuto di Vanagloria:

E mercé pur di questa gran guerriera
Vanagloria, ch'al sen cotanto i' stringo³⁷⁰

Nella seconda parte della scena Canoro è invitato da Serpe a cantare *eternando*³⁷¹ l'impresa compiuta. L'intervento di Canoro, essendo cantato, prevede come altrove una versificazione chiusa. Dopo aver preso parola, recitando, coi normali endecasillabi e settenari sciolti, la parte cantata è costituita da quartine di tre settenari e un endecasillabo ciascuna, a rima incrociata (abbA). Il suo canto, accompagnato da *rauchi strumenti infernali*³⁷², inneggia alla vittoria di Serpe-Lucifero, chiamato *gran Monarca del Letale Impero*, e anche “de l'Huom sì fier nemico” e “Ruvinator de la stellante corte”³⁷³. L'umanità avrà *parto infelice, per cagion del Pomo* e l'uomo, *vil preda di Morte*, dovrà soggiacere *de l'Inferno al piede*.³⁷⁴ L'intervento di Canoro viene sospeso da Serpe, che invoca il divertimento più leggero che possono procurargli gli *instabili folletti*³⁷⁵, che cantando e danzando inaugurano la successiva scena.

L'ultima scena del gruppo (III,5) si apre dunque con la danza dei folletti. Il loro intervento, dopo i versi introduttivi (settenari e endecasillabi a rima baciata: aabB), prevede l'uso di strofe di ottonari e quaternari, che formano una canzonetta

³⁶⁷ Sathan: III,4, vv.334-35: *Ecco di novo ventilar ne l'aura / Gl'infernali vessilli*. Gli spiriti stanno di fatto emergendo in superficie da sotto. La possibilità di emergere sulla terra è una liberazione per gli spiriti infernali, quasi un primo passo per la riconquista del cielo. Allo stesso modo sono atterriti quando, per volere divino sono costretti a sprofondare nuovamente, come accade sul finale di III,5.

³⁶⁸ in VANAGLORIA, 1° di II,5, pp.46-47; p.46

³⁶⁹ SERPE, 2° di III,4, p.79

³⁷⁰ *Ibidem*. In questi versi Vanagloria assume definitivamente il ruolo di consorte di Lucifero-Serpe. Coerentemente nel successivo intervento di Sathan Vanagloria è chiamata *gran Dea* e gli spiriti infernali devono mostrarsi *adorator felici / d'ambi* (SATHAN, 2° di III,4, p.79). L'espressione citata di Serpe “Vanagloria, ch'al sen cotanto i' stringo” rimanda anche alla consanguineità fra Superbia e Vanagloria.

³⁷¹ SERPE, 3° di III,4, pp.79-80; p.80

³⁷² *Qui cantando dovranno accompagnar la sua voce rauchi strumenti infernali* (didascalia andreiniana in corrispondenza del *canto* di Canoro: p.80)

³⁷³ CANORO du III,4, pp.80-81; p.80

³⁷⁴ *ivi*, pp.80-81

³⁷⁵ in SERPE, 4° di III,4, p.81

anacreontica, caratterizzata dalla concitata frenesia. Le strofe, di sei versi ciascuna, hanno un andamento tale che la sestina va ritmicamente intesa come una doppia terzina: lo schema metrico è AaB;CcB. Il canto danzato³⁷⁶ dei folletti è una chiara replica parodica e scanzonata dell'intervento di Canoro. L'ultima strofa interpreta in stile scanzonato l'anelito di vendetta di Lucifero contro il Padre Eterno:

Ma, che credi? O Ciel dolente
Ben repente
Egli vuol salir là suso:
Indi far pagare il fio
A quel Dio,
C'hor nel Ciel sta sì confuso.³⁷⁷

Il coro dei folletti viene interrotto all'improvviso da squilli di *trombe eccelse*³⁷⁸, che causano la caduta di Vanagloria dal suo carro trionfale e fanno fuggire tutti gli spiriti infernali verso il basso, sprofondando. L'ultimo a scendere è il primo ad essere apparso in questo gruppo di scene, il messaggero aereo Volano, che pronuncia le ultime parole della scena:

Lassi a che più tardiamo?
Fuggiam tutti fuggiamo.
Queste pompe nemiche,
Questo suono mortale,
Questa voce di Dio.³⁷⁹

6.9 Interrogazioni divine e cacciata: III,6-9

Il gruppo di scene che chiude la prima parte dell'opera (intesa, come si è detto, come l'insieme dei primi tre atti) riguarda la cacciata dal paradiso terrestre, che si consuma, come si dirà, nel nome di una nuova solitudine ma anche di una chiamata alla responsabilità per Adamo ed Eva. I personaggi che vi partecipano sono il Padre Eterno, Adamo, Eva ed angeli (un Angelo, l'Arcangelo Michele e un *Choro d'Angeli*). Le scene che si susseguono riguardano rispettivamente (III,6) la condanna da parte del Padre Eterno, (III,7) l'ammonimento di un Angelo, (III,8) la cacciata ad

³⁷⁶ *Cantano e ballano e si sentono suoni rauchi* : nota a margine dell'intervento corale dei Folletti, p.82

³⁷⁷ FOLLETTI di III,5, pp.81-82; p.82

³⁷⁸ SERPE, 1° di III,5, p.82

³⁷⁹ VOLANO di III,5, p.83

opera dell'Arcangelo Michele e (III,9) la breve consolazione finale di un coro d'angeli.

Nella prima scena del gruppo, inizialmente il Padre Eterno, solo sulla scena, chiama Adamo, nascosto, rimproverandogli l'infrazione commessa³⁸⁰. Accusa Adamo ed Eva di essere *miscredenti figli, a verace e innamorato padre: Più la Serpe, che Dio | curando*³⁸¹. Giunge a dire che arriverebbe a pentirsi di aver creato l'uomo se ciò fosse possibile:

Ah, se pentir giamai colui potesse,
Che non può fare error, direi; Mi pento
D'aver fatto quest'Huomo³⁸²

La caduta nel peccato per Adamo (ed Eva), comporta la fuoriuscita dell'uomo dall'iniziale circuito armonioso in cui era inizialmente posto:

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 [...]³⁸³

³⁸⁰ PADRE ETERNO, 1° di III,6, p.84: *Adamo, dov'hor se? Dimmi non senti?* La situazione rispecchia quanto narrato in Genesi 3,9: *Adam, Adam, udi es?*; citazione che Andreini riporta scrupolosamente in nota, riferita al verso del dramma citato.

³⁸¹ *Ibidem*. Eva aveva accusato Adamo di essere *miscredente* nel suo iniziale anteporre la sua fede verso Dio rispetto a quella verso di lei (e indirettamente quindi verso Serpe). In questa parola chiave va forse cercato il nucleo fondante del peccato originale che si evince dalla lettura del dramma andreiniano, peraltro in armonia con la tradizione teologica dominante: il fatto di accettare e perseguire una visione delle cose alternativa e inconciliabile a quella divina. Tale cambio di prospettiva implica un peccato che è al tempo stesso di "superbia" (autosufficienza rispetto a Dio) e di "vanagloria" (smodata ambizione nel raggiungere un rango superiore)

³⁸² *Ibidem*. La formulazione del Padre Eterno è posta in modo chiaramente ipotetico; e tuttavia l'Andreini si preoccupa, a prevenzione di eventuali accuse di eterodossia, di apporre a questi versi una glossa dottrinale sull'impossibilità da parte Dio dio di compiere errori e quindi di provare pentimento, in base al concetto che *in Deo passio non datur*: "Super illa verba poenitet. Metaphorice loquitur, & exponitur secundum effectus, et non secundum affectus, in Deo n. *passiones* non dantur: S.Th.. I par. q.21 art.1, 2, 3, clare ostendit quod in Deo non dantur *passiones*". Tale ipotesi, di un precoce pentimento di Dio nell'aver creato l'uomo, era apparsa come plausibile nelle parole di Lucifero, che non solo la esprimeva come plausibile ma in termini ancora più forti: Secondo Lucifero infatti (cfr. LUCIFERO, 4° di I, 3, p.19) Dio potrebbe essersi già pentito prima ancora che l'uomo commettesse il peccato e anzi potrebbe aver istigato lo stesso uomo al peccato attraverso il divieto, per avere poi un pretesto per annientarlo.

³⁸³ *Ibidem*. Inserita la virgola dopo *elementi*, assente nel testo per probabile errore tipografico. Il termine *corrotta* suggerisce appunto l'alterazione di un armonia iniziale, musicalmente intesa (vedi quanto detto sul prologo); l'elenco qui presentato (*elementi, Cieli, stelle, Luna*) suggerisce ancora una volta l'elenco delle *dramatis personae* di una compagnia teatrale celeste da cui l'uomo si sarebbe distaccato; il fatto che l'uomo *aborra* questa compagnia celeste, rende il fatto di come la sua imminente cacciata possa essere letta più come conseguenza inevitabile di una sua

Alla chiamata iniziale del Padre Eterno, Adamo appare dichiarando, come nella narrazione biblica³⁸⁴, di essersi nascosto per il fatto di essere nudo; alla domanda di come fosse a conoscenza della sua nudità, Adamo riferisce di aver gustato di *sapienza il frutto*, per *colpa* della sua *Compagna*³⁸⁵. Eva a sua volta incolpa la *maligna Serpe*³⁸⁶. Le condanne del Padre Eterno seguono un ordine rovesciato rispetto alla narrazione di biblica³⁸⁷, proponendo prima la condanna relativa ad Adamo, quindi quella per Eva, e per ultimo quella relativa al Serpe. L'errore di Adamo viene paragonato implicitamente a quello di Icaro:

[...] vago alzarti a la magion celeste
 Superbissimo Dio, le debil'ali
 Ti lasciaro cader al basso Inferno³⁸⁸

La condanna di Adamo è connessa come in *Genesis*³⁸⁹ alla maledizione della terra, al sudore della fronte, al *pulverem reverteris*³⁹⁰; la condanna di Eva al dolore del parto, dato che *con gran duol profondo* Eva ha dato mostra di *partorir hoggi il Peccato al Mondo*³⁹¹; il Serpe è quindi condannato a strisciare e nutrirsi di polvere; fra Serpe e la Donna è posta inimicizia (*guerra Fatale*³⁹²) facendo allusione a un'altra donna, da cui Serpe verrà calpestato: "E, s'una cadde, ben vittrice l'altra / Dovrà spezzarti il formidabil capo."³⁹³ Concluso il suo discorso, il Padre Eterno si allontana (probabilmente nuovamente verso l'alto, dal punto di vista scenico) marcando con le ultime parole il peso del suo allontanamento dallo sguardo di Adamo ed Eva:

Hor fra stellanti giri
 Mi chiudo, e celo da l'humano sguardo.³⁹⁴

inclinazione trasgressiva che a una punizione esterna: il suo essere *miscredente* lo ha condotto ad avere più fede verso Serpe che verso Dio, e all'implicita rinuncia all'armonia che Dio aveva predisposto per lui. Al tempo stesso però il Padre Eterno incarna il ruolo di un implacabile giustizia universale, attribuendo a se stesso il compito e il ruolo di *Astrea* (in medesimo intervento)

³⁸⁴ *Genesis* 3, 10-12. La fase delle interrogazioni riprende fedelmente il *Genesis*

³⁸⁵ ADAMO, 2° di III,6, p.85

³⁸⁶ EVA di III,6, p.85

³⁸⁷ *Genesi* 3, 14-19

³⁸⁸ PADRE ETERNO, 3° di III,6, pp.85-86; p.85

³⁸⁹ *Genesis* 3, 17-19

³⁹⁰ PADRE ETERNO, 3° di III,6, pp.85-86; p.86: "Né giamai fin avrà de l'Humo la guerra / Se, come terra ei fu non torni in terra"

³⁹¹ *ibidem*

³⁹² *ibidem*

³⁹³ *ibidem* L'altra donna è ovviamente Maria.

³⁹⁴ *ibidem*.

Il Padre Eterno non comparirà più nel dramma andreiniano. Da questo momento in poi il contatto con il divino potrà avvenire soltanto grazie alla mediazione angelica.

La scena seguente (III,7) vede un Angelo interloquire con Adamo ed Eva; poi, lasciati soli, Adamo ed Eva parlano fra loro. L'Angelo esordisce condannando il peccato consumato:

Le porte entrambi de l'Empireo Cielo
Chiudeste, quelle de l'Inferno aprendo³⁹⁵

Ancora più del peccato, nelle parole dell'Angelo, grave è la mancata assunzione di responsabilità da parte di Adamo ed Eva, la mancanza di umiltà necessaria per riconoscere il proprio errore e non incolpare altri:

Quanto meglio per l'Huom stato sarebbe
Il dir: Peccai, perdon Signor ti chieggio,
Che incolpar la Compagna, ella il Serpente³⁹⁶ ;

e come simbolo di umiltà (*sien manto humile*) veste loro con *irsute pelli*³⁹⁷. Fa intendere loro che chiedendo umilmente perdono al Padre Eterno (*Piangete, e sospierate, / A lui mercé chiamate*³⁹⁸) questi potrebbe perdonarli. L'invito da parte degli angeli rivolto ad Adamo ed Eva a percorrere un cammino espiatorio di umiltà e responsabilità sarà il *leitmotiv* di tutto il IV e V atto. Si inaugura la condizione post-edenica per l'uomo, quella che probabilmente l'Andreini è maggiormente interessato a descrivere: una condizione in cui il Dio creatore è lontano, forse quasi inaccessibile (come si è detto non riapparirà più sulla scena) e i singoli individui, uomini e donne, sono modernamente chiamati a fare i conti con la propria solitaria coscienza³⁹⁹ attraverso un faticoso percorso dove solo la guida e la protezione di potenze

³⁹⁵ ANGELO, 1° di III,7, pp.87-88; p.87 In questa espressione ritorna il tema delle "soglie" di paradiso e inferno come confinanti: cfr. "sublimar le soglie" in PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2, p.1; e cfr quanto detto su tale motivo. L'Angelo continua (pp.87-88): "E dolce in cercar vita / Provaste morte acerba, / E per un gaudio breve / Mille lunghi martiri."

³⁹⁶ *ivi*, p.88

³⁹⁷ *Ibidem*. In *Genesis* 3,21 la vestizione di Adamo ed Eva con tuniche di pelli è conferita direttamente da Dio.

³⁹⁸ ANGELO, 2° di III,6, pp.88

³⁹⁹ Un acuto senso di solitudine pervade Adamo quando l'Angelo si allontana: ADAMO, 2° di III,7, pp.88-89: "Ahi dove fuggi a volo? / Dove mi lasci solo?"

intermedie, gli angeli, possono condurli nella direzione appropriata, attraverso un'attitudine fatta di umiltà e responsabilità.⁴⁰⁰

L'Angelo si allontana; Adamo ed Eva parlano fra loro. Fra i due sembra chiaramente Eva la prima a recepire le indicazioni e i consigli dell'Angelo, là dove Adamo permane chiuso nello sconforto:

ADAMO

[...] Miserrimo Adamo, ohimé se cadì,
Chi fia, che ti sollevi,
Se quelle eterne mani,
Che sostengono il Cielo, il Mondo, e l'Huomo,
Sono chiuse al tuo bene aperte al danno? [...]

EVA

[...]Riconosce l'error Eva infelice,
Lo piange, e lo sospira,
E in te gran doglia mira;
Così potesse il pianto quella macchia,
Lavar, c'hai ne la fronte;
Adamo, Adamo? Ahi non rispondi? et io
Soffro in mirarti pallido, e pensoso
Con le mani congiunte in nodo estremo[...]⁴⁰¹

Se Eva era stata la *prima cagion de l'error primo*⁴⁰², è anche la prima ad adattarsi alla nuova condizione e a cercare in se stessa un comportamento adeguato.

L'intervento dell'Arcangelo Michele nella scena seguente (III,8) è ben più secco e perentorio:

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

⁴⁰⁰ “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. La citazione è riportata da Alessandra Ruffino in Note e Commento all'Atto Terzo, p. 143, nota ai versi 632-635 [631-634]

⁴⁰¹ ADAMO, 2° di III,7, pp.88-89; p.89; ed EVA, 2° di III,7, pp.89-90; p.89. Da notare come Eva si commuova per l'espressione sofferente di Adamo in modo speculare a come Adamo si era commosso per il pianto di Eva in occasione del peccato.

⁴⁰² in PADRE ETERNO 3° di III,6, pp.85-86; p.86

Putridi vermi? Su, veloci uscite,
Che con ferza di foco io ciò v'impongo.⁴⁰³

Poco oltre, nel dire

Questi campi sassosi il nudo piede
Hor prema in vece di leggiadri fiori⁴⁰⁴

sembra riferirsi con scherno all'illusione che Eva provava in procinto di avvicinarsi a Serpe di poter rendere più belli i fiori calpestandoli. Il personaggio dell'Arcangelo Michele, avente il ruolo di punitore per conto del Padre Eterno, ora di Adamo ed Eva così come in precedenza di Lucifero (così come descrivono le sue stesse parole: *Sappi, ch'io sono il punitor di quanti / Si ribellano a Dio [...]*⁴⁰⁵) sembra incarnare, nell'assenza del Padre Eterno, il tratto di giustizia spietata dello stesso, là dove altri angeli incarnano maggiormente l'aspetto della pietà. Il suo intervento si conclude con l'invito, che è anche didascalia implicita, rivolto agli angeli di abbandonare la scena

Hor tutti uscite voi Angeli, e meco
Spiegate al Ciel le piume,
Sì come per costume
Aveste meco di gioir qui in terra
Con l'Huom già semideo, hor poca terra.⁴⁰⁶

ordinando che resti solo il Cherubino a custodia del paradiso terrestre⁴⁰⁷. Il suo intervento, e particolarmente le sue ultime parole, approfondiscono il senso di solitudine di Adamo ed Eva, proprio della loro nuova condizione postedenica: non solo Dio è assente, ma anche la presenza degli angeli non potrà essere che saltuaria. A mitigare questa desolazione interviene il breve canto corale⁴⁰⁸ d'angeli che costituisce l'ultima scena del terzo atto. A differenza dell'Arcangelo Michele tale coro angelico dimostra compassione per la condizione umana (*Ahi come ne dispiace / Gran peccator mirarti in poca terra*⁴⁰⁹) e indica in una via di umiltà e pentimento una nuova possibile salvezza:

⁴⁰³ ARCANGELO MICHELE, 1° di III,8, p.91

⁴⁰⁴ ARCANGELO MICHELE, 2° di III,8, p.92

⁴⁰⁵ *ibidem*

⁴⁰⁶ *ibidem*

⁴⁰⁷ *ibidem*

⁴⁰⁸ Come di consueto le parti cantate prevedono una versificazione a metro chiuso. In questo caso si tratta di una canzonetta (di endecasillabi e settenari) con schema: abaBcCdDEE

⁴⁰⁹ CHORO D'ANGELI di III,9, p.93

Piangi, piangi, che'l pianto
Cangiar vedrassi in allegrezza, e in canto,
Così promette al Peccatore il Cielo
S'a lui torni pentito in santo zelo.⁴¹⁰

Come si diceva con la chiusura del terzo atto termina una prima parte dell'opera, discendente, che porta alla cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, a cui segue una seconda parte (IV e V atto), ascendente, che indica la via di salvezza attraverso un'ascesi penitenziale. Il senso di condanna quasi senza appello, a chiusura della prima parte del dramma sacro, è ravvisabile dal discorso dell'Arcangelo Michele le cui parole sembrano non lasciar trasparire alcuna speranza per l'uomo e per la donna; lo stesso Arcangelo Michele a conclusione del V atto si prodigherà in parole di tutt'altro tenore, in cui la salvezza per l'umanità è proclamata in termini estremamente ottimistici. Tuttavia l'amara chiusura del terzo atto è mitigata, come si è visto, dalle parole dell'intervento del singolo Angelo prima e del Coro d'Angeli poi che anticipano i motivi dei due atti successivi e soprattutto comunicano ad Adamo ed Eva, all'acme del loro lacerante senso di colpa, l'esistenza per loro di un'ulteriore possibilità di salvezza.

7. L'Adamo post-edenico

La seconda parte dell'opera è molto più compatta, sia tematicamente che per continuità d'azione. Nonostante il numero di versi di questa seconda parte dell'opera (1985 versi) sia paragonabile con quello della prima parte (2253 versi) in essa si possono ravvisare solo quattro macroscene⁴¹¹, a fronte delle nove che costituiscono la prima parte dell'opera:

- 1 (392 versi) Consiglio infernale e creazione dei mostri: IV,1-3
- 2 (262 versi) Primi assalti dei mostri nei confronti di Adamo ed Eva: IV, 3-7
- 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

⁴¹⁰ *ibidem*

⁴¹¹ Per macroscena si intende, come detto in precedenza, una sequenza in cui l'azione prosegue senza soluzione di continuità

In realtà le interruzioni dell'azione scenica fra la seconda e la terza macroscena (nonostante si passi dal IV al V atto) e quelle fra la terza e la quarta non sono particolarmente marcate: nella seconda parte del dramma, eccettuata la prima macroscena, Adamo ed Eva sono continuamente protagonisti, senza interruzioni di rilievo: fatto questo che rafforza la percezione di maggiore compattezza di questa seconda parte del dramma rispetto alla prima. La macroscena finale è molto lunga ed articolata; la si può tuttavia scomporre in tre episodi distinti attraverso i quali tuttavia l'azione prosegue senza soluzione di continuità:

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

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

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

L'aspetto più vistoso che marca la differenza di questa seconda parte del dramma rispetto alla prima è l'assenza del personaggio del Padre Eterno. L'atmosfera che attraversa gli ultimi due atti avvicina i personaggi di Adamo ed Eva a una condizione moderna dell'umanità con le difficoltà e i pericoli da affrontare nella lontananza di una divinità non più accessibile. A guidare Adamo ed Eva ci sono gli angeli: ma non sempre sono presenti; e quando intervengono il testo spesso evidenzia come la loro presenza sulla scena non sia di norma visibile da Adamo ed Eva ma percepita per lo più come una voce interiore. Gli angeli dunque assumono nella seconda parte del dramma la piena accezione di angeli custodi. Altri sintomi di un universo che assume i connotati moderni di uno sdoppiamento culturale della natura originaria sono, come si dirà, le figure che rappresentano le principali tentazioni per Adamo ed Eva in questa seconda parte del dramma: Carne che si autodefinisce *Alma d'amor*⁴¹², sdoppiamento dell'amor divino e Mondo che è sdoppiamento della bellezza celeste, *altro vago Ciel*⁴¹³.

⁴¹² CARNE: V,1, v.88

⁴¹³ MONDO: V,4, vv.552-54: "Lusingherollo in guisa, / Con altro vago Ciel, che dal primiero / Torcerà pronto il guardo."

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

La prima macroscena della seconda parte dell'opera⁴¹⁴ coinvolge unicamente gli spiriti infernali; può essere tematicamente scomposta nelle seguenti sequenze:

- IV,1⁴¹⁵: Volano chiama in adunata tutti gli *Spiriti degli Elementi*⁴¹⁶ a nome di Lucifero
- Prima parte di VI,2⁴¹⁷: emersione corrucciata di Lucifero
- Seconda parte di IV,2⁴¹⁸: interrogazione di Lucifero circa i significati degli avvenimenti accaduti agli spiriti infernali, che forniscono risposte scorrette
- Terza parte di IV,2⁴¹⁹: Lucifero rivela i veri significati degli avvenimenti, esprimendo sconforto
- Quarta parte di IV,2⁴²⁰: Briar infonde coraggio a Lucifero
- Finale di IV,2 e scena IV,3⁴²¹: Creazione dei mostri, atti a colpire Adamo ed Eva

La prima sequenza vede Volano apparire come di consueto dal basso⁴²² e chiamare in adunata gli *Spiriti degli Elementi*, convocati a seconda dell'appartenenza alle diverse sfere di appartenenza: *Terra, Acqua, Aria, foco*⁴²³. Rispondono alla convocazione (s'intende insieme agli altri) gli spiriti che guidano ciascuna delle quattro sfere: *Arsiccio* per il fuoco, *Arione* per l'aria, *Tarpalce* per la terra, *Ondoso* per l'acqua. Quindi annuncia il sorgere *a l'aer chiaro*⁴²⁴ di Lucifero.

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

⁴¹⁴ Per seconda parte dell'opera si intende, come si è detto, l'insieme del IV e V atto.

⁴¹⁵ pp.94-96

⁴¹⁶ in *Sommario degli argomenti*, pagine iniziali non numerate, relativamente alla scena IV,1

⁴¹⁷ pp.96-97

⁴¹⁸ pp.97-103

⁴¹⁹ pp.103-06

⁴²⁰ p.306

⁴²¹ pp.106-09

⁴²² Il disegno del Procaccini che precede la scena conferma anche in questo caso la dinamica di apparizione dal basso del palcoscenico degli spiriti infernali fra fumi e fiamme: le scene infernali si svolgono sempre sulla superficie della terra e nella realizzazione scenica quindi sullo stesso livello in cui recitano Adamo ed Eva attraverso una probabile emersione dal basso, attraverso un passaggio dal basso del palcoscenico.

⁴²³ VOLANO, 1° di IV,1 pp.94-95; p.95 (*foco* minuscolo nel testo)

⁴²⁴ VOLANO, 2° di IV, p.96

Diversi spiriti (Belear, Mirim, Digrignan) intervengono increduli dell'abbattimento di Lucifero ritenendo il conseguimento del peccato di Adamo come un successo di cui rallegrarsi: per Lucifero si tratta di una *perditrice vittoria*⁴²⁶. Lucifero asserisce di aver convocato il consiglio per escogitare un modo di abbattere l'uomo dal momento che, dice Lucifero, *in distruggerlo in van li porsì il Pomo*⁴²⁷.

A questo punto Lucifero inizia una serie di interrogazioni rivolta a svariati spiriti presenti, circa i significati escatologici degli avvenimenti trascorsi. Le domande riguardano nell'ordine: il significato dello scoprirsi nudo da parte dell'uomo e di essersi nascosto nella vegetazione (*a le spesse frondi*)⁴²⁸; il significato de *la fronda di fico* con cui ha *le femora ammantate*⁴²⁹; il significato della maledizione verso *la Serpe* da parte di Dio⁴³⁰; il significato della frase "Co'l sudor del tuo volto / Ti sarà cibo il pane"⁴³¹; il significato del *dolor del parto* imposto alla donna⁴³²; il significato della maledizione della terra da parte di Dio⁴³³; il significato delle *lunghe irsute pelli* con cui Adamo ed Eva vengono vestiti⁴³⁴; il significato del Cherubino *d'ardente spada armato* posto a guardia dell'Eden⁴³⁵. Un'ultima domanda, rivolta a Tarpalce, è invece generica: *e tu del novell'Huom, che pensi?*⁴³⁶. Le risposte⁴³⁷ dei vari spiriti

⁴²⁵ LUCIFERO, 1° di IV,2, pp.96-97. L'emersione di Lucifero (o di altri demoni) alla luce non comporta in generale una fatica a sostenerla, se non contestualmente a un'emozione rancorosa verso il Cielo

⁴²⁶ LUCIFERO, 2° 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 rispetto al Satana miltoniano: il primo propende alla riflessione e a un cauto realismo e il proprio impeto è ravvivato dall'impetuosità degli altri spiriti; il secondo tende a farsi condottiero trascinatore e a infondere in prima persona coraggio agli altri demoni.

⁴²⁷ LUCIFERO, 3° di IV,2, p.97

⁴²⁸ LUCIFERO 4° di IV,2, pp.97-98 e successiva risposta di BELEAR, 2° di IV,2, p.98

⁴²⁹ LUCIFERO 5° di IV,2, pp.98 e successiva risposta di BELEAR (pp.98)

⁴³⁰ LUCIFERO 6° di IV,2, p.98 e successiva risposta di FEREA (p.98-99) E' interessante notare come Lucifero nomini la Serpe in terza persona: fatto che rafforza l'ambiguità dello *status* di Serpe nel dramma andreiniano (1613) quale personaggio autonomo rispetto a Lucifero, con cui al tempo stesso condivide sostanzialmente l'identità.

⁴³¹ LUCIFERO 7° di IV,2, p.99 e successiva risposta di SOLOBRICO

⁴³² LUCIFERO 8° di IV,2, p.99 e successiva risposta di GISMON (pp.99-100)

⁴³³ LUCIFERO 9° di IV,2, p.100 e successiva risposta di ARSICCIO (pp.100-01)

⁴³⁴ LUCIFERO 10° di IV,2, p.101 e successiva risposta di ARION

⁴³⁵ LUCIFERO 11° di IV,2, p.101 e successiva risposta di ONDOSO (pp.101-02)

⁴³⁶ LUCIFERO, 12° di IV,2, p.102; a cui segue TARPALCE, pp.102-03. Quest'ultima domanda sembra doversi intendere come una generica domanda sul destino dell'uomo (La risposta di Tarpalce ribadisce l'opinione diffusa fra gli spiriti infernali di una scontata dannazione dell'uomo e di una probabile gloria futura per le schiere infernali); poco probabilmente si può intendere il *novell'Huom* come un riferimento al Cristo, dal momento che l'espressione non viene utilizzata nell'episodio della condanna e cacciata dal paradiso terrestre (in III, 6-9)

portano, attraverso i diversi ragionamenti a una medesima conclusione: tutti gli avvenimenti citati da Lucifero sarebbero segni inequivocabili della mortalità dell'uomo, non solo nel corpo ma anche nell'anima, dal momento in cui si è cibato del pomo vietato; le porte del Cielo sarebbero definitivamente chiuse all'uomo; anzi, gli ultimi due interventi di risposta (di Ondoso e Tarpalce) aggiungono a questo dato la possibilità che per gli spiriti infernali si riaprano le porte del Cielo⁴³⁸

Ascoltate le risposte degli spiriti interrogati, Lucifero si dispone a fornire, con profonda pena⁴³⁹, le verità che lui soltanto, nell'adunata infernale, conosce. Lucifero nel fornire una per una le corrette risposte alle domande (in realtà fornisce anche risposte a questioni precedentemente omesse; omettendo però di rispondere alle ultime domande poste in precedenza), allo stesso modo di come avevano risposto i vari spiriti infernali, deduce significati univoci attraverso ragionamenti diversi, ma di tenore opposto: l'uomo è già pentito e attraverso la penitenza potrà conseguire la salvezza della sua anima che potrà accedere al Cielo; per gli spiriti infernali invece la

⁴³⁷ Le prime sette delle nove risposte sono in sintesi le seguenti: lo scoprirsi nudo denota la perdita della grazia da parte dell'uomo e il suo ripararsi nella vegetazione significa il suo essere divenuto pari agli animali e quindi mortale nel corpo e nell'anima (Belear); la *fronda di fico* indica la fragilità dell'uomo e quindi la sua mortalità nel corpo e nell'anima (Coribano); la maledizione della Serpe indica in realtà una maledizione dell'uomo, condannato alla terra, quindi alla mortalità dell'anima (Ferea); la frase "*Co'l sudor del tuo volto / Ti sarà cibo il pane*" viene spiegata, attraverso un sofisticato ragionamento di matrice ermetica, 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, fuoco) a indicare una disgregazione finale dell'uomo negli stessi, quindi alla sua morte spirituale (Solòbrico); il dolore del parto indica soprattutto la dipartita dell'anima dal corpo umano, nel senso di irrimediabile abbandono, scomparsa della stessa anima dell'uomo con la sua morte (Gismone); la maledizione della terra indica in realtà la maledizione dell'uomo a cui è *chiuso il Cielo* (Arsiccio); le *lunghe irsute pelli* date come vestimento all'uomo indicano, nuovamente, l'essere diventato l'uomo *come la fera* e quindi mortale, anche nell'anima (Arione). (I riferimenti ai numeri di verso delle risposte sono riportati insieme alle rispettive domande di Lucifero nelle note precedenti)

⁴³⁸ ONDOSO (pp.101-02) connette il *ferro* della spada del cherubino posto a guardia dell'Eden alla mortalità corporale (*strage*) dell'essere umano e l'essere la spada *ardente*, quindi anche di *foco*, alla *dannazion de l'Alma* umana, condannata quindi al *carcer d'Averno*. Ondoso prosegue asserendo che invece, non essendoci alcun cherubino a guardia delle *entrate eccelse* del Cielo, gli spiriti infernali possono considerarsi potenzialmente liberi di riguadagnare l'originario posto celeste e immagina che infine potranno *ambo a gara* reggere *del Ciel l'Impero e Lucifero e Dio*. TARPALCE (pp.102-03) ribadisce l'opinione diffusa circa la mortalità spirituale dell'uomo e rimarca quanto espresso da Ondoso circa la possibilità per gli spiriti infernali di riaccedere alla condizione originaria, ritornando su un concetto già espresso nel dramma per bocca di Lucifero circa la possibilità che Dio stesso si penta di aver svuotato il Cielo di una parte cospicua degli angeli (p.103): "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; / Poi ch' a noi troppo è noto, / Ch'ogn'hor de' suoi splendor sarebbe voto / Non sapend'hoggi Dio / Cosa più far per abbellire il Cielo". Si può notare l'efficace incisività di questi versi nel esprimere il concetto e la densità poetica de "Il Ciel di nuovo a ritornare in Cielo", che connota gli esseri infernali, in quanto originari del Cielo, essi stessi Cielo.

⁴³⁹ LUCIFERO, 13° di IV,2, pp.103-06; p.103: "Ahi pur conven, ch'io snodi / Da un silenzio profondo / Questa gelida lingua [...] / Lasso mi scoppia il cor solo pensando / Quel, che narrare i' deggia"

dannazione è eterna e definitiva; fra i significati non richiesti in precedenza c'è quello relativo all'inimicizia fra donna e serpe, interpretato ora da Lucifero (coerentemente con l'interpretazione canonica) anche come un riferimento all'incarnazione del Verbo⁴⁴⁰.

All'abbattimento di Lucifero che spegne inconcluso il suo intervento risponde Briar con impeto e veemenza asserendo di voler dare morte all'uomo ad ogni costo: *Io m'apparecchio solo a darli morte, / Di forte clava, o ver di sasso armato*⁴⁴¹. Lucifero, incoraggiato dall'intervento di Briar, ritrova vigore e pronuncia versi che verranno spesso citati in relazione al miltoniano *Better to reign in hell / Than serve in heav'n*⁴⁴²:

Stiam pur noi ne l'Inferno,
Poi, ch'è maggior contento
Viver in libertà tutti dannati,
Che sudditi beati.⁴⁴³

Spronato dall'impeto di Briar, Lucifero, *emolo a pieno / di Dio*⁴⁴⁴, dispone la creazione di mostri atti a colpire moralmente Adamo ed Eva. L'operazione procede

⁴⁴⁰ *ivi*, pp.103-106. Il significato delle scoprirsi nudo da parte dell'uomo e del suo essersi nascosto nella vegetazione viene ricondotto da Lucifero all'*alto rossore / Di vedersi macchiato / Dal deforme peccato*; e quindi al *gran pentimento del peccar*; il nascondersi nella *macchia frondosa / Penitenza selvaggia anco n'addita*. Allo stesso modo la *fronda di fico* indica *ispido cilicio*, strumento di penitenza; qui Lucifero aggiunge l'interpretazione precedentemente non richiesta dell'aver il Padre Eterno *due volte ancor quest'Huom chiamato* (il riferimento è a *Genesis* 3, 8-9 in cui Adamo viene chiamato due volte) come segno che per l'uomo ci sarà *tempo / Di pianger peccator l'error pentito*. La maledizione della serpe indica dannazione eterna per gli spiriti infernali. Qui Lucifero aggiunge un duplice significato (non richiesto in precedenza) all'inimicizia fra donna e serpe: un primo, generico, riguarda l'ostilità fra spiriti infernali e *Natura humana / ch'ha di femmina il nome*; il secondo, specifico, come allusione all'*incarnazion del Verbo*. Il significato della frase "*Co'l sudor del tuo volto / Ti sarà cibo il pane*" (in LUCIFERO, 7° di IV,2, p.99) viene ricondotto nuovamente alla salvezza attraverso la penitenza: "*Dopo dure fatiche al ciel n'andrai*"; lo stesso *pane* inoltre indica la vita eterna, la salvezza destinata all'uomo (*Fors'è celato / Che 'l pan vita dinoti / Come vita quest'Huom avrà nel Cielo?*). Segue un altro chiarimento non richiesto in precedenza, circa il significato dell'aver detto il Padre Eterno all'uomo che cibandosi del pomo vietato sarebbe morto, riconducendolo alla sola morte corporale: *Parlò sol de la salma*. Il significato del *partorir* imposto alla donna è ricondotto da Lucifero all'*Eternità della Natura humana*; i significati alla maledizione della terra e alle *lunghe pelli irsute* (in LUCIFERO, 10° IV,2, p.101) sono tralasciate da Lucifero; riguardo l'ultimo quisito, sul significato del Cherubino *d'ardente spada armato* posto a guardia dell'Eden, Lucifero vorrebbe e non riesce a dire: *Dir pur vorrei che sia: / Ma freddo smalto è già la lingua mia*.

⁴⁴¹ BRIAR di IV,2, p.106. Lucifero viene rianimato dall'intervento di Briar: si conferma il carattere malinconico del Lucifero andreiniano, opposto al Satana miltoniano che trascina in prima persona i demoni abbattuti.

⁴⁴² MILTON, *Paradise Lost*: I, 263

⁴⁴³ LUCIFERO, 14° di IV,2 p.106. L'altro riferimento messo in relazione al passo miltoniano è, come è stato detto, in SATHAN, 2° di I,3, pp.15-16; p.15: "Ricordin anco insieme / Che signori noi siam, che lor son servi"

⁴⁴⁴ LUCIFERO, 1° di IV,3, pp.107-08; p.107

con le sembianze di una parodia della creazione universale. Ad emergere inizialmente è una *tetra massa sulfurea, aspra, e rotonda*⁴⁴⁵ : sono i Ciclopi, *fabri d'Inferno*, che *ergono al Ciel la smisurata palla*⁴⁴⁶. In un complicato gioco di rimandi, Vanagloria prende in questa “seconda creazione” il ruolo che era stato del Verbo apparso alle schiere angeliche:

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'esterminio de l'huom condussi a fine.⁴⁴⁷

Lucifero descrive così l'atto creativo in corso:

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.⁴⁴⁸

I primi tre mostri ad apparire, descritti via via da Lucifero, sono nell'ordine Mondo, Carne e Morte. Mondo dovrà *carco sudar di gemme, ed oro* e tentare l'uomo con la ricchezza materiale; Carne dovrà tentarlo con la lussuria, avendo *sembianze / di vezzosa donzella* ed essendo dotata di *vezzi, lusinghe, inganni, ardori* tali da indurre l'uomo a *disonesti errori*; Morte dovrà spaventare l'uomo col suo aspetto *tutt'ossa umane, tutto giel, tutto rabbia, e tutto horrore*.⁴⁴⁹ Poi segue un gruppo di quattro mostri, qui non nominati:

⁴⁴⁵ LUCIFERO, 14° di IV,2 p.106

⁴⁴⁶ CICLOPI di IV,3, p.107

⁴⁴⁷ LUCIFERO, 1° di IV,3, pp.107-08. Dunque Lucifero (*emolo di Dio*) sta a Dio come Vanagloria sta al Verbo. Questo passo conferma l'identità del personaggio di Vanagloria nell'Adamo andreiniano come una sorta di emanazione diretta di Lucifero.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p.108. Si è aggiunto l'apostrofo di *un'infetta*, omissso nel testo andreiniano. L'aspetto parodico di questa creazione è esplicita nelle stesse parole di Lucifero. E' curioso notare come il referente della parodia (una palla originaria emblema del Caos che da luogo ai quattro elementi) sia presente all'esordio della seconda versione del dramma andreiniano, quella dell'edizione di Perugia (1641) Una glossa andreiniana apposta a questi versi chiarisce (e complica) la comprensione dei termini indicando come *nulla* vada inteso come i peccati e *mondi* come gli uomini attraverso l'accezione greca di uomo come microcosmo: “Nulla scilicet peccata quia dicitur nihil. Mundi scilicet homines, quia grecos appellatur homo microcosmos, quod denotat parvus Mundus.”

⁴⁴⁹ LUCIFERO, 2°, di IV,3, pp.108-109

Voi quattro mostri horrendi in forma strana
A inhoridir v'eleggo;
Atti crudi, e parole infauste infondo
Di palesar chi siete.⁴⁵⁰

Nel *Sommario degli argomenti* la scena IV,3 è così sintetizzata:

Lucifero emulo di Dio, nella creazione del mondo, da una massa di terra confusa fa uscire quattro mostri a danno de l'huomo, Mondo, Carne, Morte, e Demonio, poi con tutti gli altri torna all'Inferno.

Si deduce quindi che il gruppo finale di quattro mostri non nominati, vadano a formare insieme un'entità chiamata Demonio. L'apparizione dei mostri ad Adamo ed Eva si svolgerà nel finale del IV atto (6^a e 7^a scena) e in buona parte del V atto (dalla 1^a alla 6^a scena). Appariranno nell'ordine inverso in cui sono stati qui elencati: per primi il gruppo di quattro che l'Andreini aveva sintetizzato nel nome Demonio; si tratterà di Fame, Sete, Fatica e Disperazione. Quindi, seguendo l'ordine inverso, appariranno Morte, Carne e Mondo. La 3^a scena del IV atto si chiude con lo sgomberare la scena dell'adunata degli spiriti elementari, invitati da Lucifero a tornare ciascuno *a l'elemento suo a la sua sfera*⁴⁵¹.

7.2 Primi assalti dei mostri nei confronti di Adamo ed Eva: IV, 3-7

La macrosцена è dominata, come si è detto, dal tema della fuga da inseguitori. I personaggi che vi partecipano sono, per ordine di entrata, Adamo, Eva, Fame, Sete, Fatica, Disperazione, Morte. La prima delle quattro scene (IV,4) è interamente occupata da un soliloquio di Adamo, che lamenta il sovvertimento dell'ordine naturale e, in particolare, il pericolo delle fiere feroci. La scena successiva (IV,5) vede Adamo ed Eva fuggire dalle stesse *ferè*. Segue (IV,6) l'intervento di Fame, che parla anche a nome di Sete, Fatica e Disperazione; tali mostri assalgono Adamo ed Eva, in continuità potenziata con l'inseguimento perpetrato dalle *ferè*. Annunciata da Fame interviene quindi Morte (IV,7), che terrorizza i due progenitori, accompagnata da cataclismi da cui cercano di fuggire.

⁴⁵⁰ *ivi*, p.109

⁴⁵¹ *ibidem*

Il lamento di Adamo è centrato sul pentirsi amaramente del proprio errore:

Ahi, che tu solo osasti
Deformarti, tu sol l'alma; piagasti⁴⁵²

E' da notare come il pentimento di Adamo solo ora sia pieno e autentico: il dolore di Adamo è rivolto ora unicamente alla propria colpa là dove nei suoi interventi in occasione della cacciata dal paradiso terrestre predominava il risentimento nei confronti di Eva. La perdita di una percezione della bellezza (*Dov'è'l tuo bello Adamo*⁴⁵³), il percepirsi abbruttito (*come un mostro vie più di ogni altro fero*)⁴⁵⁴, non impediscono ad Adamo di inginocchiarsi a pregare Dio:

[...] Ahi che non oso
Alzar le luci al Ciel, ma pur conviemmi,
Che genufleso il sommo bel perduto
Mirando io pianga [...]

Si tratta della prima di una serie di atti di genuflessione attuati da Adamo ed Eva nel corso degli ultimi due atti del dramma; gesto che si rivelerà come il più efficace espediente atto ad allontanare i mostri infernali che li assaliranno. Il prosieguo del lamento di Adamo verte sulla metamorfosi negativa del creato post-edenico quale naturale conseguenza del proprio peccato, a iniziare con l'offuscamento delle cose celesti:

Nascondetevi o stelle,
Fugga la Luna, e'l Sole,
Sia il tutto hoggi a quest'Huomo eterno horrore
S' Adamo, è peccatore.
Cessino pur de gli Angeli costanti
Le melodie canore⁴⁵⁵

⁴⁵² ADAMO di IV,4, pp.110-15; p.111

⁴⁵³ *Ivi*, p.110. Tale espressione rafforza l'idea (predominante nel dramma andreiniano) dello stato di possibile beatitudine per l'uomo (stato originario o riconquistato attraverso l'espiazione) come un fatto precipuamente estetico: sintonizzazione con un'armonia universale.

⁴⁵⁴ *Ivi*, p.111

⁴⁵⁵ *Ibidem*. In una delle rarissime varianti tipografiche, la parola *horrore*, nell'edizione del 1617, per evidente errore tipografico, è troncata in *horr*. Nello stesso verso, la Ruffino propone l'espunzione dell'articolo "il"; cfr. RUFFINO (1998) op.cit., p.186; e RUFFINO (2007), op.cit., p.163; a nostro parere invece, l'articolo completa semanticamente il verso e non è problematico ai fini metrico-prosodici, considerando le sinalefe.

La cessazione dei canti angelici, non più *costanti*, come nella condizione edenica, ma eventualmente sporadici, riflette quanto detto sul cambiamento del rapporto fra uomo e creature angeliche con l'avvento della condizione post-edenica: il contatto con gli angeli diventa condizione non più quotidiana ma eccezionale e quando avviene essi si presentano all'uomo per lo più come voci interiori, qualificandosi con la moderna accezione di angeli custodi⁴⁵⁶. All'offuscamento delle cose celesti segue, nel lamento di Adamo, l'abbruttimento di quelle terrestri, a partire dal regno vegetale (*Ogni pianta fruttifera crollando, / Precipitar fe' al suolo / Ogni fronda, ogni fiore, ogni suo frutto*)⁴⁵⁷ per seguire, più diffusamente, con quello animale. La lotta per la sopravvivenza, lo scontrarsi fra loro degli animali rivali⁴⁵⁸, l'inseguirsi fra predatori e prede⁴⁵⁹ rappresenta una guerra perpetua che ha sostituito l'ordine e la pace dell'originario mondo edenico; e l'essere umano è parte integrante di questa guerra nel regno animale. Da una parte è temuto dai piccoli volatili che ora si nascondono al suo passaggio:

Dove, dove son hor quegli augeletti,
 Che le dipinte piume
 Meco spiegar volando avean costume?
 Ahi ben chiusi vi miro
 Fra spesse, frondi le mortali insidie
 D'Adamo hoggi temendo⁴⁶⁰ ;

dall'altra, l'essere umano è potenziale preda di *belve* da cui prima era rispettato:

Dove, dov è'l Leon, l'Orsa, la Tigre,
 Il lupo, il Pardo, e ben mill'altre belve,
 Ubbidenti a l'Humo anzi seguaci?
 Ahi, che fatte voraci
 Di carne humana, e di fumante sangue
 Hoggi sol miro intente
 Contro l'huomo aguzzar l'artiglio, il dente.⁴⁶¹

⁴⁵⁶ cfr. *infra*

⁴⁵⁷ *ivi*, p.112

⁴⁵⁸ In particolare (pp.113-14) è citato lo scontro fra Elefante e Rinoceronte, *obliando di inchinar la luna*, cioè perdendo la mansuetudine originaria nel rispetto di un ordine superiore.

⁴⁵⁹ Citate (p.113) emblematicamente due coppie di prede e predatori: l'*agnella* e il *lupo* e la *lepre* e il *cane*.

⁴⁶⁰ *Ivi*, p.112. Più oltre (p.113) a fuggire l'uomo, *fatto lupo rapace*, sono la *capretta* e l'*agnella*.

⁴⁶¹ *Ivi*, p.112. Più oltre (p.114) è lo stesso *bue*, che Adamo dovrà *accoppiar, per rivolger la terra a minacciarlo a morte, bavoso e soffiante*. Il disegno del Procaccini associato a questa quarta scena del IV atto prende spunto da questo dettaglio, ritraendo Adamo intento ad arare la terra con una coppia di buoi.

Non solo gli animali sono protagonisti di questa metamorfosi della natura, ma anche entità come il mare:

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.⁴⁶²

Tale descrizione di un mare incattivito che nasconde all'essere umano il suo possibile sostentamento, va certamente confrontata con la descrizione idilliaca del mare fatta da Adamo nella prima scena del primo atto, che si era detto essere il culmine lirico di una descrizione della natura in atto di essere nominata dallo stesso Adamo⁴⁶³. La parola *guerra*, che si contrappone all'originaria pace dello stato edenico, è esplicitamente nominata, in sintomatica rima con *terra*; terra che, ferita dai solchi della nascenti lavori agricoli, diventa all'uomo nemica; e tutto è questo unicamente causato dalla colpa di Adamo:

Che più, che più la terra
Pur ti disfida a guerra
Colpa del tuo peccato
Portar dovendo il sen per te piagato⁴⁶⁴

Nel finale della quarta scena del IV atto Adamo scorge *sbucar da mille parti intorno una grande schiera di belve infellonite, | ostili*, minacciose; e da loro *fuggir Eva repente*⁴⁶⁵; l'ingresso di Eva segna l'inizio della breve scena successiva (IV,5). Questo incontro fra Adamo ed Eva caratterizza l'inizio di una solidarietà fra i due che rimarrà stabile fino alla fine del dramma; il risentimento di Adamo nei confronti di Eva in occasione della cacciata non ha più luogo:

Corri ne le mie braccia,
E chi ha insieme peccato
Sia da le fere insieme anco sbranato.⁴⁶⁶

⁴⁶² *ivi*, p.114

⁴⁶³ cfr., in parte finale di I,1: ADAMO, 5° di I,1, pp.9-11; e cfr. nel capitolo quanto detto nella lettura di tale passo.

⁴⁶⁴ *ibidem*

⁴⁶⁵ *ivi*, p.114-15

⁴⁶⁶ ADAMO, 1° di IV,5, p.115

L'evidente pulsione al martirio di Adamo viene compensata dalla più pratica soluzione proposta da 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.⁴⁶⁷

Pur avendo trovato riparo, Adamo ed Eva vengono raggiunti dai *ruggiti orrendi*⁴⁶⁸ di assalitori ancora più temibili delle belve da cui fuggivano⁴⁶⁹: si tratta del primo gruppo di mostri che Lucifero aveva evocato contro l'uomo: Fame, Sete, Fatica e Disperazione⁴⁷⁰, che vanno a caratterizzare la sesta scena del IV atto. A prendere parola per tutti e quattro è Fame, che si presenta come divoratrice di carne e sangue umano:

La Fame i'son, che con tal forma horrenda
Hoggi a l'Huom mi discopro,
Per dimostrar che vaga
D'amareggiar le sue dolcezze sono,
E co'l semblante, c'hoggi ti apro infausto
Ben riconosci quanto
Più d'ogni altro animale
Di fame pungeràtti acuto strale.
E sì com'io divoro questi stralci
Di tenerella vite
E sitibonda il succo dolce i'suggo
Così da l'ossa tue deboli, e stanche

⁴⁶⁷ EVA, 2° di IV,5, pp.115-16

⁴⁶⁸ ADAMO, 3° di IV,5, p.116

⁴⁶⁹ La continuità potenziata dell'inseguimento dei mostri rispetto all'inseguimento delle belve feroci è sottolineata dai versi di FAME di IV,6, pp.117-19; p.118: "Ben riconosci quanto / Più d'ogni altro animale / Di fame pungeratti acuto strale".

⁴⁷⁰ I quattro mostri insieme come detto in precedenza vanno verosimilmente a formare un'entità denominata *Demonio*, a sua volta ultimo nell'elenco di un gruppo di quattro entità mostruose: Mondo, Carne, Morte e *Demonio* (così appare l'elenco nella sintesi andreiniana per IV,3 entro il *Sommario de gli argomenti delle scene*). L'apparizione sulla scena dei mostri avviene rigorosamente in ordine inverso (*Demonio*, Morte, Carne, Mondo) rispetto all'ordine in cui erano stati evocati, e lo spazio dedicato a tali apparizioni è tendenzialmente crescente: IV,6, per un totale di 56 versi per *Demonio* (cioè Fame, Sete, Fatica e Disperazione); IV,7, per un totale di 56 versi per Morte; V,1-3, per un totale di 524 versi per Carne; V,4-6, per un totale di 406 versi per Mondo. Tale progressione delinea un *climax* ascendente per cui più temibili vanno intesi gli ultimi due mostri ad apparire, Carne e Mondo, che andranno ad insidiare, per via separata, rispettivamente Adamo ed Eva: non a caso, nuovamente, l'insidia maggiore per l'uomo si svolge nel tentativo di separare le sue polarità maschile e femminile. Questo aspetto sottolinea la centralità del motivo di una solidarietà fra Adamo ed Eva nel dramma andreiniano, quale essenziale espediente e strategia di salvezza.

Inferme dal peccato
Ben straccerò le carni,
E suggerò da le tue vene il sangue.⁴⁷¹

Proseguendo Fame, sempre rivolta ad Adamo, indica e descrive Sete (in atto di *intorbidar l'acque di un limpido fonte*, non potendovi dissetarsi)⁴⁷², Fatica (in atto di *reggere a stento sopra il dorso un sasso | pesante, e smisurato*⁴⁷³) e Disperazione (al maschile, *egli* – in atto di inveire contro se stesso: *Ecco rimira / Com'egli si contorce, come stride, / Come si svelle il crin, dibatte il dente, / Con l'artiglio si lacera, e rimbomba / Il sen da le percosse*⁴⁷⁴). Fame conclude il suo intervento annunciando con parole spaventose l'arrivo sulla scena di un mostro ancor più temibile:

E se tu forse menzogner mi stimi,
Mira da luoghi, e tenebrosi, ed imi,
Chi tra nemi di fumo,
Chi tra globi di foco a te compare.⁴⁷⁵

Ad apparire, annunciata da Fame, è Morte, il cui ingresso segna l'inizio della settima e ultima scena del IV atto. Appare in forma di scheletro, reggendo una falce:

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.⁴⁷⁶

⁴⁷¹ FAME di IV,6, pp. 117-19; 118. Il paragone espresso nel passo citato fra *succo di tenerella vite* e *sangue* di Adamo, fanno accostare la figura di Adamo a quella del Cristo: la simbologia del sangue come vita che viene donata e condivisa (Cristo) è quindi rovesciata nella vita che subisce consunzione e morte (Adamo minacciato dalla Fame). Audacemente, ma in maniera suggestiva, Alessandra Ruffino vede nella *tenerella vite* un riferimento all'Albero della Vita (essendo l'albero paragonato alla vita di Adamo, tale accostamento è in effetti plausibile), per arrivare quindi (esegesi forse un po' macchinosa) sempre alla figura del Cristo attraverso la profezia dell'albero di Iesse di *Isaia 11, 1-14*: "interessante il paragone istituito tra corpo di Adamo e Vite, nota figura evangelica del Cristo, nonché immagine prefigurata dalla profezia dell'albero di Iesse" RUFFINO, (2007), op.cit., in *Note e commento all'atto IV, Scena Sesta*, p.180

⁴⁷² *ibidem*

⁴⁷³ *ibidem*

⁴⁷⁴ *ivi*, p.119

⁴⁷⁵ *Ibidem*. L'espressione *da luoghi tenebrosi ed imi* sembra indicare in maniera inequivocabile, come didascalia implicita, che l'apparizione di Morte scenicamente debba avvenire dal basso, da sotto il palco, come d'altronde è consueto per le entità infernali al loro apparire sulla scena. Inoltre l'emersione accompagnata da *fumo* e *foco* è altrettanto consueta per le emersioni infernali come già visto.

L'intento di Morte è quello di atterrire Adamo ed Eva,

Già tu se' reo di morte,
Già tua stanza è l'Inferno⁴⁷⁷

di indurli a credere che, commesso il peccato, il loro destino inequivocabile è la condanna all'inferno; in modo opposto e speculare, le voci angeliche intervengono (nel corso del V atto) per assicurare Adamo ed Eva circa l'effettiva possibilità di salvezza per loro, attraverso la penitenza. All'intervento terrifico di Morte si accompagna quindi il sopraggiungere di cataclismi atmosferici: *s'annerà il Cielo*, appaiono lampi (*Ma qual tosto nel Ciel s'avviva, e more, / Fiamma, ch'abbaglia, e serpeggiando fugge / Fatta serpe di foco?*), tuoni (*qual rimbombo là su in alto ascolto*), di nuovo lampi (*quante saette*), venti, grandine (*Humor converso in grosse palle, in gielo*)⁴⁷⁸, piogge torrenziali, simili a un diluvio:

[...] traboccano i rivi,
E'nsuperbiti i fiumi
Van le belve fugando,
E di boschi, e di selve
Gli umidi pesci habitator si fanno.⁴⁷⁹

Da questo incipiente diluvio Adamo decide di ripararsi insieme ad Eva (come l'arca di Noé troverà attracco in terraferma fra le più alte cime montane, le prime ad emergere dal diluvio universale) fuggendo verso *quelle cime di monti* dove le intemperie sembrano già diminuire (*Ov'il Ciel sembra c'hoggi / Dal lungo fuminar stanco s'appoggi*)⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ MORTE di IV,7, pp.120-21; p.121. Morte si sta rivolgendo ad Eva, la prima a compiere il peccato originale, quindi la prima fra Adamo ed Eva ad averla implicitamente invocata: "Tu pur fusti, o vil Donna, / Che prima mi chiamasti / Con voce di peccato" (p.120). L'aspetto di Morte come scheletro umano che regge una falce (fra le intemperie atmosferiche) appare tale nel disegno del Procaccini che precede la scena. Va notata, nel passo citato, la dissertazione didascalica di Morte circa la *falce*, che *la futura etate* assocerà al suo nome (*al mio nome*). Tale dissertazione, si può bene associare alla preoccupazione di Andreini di non nominare utensili umani ancora inesistenti all'epoca di Adamo, *poiché al tempo di primo Uomo non v'era cosa alcuna*: quindi di non *nominar* (*mentre però parla Adamo, e con lui si ragiona*) per esempio, *archi, strali, bipenni, urne, coltelli, spade, aste, trombe, tamburi, Trofei, Vessilli, arringhi, martelli, faci, mantici, roghi, Theatri, erari e somiglianti cose, et infinite, avendole tutte introdotte la necessità del peccato commesso*. Andreini, *Al benigno lettore*, pagine iniziali non numerate. Dovendo fare apparire il personaggio di Morte in atto di reggere una falce, Andreini si preoccupa di sottolineare, entro l'intervento di Morte stessa, che la falce sarà un emblema di Morte, appunto, ne *la futura etate*.

⁴⁷⁷ *ibidem*

⁴⁷⁸ parti citate in ADAMO 2°-3° di IV,7, pp.121-122

⁴⁷⁹ EVA, 3° di IV,7, p.122

⁴⁸⁰ ADAMO, 4° di IV,7, p.122

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*⁴⁸¹; 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 opposto⁴⁸². L'assalto di Carne verso Adamo occupa l'intera macroscena; Carne sarà sostenuta nel suo assalto dallo stesso Lucifero mentre Adamo successivamente verrà sostenuto dal suo *angelo custode*⁴⁸³. 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: dialogo 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*⁴⁸⁴ *alpestra*, da cui un acciarino d'amore, *amoroso focil, esca d'inganno*, può far scoccare una *favilla ardente* da cui *s'accenda inestinguibil foco*.⁴⁸⁵ 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 mortale⁴⁸⁶

⁴⁸¹ in ADAMO, 4° di IV,7, p.122

⁴⁸² L'ingresso di Adamo è verosimilmente indicato da una didascalia implicita, in CARNE, 1° di V,1, pp.123-25; p.124: "Ecco, che appunto il semplice augeletto / Non molto lunge i' scorgo."

⁴⁸³ Nella sintesi andreiniana di V,3, in *Sommario de gli argomenti*: "Adamo con l'aiuto dell'Angelo suo custode, supera la Carne, & 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*.

⁴⁸⁴ nel testo (in entrambe le edizioni del 1613 e '17), per evidente errore, non segnalato dall'Andreini: *selve*

⁴⁸⁵ CARNE, 1° di V,1, pp.123-25; p.123

⁴⁸⁶ *ivi*, p.124

Quindi insiste sul motivo venatorio di *lacci e reti* che intende ordire per Adamo che sta per sopraggiungere quale *semplice augeletto*.⁴⁸⁷ Poco oltre Carne passa dalla recitazione al canto: il canto come di consueto è connotato da una forma metrica chiusa, in questo caso una canzonetta disposta su strofe di ottonari e quaternari⁴⁸⁸. Adamo ascolta e, presagendo il pericolo, invoca la protezione a Dio.⁴⁸⁹ Quindi Carne incalza nel tratteggiare 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 ardimento 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 ardità, e provocarlo,
Sin, che d’amore il tarlo
Punga digiuno il core,
Che non senti giamai morso d’amore.⁴⁹⁰

E poco oltre:

Questa humiltà, questo mostrarmi schiva
Co’l baldanzoso amante, questo ardire
Co’l timidetto, e molle, hor sì che sono
Due gran bocche soffianti
A l’accender d’amore il primo foco.
Ond’io maestra accorta
Vibro la lingua, e fo mortal ferita⁴⁹¹

⁴⁸⁷ *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 citazione bibliche sembrano evidentemente motivate più da un compiacimento letterario nel sottolineare fonti e pregnanza del *topos* utilizzato, che a considerazioni di tipo teologico-dottrinale.

⁴⁸⁸ *Ivi*, pp.124-25. La canzonetta si compone di 3 strofe di 6 versi ciascuna, ottonari e quaternari con schema: AAbCC

⁴⁸⁹ in ADAMO, 1° di V,1, p.125. L’attacco della battuta di Adamo che segue il canto di Carne, presente 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 primi versi citati, Andreini appone una nota che curiosamente mescola italiano e latino: “Nota quella parola credi esse particulam affirmativam.”

⁴⁹⁰ CARNE, 2° di V,1, p.125

⁴⁹¹ CARNE, 3° di V,1, p.126

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 egli si ritrae. Tali interventi di Carne, soprattutto il secondo, devono essere intesi anche e soprattutto come didascalia implicita: il dialogo che sta per iniziare fra Carne e Adamo sarà caratterizzato scenicamente da una dinamica di avvicinamento e allontanamento di Adamo nei confronti di Carne, alternando timore e spregiudicatezza a cui fanno riscontro rispettivamente simulata fucosità e simulata ritrosia da parte di Carne. Tale dinamica scenica, così come altri luoghi dell'opera, evidenzia come il dramma andreiniano sia stato concepito anche per una sua rappresentabilità; e come la stessa dinamica scenica e lo stesso personaggio di Carne possano essere letti attraverso i canoni e i modelli della cosiddetta Commedia dell'Arte⁴⁹².

Prima di proseguire con il dialogo 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 nota esegetica andreiniana al testo: la questione del del nesso fra sessualità e peccato originale. Carne asserisce al suo ingresso:

Se forza havrà da un cor di selce⁴⁹³ alpestra
Amoroso focil [...]
Hoggi per me lampeggerà quel giorno,
Che tra le fiamme ardenti

⁴⁹² 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 una loro ascrivibilità al sistema delle parti della 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 quale omonimo di Adamo: l'omonimia, reale o fittizia, spesso indica nella Commedia dell'Arte (cfr.: *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 il sua predisposizione ad approcci 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.

⁴⁹³ nel testo, come già riferito: *selve*

Arder vedrò quel core,
Che non l'accese mai fiamma d'Amore.⁴⁹⁴

Più oltre dice di voler provocare Adamo,

Sin, che d'amore il tarlo
Punga digiuno il core,
Che non senti giamai morso d'amore.⁴⁹⁵

E' da ritenersi improbabile che con questi versi l'Andreini volesse esprimere l'assenza di esperienze sessuali in Adamo fino a questo punto. Come è visto una chiara allusione all'unione sessuale con Eva era apparsa (in II,2) già prima del peccato originale; cosa che si era notata essere un segno di sostanziale dissociazione, nel dramma andreiniano, fra peccato originale e consumazione carnale. Ora, Carne, riferendosi alla non avvenuta esperienza da parte di Adamo di una *fiamma* o *morso* d'amore, esprime la conoscenza adamitica non ancora compiuta di una pulsione esclusivamente carnale tale 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, quella in cui è dialogante con Adamo:

Si fruisce d'amor con salma, e salma⁴⁹⁶

A tale frase Adamo peraltro risponderà:

Un così fatto amor gustar degg'io
Con l'amata Consorte⁴⁹⁷ ,

dimostrando, se ve ne fosse bisogno, che Adamo non era affatto digiuno dell'esperienza dell'amore carnale con Eva; con Eva in quanto *amata Consorte*, amata dunque non solo carnalmente; e tale unione carnale, anche nel suo aspetto piacevole (*gustar*) Adamo la considera doverosa e giusta (*degg'io*) e pertanto non assimilabile in alcun modo al motivo del peccato. La questione apparentemente si

⁴⁹⁴ CARNE, 1° di V,1, pp.123-25; p.124

⁴⁹⁵ CARNE, 2° di V,1, p.125

⁴⁹⁶ CARNE, 5° di V,1, p.127

⁴⁹⁷ 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.

complica a leggere la nota andreiniana al testo in corrispondenza ai 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. & 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, & Ideo Adam Iustitia Originali privatus fatendum erit easdem potuisse⁴⁹⁸ carnis tentationes subire, quas, & nos patimur.⁴⁹⁹

La nota 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 dopo che Adamo ha smarrito il senso primigenio di giustizia attraverso la conoscenza del bene e del male da cui deriva la condizione di dover scegliere fra più opzioni, la condizione del dubbio e del percepirsi diviso rispetto alle scelte possibili⁵⁰⁰. Il peccato originale in se stesso dunque resta dunque a monte, ontologicamente superiore e distinto rispetto al peccato di concupiscenza, che ne è una conseguenza.

Il dialogo fra Carne e Adamo si avvia sul motivo dell’alternanza fra avvicinamento e allontanamento teorizzato poco prima da Carne, come si è detto. In realtà per tutta la scena in corso 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 dialogo Adamo le dice “Il passo arretra”, Carne risponde dicendo “Senza, che tu m’imponga [...] ch’io

⁴⁹⁸ nel testo: *posse*; in *Errori da correggersi* indicata la correzione in: *potuisse*

⁴⁹⁹ glossa andreiniana a p.124

⁵⁰⁰ 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

men stia da te lunge / Lassa me, men non oso avvicinarmi / A i vaghi fiori del tuo nobil volto”⁵⁰¹.

Carne, rispondendo a una domanda implicita di Adamo (*chi tu ti sii*⁵⁰²), dice di essere *Alma d’Amor*⁵⁰³: l’anima di quello stesso amore che *indusse Dio a far di nulla il tutto*⁵⁰⁴. E giunge ad Adamo dal cielo (*Spiegai dal Cielo al basso Mondo il volo*)⁵⁰⁵ espressamente per soccorrerlo, perché solo *questo Amore* può liberare (*trarre*) Adamo dal *brutto stato* in cui lo ha ridotto il peccato originale (*il primo errore*)⁵⁰⁶: così sostiene Carne, operando una simulazione, o meglio dire, un’impersonificazione analoga a quella perpetrata da Lucifero-Serpe di fronte ad Eva⁵⁰⁷ e, nel prosieguo del V atto, da Lucifero di fronte ad Adamo⁵⁰⁸. Per sua stessa implicita ammissione, dato che l’esser discesa *dal Cielo al basso Mondo* implica di per sé un decadimento, l’amore che impersonifica 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*⁵⁰⁹, caratterizzandosi da contorni gentili (l’abbandono delle *ruvide pelli per vestir | drappo | d’argento, e d’oro*⁵¹⁰; e i modi espressivi dell’amor cortigiano: *non senti al core amoroso contento?*⁵¹¹); 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*⁵¹².

⁵⁰¹ 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 rivolto 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 aggazziarsi Adamo facilmente sfiorano se non si sovrappongono a moduli di corteggiamento tradizionali verso la donna.

⁵⁰² ADAMO, 3° di V,1, p.126: “Il passo arretra, chi tu ti sii [...]”

⁵⁰³ CARNE, 4° di V,1, p.126-127; p.126

⁵⁰⁴ *ibidem*

⁵⁰⁵ *ibidem*

⁵⁰⁶ *ibidem*

⁵⁰⁷ cfr.: SERPE, 5° di II,6, pp.54-55

⁵⁰⁸ cfr.: LUCIFERO, 2° e 4° di V,2, risp. pp.132 e 132-35

⁵⁰⁹ CARNE, 4° di V,1, p.126-127; p.127

⁵¹⁰ *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.

⁵¹¹ *Ibidem*

⁵¹² CARNE, 5° di V,1, p.127

L'impersonificazione di Carne in quanto *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* cristiana⁵¹³. 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 dell'impersonificazione di Carne in *Alma d'Amor*, l'Andreini appone al testo una nota che, come già visto per altre note andreiniane all'Adamo, ha valenza sia di giustificazione dottrinale che di auto-esegesi poetica:

Hic auctor fingit quod caro dicat se esse animam illius supremi amoris qui omnia amore condit, non tamen debent intellegi, ut auctor ipse velit affirmare hoc esse verum, sed se habet ad modum pictoris qui nisi rebus corporalibus potest spiritualia, & incorporea exprimere, & ita est dicendum de spirituali seu interna carnis tentatione quae fuit in primo parente.⁵¹⁴

Come si legge, in prima battuta tale nota ha una funzione di autodifesa da parte dell'Andreini da potenziali accuse di eterodossia: l'autore prende le distanze dall'affermazione di Carne che 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 impersonificazione: la verità teatrale, ma anche poetica, spinge l'autore a rappresentare *ad modum pictoris*⁵¹⁵, le cose spirituali e incorporee con 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 nota andreiniana fa a configurarsi quindi soprattutto come avente funzione di auto-esegesi poetico-teatrale e, in modo più ampio, 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 nota andreiniana contiene anche rifrazioni di natura teologica e cosmologica: la sua parte finale, esprimendosi nei termini di una "tentazione spirituale" interna all'amore

⁵¹³ "Erano stati i neoplatonici fiorentini a fondere i concetti di *eros* platonico e *caritas* cristiana": RUFFINO (2007), op.cit., p.233 in *Note e Commento* all'atto V, relativamente a *Scena Prima*.

⁵¹⁴ glossa andreiniana a p.126, in riferimento a CARNE, 4° di V,1, p.126-127

⁵¹⁵ ovvio riferimento all'oraziano: *ut pictura poesis*

carnale (pur nella forma 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 volo⁵¹⁶

quale *motus* che *Carne – Alma d'Amor* per liberare Adamo dalla condizione negativa in cui lo ha posto il peccato originale.⁵¹⁷

La figura di *Carne – Alma d'Amor* va dunque inscritta nella generale atmosfera dell'universo post-edenico, 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 dell'origine e dal rapporto più diretto con oggetti ed entità che medino tale distanza, nel loro essere simultaneamente decadimenti rispetto all'origine 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;

⁵¹⁶ CARNE, 4° di V,1, p.126-127; p.126

⁵¹⁷ *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 risultarne purificato, contenendo tale fase nella sua sostanziale negatività (vivere liberamente 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 una prospettiva di lettura gnostica, Carne è l'*Amor* divino nella sua forma decaduta, degradata, mescolata con la materia, e proprio per questo potenzialmente salvifica per l'uomo nella sua status post-edenico, che solo attraverso il rapportarsi con cose che hanno a che fare con la materia può emanciparsi dalla sua caduta. L'amore degradato, secondo 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. 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, & da altri santi*. In Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604; 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”.

allo stesso modo l'amore originario, *Alma d'Amor*, non può che "farsi Carne", almeno in una certa misura. In modo analogo, nella macrosцена successiva, come si dirà meglio, Mondo sdoppia, nel suo decadimento, la bellezza celeste originaria, essendo il mondo *altro vago ciel*⁵¹⁸.

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, con 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
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 maggiore⁵¹⁹

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.⁵²⁰

⁵¹⁸ Cfr.: MONDO di V,4, pp.144-48; p.145: "Lusingherollo in guisa, / Con altro vago Ciel, che dal primiero / Torcerà pronto il guardo."

⁵¹⁹ 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* andriniano. Cfr.: *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 manoscritto del 1651 (data della dedica: 17 dicembre 1651), dal titolo *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra in versi composto [...]*; ms. 1651, Firenze, BNC, Magliab. VII, 16. Edizione critica, a cura di Silvia Carandini e Luciano Mariti: *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro: Il nuovo risarcito convitato di pietra, di Giovan Battista Andreini*; Roma Bulzoni, 2003.)

⁵²⁰ 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

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
E tu che sol se' fatto Imperadore
D'ogni animal, godrai d'un solo amore?⁵²¹

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*.⁵²² E conclude asserendo:

Contro l'aurato mio pungente telo

l'ordinamento divino cominciando una carriera demoniaca (e perciò immortale). Ricordata in *Isaia* 34, 14, Lilit è dedita ad indurre Adamo all'abuso della facoltà procreativa: la lussuria, ritenuta atto distruttivo, si oppone al legittimo connubio consacrato"; Ruffino (2007), op.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 post-edenico, 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; il tradimento coniugale 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*; e nella tradizione ermetica Lilit è associata alla *nigredo*. Tale riflessione può trovare un qualche appoggio nella presa in considerazione di eventi biografici di Giovan Battista Andreini, per quanto tale riferimento non va ovviamente preso troppo seriamente, essendo buona consuetudine limitare il riferimento 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) era dunque semanticamente fondante nella rappresentazione di sé. 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*, restando i due uniti fino alla morte dal primo.

⁵²¹ CARNE, 7° di V,1, p.128. La costruzione retorica della domanda e il suo contenuto ritrovano singolari notevoli analogie con il monologo di Sigismondo ne *La vida es sueño* calderoniana, sia dramma che *auto-sacramental*, dove Sigismondo-Adamo si lamenta della maggiore libertà degli animali a fronte della propria minore libertà. Cfr. in CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño* (dramma), Madrid, 1635: monologo di Segismundo della scena I,2; e in CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño* (auto sacramental: 1673) in *Autos sacramentales: alegóricos y historiales*; Madrid, por Juan Garcia Infansón, 1690: monologo di *Hombre*, vv.662-711; in ORIOLI Luisa, (a cura di), *Calderón de la Barca - La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, edizione con testo originale a fronte, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967, rispettivamente pp.10-14 e pp.270-74

⁵²² CARNE, 8° di V,1, pp.129-31

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.⁵²⁴

prolungando così il tema dell'*omnia vincit amor* con cui si chiudeva la scena appena trascorsa⁵²⁵. Adamo nota di Lucifero l'*ispido crin* brizzolato (*che sembra argento*) e gli chiede chi sia (*E tu chi sei*).⁵²⁶ 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.⁵²⁷ Adamo (terrestre) resta sgomento, attanagliato da un *denso nembo di continuo tremore* che gli oscura (*adombra*) gli occhi e il cuore⁵²⁸: la determinazione di Adamo a resistere a Carne, ora che costei è sostenuta da *Lucifero – Adamo celeste*⁵²⁹, 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*.⁵³⁰ Quindi, avendo il Creatore posto il divieto *di non gustar del Pomo*, pena l'essere *privo* della possibilità di *goder patria Celeste*, trasgredendo il divieto Adamo (terrestre) avrebbe provocato quei cataclismi atmosferici, *mormorar di tuoni, strepitar di saette e dirupar di tempeste*, che altro non sarebbero stati che gli effetti visibili del precipitare dal Cielo del *celeste Adamo*, in modo speculare a come effetti di decadimento terrestre (*Si sterili la terra, / Si fe' acerbo ogni frutto, / Divenner l'acque torbide, ed*

⁵²³ *Ivi*, p.131.

⁵²⁴ LUCIFERO, 1° di V,2, p.131

⁵²⁵ il riferimento virgiliano è rilevato in RUFFINO (2007), op.cit., p. 234, entro *Note e Commento* al quinto atto, *Scena prima*.

⁵²⁶ ADAMO, 1° di V,2, pp.131-32

⁵²⁷ LUCIFERO:, 2° V,2, p.132

⁵²⁸ ADAMO, 2° si V,2, p.132

⁵²⁹ 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."

⁵³⁰ LUCIFERO, 4° di V,2, pp.132-33; p.132

amare, / Ed aguzzò ogni fero / Dente, rostro, ed artiglio) sarebbero stati i segni della caduta dell'Adamo terrestre;⁵³¹ entrambe le cadute, sarebbero state causate dalla trasgressione dell' Adamo terrestre (*colpa tua*⁵³²), 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 riscatto⁵³³ dalla propria condizione decaduta:

Non ti rincresca Adamo,
 Ch'abbia il Ciel (colpa tua) hoggi perduto,
 Poi che d'aver trovato
 Te mio⁵³⁴ caro germano
 Fa, che del ciel non senta la partita⁵³⁵

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 entrambi una discendenze simili per dignità alle schiere angeliche risultando così *quasi Chori beati i figli di quest'Huomo*.⁵³⁶ 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'al⁵³⁷ nostro desir opra seconda

⁵³¹ LUCIFERO, 4° di V,2, pp.132-35; p.133. L'abilità affabulatoria di *Lucifero – Adamo celeste* (in modo analogo a quella di *Lucifero-Serpe* nella scena della tentazione di Eva: II,6) conferisce al personaggio di Lucifero dei tratti che lo rendono simile, in qualche modo, al capocomico; in grado cioè di interessare 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.

⁵³² *ibidem*

⁵³³ 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 di 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*.

⁵³⁴ nel testo: *mi*; in *Errori da correggersi*, indicata la correzione con: *mio*

⁵³⁵ *ivi*, pp.133-34

⁵³⁶ *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' Mondi, / De l'alto Empireo sublimar le soglie" di PADRE ETERNO, 1° di I,1, pp.1-2; p.1. *Carne – Alma d'Amor* avrebbe "lo stesso potere creativo di Dio": RUFFINO (2007), op.cit., in *Note e Commento* al V atto, su *Scena Seconda*, p.235

⁵³⁷ nel testo: *s'a'l*

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 amori⁵³⁸ ;

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*⁵³⁹):

Stendi, stendi le braccia;
E in un amplesso solo entrambi allaccia
Chi felice ti brama [...] ⁵⁴⁰

La scena successiva (V,3) ha luogo con l'ingresso dell'angelo custode d'Adamo (*Cherubino custode d'Adamo*⁵⁴¹) 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*:

Qual tema assalga il cor dir non saprei;
So, che qual damma mi consumo, e sfaccio
Al funesto latrar d'avidì cani. ⁵⁴²

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*⁵⁴³ che gli infonde coraggio e gli suggerisce cosa dire ai due inopportuni interlocutori; anzi, a un certo punto, volendo interrogare direttamente quella *voce* sembra rivolgersi a null'altro che al proprio intimo, al proprio cuore:

Che mi consigli, o core?
Alma mia, che desiri? ⁵⁴⁴ ;

⁵³⁸ LUCIFERO, 4° di V,2, pp.132-35; p.134

⁵³⁹ CARNE, 2° di V,2, p.135

⁵⁴⁰ LUCIFERO, 5° di V,2, p.135

⁵⁴¹ Così è nominato nell'elenco degli *Interlocutori*, e nella sintesi della scena V,3 nel *Sommario degli argomenti*; nel corso della scena i suoi interventi, invece, sono indicati semplicemente con *Angelo* (eccetto il penultimo intervento, indicato con *Cherub.*)

⁵⁴² ADAMO, 3° di V,2, p.135

⁵⁴³ ADAMO, 1° di V,3, p.136

⁵⁴⁴ ADAMO, 8° di V,3, p.138

e poco oltre:

Quanto mi detta il cor tant'hor far voglio.⁵⁴⁵

Questo tipo di comunicazione in cui la presenza angelica non è più vista con gli occhi ma avvertita come voce interiore, rappresenta, come si era accennato, uno dei cambiamenti più vistosi della seconda parte del dramma andreiniano (IV e V atto) rispetto alla prima; e la condizione post-edenica dell'uomo che ne emerge si può facilmente tradurre come la condizione dell'uomo moderno. 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.⁵⁴⁶

Dunque l'*Angelo* custode si dispone con delicatezza alle spalle di Adamo, in atto di suggeritore; suggerendogli innanzitutto che il suo timore è indice di imminente pericolo: *Alhor, che teme il cor vicino è'l danno*⁵⁴⁷. L'*Angelo* suggerisce ad Adamo che chi ha di fronte, *Carne – Alma d'Amor* e *Lucifero – Adamo celeste*, potrebbero essergli nemici; Adamo ripete quasi testualmente le parole dell'angelo in un rapido scambio di battute coi due; 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*⁵⁴⁸). L'*Angelo* lo mette in guardia da quelle lacrime simulate; Adamo ritrova coraggio, ma per valutare meglio il da farsi chiede a *Lucifero – Adamo*

⁵⁴⁵ ADAMO, 9° di V,3, p.138

⁵⁴⁶ Un nota andreiniana al testo sembra contraddire queste riflessioni sull'avvento degli angeli custodi solo dopo il peccato originale: "S. Bonaventura [...] et alij iniquunt Primis parentibus non modo post peccatum, verum etiam ante deputatum fuisse Angelum custodem [...]"; glossa andreiniana a p.136. Tuttavia tale annotazione sembra voler mascherare, e quindi evidenziare per contrasto, una scelta poetica significativa: l'avvento di angeli custodi solo dopo il peccato, in condizione post-edenica. Sul tema della custodia angelica che emerge nel dramma andreiniano si sofferma in modo significativo

⁵⁴⁷ ANGELO, 2° di V,3, , p.137

⁵⁴⁸ CARNE, 3° di V,3, p. 137

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.⁵⁴⁹

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 prostrazione⁵⁵⁰, e rivolgendosi al cielo a mani giunte, 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,
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?⁵⁵¹

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 tormenti⁵⁵²

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 / vide gli splendori del Cielo*,

⁵⁴⁹ ADAMO, 6° di V,3, p.138

⁵⁵⁰ 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 proprio principale vizio capitale: la superbia

⁵⁵¹ ADAMO, 16° di V,3, pp.139-40

⁵⁵² 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.

*Sazio al fin ne rimane, Adamo ribadisce dicendo che non sazzia il ben celeste, anzi più alletta, e nel bello di Dio fassi maggiore.*⁵⁵³ La prova massima è tuttavia la richiesta di pronunciare una preghiera rivolta all'*Empireo Signore / Gran monarca del Cielo, e solo Dio*⁵⁵⁴: Adamo recita, Lucifero dovrebbe ripeterla, prende tempo (*Vo*⁵⁵⁵ *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 scopra*)⁵⁵⁶

Lucifero e Carne assumono così agli occhi di Adamo la *forma horrenda*⁵⁵⁷ delle loro reali sembianze: Adamo fugge, Lucifero e Carne lo inseguono, pur nella consapevolezza di prodigarsi un uno sterile sfogo nell'evidenza della proprio insuccesso nel tentativo di tentare Adamo (*Perdei, lasso perdei*⁵⁵⁸); Lucifero capisce di dover ricacciare la propria frustrata *rabbia inferna* in se stesso (*che 'n me tutta io raviglia*)⁵⁵⁹. In coda alla scena, Lucifero sembra avere un ultimo impulso aggressivo, sospettando per la prima volta una possibile presenza angelica in sostegno di Adamo, almeno così sembrerebbero leggibili i versi che Lucifero pronuncia:

Ma sarà forse (ahi dura mia credenza)
Eccelsa Provvidenza?⁵⁶⁰

Il *Cherubino*⁵⁶¹ reagisce ricacciano indietro, con suo *dardo di foco*⁵⁶², Lucifero che si vede costretto (insieme a Carne) a sprofondare⁵⁶³ verso i *Tartarei scanni*⁵⁶⁴. La macroscena della tentazione di Carne si conclude con una battuta dell'*Angelo*⁵⁶⁵

⁵⁵³ CARNE 8° - ADAMO 19° di V,3, pp.140-41

⁵⁵⁴ ADAMO, 21° di V,3, p.141

⁵⁵⁵ nel testo: *Vuò*

⁵⁵⁶ LUCIFERO 17° (p.141) e 19° (p.142) di V,3

⁵⁵⁷ ADAMO, 24° di V,3, p.142

⁵⁵⁸ LUCIFERO, 20°, di V,3 p.142

⁵⁵⁹ LUCIFERO, 21°, di V,3 p. 143

⁵⁶⁰ *ibidem*

⁵⁶¹ 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 il *l'Angelo Cherubino* diventa per un attimo visibile a Lucifero, se non altro nella forma di *dardo di foco*.

⁵⁶² [CHERUBINO] ANGELO 9° di V,3, p.143; vedi nota precedente.

⁵⁶³ teatralmente, sprofondando sotto il palcoscenico

⁵⁶⁴ LUCIFERO, 22° di V,3, p.143

⁵⁶⁵ Nell'ultima battuta *Cherubino* torna ad essere indicato col nome di *Angelo*, forse in sintonia con il suo recuperare la propria dimensione ineffabile.

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.⁵⁶⁶

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 trattati 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 fra 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 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 post-edenica 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.

⁵⁶⁶ ANGELO, 10° di V,3, p.143

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, ben si adattano al temperamento femminile⁵⁶⁷, sia nella tradizione culturale e letteraria, sia, specificatamente nel personaggio di Eva⁵⁶⁸ del dramma andreiniano. Vanità e ricchezze che Mondo offre ad Eva si concentrano soprattutto in un ambito per tradizione tipicamente femminile: quello domestico, ossia dell'abitazione⁵⁶⁹ nella sua materialità. Prima di interloquire con Eva, Mondo la scorge intenta a edificare la prima rudimentale capanna (è significativo che l'Andreini conferisca ad Eva e non ad Adamo il ruolo della prima edificatrice). All'apice della sua opera suasoria, per contrasto, Mondo farà apparire ad Eva una *magion superba* da cui uscirà un *Choro di Ninfe* danzanti; sarà Adamo con un deciso intervento a sventare 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
- proseguimento di V,5: colloquio fra Mondo ed Eva; la tentazione si concentra su vestiti e gioielli

⁵⁶⁷ 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.

⁵⁶⁸ 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 del 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 (essendo beni inorganici sono 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). La definizione caratteriale di Adamo ed Eva a confronto, in base a questa riflessione, rimanda 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.

⁵⁶⁹ 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*.

- 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*⁵⁷⁰ 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*⁵⁷¹: tale trasformazione fa da *pendant* alle avvenute trasformazioni, in direzione opposta, di Lucifero e Carne, nella scena immediatamente precedente⁵⁷². Significativo l'appellativo che Mondo (così trasformato) dà di sé di *cittadino felice*⁵⁷³: 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*⁵⁷⁴. 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
 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 belle⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ MONDO, 1° di V,4, p.144-48; p.144

⁵⁷¹ *ibidem*

⁵⁷² quasi a voler suggerire la perpetua metamorfosi degli spiriti infernali, il loro continuo ingannevole mutare d'aspetto.

⁵⁷³ *ibidem*

⁵⁷⁴ *ivi*, pp.144-45

⁵⁷⁵ *ivi*, p.145

L'analogia prosegue ponendo al posto di *lampo*, *tuono* e *fulmine* rispettivamente il *rubino*, il *sonoro argento* e una *tempesta di perle*.⁵⁷⁶ 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 post-edenico (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 post-edenica, 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 post-edenica, 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 l'inchino⁵⁷⁷, 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' hora il Mondo
Inchinerallo humil quest' Huom novello⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ *ibidem*

⁵⁷⁷ 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.

⁵⁷⁸ *ibidem*

Il prosiegno 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 materiale⁵⁷⁹, 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'involta*; 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 darle 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*.⁵⁸⁰ 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, che si configura quindi come forma di idolatria: *non solo / Possedendo quest'or sarai nemico / Di moglie, di padre, di german, d'amico, / Ma rubello del Cielo, / Poi, che con vivo zelo / Idoli fatti d'oro / Soli Numi dirai de l'alto Choro*.⁵⁸¹ Mondo ribadisce, in definitiva, la propria sostanziale natura di *altro Ciel*, sottolineando nell'oblio del Cielo originario l'effetto più devastante del proprio agire. Questa è la sostanziale conseguenza, sul piano metafisico, 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

⁵⁷⁹ E' da notare come il testo suggerisca vistosamente un nesso fra le guerre umane e il progresso tecnologico esprimendo *in nuce* una riflessione in cui 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.

⁵⁸⁰ passi citati: in *ivi*, pp.145-47. A rigore, la prima allusine (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.

⁵⁸¹ *ivi*, p. 147-48

Quant'oro ogn'hor più avrai.⁵⁸²

Mondo sospende il suo monologo nell'accorgersi del sopraggiungere di Eva, il cui *molle tergo / D'alti rami frondosi onusto porta*⁵⁸³: 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*.⁵⁸⁴

Il soliloquio di Eva⁵⁸⁵ 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,
Ché già fiso il mirasti,
E quell'aureo fulgor tu vagheggiasti⁵⁸⁶

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 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*⁵⁸⁷: l'effetto di pesantezza che il *velo* del *peccato* (originale) 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*.⁵⁸⁸

⁵⁸² *ivi*, p.146

⁵⁸³ *ivi*, p.148

⁵⁸⁴ *ibidem*

⁵⁸⁵ EVA, 1° di V,5, pp.149-51

⁵⁸⁶ *ivi*, p.149

⁵⁸⁷ *ivi*, pp. 149-50

⁵⁸⁸ cfr. MONDO, 1° di V,4, pp.144-48; p.145: "E'n van più tenti al Cielo / Poggiar con l'ali di devoto zelo"

Nel prosieguito del soliloquio, in analogia al lamento di Adamo⁵⁸⁹, 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*).⁵⁹⁰ 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*.⁵⁹¹

Non può passare inosservato il ruolo di prima edificatrice che l'Andreini conferisce nel suo dramma ad Eva, un particolare che certamente esula dalla tipologia femminile tradizionalmente intesa, sia genericamente che in epoca andreiniana: la donna ha sì tradizionalmente il ruolo di vivere nella casa, non di costruirla; 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 precede la scena mostra come la dimora che Eva è intenta a edificare ha l'aspetto di una struttura stabile, sia pur non ultimata, con pali verticali allineati⁵⁹², 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

⁵⁸⁹ in IV,4.

⁵⁹⁰ parti citate, in: EVA, 1° di V,5, pp.149-51; p.150

⁵⁹¹ parti citate in: *ivi*, p.151

⁵⁹² Mondo, che appostato sta spiando Eva intenta all'edificazione, al termine del suo soliloquio 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

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 fino⁵⁹³

A prescindere da questo specifico aspetto di “prima edificatrice”, si può notare come nel corso del soliloquio-lamento, Eva denunci l’abbruttimento del mondo post-edenico 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.⁵⁹⁴

⁵⁹³ Tale aspetto di Eva – prima edificatrice, conferma la percezione andreiniana della donna, la quale, atipicamente rispetto alle convenzioni della sua epoca, è percepita come potenzialmente non inferiore all’uomo, nemmeno in quei campi in cui quest’ultimo tradizionalmente primeggia: se è vero che, come dice Eva, Adamo in seguito perfezionerà l’opera con *più greve mano* e con *senno migliore*, è pur vero che in questo lavoro ella non si sta dimostrando da meno.

⁵⁹⁴ Il soliloquio di Eva della scena II,6 (EVA, 1° di II,6, pp.49-52) era stato precedentemente analizzato soprattutto in chiave di una già avvenuta predisposizione in Eva al peccato di vanità, cosa che la rende vulnerabile alla tentazione di Serpe che avviene poco 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 esprimeva 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 post-edenico di Eva di cui si sta trattando 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 era percepito da Eva nella sua gradevolezza: vedeva 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 éscà o vivanda / Ecco i frutti, ecco il latte, il mèl, la manna, / Ecco di mille fonti e mille rivi / Il dolce cristallin di gelid’onde*. Non mancava neppure un accompagnamento musicale, la *melodia* che spontaneamente i *canori augelli* e gli stessi *Angeli* offrivano ad Eva. Infine l’ambiente nel suo insieme era, 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 post-edenico di cui si sta trattando in queste pagine, 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 familiarità col mondo vegetale di Eva, in correlazione col fatto di essere centrata maggiormente nella propria *anima vegetalis* là dove Adamo è temperamentalmente più "volitivo" e centrato nella propria *anima animalis*. Il contrasto dei temperamenti di Eva e Adamo su 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, citato all'inizio di questa nota (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 scontrosità 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 presta per 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 innamorar 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 migliore rapporto epidermico con l'ambiente circostante. Adamo è più idealista; Eva più realista. Adamo è polarizzato sul cuore, sugli impulsi della volta; 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 di Eva precedentemente citato, come parte integrante del suo rivolgersi alla natura aggiungeva, senza soluzione di continuità (p.51): "S'io chiedo amico, amica / Pur mi risponde Adamo"; l'amicizia di Adamo era espressa come parte integrante di una buona

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 [...]*⁵⁹⁵. 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?⁵⁹⁶

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 | altro infernale inganno.⁵⁹⁷ 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*)⁵⁹⁸: saldando cioè fra loro un invito a sentirsi libera dall'appesantimento spirituale che Eva stessa aveva precedentemente definito come *horride nubi interiori*⁵⁹⁹ e l'incoraggiamento a 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:

relazione che Eva ricerca negli esseri attorno a sé (nei versi immediatamente precedenti agli ultimi citati, come possibili sostegni ambientali per Eva, comparivano 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, nella 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 più facilmente preda di volontà altrui.

⁵⁹⁵ 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 (Vedi Lurcone, Lucifero-Serpe, ... citare luoghi); al tempo stesso è anticipazione dell'apparizione della *magion superba*.

⁵⁹⁶ *ibidem*

⁵⁹⁷ Parti citate: in EVA, 2° (p.151) e 3° (pp.151-52) di V,5

⁵⁹⁸ Parti citate: in MONDO, 3° di V,5, p.152

⁵⁹⁹ in EVA, 1° di V,5, 1°, p.149-52; p.150

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.⁶⁰⁰

La lusinga operata da Mondo sortisce un qualche effetto su Eva, che difatti gli rivolge la parola chiedendogli:

E chi se' tu, che tanto⁶⁰¹
 Brami in riso cangiar di Donna il pianto.⁶⁰²

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*⁶⁰³). 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 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

⁶⁰⁰ 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. La 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, / si che arrestar le stelle a' suoi concetti / puote e'l sol quando ratto esce di Gange / [...]*. TASSO, *Rime*, 734, vv.1-4

⁶⁰¹ nel testo, per evidente errore: *canto*

⁶⁰² 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, il colloquio di Eva con Serpe (in II,6); e anche il confronto di Adamo con Carne (in V,1)

⁶⁰³ MONDO, 4° di V,5, p.152

*forma nuova, pur collocata lungi dal Ciel supremo*⁶⁰⁴. Quest'ultima trasformazione è così descritta:

[...] Ond' in un punto,
Disolvendo quel tetro, infausto⁶⁰⁵, e duro,
Carcer tremendo, in luminoso, e vago,
Mondo al fin mi converse.⁶⁰⁶

Ci si vuole soffermare un momento sul resoconto biografico che il personaggio Mondo dà di sé e sulle implicazione 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 personaggio Mondo rappresenti nulla di più di ciò che banalmente si evince dal testo: la tentazione di un attaccamento eccessivo ai beni mondani.

⁶⁰⁴ 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*)

⁶⁰⁵ nel testo: *in fausto*

⁶⁰⁶ *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 (edizione di Perugia, 1641), che ne è una radicale riscrittura, pone la scena di *Caos* che si dipana nei quattro elementi all'inizio della vicenda sacra (aggiungere riferimenti e riflessioni o rimandare a sez tesi su Adamo '41) Un esempio illustre, posteriore di qualche decennio, di una sacra rappresentazione con esordio analogo è l'*auto sacramental* (1673) di Calderon de la Barca omonimo, e variamente auto-esegetico, della più conosciuto dramma (1635) *La vida es sueño*: la sacra rappresentazione calderoniana comincia appunto con i quattro elementi, fuoriusciti da altrettanti *globos*, e litigiosi fra loro (cfr.: CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño - auto sacramental*, op. cit., vv.1-60; in ORIOLI, op.cit, pp.232-36)

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.⁶⁰⁷ 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*.⁶⁰⁸ 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: nella fattispecie del dramma andreiniano, è altrettanto legittimo leggervi quasi un'autentica sacra rappresentazione che si sforzi di attenersi ai dogmi cattolici

⁶⁰⁷L'ipotesi dell'*Adamo* di Andreini come opera che, dietro l'ufficiale parvenza di compiuta espressione dell'ortodossia cattolica, cela un sostanziale discorso eterodosso di matrice alchemica è espressa nell'articolo di FRAGONARA, Marco, *Sull'Adamo di Giovan Battista Andreini. Sacra rappresentazione o viaggio nell'alchimia?*, in "Rassegna di studi e notizie" (1998), 22, pp.197-225. 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 sue esternazioni di religiosità da parte dello stesso autore e "l'intera vicenda" dell'*Adamo* "ricacherebbe 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 pensabile come un letterato dell'epoca potesse attingere e far ampio uso di questo linguaggio senza per questo sminuire l'autenticità delle manifestazioni di *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 Nevia, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei", Anno cccxcvi. Serie ix, Volume xii, Fascicolo n°1; 135 pagine. Roma, STI, 1999; pp.99-100.

⁶⁰⁸ MONDO: V,4, 1°, p.144 : V, vv.536-39

riformati, che 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* rappresenti 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. Ruffino⁶⁰⁹, 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 storica 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 Demiurgo, 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*) 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

⁶⁰⁹ RUFFINO (2007), op. cit., p.237 in *Note e Commento* all'atto V, in *Scena Quinta*.

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 alchemici 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 post-edenica (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, come riferito in una precedente nota, sono ambivalenti e possono quindi produrre esiti opposti)

Un’ultima considerazione si può fare in merito alle trasformazione 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*, così come schematizzato dalla Ruffino, sembra poter evocare anche questa possibile accezione cosmologica (il condizionale 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 prosieguo della scena vede *Mondo* persuadere *Eva*, oramai quasi abbindolata (*Eva* dice: *non so quel, ch’io creda, o far mi deggia*⁶¹⁰), a vestirsi di abiti e gioielli ,

⁶¹⁰ EVA, 5° di V,5, p.153

gettando a terra quei velli d'animal putridi, ed irti⁶¹¹. Nella sua opera suasoria nei confronti di Eva, Mondo fa leva sul precetto divino di *Genesis 1*, 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
Crëasse in un momento
Le gemme, l'òr, l'argento?⁶¹²

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*⁶¹³; 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.⁶¹⁴

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 Mondo su Eva puntano 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 sarà, che tu sovrana,
Habitatrice del Mondano Impero
Ingrata a Dio ti mostri, e al Mondo vile
Terrestre germe? Sù si prendan gli ori [...]
E mondano trofeo, Regina eccelsa,

⁶¹¹ MONDO, 5° di V, 5, pp. 153-56; p. 153

⁶¹² *ivi*, p. 154

⁶¹³ Parti citate: *ibidem*

⁶¹⁴ *ibidem*

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 pié nobil sostegno.⁶¹⁵

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 giù come nel Cielo
Favelli Dio a le beate schiere.⁶¹⁶

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 di 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 è costituito di beni sofisticati (vestiti e gioielli non sono semplici prodotti della natura) che rimandano a una società modernamente complessa; una società in cui il rapporto con oggetti culturali, *altro Ciel*, eclissa rapporto con le entità 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 palazzo, un *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*⁶¹⁷. Mondo evoca tale *magion superba*, sintomaticamente come alternativa abitativa migliore, per Eva, alle selve (*lascia le selve a le selvagge belve*⁶¹⁸), 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*

⁶¹⁵ *ivi*, p.155. Da notare la scelta lessicale del termine *habitatrice*, che rafforza il campo semantico dell'*habitat* della presente scena.

⁶¹⁶ *ivi*, p.156

⁶¹⁷ Parti citate: *ibidem*

⁶¹⁸ *ibidem*

*Ciel, che veggio? ohimé, ch'è questo, o Dio?*⁶¹⁹), come apparizione del medesimo palazzo appena descritto a parole (e mentre sta terminando la descrizione) nell'atto di sorgere dalla stessa capanna che Eva si stava prodigando a edificare (*Hor da que' legni, che tu schierar bramasti [...] sorga, sorga un albergo*⁶²⁰). 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 della rappresentazione di uno *status* di appartenenza (Mondo si era espresso con Eva definendo la *magion superba* come *stanza condegna* al suo *merto*). L'identificazione di mondo post-edenico 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*⁶²¹; quindi Mondo soggiunge ad Eva:

Allor ben tu sarai del gran Fattore
Espressa imago, e immitatrice accorta⁶²²

L'espressione con cui Eva è designata esprime una speculare inversione dell'atto creativo, espresso a sua volta, secondo *Genesis 1*, 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 se l'atto creativo attivamente, diventando cioè ella stessa emanatrice di immagini riflesse, attraverso la propria 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*, costituisce

⁶¹⁹ EVA, 6° di V,5, p. 156

⁶²⁰ MONDO, 5° di V,5, pp.153-56; p.156

⁶²¹ MONDO, 6° di V,5, pp.156-57; p.156

⁶²² *ibidem*

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
 Sdeghnerò, 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 amata⁶²³

La difesa di Eva, costruita di eroica umiltà, le procura l'ironico epiteto di *semplicetta*⁶²⁴ 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*, nell'atto di rivestirla, cantando (*fra be' canti e suoni*), di vesti lussuose (*ricca spoglia gemmata a lei si doni*)⁶²⁵. Tale *Choro di donzelle* (o di *Ninfe*⁶²⁶) 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,5⁶²⁷. Nel canto

⁶²³ EVA, 7° di V,5, p.157

⁶²⁴ 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 *semplicetta* 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.

⁶²⁵ *Ibidem*

⁶²⁶ Nel testo *Choro di Donzelle alla Ninfa* ; nel *Sommario degli argomenti*, nella sintesi relativa a V,6: *Choro di Ninfe*

⁶²⁷ Il coro di *donzelle* (o *Ninfe*) presenta quattro strofe di sei versi ottonari e quaternari così rimati: AbbACC. Il coro di *Folletti* di III, 5, presentava ugualmente quattro strofe di sei versi ottonari e quaternari, anche se con schema metrico differente: AaBCcB.

danzante il *Choro di Ninfe (verginelle – ancelle)* si prodigano a far dono ad Eva di *spoglie inteste d'oro, di manti fiammeggianti, di gemme, di scettro e corona*⁶²⁸. Le ultime due strofe del coro 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 risplendono⁶²⁹; ma evidentemente Eva tende per lo più a ritrarsi alle loro offerte, se viene definita *ritrosetta*⁶³⁰, proprio quando il canto sta per essere interrotto dal sopraggiungere di Adamo.

Con il suo arrivo Adamo spezza l'incantesimo. Con poche parole richiama Eva, avvertendola del pericolo⁶³¹ (*Eva non vedi, / Che s'a questi dilette incauta cedi, / Che più d'Averno trabocchiam ne' lacci?*⁶³²); scaccia la *ribellante setta*⁶³³ del coro di *Ninfe-Donzelle* con la formulazione di un esorcismo (*Per virtù del mio Dio [...]*⁶³⁴); 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*⁶³⁵. L'incisività dell'intervento di Adamo non poteva essere più perentoria: quasi come se il superamento della tentazione della Carne gli avesse conferito un aurea di santità.⁶³⁶

Mondo dunque rimane frastornato dall'improvviso intervento di Adamo. Condanna il suo *temerario ardir*, che meriterà una *pena condegna*⁶³⁷; lamenta il suo

⁶²⁸ DONZELLE 1° di V,6, pp.158-59

⁶²⁹ *ivi*, p.159

⁶³⁰ *ibidem*

⁶³¹ 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.

⁶³² 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 al coro di Ninfe) 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.

⁶³³ ADAMO, 2° di V,6, p.159

⁶³⁴ *ibidem*

⁶³⁵ MONDO, 1° di V,6, , p.159-60

⁶³⁶ In suggestiva antinomia della possibile santificazione di Adamo nel suo superamento della tentazione della Carne, Mondo rivolgendosi ad Adamo lo appella: *carne infetta* (MONDO, 1° di V,6, pp.159-60;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

⁶³⁷ Parti citate: MONDO, 1° di V,6, p.159-60; p.159. la parola *pena* va a sostituire esemplarmente *stanza* nell'espressione che ripetutamente Mondo ha utilizzato nel tentare Eva. L'espressione *stanza condegna* commentata in precedenza nell'aspetto, per così dire, accattivante della tentazione di Mondo (ossia in quella dimensione propria della modernità in cui l'abitazione è percepito come l'emblema del proprio *status*) ha senz'altro una sua connotazione

aver spezzato i propri incantesimi (l'*aurea magion* e il coro di *vezzosette ninfe*⁶³⁸); 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'inferno⁶³⁹. Eva invoca Dio, invocando *pietà* per il proprio peccato (*gran peccato mio*)⁶⁴⁰; 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.⁶⁴¹

7.4b Sfida di Lucifero e replica della battaglia fra 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 puntualmente⁶⁴² all'esordio della 7^{ma} scena. Il presente episodio svolge una sorta di riedizione 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'Apocalisse⁶⁴³. Gli interlocutori effettivi nel presente episodio (ove la scena va immaginata densa di figuranti, demoniaci e angelici) sono soltanto due: Lucifero e l'Arcangelo Michele. L'episodio si può scomporre in tre sequenze:

- V,7: sfida di Lucifero a Dio
- prima parte di V,8: sfida verbale tra Michele e Lucifero

semantica di cella, luogo di prigione in cui l'inferno cattura l'uomo (e la donna) invischiato dalle sue vanità; l'utilizzo in questo finale di *pena condegna* da parte del personaggio Mondo mette in risalto tale connotazione.

⁶³⁸ *ivi*, p.160

⁶³⁹ *Ibidem*. Come nella situazione finale di Carne e Lucifero con Adamo (finale di scena 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.

⁶⁴⁰ Parti citate: EVA, 2° di V,6, p.160

⁶⁴¹ ADAMO, 3° di V,6, p.160

⁶⁴² 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.

⁶⁴³ Il significato di questa riedizione della 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 lettura di tale riedizione come la battaglia finale, che l'Apocalisse colloca alla fine dei tempi; in tal caso il IV e V atto andrebbero considerati come l'allegoria della storia dell'umanità fino alla fine dei tempi.

- 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 Michele.

Dunque Lucifero, nel breve spazio della 7^{ma} scena dell'atto V, sfida Dio a ingaggiare una battaglia fra le sue schiere angeliche e gli spiriti infernali guidati da Lucifero, una sorta di replica della battaglia celeste 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 appunto: *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*⁶⁴⁴. 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*)⁶⁴⁵. Lucifero si appresta dunque, nel suo assalto al *Cielo*, a *calpestare e spegnere le stelle / di Dio*⁶⁴⁶; 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*⁶⁴⁷

La sfida di Lucifero viene raccolta dalle schiere angeliche guidate dall'arcangelo Michele⁶⁴⁸: si avvia così il confronto verbale fra Michele 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

⁶⁴⁴ Parti citate: LUCIFERO, 1° di V,7, pp.161-62; p.161

⁶⁴⁵ Ivi, p.162.

⁶⁴⁶ *ibidem*

⁶⁴⁷ *Ibidem*. A questi versi fa probabilmente riferimento la glossa andreiniana, p.162: "Apoc. 12. Væ terræ & mari, quia discendi Diabolus ad vos habens iram magnam." Il versetto dell'Apocalisse (*Ap.12, 12*) è citato nella sua seconda metà e nella sua interezza esprime una dicotomica visione fra salvezza e giubilo presso i cieli e i suoi abitanti e pericolo e dannazione per la terra e mare. Significativamente l'ultima delle numerose note andreiniane apposte al testo dell'8^{va} scena sarà la citazione della prima metà del versetto, come si dirà. In generale la contrapposizione tra limpidezza dei cieli come emanazione delle forze angeliche e l'opacità e il conturbarsi degli elementi come effetto delle forze demoniache è immagine ricorrente in tutto l'episodio di V,7-8, che emerge preponderantemente nel finale dell'episodio stesso.

⁶⁴⁸ "L'Arcangelo Michele, con chori d'Angeli, combatte con Lucifero, & i Chori di Demoni, & superati gli scacciano sino all'Abisso": sintesi andreiniana alla scena V,8, in *Sommario de gli Argomenti delle Scene*.

seconda parte è commento di entrambi all'avvenuta sconfitta di Lucifero). Michele dunque raccoglie la sfida di Lucifero: chiamandolo *figlio de l'Ira*, Michele 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*)⁶⁴⁹. Nelle parole di Michele, Lucifero, essendo *in tutto privo | d'Angelica luce*, rimarrà *abbagliato dai lampi celesti* la cui vista Michele può condividere con il Padre Eterno (*a me comparte il facitor di luce*)⁶⁵⁰. La battaglia imminente, dice Michele, 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 vada⁶⁵¹

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 Michele 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 post-edenica.

Lucifero risponde a Michele schernendolo, nel suo *molle* servilismo verso il *Ciel* di cui è *Nunzio loquace* che lo rende di conseguenza povero di *ardire*⁶⁵²: nelle parole di Lucifero, Michele è *angelo di riposo, nido de l'humiltà, seggio di pace, guerrier solo di nome, il cui volto è timore*⁶⁵³; come un cucciolo impaurito viene invitato a *spiegare*

⁶⁴⁹ Parti citate: MICHELE, 1° di V,8, pp.163-64; p.163

⁶⁵⁰ Parti citate: *ivi*, pp.163-64

⁶⁵¹ Parti citate: *ivi*, p.164

⁶⁵² Parti citate: LUCIFERO, 1° di V,8, pp.164-65, 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; p.15.

⁶⁵³ Parti citate: LUCIFERO, 1° di V,8, pp.164-65, p.164

*le piume in braccio a Dio*⁶⁵⁴. La contrapposizione che Lucifero propone fra Michele e se stesso si approfondisce nell'opposizione fra *Valor* e *Tema*, fra *Guerriero* e *inerme*, fra *forte* e *debole*.⁶⁵⁵ Lucifero invita quindi Michele a ritirarsi; ma se Michele 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*)⁶⁵⁶

La sfida verbale prosegue con Michele 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*)⁶⁵⁷. Lucifero, in risposta, rinnova la minaccia dei suoi *brevi assalti* alla conquista della *gran Magion di Dio*⁶⁵⁸; e invita Michele 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 comete⁶⁵⁹

In prossimità dello scontro, Michele dà il segnale alle sue schiere (*A l'armi, a l'armi homai*) non senza aver ulteriormente ricordato a Lucifero l'inevitabile sconfitta (*perduta Vittoria*) di quest'ultimo⁶⁶⁰; mentre lo svolgersi della sanguinosa battaglia si trasfigura, nelle parole di Michele, nella scrittura del *libro de l'eterno danno*:

⁶⁵⁴ *ibidem*

⁶⁵⁵ *ibidem*

⁶⁵⁶ parti citate: *ivi*, pp.164-65

⁶⁵⁷ Parti citate: MICHELE, 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.

⁶⁵⁸ Parti citate: LUCIFERO: V,8, 2°, p.165 : V, vv.1024-25

⁶⁵⁹ LUCIFERO, 2° di V,8, pp.165-66, p.165

⁶⁶⁰ Parti citate: MICHELE, 3° di V,8, p.166

Ben con penna di ferro, e con vivaci
Caratteri di sangue
Scritta nel libro de l'eterno danno
Sarà tua somma gloria
Di perduta Vittoria⁶⁶¹

Lucifero a sua volta, una volta ulteriormente accusato Michele 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 angeliche⁶⁶².

In questo punto, nella 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 degli interventi verbali è il fatto che il testo riprenda con una battuta di Lucifero il cui nome, come interlocutore, compare a inizio battuta nonostante il fatto che la precedente fosse egualmente una battuta 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 Michele 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*.⁶⁶³

Più lungo e articolato è il commento di Michele a battaglia conclusa. La caduta di Lucifero è legata, nelle parole di Michele, alla sua eccessiva ambizione, motivo già toccato nel corso del dramma:

Tanto a l'ingiù dolente
Quanto lieto a l'insù poggiar credesti⁶⁶⁴

⁶⁶¹ *Ibidem*

⁶⁶² LUCIFERO, 3° di V,8, p.166

⁶⁶³ Parti citate: 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 post-edenica.

⁶⁶⁴ MICHELE, 4° di V,8, pp.167-68; p.167

Nel corso del suo intervento poi sottolinea la disparità di forze fra Lucifero e l'*Angelo puro*, locuzione che designa lo stesso Michele, là dove Lucifero, *menzogner superbo*, si illudeva di poter avere la meglio⁶⁶⁵. Nel lungo finale dell'intervento di Michele 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 fiati⁶⁶⁶ 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 sfere⁶⁶⁷

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'Apocalisse⁶⁶⁸, si contrappone una diffusione della luce e dell'armonia (quindi ordine:*kosmos versus* disordine:*kaos*) a partire dall'alto, dalle *musiche sfere*. I versi che seguono esprimono un movimento di espansione della luce verso il basso: prima il cielo diurno (*il bell'azur celeste*), quindi il *Mare*, in atto di *tremolar / placido*, la cui allegria cromatica vince la potenziale cupezza (*fuor de*

⁶⁶⁵ *ibidem*

⁶⁶⁶ per probabile errore, nel testo: *Od'a tuoi fiati*

⁶⁶⁷ *ivi*, pp.167-68

⁶⁶⁸ Il riferimento all'Apocalisse più significativo citato da Andreini inerente tale dinamica è in una glossa a p.167: "Apoc.capit.9. Vidi Stellam de Coelo cecidisse in terram &c., et ascendit fumes putei, sicut fumes fornacis magna, et obscuratus est Sol, & aer &c." (da *Ap* 9,1). Il tema dei cataclismi apportatori di oscurità provocati da agenti infernali si combina nelle citazioni andreiniane dell'Apocalisse al versetto: "Propterea lætamini cæli, et qui habitatis in eis. Væ terræ, et mari, quia descendit diabolus ad vos habens iram magnam, sciens quod modicum tempus habet" (*Ap*12, 12). Tale versetto viene citato due volte nelle note 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: "Væ terræ, et mari, quia descendit diabolus ad vos habens iram magnam." A conclusione dell'intervento di Michele, p.168, viene citata la prima metà: "Propterea lætamini cæli, 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 lætamini cæli*) sui movimenti oscuri e caotici che coinvolgono il basso mondo e per cui terra e mare verrebbero condannati all'assalto del maligno (*Væ terræ, et mari*): andando così a evidenziare ulteriormente il motivo della vittoria di luce e armonia su tenebre e caos che si delinea nel finale dell'intervento di Michele. 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.

l'onda Persa / Perla, e corallo inallegrito ei versa; / Né stanco è'l pesce di scherzar guizzante / Nel zafir tremolante)⁶⁶⁹. 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*)⁶⁷⁰. L'intervento di Michele 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*⁶⁷¹ (Il suono delle trombe segna l'inizio della successiva e ultima scena del dramma andreiniano, in *continuum* d'azione con la presente).

Non si può non notare, in questo schiudersi di luce e armonia della parte finale dell'intervento di Michele, il senso di un "ripristino dell'ordine precedente al peccato": i versi di tale finale di intervento "soprattutto marcano la circolarità dell'opera"⁶⁷². In particolare le *musiche sfere* riprendono direttamente la prima strofa

⁶⁶⁹ Parti citate: *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, essendo *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 *muta sua squamosa greggia*. In tale descrizione prevale l'aspetto armonico, rasserenante (*bel ceruleo campo*), ma è presente potenzialmente anche quello distruttivo, nel 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 Michele a cui fa riferimento la presente nota, presenta 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*.

⁶⁷⁰ Parti citate: *ibidem*

⁶⁷¹ Parti citate: *ibidem*

⁶⁷² RUFFINO (2007), op.cit., p. 240, in *Note e Commento*, in riferimento a V,8

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 post-edenica, 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 Michele 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 era detto 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 pié che brama a pien gioire⁶⁷³

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, è ripreso, come si è visto, in svariati aspetti tematici ed iconici dal finale dell'intervento di Michele che 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

⁶⁷³ ADAMO, 2° di III,1, pp. 66-68; pp.67-68

Michele) 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 macroscena della seconda parte del dramma: l'*aurate squille*⁶⁷⁴ invocate dall'arcangelo Michele alla fine di V,8 sono il *caro suon*⁶⁷⁵ 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 Michele che ha appena concluso di parlare, appunto, con l'invocazione delle *aurate squille*.

Nel corso della scena finale, Michele, invocato da Adamo ed Eva, smentisce, almeno su piano letterale, l'impressione che si era tratta dalla lettura dell'ultimo atto 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 terrena⁶⁷⁶; 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, 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

⁶⁷⁴ in MICHELE, 4° di V,8, pp.167-68; p.168 (ultimo verso)

⁶⁷⁵ in ADAMO, 1° di V,9, pp.169-70; p.169 (primo verso)

⁶⁷⁶ 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.

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, Michele (arcangelo) e (coro di) Angeli. La scena si può scomporre in tre sequenze:

- Adamo ed Eva invocano l'arcangelo Michele
- Discorso di Michele, alternato a preghiere di Adamo ed Eva
- Coro angelico finale, introdotto da Michele

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[...] ⁶⁷⁷

Nel timore di *infettar* con la propria aura di peccato (*Putrido dal peccato*) la *fraganza* degli *Angeli*, Adamo chiede all'arcangelo Michele 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*)⁶⁷⁸. Michele è descritto nella tradizionale iconografia di *Guerrier forte e pietoso*, dai capelli biondi (*aureo crine*) rivestito di *lorica ardente* e di *elmo lucente*⁶⁷⁹; recante nelle mani un'asta *vittrice* e un bilancia *aurea*:

Con la destra vibrando asta vittrice,
E con la manca man Libra aurea ergendo⁶⁸⁰

All'invocazione di Adamo nei confronti dell'arcangelo Michele segue quella di Eva. L'esordio del suo intervento,

O de l'eterno Sol alba felice⁶⁸¹

⁶⁷⁷ *Ibidem*. Il *caro suon* delle *aurate squille* (MICHELE, 4° di V,8, pp.167-68;p.168) sembra appunto richiamare Adamo ed Eva letteralmente verso il paradiso terrestre (*là 've mesti partimmo*)

⁶⁷⁸ Parti citate: *ivi*, pp.169-70

⁶⁷⁹ Parti citate: *ibidem*

⁶⁸⁰ *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 MICHELE, 1° di V,9 pp.171-72; p.171) Michele stesso si definisce *Librator de l'alme*.

⁶⁸¹ EVA, 1° di V,9, p.170

è simbolicamente denso; se per decodificazione allegorica vi si legge una lineare invocazione a Michele che “è messaggero del Padre Eterno, come l’alba è annuncio del giorno”⁶⁸², 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 Michele rappresenta (*rischiarator cortese | tuoi rai*) in quanto guaritrice della cecità causata dal peccato (*questi ciechi lumi, tenebrati dal duol | talpa d’errore*)⁶⁸³. 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 piego⁶⁸⁴

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 fœminam mors
 per fœminam vita; per Evam interitus, &c.⁶⁸⁵

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 polisemia⁶⁸⁶.

⁶⁸² RUFFINO (2007), op.cit., p. 240 in *Note e Commento*, relativamente alla scena V,9

⁶⁸³ *ibidem*

⁶⁸⁴ *ibidem*

⁶⁸⁵ glossa andreiniana a p.170

⁶⁸⁶ 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 Michele 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*⁶⁸⁷). 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 Mare⁶⁸⁸

L'arcangelo Michele risponde ai richiami di Adamo ed Eva, quale *nunzio di pace*, assicurando la magnanimità di Dio che *lunga pace a poca guerra indice*.⁶⁸⁹ Quindi si rivolge specificatamente ad Eva, invitandola a placare il suo pianto⁶⁹⁰ 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 Michele:

Eva ancor diè fruire
In carcer libertate,
D'esser disciolta avinta,
E trionfar mentre è abbattuta e vinta.⁶⁹¹

aspetti, rovina e salvezza, coesistono ossimoricamente nello stesso personaggio di Eva, così come verrà ulteriormente sottolineato nel corso della scena.

⁶⁸⁷ ADAMO, 2° di V,9, pp.170-71

⁶⁸⁸ *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 su cui si è riflettuto analizzando le descrizioni marine che compaiono nel dramma andreiniano.

⁶⁸⁹ Parti citate: MICHELE, 1° di V,9, pp.171-72; p.171

⁶⁹⁰ *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.

⁶⁹¹ *ivi*, p.172

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 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 quesito se è lo stile ad adeguarsi al mondo o se è il mondo ad adeguarsi allo stile.

Michele prosegue il suo intervento invitando Adamo ed Eva a rivolgere gli occhi (*humili luci*) al Cielo e, inginocchiati, a pregare porgendo *lodi / a Dio*⁶⁹², 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.⁶⁹³

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 raggiri⁶⁹⁴

⁶⁹² Parti citate: *ibidem*

⁶⁹³ *ibidem*

⁶⁹⁴ ADAMO, 3° di V,9, pp.172-73;172

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 emergono alla fine dell'intervento di Adamo, in cui riferisce di se stesso con parole che fanno *pendant* con quelle, citate poco sopra, di Michele e riferite ad Eva:

Ben che infetto, ho salute,
Fra rischi ho⁶⁹⁵ sicurtà, ne l'odio amore,
E ne l'Inferno stando
Cittadino già son de l'alto Olimpo⁶⁹⁶

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 vi 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”⁶⁹⁷

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*⁶⁹⁸: 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,

⁶⁹⁵ nel testo: ò

⁶⁹⁶ *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.

⁶⁹⁷ RUFFINO (2007), op.cit., p.241 in *Note e Commento*, in relazione alla scena V,9.

⁶⁹⁸ Parti citate: EVA, 2° di V,9, p.173

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
 Riserbati a tua lode.⁶⁹⁹

Espletate Adamo ed Eva le preghiere di lode al creatore, Michele 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*⁷⁰⁰) nel discorso di Michele riemerge il motivo dell'innamoramento da parte del Padre Eterno nei confronti dell'essere umano, motivo con cui si era aperto il dramma⁷⁰¹: *Dio / sfavilla innamorato / del ben del Peccatore*⁷⁰². 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 bruto già feo; ma verso il Cielo;
 Sì ch'ad ogn'hor di vostra origo altera
 L'alma contempli avventurosa il loco⁷⁰³

Asserendo che il volto umano è rivolto verso l'alto per contemplare il cielo, in quanto *origo altera* dell'uomo, Michele 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

⁶⁹⁹ *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; 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.

⁷⁰⁰ MICHELE, 2° di V,9, pp.173-75; p.174

⁷⁰¹ Cfr. in PADRE ETERNO 5° di I,1, p.3: "Ecco a te vengo Adamo / Figlio a me caro, Figlio / D'innamorato Padre"

⁷⁰² MICHELE, 2° di V,9, pp.173-75; p.174

⁷⁰³ *Ibidem*. Il motivo letterario è di derivazione ovidiana. OVIDIO, *Metamorfosi* I, vv. 85-86: *pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus*.

*fertileggiar il Mondo di propri figli*⁷⁰⁴. La promessa, anzi certezza dell'accesso al Cielo è rivolto senz'altro ad Adamo ed Eva; ma è quasi inevitabile percepire in questo messaggio dell'arcangelo Michele uno suo rivolgersi per estensione all'intera umanità a venire: la totale assenza nel dramma andreiniano di riferimenti individuale dell'umanità a venire (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, più nel destino della specie che una sua possibile conquista. Questo marcato ottimismo finale lega in particolare fra loro, nelle parole di Michele, 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.⁷⁰⁵

Adamo ed Eva fanno eco al secondo intervento di Michele 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)⁷⁰⁶ 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

⁷⁰⁴ 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 esprimendo 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, p. 172-73; p.172)

⁷⁰⁵ *Ibidem.*

⁷⁰⁶ p.175, ADAMO 4° - EVA 3° di V,9 (con variante *Huom/Huomo*)

interlocutore verso Dio rispetto alla *lingua* (*Taccia, taccia la lingua / Parla tu dentro o core*)⁷⁰⁷

L'ultimo intervento di Michele 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 *gioia | il tutto gode* al punto che sembra *il Cielo in terra, e 'n Paradiso il Mondo*.⁷⁰⁸

Il mondo si trasfigura in paradiso: la voce di Michele 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 Michele allarga il suo cerchio e sembra voler comprendere in se stessa anche la vita umana terrestre post-edenica, 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 Michele, Adamo ed Eva già stanno vivendo un *giorno di Paradiso* e sono *già fatti in terra cittadin'celesti*⁷⁰⁹; e in nome di questo evento il coro d'*Angeli* viene invitato da Michele a esprimere i suoi *canori accenti*⁷¹⁰.

Il coro finale intonato dagli *Angeli* è un'unica lunga strofa di 26 endecasillabi e settenari⁷¹¹. Tali versi sembrano intenzionalmente composti come *summa* dei motivi

⁷⁰⁷ Parti citate: ADAMO 4° di V,9, p.175. 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.

⁷⁰⁸ MICHELE, 3° di V,9, pp.175-76; p.175

⁷⁰⁹ *ivi*, p.175-76

⁷¹⁰ *ivi*, p.176

⁷¹¹ Il 15° verso del coro è graficamente spostato a sinistra, a suggerire una composizione in due strofe; tuttavia, nell'assenza di riferimenti metrici tali da suggerire, anche parzialmente, una bipartizione, il coro finale può essere inteso come strofa unitaria. Lo schema metrico del coro finale è il seguente: a-b-b-a-c-c-D-D-e-E-F-g-F-h-I-I-I-h-M-I-N-n-O-X-O. Come si può notare gli unici versi scompagnati da rima sono quelli contrassegnati dalle lettere M 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 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

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 quest'Uomo / Purgar l'error del pomo*⁷¹²). 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*⁷¹³. La salvezza dell'uomo si compie inoltre, in ripresa del motivo della suo accesso a un *seggio | in Cielo / a scherno di Sathan*⁷¹⁴. 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'ineitato sarà del Verbo in carne⁷¹⁵

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 nota a margine del testo⁷¹⁶.

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 Enrico, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII (1894), pp.76-155; XXIV(1895); pp.82-165: in XXIII, p.134, nota (1). Se si dà per buona l'indicazione del Bevilacqua e l'autenticità dell'appunto andreiniano, considerando come verosimile che nella stesura originale nessun verso avrebbe dovuto essere *scomunicato*, si può supporre che il penultimo verso originario (soppresso dall'editore e sostituito dal verso X) dovesse avere rima in –arne come l'altro verso (M) non rimato: *Ch'ineitato sarà del Verbo in Carne*.

⁷¹² ANGELI di V,9, pp.176-77; p.176

⁷¹³ Parti citate: *ibidem*

⁷¹⁴ *Ibidem*. Singolare è l'utilizzo del nome *Sathan* (che nel dramma andreiniano non è il capo degli spiriti infernali) per Lucifero.

⁷¹⁵ *ibidem*

⁷¹⁶ “Is.11 Egredietur virga de radice Iesse, & flos de radice eius ascendet”(glossa a p.176; il riferimento è *Isaias 11,1*)

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*⁷¹⁷. Tale *fronda* riceverà dal *gran Cultore* la sua piena (*gioconda*) *Primavera / nel Cielo*⁷¹⁸: l'immagine botanica finale, in cui Dio prepara con cura amorevole⁷¹⁹ 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, entro lo stesso prologo, sul *limen* del tempo-non-tempo in cui si schiude la crazione 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 Michele 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 primigenia⁷²⁰, deve farsi *Mondo* per poter quindi, nuovamente, liberarsi in *Cielo*. 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.

⁷¹⁷ Parti citate: *ivi*, p.176-77

⁷¹⁸ *ivi*, p.177

⁷¹⁹ 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*.

⁷²⁰ in PADRE ETERENO, 2° di I,1, p.2, Dio si definisce come *colui, che seco porta il Cielo*.

II

L'ADAMO DEL 1641

1. Premessa

L'edizione dell'*Adamo* di Perugia del 1641⁷²¹ risulta assai poco nota alla critica: come già riferito nell'Introduzione della presente tesi, anche la mera nozione che si tratti di una radicale riscrittura, e non semplicemente di una tardiva riedizione, risulta un dato acquisito, presso la critica italiana, solamente negli ultimi decenni; mentre tale dato era ben noto presso la critica inglese sin dalla fine del '700. La ricerca spasmodica, massiccia e prolungata di testi dell'*Adamo* di Andreini da parte di critici e appassionati inglesi, sull'onda del mito dell'opera andreiniana come luogo di germinazione del *Paradiso Perduto* miltoniano, hanno avuto come effetto più vistoso la drastica riduzione degli esemplari in territorio italiano: questo per tutte le edizioni dell'*Adamo*. Ma se la prima versione dell'*Adamo*, l'unica significativamente conosciuta, 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 inoltrato⁷²²: motivo questo di discolpa, sia pure parziale, di una così scarsa conoscenza, a lungo protrattasi, presso la critica italiana, circa l'*Adamo* del 1641.

Come si è detto dunque, la conoscenza dell'edizione perugina del 1641 quale integrale riscrittura della prima versione dell'*Adamo*, è cosa nota presso la critica italiana solo negli ultimi decenni: il dato però è riferito solo come mera nozione; l'unica eccezione ravvisata è un articolo di Bianca Maria Brumana⁷²³, che si concentra prevalentemente sugli aspetti musicali della riscrittura e riferisce, sia pur per rapidi spunti, delle varianti più vistose. E' stato grazie alla lettura di tale articolo e

721 L'Adamo di Gio:Battista Andreini. All'eminent.mo et Reverend.mo Cardinale Spada Ded.to. In Perugia per il Bartoli, 1641. In 12°; esemplare consultato: in Dramm.Allacci26 presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

722 vedi meglio in Introduzione.

723 Brumana, Bianca Maria, Giovan Battista Andreini e "Il facilissimo et ispedito modo per rappresentare l'Adamo", in Scritti in onore di Alessandro Marabottini, Roma, De Luca, 1997; p.173-179

ad una nota correlata che rimanda, come fonte per le citazioni delle edizioni secentesche dell'*Adamo*, al catalogo Sartori⁷²⁴. Dalla consultazione del catalogo, si è potuto visionare una scheda sintetica sull'edizione del '41 e soprattutto l'informazione⁷²⁵ della giacenza di un suo esemplare presso la Biblioteca Ap. Vaticana. Tale informazione quasi fortuita (e piuttosto tardiva), ha consentito l'accesso e la visione di tale edizione, 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 (in 12o), è raccolto in un unico tomo (la cui segnatura è Dramm.Allacci26) con altri testi di analoghe dimensioni. 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

⁷²⁴ Sartori Claudio, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici; volume 1.* Cuneo, Bertola&Locatelli, 1990 (contiene, a p.22 , una recensione bibliografica dell'*Adamo* del 1641 e indicazioni su dove è attualmente depositato un esemplare: Biblioteca Apostolica Vaticana, esemplare n°1, sezione MAG, fondo: STAMPATI, colloc.: Dramm. Allacci 26, int.1)

⁷²⁵ 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 in copertina 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 (ma qui l'albero 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 disegno di copertina del '17 erano in primo piano; inoltre quest'ultimo non presentava 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 la copertina segue la dedica al cardinale Spada, su cui ci si soffermerà poco oltre. Segue 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'infallibile verità della nostra santissima fede Christiana, Catolica, e Romana.⁷²⁶

⁷²⁶ *Adamo*, 1641: p.5

Tale *Avvertimento* è già di per sé gravido di alcune significative indicazioni inerenti la 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*: l'evidenziare cioè, da parte dell'Andreini, in modo più o meno esplicito, 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 in relazione al testo dell'edizione perugina, come si vedrà nel prosieguo del capitolo. All'*Avvertimento* segue l'elenco degli *Interlocutori*⁷²⁷; al termine dell'elenco 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 grazie 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, & obligatissimo servitore di continuo vivendole, il

⁷²⁷ *Adamo*, 1641: 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 venivano 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 1640.⁷²⁸

Nella dedica il nome del dedicatario non compare⁷²⁹: nel frontespizio l'indicazione è genericamente relativa al "Cardinale Spada". Nell'articolo già citato, Biancamaria Brumana identifica il dedicatario con Bernardino Spada⁷³⁰. 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.⁷³¹ 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 smaliziato compiacimento le estreme possibilità della retorica ad effetto; a questo motivo va aggiunto (lo si dirà meglio alla fine del presente capitolo)

⁷²⁸ *Adamo*, 1641: pp.3-4

⁷²⁹ Non compare nemmeno nell'intestazione della dedica che recita, genericamente: "EMINENTISSIMO / e Reverendissimo mio Sig."

⁷³⁰ 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 un 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 »"

⁷³¹ 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'adeguarsi 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 qua 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 attualizzazione. 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 all'interno del volume, come si è detto, alla fine del dramma. L'attitudine di esporre, all'interno delle proprie pubblicazioni drammatiche, sia attraverso didascalie implicite ed esplicite che tramite la stesura di indicazioni scenotecniche, scena per scena, analoghe all'*Ordine* che ora si prende in esame, è piuttosto diffusa nella

pubblicazione drammatica andreiniana. Tuttavia va notato che, per quanto concerne l'*Adamo*, tale *Ordine* costituisce una novità: non vi era presente nella prima versione, ove invece compariva, nella sezione iniziale delle corrispettive edizioni, un *Sommario* contenente la sintesi delle scene, qui non presente. Con 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 ridotto 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* sia stata plausibilmente messa in scena dall'Andreini; mentre con ogni probabilità lo stesso Andreini non ha mai messo in scena il testo dell'edizione perugina. Un'indicazione a tale riguardo vi è 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.⁷³²

Se si integra questo rimando al fatto che, all'interno dell'*Ordine* in questione spesso venga citato, come principale referente, un *Ingegnero* ipotetico, allestitore del dramma, e che i consigli scenotecnici che vi compaiono presentino talvolta due o anche tre soluzioni alternative, si può ben vedere come tale *Ordine*, per dirla con le parole di Biancamaria Brumana, “sembra più fornire indicazioni su possibili rappresentazioni dello spettacolo che far riferimento ad uno particolare”⁷³³. 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 del capocomico, che vi immagina una possibile messa in scena e al tempo stesso dimostra la propria competenza in materia; una sopravvivenza, per così dire, collaterale alla principale auto-rappresentazione di letterato *tout-court* che lo stesso Andreini sembra voler affidare alla memoria dei posteri nelle pagine di questo *Adamo rinnovato*.

⁷³² *Adamo*, 1641: p.8

⁷³³ BRUMANA, op.cit, p.175

Anche il rimando alla possibilità rappresentare il dramma *in pochissimo numero d'Interlocutori*, in aperto contrasto con *così gran machina*, la complessità degli espedienti scenotecnici che l'*Ordine* conclusivo comunque descrive, sembra essere un sintomo della virtualità della messa in scena ipotizzata: esprimendo 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 notevoli a tale proposito, anche in quanto documenti utili per la conoscenza di tecniche sceniche vigenti all'epoca; nonché per testimoniare, in parte, scenografia 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'analogia 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 teatro, perché hora si faranno delle azzioni su'l piano del theatro dove si formò l'huomo, altre nell'eminenza del Paradiso.⁷³⁴

Il motivo iniziale del 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, quella della contro-creazione infernale⁷³⁵. 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 tradizionali⁷³⁶

⁷³⁴ *Adamo*, 1641: p.131

⁷³⁵ in V,3 di Ad'13

⁷³⁶ vedi Capitolo III

e comparirà all'inizio dell'*auto-sacramental* calderoniano autoesegetico all'omonimo dramma *La vida es sueño*⁷³⁷. 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 avanti⁷³⁸. 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, una siepe divide lo spazio scenico fra paradiso terrestre e spazio terrestre extra-paradiso: in quest'ultimo, come riferito⁷³⁹, spazio il Procaccini rappresenta le azioni infernali e le vicende di Adamo ed Eva nella fase post-edenica.

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 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

⁷³⁷ 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: *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, edizione con testo originale a fronte, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967: si veda la parte iniziale dell'*auto* calderoniano, vv.1-60

⁷³⁸ in Capitolo III

⁷³⁹ in §2 del Cap. I

Adamo si corcherebbe dov'era il finto, il finto sparendo; poi per via di machine, gli Angeli, e Dio al Cielo ritornerebbero.⁷⁴⁰

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.⁷⁴¹ 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'uomo⁷⁴².

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:

Cicli 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.⁷⁴³

Il curioso avvertimento sulla presenza di donne incinte fra il pubblico può suggerire quanto emotivamente efficaci potessero essere gli effetti scenico-acustici nelle 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

⁷⁴⁰ *Adamo*, 1641: pp.133-34

⁷⁴¹ *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 paradisum voluptatis a principio in quo posuit hominem quem formaverat.*

⁷⁴² 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*. Parigi, per Callemont, 1625, nella parte centrale dell'opera; nella riproduzione moderna di MAROTTI Ferruccio e ROMEI Giovanna (a cura di), in *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp.489-534, la parte relativa all'esaltazione della donna-attrice si incontra alle pagine 502-10. Nella commedia andriniana *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*, Parigi, Della Vigna, 1622; citazione dall'edizione moderna MAIRA-BORRACCI, (a cura di), Roma, Bulzoni, 1997; p.62

⁷⁴³ *Adamo*, 1641: pp.139-40

foco in presenza di personaggi infernali; tale aspetto scenico lo si ritrova, come si è visto⁷⁴⁴ nei disegni del Procaccini delle edizioni della prima versione dell'opera.

Infine, ma non di secondaria importanza, sono le 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”⁷⁴⁵. Più oltre, si legge: “Il Caos cantando, il che dovrà essere un basso profondo, [...]”⁷⁴⁶. Non mancano indicazioni sulla musica stridente delle scene infernali⁷⁴⁷: “Farassi [...] sonare di strumenti rauchi sinfonia stravagante”⁷⁴⁸. 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 [...]”⁷⁴⁹. 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 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

⁷⁴⁴ cfr. §2 del Cap.I

⁷⁴⁵ Ad'41, pp.131-32

⁷⁴⁶ *ivi*, p.132

⁷⁴⁷ didascalie analoghe sono presenti anche in Ad'13, come riferito in Cap.I

⁷⁴⁸ *ivi*, p.135

⁷⁴⁹ *ivi*, p.142

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 697, 915, 641, 654, 1331, per un totale di 4238 versi; 4258 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 breve⁷⁵⁰. 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 siano di numero nettamente inferiore rispetto a quelli rimati⁷⁵¹. 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

⁷⁵⁰ All'inizio dell'incontro di Serpe con Eva nella scena della tentazione, III,2 di Ad'41, Serpe, nascosto 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 vero endecasillabo (o stettantario), 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.

⁷⁵¹ inversamente a quanto avviene in Ad'13

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, tendono 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 visto⁷⁵², 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 cantate⁷⁵³. Seguendo le indicazioni didascaliche, si può stimare che l'*Adamo* del 1641 vada considerato come cantato per almeno⁷⁵⁴ la metà dei suoi versi circa, laddove il primo *Adamo* ha indicazioni di interventi cantati per non più della sua ventesima parte.

⁷⁵² in §4 del Cap.I

⁷⁵³ 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^o13 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^o41, che tali quartine siano proprio intese come da recitare. Sempre in merito dell'asistematicità della correlazione canto-metro in Ad^o41, non si può nemmeno constatare un infiltrarsi delle rime asistematiche entro gli interventi in versi sciolti indicati come cantati dalle didascalie.

⁷⁵⁴ 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

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 19.⁷⁵⁵ 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 riferito⁷⁵⁶, 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 isolate⁷⁵⁷ e 1 in quella di sequenza di quartine omogenee

per valutare tale aspetto: nemmeno l'*Ordine per rappresentare* posto in fondo al dramma è molto utile sotto tale aspetto.

⁷⁵⁵ 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.

⁷⁵⁶ in §4 del Cap.I

⁷⁵⁷ 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 un 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* 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 pagine129-30. 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.

regolarmente rimate⁷⁵⁸; strofe di ottonari e quaternari in 5 occorrenze⁷⁵⁹) vi sono occorrenze di forme metriche che non compaiono nell'*Adamo* delle edizioni milanesi: settenari a rima baciata⁷⁶⁰; strofe di soli ottonari⁷⁶¹; strofe di endecasillabi, settenari e quinari⁷⁶²; strofe di soli quinari⁷⁶³; strofe di settenari sdrucchioli⁷⁶⁴. 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 angelici⁷⁶⁵, con conseguente adeguamento stilistico, fatto che non avviene mai nella 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

⁷⁵⁸ 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

⁷⁵⁹ *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.

⁷⁶⁰ 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; motivo per il quale non si esclude che vi siano altre occorrenze analoghe qui non segnalate.

⁷⁶¹ 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.

⁷⁶² 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 aabbCdeffdeG; quello della seconda aabbCdefdecG. L'indicazione dell'inizio della parte canora è da considerarsi nella didascalia implicita del primo verso della prima strofa: *Lodiam canori*.

⁷⁶³ *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

⁷⁶⁴ 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 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.

⁷⁶⁵ 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.

forma strofica, laddove nella prima versione ciò accade solo nel finale di due atti su cinque.⁷⁶⁶

Come si vedrà meglio nei dei 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 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 post-edenica 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 oggettivi. 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 dei personaggi (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, non in maniera sistematica; tuttavia nella ripartizione in scene della riscrittura l'Andreini appare più scrupoloso nel rispetto di suddetto criterio con la conseguente moltiplicazione del numero di scene. Si riportano in ogni caso i valori quantitativi di scene, atto per atto, dell'edizione perugina, valori che, per i motivi detti, possono essere utili esclusivamente ai fini delle citazioni: dal primo al quinto atto l'*Adamo* del

⁷⁶⁶ Si riportano i riferimenti degli interventi corali di fine atto in Ad'41, già disgiuntamente citati 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 ha molte riprese, è egualmente diviso in due strofe (ove la prima strofa è tuttavia significativamente più lunga della corrispettiva di Ad'41)

1641 presenta rispettivamente 6,6,5,11,15 scene.⁷⁶⁷ 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 l'atto III 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 macroscene⁷⁶⁸.

Il minor numero complessivo 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 in un resoconto svolto da un singolo personaggio su quanto avvenuto⁷⁶⁹.

⁷⁶⁷ 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.

⁷⁶⁸ In Ad'13, atto per atto, si contano 2,4,3,2,2 macroscene.

⁷⁶⁹ 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 Ad'41, che vi accorpa anche i contenuti dell'altra scena di Ad'13, II,2, con Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre. Soppresso e riassunto 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.

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 rispetto alla dizione originale 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 esprimeva 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?
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.⁷⁷⁰

⁷⁷⁰ Ad'13, I,1, ADAMO, 1°, 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, esterefatto 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.⁷⁷¹

E' evidente l'appesantimento retorico rispetto alla citazione precedente: il richiamo all'Olimpo, le espressioni concettose e ossimori che 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 scena tecnicamente

⁷⁷¹ Ad'41, I,4, ADAMO, 1°, p.22

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 dell'Adamo. Il cambiamento delle veste stilistico-retorica della riedizione perugina rispetto alle edizioni milanesi complessivamente influisce in modo particolare sui personaggi di Adamo ed Eva in tutto il corso del dramma, rendendoli più piatti: come se tendenzialmente raccontassero 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 in 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*.⁷⁷² L'insistita costruzione ossimorica sulla parola *horridezze* è sintomatica di un significativo aspetto metafisico che soggiace al testo dell'edizione 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"⁷⁷³. Piuttosto frequenti sono le paronomasie, di cui si riportano i seguenti esempi: "quai prodigi o prestigi"⁷⁷⁴, "mele di melodia"⁷⁷⁵, "Ardea ma non ardia"⁷⁷⁶, "D'ogni calamità la calamita"⁷⁷⁷, "Da le stelle a le stalle", "Specchia al fonte la fronte"⁷⁷⁸, "Ed i posteri tuoi / Accordino i vagiti / De la morte a i ruggiti"⁷⁷⁹. Altra modalità stilistica

⁷⁷² Rispettivamente in: I,1, AMOR DIVINO, p.12 e p.13; I,2, AMOR DIVINO, p.14; I,5, EVA, 7°, p.30; IV,2, FARFARELLO, 4°, p.85 di Ad'41.

⁷⁷³ In IV,9, ADAMO, 2°, p.94

⁷⁷⁴ in II,1, LUCIFERO, p.35

⁷⁷⁵ in II,4, EVA 1°, p.44: riferito agli usignoli

⁷⁷⁶ in IV,2, BELZEBU' 4°, p.83

⁷⁷⁷ in V,4, LUCIFERO, 2°, p.109

⁷⁷⁸ in: V,5, ADAMO, rispettivamente p.110 e p.111

⁷⁷⁹ in: V,7 MORTE, p.115

ricorrente è quella della ridondanza; alcuni esempi sono: “De l'entità dell'Ente”⁷⁸⁰, “mutolo tacente”⁷⁸¹, “Spiri a l'aura gentil musico fiato, / Che l'aria, e l'aure molce [...]”⁷⁸². Un altro significativo esempio di modalità espressiva genericamente concettosa è il seguente: “Son le lacrime ardore / Che rinnovano in Dio Fenice un core”⁷⁸³. Ricorrono inoltre con una certa frequenza le rime ricercatamente identiche.

La propensione verso una maggiore ricercatezza nel linguaggio adottato dalla riscrittura rispetto alla versione originaria dell'opera, la si può osservare nella scelta dei singoli lemmi adottati. 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 l'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)⁷⁸⁴, *bebbe* (per bevve)⁷⁸⁵, *Sassifero*⁷⁸⁶, *Rabido* (per rabbioso)⁷⁸⁷, *inulto* (invendicato)⁷⁸⁸, *Gemmifero*⁷⁸⁹; e le parole composte *Armipotente* e *Anguicrinito* che Lucifero riferisce a se stesso⁷⁹⁰.

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

⁷⁸⁰ in: I,3, PADRE ETERNO, 2°, p.21

⁷⁸¹ in I,4, ADAMO, p.23

⁷⁸² in II,6, LUCIFERO, p.52-53: rivolgendosi a Vanagloria

⁷⁸³ in IV,11, CHORO D'ANGELI, p.96

⁷⁸⁴ in IV,5, RAFAELE, v. 44, p.89 di Ad'41

⁷⁸⁵ in IV,10, CHERUBINO, p.95

⁷⁸⁶ in V,2, VOLANO 1°, p.99. L'aggettivo è impiegato per indicare il consiglio infernale sotterraneo, indicato come “Sassifero Foro”.

⁷⁸⁷ in V,2 VOLANO 4°, in due occorrenze: p.101 e p.102. Volano utilizza il termine in riferimento a Lucifero.

⁷⁸⁸ in V,3, AURANTE, p. 105

⁷⁸⁹ in V,4 LUCIFERO, 2°, p.108. L'aggettivo è riferito a Mondo, uno dei mostri che Lucifero ha appena evocato.

⁷⁹⁰ in V,3, LUCIFERO, 3°, p.107

particolare rilevanza. Nell'*Adamo* del '41, come si dirà meglio nel corso del presente capitolo, in essi 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*⁷⁹¹ e la sua persona, contestualmente a tale epiteto, viene incrociata e sovrapposta alla figura leggendaria del drago divoratore di vergini. Tale incrocio è sintomatico del cambiamento di carattere del personaggio di Lucifero: come si vedrà nel corso del presente capitolo, infatti, il temperamento tendenzialmente incline alla melanconia e alla riflessività del primo *Adamo* lascia spazio ad uno nettamente più focoso, imperioso e contraddistinto da una rabbia titanica. L'epiteto chiave riferito al Padre Eterno appare, a più riprese, nell'ultima scena del dramma ed è *Orafo*⁷⁹². 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*)⁷⁹³. Il motivo si riconnette, attraverso una lettura complessiva dell'ultima scena, come si vedrà, con quello della *felix culpa*: il motivo cioè per cui il peccato di Adamo è da considerarsi come evento fortunato (*O peccar fortunato*)⁷⁹⁴, dal momento 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*, ma in maniera più sfumata e meno pervasiva; la scena conclusiva dell'*Adamo* del 1641 invece ne è assolutamente dominata e il motivo è portato al parossismo. L'effetto che vi si produce 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 che emergeva dalla 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 intrecciano altri, come già emerge dalle considerazioni fatte intorno ad alcune parole

⁷⁹¹ in particolare in II,6, VANAGLORIA, p.52: "Vengo a te Dragone antico / verginella in suon canoro"; e in V,11, ADAMO, 2°, p.121, rivolgendosi al *Choro di Ninfe* che sta per scacciare: "Il Dragone infernal tutte vi aspetta."

⁷⁹² in V,15, MICHELE, 1°, p.127 e, stessa scena, CHORO D'ANGELI, 1°, p.129

⁷⁹³ *ibidem*

⁷⁹⁴ in V,15, MICHELE, 1°, p.128

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*⁷⁹⁵ (nominato nella prima versione *Choro di Donzelle alla Ninfale*)⁷⁹⁶ nelle due versioni, a sinistra quello della prima versione, a destra quello della seconda:

⁷⁹⁵ in Ad'41, occupa interamente la scena V,10; p.120

⁷⁹⁶ in 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 24)⁷⁹⁷ 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 è sufficiente per considerare come il gusto della variazione fine a se stessa possa essere considerato di per sé come una motivazione secondaria, ma non irrilevante, della 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 accadere⁷⁹⁸. 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 al motivo delle 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*.⁷⁹⁹ Il prologo dell'edizione perugina, sulla cui esecuzione (come si è detto 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 spaciare gioconde.

Colà nel sen di núbilo costruito

⁷⁹⁷ L'ultimo verso, che presenta la trascurabile variazione dell'apostrofo, è considerato identico in questo conteggio.

⁷⁹⁸ cfr. §5 in Cap.I

⁷⁹⁹ *Genesis 1,1-3: 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*

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 enunciatrici
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 portentì,
N'andiam fulgidi rai cieche bramando.⁸⁰⁰

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'epoca⁸⁰¹: la sequenza (che interpola testo biblico e cosmologia greca) per cui Dio avrebbe creato in un primo momento il *Caos* a partire

⁸⁰⁰ *Prologo* di Ad'41, pp.9-10, così titolato: "TENEBRE vaghe di luce, fanno il Prologo"

⁸⁰¹ 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. *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 versi sciolti: GUISONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592

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.⁸⁰² Nell'*Adamo* del 1641, invece, tale motivo è ben più rilevante, sia perché espresso in una forma più completa e in posizione assai più significativa⁸⁰³, 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 completa⁸⁰⁴, l'Andreini ponga, entro l'*Adamo* dell'edizione perugina, una sorta di identificazione stretta fra *Caos* e *Nulla*⁸⁰⁵; 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'esistenza mondana, 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.

⁸⁰² 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

⁸⁰³ 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 dell'*Amor divino*.

⁸⁰⁴ quella descritta in precedenza, sostanzialmente in riferimento a DU BARTAS – GUIZONE, opere cit., come detto in una delle note precedenti.

⁸⁰⁵ 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 comprendere quale entità costituiscono 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: *aspose 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 apprestano 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: un 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*⁸⁰⁶), 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* con ottica comparativa con la versione originaria. Come affermato in precedenza⁸⁰⁷ 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 detto⁸⁰⁸, 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:

⁸⁰⁶ In Ad'41, il motivo della *felix culpa* è pervasivo nella scena V,15, conclusiva del dramma.

⁸⁰⁷ verso la fine di §3 del presente capitolo: "L'Adamo del '41 in comparazione con l'Adamo del '13: motivi macro-strutturali"

⁸⁰⁸ *ibidem*

- 1 (241vv): Amor divino trasforma Caos in mondo: I,1-2. Nessuna corrispondenza in Ad'13 [V,5]
 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 pur in un *continuum* dell'azione scenica:

- 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*: il *Caos* primordiale che è mondo soltanto in potenza; vi scende *musico fatto e Citaredo*.⁸⁰⁹ Il personaggio Caos risponde *cantando* all'intervento di Amor Divino: vede con *horror* l'avanzare dello stesso Amor 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*

⁸⁰⁹ Insieme alle citazioni precedenti: AMOR DIVINO, I,1 di Ad'41, pp.11-13

*ai confini / Donde lieto partisti.*⁸¹⁰ 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 questa didascalia si inserisce nell'intervento di Amor Divino: *Qui saettato il Caos, comparisce in elementi, pieni de' loro Animalì.* Il proseguire dell'intervento suggerisce lo svolgersi 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*.⁸¹¹

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.*⁸¹² 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* di Amor Divino della prima scena si ha: "Da que' sempre felici / Altissimi soggiorni / Da gli Abissi profondi / D'ineinguibil fato"⁸¹³. *Altissimi soggiorni* e *Abissi profondi*, luce e tenebra, sono posti in arcana identità. E la bruttezza stessa del Caos viene accolta da Amor divino nelle locuzioni ossimoriche, già viste in precedenza: *horridezze felici* e *horridezze amate*.⁸¹⁴

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

⁸¹⁰ Con le citazioni precedenti: CAOS, I,2 di Ad'41, pp.13-14

⁸¹¹ Tutte le citazioni in: AMOR DIVINO, I,2 di 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 Caos attraverso l'immagine della covata. In riferimento alla nota versione in versi sciolti italiani del poema dubartasiano il passo si trova in GUIZONE, op.cit., *Primo giorno*, p.7v-8r

⁸¹² AMORE DIVINO, I,2 di Ad'41,p.17

⁸¹³ AMOR DIVINO, in I,1 di Ad'41, p.11

⁸¹⁴ AMOR DIVINO, in I,1 di Ad'41, p.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 originaria⁸¹⁵ confluisce, con la variante in *horrore*, nel monologo di Lucifero, in II,1 della seconda versione, che riferisce dunque l'epiteto a se stesso⁸¹⁶). 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-edenica⁸¹⁷; 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 Eva⁸¹⁸, nella seconda versione vi è solo un breve riferimento allusivo da parte del Padre Eterno⁸¹⁹. Un intervento misticheggiante nella seconda versione è affidato invece ad Eva⁸²⁰ che difatti viene bonariamente rimproverata dal Padre Eterno (e subito dopo con tono autocritico riferirà di se stessa come *Eva specularice*⁸²¹ con le stesse parole rivolte nella versione originaria ad Adamo, che ha appena esternato il suo sogno mistico; l'intervento del Padre Eterno in

⁸¹⁵ in PADRE ETERNO, 1°, di I,1 in Ad'13, p.1

⁸¹⁶ in LUCIFERO, II,1 di Ad'41, p.35

⁸¹⁷ in (CHORO) ANGELI, 1°, in I,4 di Ad'41, 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 contemporanee e precedenti rispetto G.B.Andreini, si rimanda al Capitolo III.

⁸¹⁸ ADAMO, 3°, in I,1 di Ad'13, pp.7-8

⁸¹⁹ in PADRE ETERNO, 1°, di I,5 in Ad'41, p.26

⁸²⁰ EVA, 3°, in I,5 di Ad'41, p.27

⁸²¹ in 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.

questione presenta alcune variazioni rispetto alla prima versione, ma inizia col medesimo verso: “Tropp’alto è il Cielo e troppo basso il Mondo”⁸²². 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 descritta dai cori angelici attraverso una scala di nubi; diversa invece la situazione che vi segue. Se la prima versione propone un disteso monologo di Adamo, interrotto solo sul finale da un distico di Eva, che propone una contemplazione commossa e sottilmente venata di malinconia della bellezza nella natura che osserva intorno a sé, 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*⁸²³.

Della diversità e della maggiore pesantezza retorica dei monologhi d’esordio di Adamo ed Eva si è detto nel paragrafo inerente ai motivi stilistico-lessicali del 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”⁸²⁴.

All’interno della macroscena vi sono alcuni passaggi che marcano la differenza dell’orizzonte simbolico-cosmologico della seconda versione dell’*Adamo* rispetto all’originaria. In uno di questi passaggi, affidato al coro angelico, la caduta di Lucifero viene messa in contrapposizione con la possibile ascesa al cielo dell’uomo; ma con formula dubitativa: “Ei forse umil beato”⁸²⁵. La visione ottimista dell’*Adamo* del 1613 per cui Adamo, e con lui implicitamente l’umanità intera, è sostanzialmente destinata al paradiso celeste, già viene incrinata in questa parte iniziale del dramma da quel semplice *forse*.

⁸²² in PADRE ETERNO, 7°, di I,1 in Ad’13, p.8; in PADRE ETERNO, 2°, di I,5 in Ad’41, p.27

⁸²³ in ADAMO, 5°, di I,5 in Ad’41, p.30

⁸²⁴ in CHORO D’ANGELI (“INFIORATI”), I,6 di Ad’41, p.33; rispettivamente in prima e terza strofa.

⁸²⁵ (CHORO) ANGELI, 3°, in I,3 di Ad’41, p.20

Il secondo passaggio significativo è contenuto nel monologo d'esordio d'Adamo, in una parte successiva rispetto alla citazione già riportata in uno dei paragrafi precedenti:

Riconosco ben io,
Ch'al Mondo grande il picciol Mondo in seno
In rapido baleno
Di Loto il fabbricasti,
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.⁸²⁶

Tale passo innanzitutto evidenzia quel nesso simbolico identitario di cui si è detto nel paragrafo inerente al prologo: il vincolo cioè che accosta tra loro *horror* e tenebra (in quanto contrapposta alla *luce*) e soprattutto a *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*) originario⁸²⁷: 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 conservativa, 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

⁸²⁶ in ADAMO di I,4 in Ad'41, p.22

⁸²⁷ Tale senso letterale viene illuminato, insieme al nesso abisso-horror, dai versi di (LUCIFERO-IN-)SERPE, 15°, *incipit* di intervento, in III,2 di Ad'41, 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*) a *fiat lux* originario.

al sole.⁸²⁸ 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 immenso spazio vuoto lo separa dalla terra⁸²⁹. L'Andreini, nella versione dell'*Adamo* del '41, sembra fermarsi a metà strada: nell'apparente adesione ad una concezione conservativa 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 precedenza⁸³⁰ e particolarmente diffusi nella macroscena ora trattata, quale, ad esempio: *horridezze belle*⁸³¹.

⁸²⁸ A tale proposito è interessante notare come in DU BARTAS, op.cit, che ha una posizione conservativa 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: "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"

⁸²⁹ cfr Milton, *Paradiso perduto*, op. cit.: in particolare in *Libro III*.

⁸³⁰ nel presente capitolo, §4

⁸³¹ in EVA, 7° di I,5 in Ad'41, p.30

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.⁸³² Parimente analoga la 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 si apparta inizialmente per scoprirsi in un secondo momento.

Nella terza scena appare un ulteriore figura demoniaca, già presente nell'*Adamo* del '13, quella di Volan (o Volano), *messaggero infernale*⁸³³: ma non in questa situazione. Qui Volan emerge come messo del *Consiglio*⁸³⁴ infernale che sta riunendosi nella relativa sala sotterranea, per riferire a Lucifero come sia lì invocato e desiderato (*T'invocano o Signore [...] Lucifero mirar bramano in viso*)⁸³⁵. 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 del palcoscenico) 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,

⁸³² Cfr. §6.2 del Cap.I. Nella versione edita nel '41 invece, come già detto in precedenza, nel monologo di LUCIFERO, II,1 in Ad'41, p.35 è trasferito il verso: *Salamandra infernal, talpa d'horrori* di PADRE ETERNO, I,1 in Ad'13, p.1, con la variante in *horrore*: l'epiteto diventa così rivolto a se stesso.

⁸³³ La dicitura di *messaggero infernale* compare a fianco al nome di Volan (o Volano) in entrambi gli elenchi degli *Interlocutori* delle rispettive edizioni.

⁸³⁴ In VOLAN, 1°, di II,3 in Ad'41, pp.40-41 vi fa riferimento con le locuzioni: *Assemblea funerale, Scrutinio fatidico de' Consiglieri Avernì, Consiglio*.

⁸³⁵ *ibidem*

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.⁸³⁶

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, ossia appunto infernale, è letterariamente più credibile nel sacrificio della convenzione scenica; 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 macroscena è l'unica ad essere costituita da una singola scena: fatto che invece accade ben 5 volte nella maggiore vivacità e frammentazione scenica del testo originario.⁸³⁷ 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 alle riprese (già di per sé rimaneggiate), 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, assente nel testo, su dove fosse stata) racconta in un lungo monologo il suo essersi soffermata ad osservare ed ascoltare il conto di un

⁸³⁶ ibidem

⁸³⁷ 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 in corrispondenza dell'ingresso in scena di un nuovo personaggio (è il caso, in particolare, di I,1 in Ad'13)

usignolo e della sua *compagna*: tale descrizione-motivo del *Rusigniuolo*⁸³⁸ è totalmente *ex novo* rispetto al dramma del 1613;

- Adamo risponde con la descrizione-motivo del *rivo*, che si conclude con l'invito nei confronti di Eva (*Facciam di qui partita, / Per vagheggiare il vagabondo humore*) di andare insieme a contemplarlo⁸³⁹: 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 originario⁸⁴⁰;

- Eva accetta l'invito⁸⁴¹: 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 la stessa nitore di una visione diretta)⁸⁴² 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)

- 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 Adamo⁸⁴³: tali motivi appaiono in forme differenti e variamente dislocati in II,2 di Ad'13⁸⁴⁴.

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;⁸⁴⁵ viene altresì soppresso il passo eloquentemente allusivo di amplessi edenici, prima della tentazione, fra Adamo ed Eva⁸⁴⁶; e soppressa la lunga preghiera a due voci da parte della coppia nel paradiso terrestre.⁸⁴⁷ Del tutto nuovo è invece il monologo di Eva con la descrizione del *Rusigniuolo*: il motivo ivi espresso dei canti intrecciati fra due usignoli, maschio e femmina⁸⁴⁸, forse svolge anche la funzione di

⁸³⁸ EVA, 1° in II,4 di Ad'41, pp.42-44

⁸³⁹ ADAMO, 1° in II,4 di Ad'41, pp.44-47

⁸⁴⁰ ADAMO, 2°, in III,1 di Ad'13, pp.66-68

⁸⁴¹ EVA, 2°, prima parte dell'intervento, in II,4 di Ad'41, pp.47-48

⁸⁴² EVA, 2° di III,1 in Ad'13, p.68

⁸⁴³ EVA, 2°, seconda parte (strofica e cantata) dell'intervento, in II,4 di Ad'41, pp.48-49

⁸⁴⁴ in II,2 di Ad'13: motivo dell'omaggio degli animali in ADAMO, 1°, pp.35-36; motivo delle lodi verso il mondo vegetale/floreale in ADAMO, 4°, p.38;

⁸⁴⁵ in II,2 di Ad'13

⁸⁴⁶ 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 di Cap.I.

⁸⁴⁷ in II,2 di Ad'13, pp. 39-41, negli interventi della scena EVA, 4°-7°; ADAMO, 7°-10°.

⁸⁴⁸ Il passo andreiniano del *Rusigniuolo*, 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 concento aggiunge: / E in lamentevol voci [...]" Il passo del *Rusigniuolo* 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, Giovan Battista, SANVITALE, Fortuniano, SCOTO, Lorenzo, *L'Adone, poema del cavalier Marino. Alla maestà' christianissima di Lodovico il decimoterzo, rè di Francia, & di Nauarra. Con gli argomenti del conte Fortuniano*

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.

6.5 Preparazione infernale della tentazione: II,5-6

La quinta macrosцена, con l'intervento di Lucifero, già nelle fattezze di Serpe, ad annunciare alle altre creature infernali l'imminente tentazione che si predispone ad operare nei confronti di Eva, e con il successivo affiancarsi a Lucifero-in-Serpe 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, che non trova spazio nel testo della riscrittura ove, verso il finale di II,5, sono lo stesso Lucifero e Sathan ad accoglierla direttamente, quale *Vergine lusinghiera* e *Vergine gradita*.⁸⁴⁹

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 con Eva: in particolare la descrizione della coda serpentina come tempestata di minerali preziosi⁸⁵⁰ e il motivo dell'assumere una sembianza che non è né angelica né umana ma appartenente ad una *terza spezie*⁸⁵¹. 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*

Sanvitale, et l'allegorie di don Lorenzo Scoto. In Parigi presso Oliviero di Varano, alla strada di San Giacomo, alla Vittoria, 1623

⁸⁴⁹ In II,5 di Ad'13; rispettivamente a p.51, in LUCIFERO, 2°; e a p.52 in SATHAN, 2°

⁸⁵⁰ in Ad'41, p.50: in LUCIFERO (IN SERPE), 1°, di II,5. 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 espresso per bocca di EVA, 2°, in II,6 di Ad'13, p.52

⁸⁵¹ in Ad'41, p. 50: in LUCIFERO (IN SERPE), 1°, di II,5. Il motivo della *terza spezie* assume in Ad'13 la diversa accezione di stadio intermedio fra mondo animale ed umano: *Quindi fra'l brutto e l'Uomo, / Questa spezie formar piacque di Serpe*; p.55 di Ad'13, in SERPE, 5° di II,6.

*formidabil piede / Osse umane calpesta*⁸⁵²; da connettere il già visto motivo della descrizione della sala del consiglio infernale.

La scena che ha per protagonista Vanagloria, II,6 della riscrittura, 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.⁸⁵³ Compare invece, all'interno nell'intervento strofico di Vanagloria, assente nel dramma 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"⁸⁵⁴. Sul finale della scena (e in chiusura del secondo atto) compare, senza riferimenti nella versione originaria del dramma, un *Choro di Spiriti* in cui si pregusta la caduta dell'uomo.⁸⁵⁵

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, inserendo nell'elenco degli *Interlocutori* un unico personaggio: *Lucifero, poi Serpente*⁸⁵⁶; e coerentemente il primo intervento di Lucifero-in-Serpe, nella scena II,5 è indicato dalla didascalia: *Lucifero canta in Serpe*⁸⁵⁷. In analogia a quanto affermato in precedenza in merito alla sala sotterranea del consiglio infernale, anche questa chiarificazione 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 considerazione delle riflessioni

⁸⁵² p.51 di Ad'41 in BELZEBU' di II,5

⁸⁵³ in VANAGLORIA, 1° di II,5 in Ad'13, pp.46-47

⁸⁵⁴ VANAGLORIA, inizio prima strofa, in II,6 di Ad'41; p.52

⁸⁵⁵ *Choro di Spiriti*, finale di II,6 in Ad'41: p.53

⁸⁵⁶ in *Interlocutori*, p.7 di Ad'41

⁸⁵⁷ Didascalia a p.49 di Ad'41, preposta a LUCIFERO, 1° di II,5.

inerenti, è interessante notare un passaggio del monologo iniziale di Lucifero nella macroscena qui considerata. Delle già assunte fattezze di Serpe, dopo aver descritto la scintillante coda, Lucifero asserisce di aver 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.⁸⁵⁸

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 in terzo atto che si svolge dunque in un unico *continuum* d'azione. Essa è articolata come segue. In III,1 vi è la situazione di Eva sola che precede l'incontro con Serpe: essa corrisponde, nella versione originaria

⁸⁵⁸ p.50 di Ad'41, in LUCIFERO, 1° di II,5

del dramma, alla prima parte di II,6; ma il rifacimento è radicale, non solo nello stile linguistico ma anche nei motivi ivi contenuti. Segue, in 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-Lucifero⁸⁵⁹ e Vanagloria che commentano il risultato conseguito, è la porzione della presente macrosцена con più fitte riprese testuali dal primo *Adamo*⁸⁶⁰. Le scene III, 4-5, che chiudono il terzo atto, sono totalmente *ex novo* rispetto alla prima versione del dramma: vi compare un *Choro di Pargoletti Infernali*⁸⁶¹ che si alternano al monologo strofico (probabilmente cantato ma non con certezza data l'assenza di indicazioni) 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*⁸⁶². 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*)⁸⁶³. 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 dell'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

⁸⁵⁹ 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 caso 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*.

⁸⁶⁰ 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 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.

⁸⁶¹ CHORO DI PARGOLETTI INFERNALI, in III,4 di Ad'41, p.74: tre strofe di ottonari e quaternari; vi è poi un ripresa di una quarta 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"

⁸⁶² Ad'41, p.136 in *Ordine per rappresentare [ecc.]* in riferimento alla scena III,5. Nel suo intervento, DISOBEDIENZA, in III,5 di Ad'13, 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, *Paradiso perduto*, op.cit., nel corso del Libro II.

⁸⁶³ insieme alla citazione precedente: didascalia di Ad'41, p.76, in III,5, preposta al finale *Choro di Spiriti*. In tale intervento conclusivo vi si ribadisce il motivo del latte avvelenato di Disobbedienza.

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 macroscena. 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 diversa 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, nel 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 tentazione, implicitamente pari a Dio⁸⁶⁴. Nella riscrittura invece la medesima situazione di Eva solitariamente vagante nel giardino dà luogo a un soliloquio, che è a tutti gli effetti un 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”⁸⁶⁵: Eva si autoparagona alla *Luna* che vive della luce riflessa proveniente dal *Sole* a cui è paragonato Adamo.⁸⁶⁶ 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*)⁸⁶⁷. 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 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.

⁸⁶⁴ cfr. §6.6 di Cap I

⁸⁶⁵ a p.54 di Ad'41: EVA, primi versi dell'intervento.

⁸⁶⁶ *ibidem*

⁸⁶⁷ insieme alla citazione precedente, nel medesimo intervento di EVA: pp.54-47 di Ad'41

Si viene ora alla lunghissima⁸⁶⁸ scena successiva, III,2, 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 diverso 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, 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*⁸⁶⁹. Solo alla fine di questa sequenza Serpe si rivela ad Eva nelle sue sembianze.

Lo svolgersi del dialogo 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 dialogo, pur essendo complessivamente più lunga⁸⁷⁰, 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 affrontarla⁸⁷¹.

Motivi che riprendono invece nella sostanza la versione originaria sono: l'identificarsi di Serpe come "De l'Horto Giardinier, Cultor del Pomo"⁸⁷²; il motivo

⁸⁶⁸ si sono contati 512 versi per la scena III,2 di Ad'41.

⁸⁶⁹ (LUCIFERO-IN-)SERPE, 1°-11° di III,2 in Ad'41, pp.57-58

⁸⁷⁰ Per la versione di Ad'41 si sono conteggiati, per il solo dialogo fra Serpe ed Eva, escludendo i versi corrispondenti all'approccio iniziale con Serpe nascosto 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 354 versi.

⁸⁷¹ In Ad'41, nei 470 versi complessivi del dialogo fra Serpe ed Eva (vedi nota precedente), la parola *Pomo* compare già in (LUCIFERO-IN-)SERPE, 12° di III,2, 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 corrisponde ad un verso che si trova solo in 118° posizione rispetto al totale del dialogo conteggiato in 354 versi.

⁸⁷² in (LUC.-IN-)SERPE, 12° di III,2 in Ad'41, p.59. In Ad'13, p.53, in SERPE, 3° di II,6: "d'albergar qui giardiniero in seno / M'impose il gran cultore"; e a p.59, in SERPE 10° di II,6: "il tuo sovran Monarca [...] Vigilante custode / Mi fe' de l'arbor vaga".

della spartizione dei mondi⁸⁷³; il motivo della complicità di Eva nei confronti di Serpe verso cui ella promette di esser *schermo* rispetto alla possibile ira di Dio verso lo stesso Serpe⁸⁷⁴; il motivo della contemplazione trasfigurativa del frutto proibito e del relativo albero;⁸⁷⁵ e il motivo del sapore celestiale, *soave* del *Pomo*, superiore a qualsiasi altro sapore, che Eva percepisce non appena assaggiato⁸⁷⁶.

Si prendono ora in considerazione, sempre entro il dialogo fra Serpe ed Eva nella seconda versione del dramma, alcune delle principali variazioni innovative rispetto all'omologo passo della versione originaria. Nella rivelazione del proprio nome da parte di Serpe, l'espressione "Diletto m'appello"⁸⁷⁷ sostituisce quella originaria: "Sapienza m'appello / Cognominata hor Vita"⁸⁷⁸. Inoltre, in uno dei passaggi senza riferimento nel dramma 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; [...]

⁸⁷³ Il cosiddetto motivo della spartizione dei mondi espresso per bocca di Serpe prevede che Eva, e con lei Adamo, cibandosi del frutto proibito e diventando così simili a Dio, ottengono un accesso diretto alla dimora celeste, lasciando così il basso mondo al regno incontrastato dello stesso Serpe. Tale motivo si esprime nel corso dell'intervento di (LUCIFERO-IN-)SERPE 14° di III,2 (verso la fine dell'intervento) in Ad'41, a p.63. Tale motivo è presente in Ad'13 nell'intervento di SERPE, 12° di II,6, pp.60-61

⁸⁷⁴ 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: "Celati pur, ben ti prometto, ch'io / Schermo sarotti al gran rigor di Dio"

⁸⁷⁵ In Ad'41, p.72, in EVA, 21° di III,2 (a tre quarti circa del lungo intervento): "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 l'intervento di SERPE, 14° di II,6 in Ad'13, pp.61-62; cfr. in §6.6 del Cap.I

⁸⁷⁶ In Ad'41, pp.71-72, in EVA 21° di III,2 (parte centrale dell'intervento): "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."

⁸⁷⁷ SERPE, 12° di III,2 in Ad'41; prima parte dell'intervento; p.59

⁸⁷⁸ SERPE, 4° di II,6 in Ad'13; p.54. Tale espressione contribuisce a rafforzare una confusione identitaria fra albero della conoscenza e albero della vita in Ad'13; tale confusione identitaria, pur nell'assenza di questo riferimento, rimane tale nel dramma complessivo del '41.

Hor, se Dio la ti nega
Gustala (sembra dir) l'obbligo slega.⁸⁷⁹

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 nella sua edizione perugina, 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, rispetto al testo originario, in quello della riscrittura. In quest'ultimo 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 dialogo con Eva, Serpe, già nel suo primo intervento⁸⁸⁰, non ha pudore di dichiarare che la lontananza di Adamo è opera propria, avendolo indotto a protrarsi con la nomina degli animali. Inoltre Serpe, nel corso dei suoi interventi entro il dialogo 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.⁸⁸¹ Al corteggiamento di Serpe nei suoi confronti Eva risponde con afflitti di ammirazione ben più consistenti di quanto avvenga nella versione originaria.⁸⁸²

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

⁸⁷⁹ in SERPE, 17° (parte centrale) di III,2 in Ad'41; p.67. Entro gli interventi di Serpe nel dialogo 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.

⁸⁸⁰ in Ad'41, p.60, in SERPE, 12°, parte centrale dell'intervento, di III,2. 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 nascosto e il dialogo con Eva non ancora avviato.

⁸⁸¹ in particolare in SERPE, 13° di III,2 in AD'41, 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"

⁸⁸² 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*). L'intervento di cui si riferisce è EVA, 14° di III,2 in Ad'41, p.64.

contemplazione visiva del frutto prima di assaggiarlo⁸⁸³; 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 [...] ⁸⁸⁴

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 da parte di Adamo, presente nella scena I,1 del dramma originario e assente nella sua riscrittura. Tale motivo di Eva come profetessa è significativamente attestato nelle tradizioni apocrife e nelle sacre rappresentazioni tradizionali.⁸⁸⁵

Una riflessione a parte merita, entro il dialogo fra Serpe ed Eva, l'intervento di Serpe in cui delinea 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,

⁸⁸³ in 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 la contemplazione estatica del frutto e dell'albero, in EVA, 21° di III,2, 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", in EVA, 15° di II,6 in Ad'13; p.62.

⁸⁸⁴ p.72 di Ad'41, in EVA, 21° (seconda metà dell'intervento) di III,2. 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.

⁸⁸⁵ per tale aspetto di rimanda al Cap.III; e, in particolare, alla trattazione del cosiddetto *Jeu d'Adam*, in §5.2 del Cap.III.

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.⁸⁸⁶

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 testo dell'*Adamo* nella sua riscrittura. Lucifero, che parla in Serpe, afferma di una sua esistenza nell'*abisso*, prima che *l'horrido fosse in rai disciolto*: ossia entro il vuoto primordiale che precede il *fiat lux*, e 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. Se poi si considera come, in base alle considerazioni fatte in commento al prologo, entro il dramma dell'edizione perugina il concetto legati ai termini *abisso*, *Vuoto* e *horror* vanno a saldarsi con quello rappresentato dal *Caos* che a sua volta è riconducibile allo stato puro della materia non ancora attraversata da un principio ordinatore, ecco come questo principio del male vada a collocarsi *ante origine* in seno a tale entità, che sfugge ad un qualsiasi tentativo di raffigurazione, rappresentato dalla materia *informe*: un'accezione che ricalca molto da vicino posizioni cosmologiche di tipo gnostico. Ma la parte più significativa e suggestiva 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

⁸⁸⁶ in (LUCIFERO-IN-)SERPE, 15°, parte iniziale dell'intervento, di III,2 in Ad'41, pp.64-65

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 Astarot⁸⁸⁷ che emergono dal sottosuolo per osservare il paradiso terrestre. Entro l'intervento di Farfarello compaiono nuovi motivi descrittivi dell'inferno, assenti come si è detto nell'*Adamo* del '13, nominato attraverso la suggestiva espressione di *Metropoli Fatal*; motivi descrittivi che si aggiungono alle già viste descrizioni della sala del consiglio infernale:

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 [...] ⁸⁸⁸

In VI,2 ai due spiriti nominati si aggiunge Belzebù che annuncia *altissime novelle*⁸⁸⁹. Incalzato dalla curiosità di Farfarello e Astarot, Belzebù si appresta a raccontare della caduta di Adamo. Si verifica qui dunque una delle situazioni rese in forma di racconto rispetto a quanto avveniva come diretto svolgimento scenico 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. Tale aspetto si accentua in questa occasione considerando come la

⁸⁸⁷ nomi che non compaiono fra gli *Interlocutori* di Ad'13

⁸⁸⁸ in FARFARELLO (*incipit*) di IV,1 in Ad'41, p.77

⁸⁸⁹ in BELZEBU', 1° di IV,2 in Ad'41, p.78

narrazione di Belzebù, 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*⁸⁹⁰. Sempre incalzato dalla curiosità di Farfarello ed Astarot, Belzebù passa alla narrazione di come si sono svolti i fatti; proponendo di fatto una rivisitazione dell'episodio rispetto alla versione originaria⁸⁹¹ non solo per il fatto di essere raccontato, ma anche nei contenuti. Per una lettura comparativa del peccato di Adamo nelle due versioni dell'opera e per i motivi ad essa correlati, si rimanda alla parte conclusiva del presente paragrafo 6.7. In chiusura di scena vi sono due brevi interventi di Farfarello e Astarot. Nel primo, che commenta la caduta di Adamo, ricorre la seguente espressione:

Che ben vide che al salir precipitante
Ch'è vetro, e non diamante.⁸⁹²

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 dramma⁸⁹³ e che è assente nella riscrittura. 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 di Lucifero, *squamoso Dragon*, accompagnato da Vanagloria, la *vincitrice Amante*.⁸⁹⁴

Le due scene che seguono, IV,3 e 4, trovano corrispondenze, sia pur con variazioni, in altrettante scene del dramma originario. La scena IV,3, che rappresenta il trionfo di 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 che, nella seconda versione, interpretano una canzonetta a due voci il cui carattere principale è, appunto, amoroso⁸⁹⁵. La scena IV,4 propone il coro di *Folletti* che riproduce con fitte riprese testuali l'omologo in III,5 della versione originaria: un'analisi comparativa distesamente compiuta evidenzerebbe il gusto della

⁸⁹⁰ BELZEBU', 2° di IV,2 in Ad'41, pp.78-79

⁸⁹¹ in III,1 di Ad'13

⁸⁹² in FARFARELLO 4° di IV,2, in Ad'41,p.85

⁸⁹³ in II,5 e in III,4 di Ad'13. Cfr. §§6.5 e 6.8 di Cap.I.

⁸⁹⁴ ASTAROT, 5° di IV,2 in Ad'41, p.85

⁸⁹⁵ SERPE e VANAGLORIA, in IV,3 di Ad'41, pp.85-86

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 visto⁸⁹⁶ attraverso l'analisi comparativa inerente l'altro analogo luogo di fitta ripresa di un intervento strofico corale, quello del *Choro di Ninfe* (o *Donzelle*). Dopo l'intervento corale dei *Folletti*, la scena IV,4 si chiude, analogamente a quanto avviene per III,5 della versione originaria, con l'intervento celeste che ricaccia i demoni verso l'inferno; nella variazione per cui questa ricacciata avviene nella nuova versione soprattutto attraverso effetti⁸⁹⁷ visivi là dove nella prima prevale l'aspetto sonoro⁸⁹⁸.

Si viene ora alla lettura comparativa del peccato di Adamo nelle due versioni dell'opera e ai motivi ad essa correlati; rispetto alla prima, infatti, 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. Anticipando gli argomenti e i motivi che si stanno per esprimere, da una visione d'insieme dei due passi si nota come nella prima versione prevale la freschezza recitativa dei personaggi di Adamo ed Eva, caratterizzati entrambi da una sostanziale ingenuità, che è anche immediatezza scenica; nella seconda invece, vi prevale un'artefatta enfasi retorica e il personaggio di Eva diventa smaliziato e la sua persuasione tentatrice nei confronti di Adamo è quasi una replica identica rispetto a quella attuata dal Serpe nei confronti di lei, sia negli aspetti di fascinazione sensuale che in quelli retorici; in un clima relazionale fortemente connotato, così come non accadeva nella prima versione, dalla lussuria. Riguardo 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,

⁸⁹⁶ in §4 del presente capitolo

⁸⁹⁷ VANAGLORIA, in IV,4 di Ad'41, p.87: "Precipiti di luce / Nuove lampe , e lumiere, / Veggio dal Ciel cadere; / L'aure fatte ondegianti, / (Quasi celeste mar) d'Angeli erranti.

⁸⁹⁸ in finale di III,5 in Ad'13, pp.82-83: SERPE, 1°: "Ahi quali trombe eccelse / Per le piagge del Ciel sonando vanno?"; e, *ivi*, in VOLAN: "Queste pompe nemiche / Questo suono mortale / Questa voce di Dio"

Tra i fior, tra l'herbe assiso,
D'un Platano frondoso
L'invita al rezzo, a pastoral riposo.⁸⁹⁹

Poco oltre nel racconto, sempre 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 dramma⁹⁰⁰. 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 acuto⁹⁰¹

Anche il *dirotto pianto* con cui Eva alla fine vince il fragile diniego di Adamo rendendolo *intenerito e domo*, similmente a quanto avviene nella versione originaria, appare tuttavia, diversamente da essa, impregnato di consapevole scaltrezza venata di lussuria:

Qui l'Astuta perdente,
Donna già contumace,
Con un dirotto pianto
Orator suo vivace,
di favillar dispose⁹⁰²

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 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 *irroziti Bifolchi*; il fatto che il vero unico *Donno* del basso mondo è il *Biforme Animale* al quale va da loro consegnato interamente nella loro ascesa al cielo; nel sottolineare come, riguardo al Pomo, *non si mor nel gustarlo*; nell'incoraggiare Adamo che tarda a decidersi (*A che s'indugia? ardisci, gusta il Pomo*)⁹⁰³ La similitudine delle tecniche sensuali e retoriche adottate da Eva rispetto a

⁸⁹⁹ Ad'41, p.80 in BELZEBU', 3° di IV,2

⁹⁰⁰ cfr. §7.3 di Cap.I

⁹⁰¹ Ad'41, p.81 in BELZEBU', 4° di IV,2

⁹⁰² Ad'41, p.84 in BELZEBU', 4° di IV,2

⁹⁰³ insieme alla citazioni precedenti, in Ad'41, pp.82-83, entro l'intervento di BELZEBU', 4° di IV,2 (pp.81-84)

quelle del Serpe è sottolineata da un intervento di Farfarello che interrompe brevemente in racconto, in cui afferma che *Eva è la serpe*.⁹⁰⁴

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 diniego, nella seconda, così come raccontata da Belzebù, Adamo rimane senza proferire parola durante le svariate decine di versi in cui Eva gli propone di condividere con lei l'esperienza della consumazione del *Pomo* e a tal riguardo sciorina i suoi argomenti atti a convincerlo, restando come ottundito dal clima genericamente lascivo che caratterizza la situazione; dinamica questa scenicamente insostenibile, se l'episodio fosse direttamente rappresentato e non sotto forma di racconto: ulteriore conferma quindi della maggiore vocazione letteraria piuttosto che rappresentativa dell'*Adamo* del 1641 rispetto a quello del '13.

L'elemento che maggiormente emerge in relazione peccato di Adamo così come descritto, in forma di racconto, nella seconda versione del dramma, in ottica comparativa con quanto correlativamente avviene nella prima, è la pervasività della componente sensuale e lussuriosa che lo caratterizza. 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 all'ambito della sessualità carnale⁹⁰⁵. Nella seconda versione, al contrario, vengono sostanzialmente rimosse le prime allusioni⁹⁰⁶ e vistosi riferimenti relativi ad un approccio sensuale e carnale appaiono invece, come si è appena visto, in concomitanza del peccato di Adamo.

Si era già notato⁹⁰⁷ 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, viva 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, lungi da voler indicare una consapevole direzione da parte dell'autore, può essere preso in

⁹⁰⁴ FARFARELLO, 3° di IV,2 in Ad'41, p.81

⁹⁰⁵ cfr. §6.7 di Cap.I

⁹⁰⁶ cfr, nel presente Capitolo, §6.4

⁹⁰⁷ in §6.2 del presente capitolo.

considerazione come una delle possibili tracce di un cambiamento in atto nel campo delle lettere, 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 che unisce sessualità e amplesso carnale con il peccato. Se la prima versione dell'*Adamo* ne era esente, la seconda propone una situazione in cui peccaminosità e lascivia lussuriosa si intrecciano e confondono tra loro, similmente a quanto avviene nel poema miltoniano: in particolare lo stato psicologico del personaggio di Adamo, mentre subisce la tentazione operata da Eva nella versione perugina del dramma, si manifesta una condizione di ottundimento quasi simile all'ebbrezza che si può ritrovare in corrispondenza del correlativo episodio entro il poema miltoniano⁹⁰⁸.

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) *Angelo* riveste di pelli Adamo ed Eva
- 3) arcangelo Michele caccia Adamo ed Eva nelle vesti del cherubino guardiano
- 4) coro d'angeli finale.

la riscrittura propone la seguente:

- 1) intervento Arcangelo Raffaele (include riprese dagli interventi originari del P.E. e di Michele)
- 2) coro d'angeli
- 3) interrogazione del Padre Eterno *versus* Adamo ed Eva
- 4) *Angelo* riveste di pelli Adamo ed Eva
- 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 Raffaele, assente nella prima; altresì vi appare il *Cherubino*, le

⁹⁰⁸ in MILTON, *Paradiso perduto*, op.cit.: in IX, parte finale.

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 per il dramma dell'edizione perugina va piuttosto riferito a una più compiuta ricerca di ordine formale che va considerata come un'ulteriore prova della maggiore vocazione letteraria, piuttosto che rappresentativa, del testo della stessa edizione perugina.

L'intervento Arcangelo *Rafaele*, come espresso nella sequenza posta sopra, include, con rivisitazioni stilistico-lessicali, passi ripresi degli interventi del Padre Eterno e di Michele, 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 possibile⁹⁰⁹; e quello per cui un *tribunal di stelle*⁹¹⁰ si accinge a giudicare Adamo ed Eva. Dall'intervento originario di Michele riprende il motivo della battaglia angelica, ove il riferimento propriamente legato a Michele

⁹⁰⁹ in Ad'13, p.84, in PADRE ETERNO, 1° di III,6: "Ah, se pentir giamai colui potesse, / Che non può fare error, direi; Mi pento / D'haver fatto quest'huomo". In Ad'41, p.88, in RAFAELE di IV,5: "Ah, se pentirsi unquanto, / 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 nomine*, desunto da *Genesis* 6,6 si ritrova entro la *Passion de Troyes*, in associazione alla medesima sequenza scenica dell'interrogazione divina: cfr. §5.4 nel Capitolo IV.

⁹¹⁰ in Ad'13, *ibidem*; in Ad'41, p.89, in *ibidem*. 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 Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, nelle sacre rappresentazioni tradizionali e in particolare nei *mystères* francesi, come si vedrà meglio nel Cap.III.

dell'abbattimento di Lucifero⁹¹¹ è sostituito dal dichiararsi, da parte di Raffaele, *di flagelli inventore, e di ruine; / Come già il tergo, e il petto, / con memoria dolente / squarciato porta l'Angel maledetto.*⁹¹² Nell'intervento di Raffaele 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 inalzarlo⁹¹³

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 finale⁹¹⁴; oppure in implicita relazione alla prefigurazione allusiva di Maria, seconda Eva⁹¹⁵; ma si tratta soltanto di allusioni velate. 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 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

⁹¹¹ ARCANGELO(MICHELE), 2° di III,8 in Ad'13, p.92: “[...] io quegli fui, / Che nel conflitto eccelso / In Aquilone entrando / Lucifero atterrai [...]”

⁹¹² ANGELO RAFAELE in IV,5 di Ad'41, p.89

⁹¹³ *ivi*, pp.88-89

⁹¹⁴ in Ad'13 rispettivamente in ANGELO, 2° di III,7, p.88; e in CHORO D'ANGELI, in III,9, p.93

⁹¹⁵ in PADRE ETERNO, 3° di III,6 in Ad'13, p.86

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 nel suo 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 Eva⁹¹⁶. 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 il passaggio biblico dell'*ubi es* nella prima versione,

Compari homai; a chi favello? Adamo,
Adamo; dov'hor se'? dimmi non senti?⁹¹⁷

rispetto al patinato linguaggio, inerentemente, nella seconda:

Hor dove giace intanto
Innubediente Adamo?
Ove sparge i lamenti?
Adamo, Adamo, hor dove se' non senti?⁹¹⁸

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*.⁹¹⁹ Analogamente alla prima versione dell'*Adamo* è invertito l'ordine delle condanne rispetto a quello biblico: prima 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 inerente Eva presente nel testo

⁹¹⁶ ANGELI, in IV,6 di 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.

⁹¹⁷ in PADRE ETERNO, 1° di III,6 in Ad'13, p.84

⁹¹⁸ in PADRE ETERNO di IV,6 in Ad'41, p.90

⁹¹⁹ in PADRE ETERNO, 3° di IV,8 in Ad'41, p.92

biblico, concernente la sottomissione all'uomo da parte della donna.⁹²⁰ Nella condanna verso il Serpe compare invece, assente nel testo originario, un'esplicita identificazione del Serpe stesso con Lucifero, attraverso l'epiteto di *Drago inferno*.⁹²¹ 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.⁹²² 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*⁹²³.

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 è l'invettiva contro Lucifero, *Angelo incostante*: è ad *onta* di Lucifero stesso, e dei *condannati Mondi*, che si dispiega la bellezza della creazione nei suoi *sferici ordigni, l'uno di stelle pien, l'altro di frondi*.⁹²⁴ Tale invettiva si 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*:

⁹²⁰ Gen3,16 : *mulieri quoque dixit multiplicabo aerumnas tuas et conceptus tuos in dolore paries filios et sub viri potestate eris et ipse dominabitur tui*

⁹²¹ in PADRE ETERNO 3° di IV,8, 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.

⁹²² 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.

⁹²³ in Ad'41, p.93: in ANGELO(CON PELLI D'AGNELLA) di IV,9: pp.92-94, prima parte dell'intervento.

⁹²⁴ *ibidem*

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.⁹²⁵

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*⁹²⁶; tale innesto sostituisce il più semplice invito a chiedere perdono al Padre Eterno (*Piangete e sospirate / A lui mercé chiamate*)⁹²⁷ presente nel corrispettivo intervento dell'*Angelo* portatore di pelli nel dramma originario. 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.

Al dipartirsi dell'*Angelo* seguono, come nella versione originaria, interventi di Adamo ed Eva, ove, anche qui, il mutamento predomina sulla ripresa. Solo nell'intervento iniziale di Adamo vi è una sostanziale ripresa del motivo di solitudine

⁹²⁵ *ibidem*, parte centrale dell'intervento. 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; p.2: "Uopo altro non li fa, che di se stesso / Per dar ordine al tutto".

⁹²⁶ *ivi*, parte finale dell'intervento, pp.93-94

⁹²⁷ in ANGELO, 2° di III,7 in Ad'13; p.88

e abbandono in relazione all'allontanarsi dell'*Angelo*⁹²⁸. Ma l'intervento di Eva, immediatamente successivo, è di tenore radicalmente diverso rispetto a quello della versione originaria, ove si preoccupa con umiltà di stabilire un contatto con Adamo, chiuso e risentito verso di lei⁹²⁹: qui Eva invece è concentrata esclusivamente nell'autocondanna che si concretizza 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."⁹³⁰ Il fatto che Eva qui sfoghi il proprio senso di colpa in questo modo è sintomatico di quanto i suoi stessi capelli rappresentino un simbolico tramite di lascivia e lussuria nell'occasione del peccato di Adamo nella stessa seconda versione del dramma. La distanza fra Adamo ed Eva, attenuata nella prima versione dagli tentativi di contatto umilmente tentati da Eva stessa, qui è invece radicale e quasi irrevocabile, come sintomaticamente dichiara Adamo all'interno del suo successivo intervento:

Te seguirò fugace
Me fuggirai seguace⁹³¹

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 dal testo biblico, dall'arcangelo Michele: 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 *Rafaele*). Tuttavia il *Cherubino* conserva dell'originario intervento di Michele il carattere guerriero dei termini riferiti a se stesso: *milite sacrato, guerrera scorta, contrastator*⁹³². Come Michele nella versione originaria, così il Cherubino esprime nel suo intervento un esplicito e perentorio comando di abbandonare il paradiso terrestre, a cui Adamo ed Eva rispondono con brevi interventi di intonazione lamentosa. Come già fatto in precedenza in relazione al richiamo del Padre Eterno, è interessante confrontare la colorita e vivace espressività del comando di cacciata espresso nella prima versione del dramma,

⁹²⁸ ADAMO, 1° di IV,9 di 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?"

⁹²⁹ cfr EVA, 2° di III,7 in Ad'13, pp.89-90

⁹³⁰ in EVA, 1° di IV,9 in Ad'41, p.94

⁹³¹ in ADAMO 3° di IV,9, p.94

⁹³² Ad'41, p.96: in CHERUBINO di IV,10: pp.95-96

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'impongo⁹³³

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'instinguibil foco.⁹³⁴

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,⁹³⁵ al coro angelico finale che, con alcune variazioni lessicali e concettuali la seconda versione riprende significativamente 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:

⁹³³ MICHELE, 1° di III,8 in Ad'13, p.91

⁹³⁴ Ad'41, p.96, in CHERUBINO di IV,10: pp.95-96. E' da notare come il comando giunga alla fine del discorso del *Cherubino*, laddove in Ad'13 Michele 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.

⁹³⁵ 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.

- 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;
- i mostri creati dalla contro-creazione infernale sono soltanto tre (Mondo, Carne e Morte) contro i quattro⁹³⁶ della prima versione.

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 nell'*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 elementi⁹³⁷. Tale convocazione ha evidentemente lo scopo di riunirli nell'attesa dell'arrivo di Lucifero che però è assente per il momento. Così, incalzato dalla curiosità dei quattro, Volan si risolve a raccontare quanto avvenuto presso il consiglio infernale; segue così 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 direttamente sulla scena. 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"⁹³⁸. Quindi inizia a descrivere Lucifero

⁹³⁶ 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 svolgersi 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; p.109; e in effetti comparando i mostri in ordine inverso a come nominati, Demonio appare implicitamente 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.

⁹³⁷ 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*.

⁹³⁸ VOLAN 4° di V,2, in Ad'41; pp.100-01

che si appresta a parlare: dalla descrizione Lucifero appare dominato dal furore, dalla *rabia*, dall' *ira interna*⁹³⁹: un ritratto molto distante dal Lucifero della prima versione. Ma lo scarto di carattere diventa eclatante quanto si raffronti, con la prima versione, 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”⁹⁴⁰; il solo pensiero di parlarne gli procura *gran duol*⁹⁴¹. 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”⁹⁴². Solo l'intervento di incoraggiamento da parte di Briar, con toni quasi consolatori (*Non creder no Signore / Ch'al Ciel poggi quest'Homme, / Troppo ha deboli l'ali*)⁹⁴³ riesce a riattivare in Lucifero un guizzo d'orgoglio che conduce quindi alla realizzazione della contro-creazione. 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 / al suol / da la fronte il Diadema aurato*⁹⁴⁴. 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”⁹⁴⁵; e resta silente, non per paura, ma per orgoglio: “E perché tanto il vano dir gli spiacque / Chiuse nel petto la favella, e tacque”⁹⁴⁶. Dopo un prolungato silenzio, quando riprende a parlare, la sua voce è roboante: “E così parla, e ne rimbomba Averno”⁹⁴⁷. E parlando, giunge rivelare, senza scomporsi, la verità per cui all'uomo *tutt'è rimission, gli è varco al Cielo*⁹⁴⁸. 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*

⁹³⁹ *ivi*; p.101

⁹⁴⁰ in LUCIFERO, 13° di IV,2 in Ad'13; p.103

⁹⁴¹ *ibidem*

⁹⁴² *ivi*, p.106 (verso conclusivo dell'intervento)

⁹⁴³ in BRIAR di IV,2 in Ad'13; p.106

⁹⁴⁴ in VOLAN, 4° di V,2; p.102

⁹⁴⁵ *ivi*, p.103

⁹⁴⁶ *ibidem*

⁹⁴⁷ *ibidem*

⁹⁴⁸ *ibidem*

più forse leggero, si accinge ad *inchinarsi a l'Orator facondo*⁹⁴⁹. Terminando il racconto, Volan annuncia l'ingresso sulla scena di Lucifero nei termini, che sublimano il ritratto appena fatto di lui attraverso il racconto, di colui *ch'a violare il Cielo è violento*⁹⁵⁰.

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 scena⁹⁵¹ che si staglia con evidente nitidezza il carattere eroico di Lucifero della seconda versione del dramma: quello della prima versione, al confronto, ne è solo una pallida ombra. Il monologo di Lucifero 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, risultando quindi creature generate da esperimenti imperfetti, sono esenti da colpe e pentirsi dovrebbe esclusivamente lo stesso Padre Eterno, dato il suo imperfetto operare, senza 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 dramma⁹⁵². 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 (la cui lettura complessiva risulta altrimenti ostica e faticosa, nell'ampollosità del

⁹⁴⁹ *ivi*, p.104

⁹⁵⁰ *ibidem* (ultimo verso dell'intervento)

⁹⁵¹ V,3 di Ad'13, pp.104-07

⁹⁵² cfr. in §§6.2, 6.6 e 7.3 di Cap.1

linguaggio utilizzato, agli occhi di un moderno lettore, ravvisandovi più sterilità che argutezza); 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,
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.⁹⁵³

Il ritratto di un Dio manipolatore che emerge da queste parole di Lucifero è fortemente venato di connotazioni gnostiche. 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): rappresentandosi l’uomo stesso come una propaggine utensile dello stesso Padre Eterno (*machine d’Huomo*).

⁹⁵³ LUCIFERO, 1° di V,3 in Ad’41, pp.104-05

Il distico finale prelude all'imminente *escogitatio* della contro-creazione infernale promossa da Lucifero, appunto, come tentativo, di 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*. D'altronde, 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.⁹⁵⁴

Durante la fase di interazione con gli spiriti elementari successiva al monologo, Lucifero conferma il suo temperamento veementemente ardimentoso (tanto lontano da quello ripiegato su se stesso della prima versione del dramma), caratterizzato da *ira, foco, velen, rissa, e furore*⁹⁵⁵. 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.⁹⁵⁶

In analogia a quanto avviene nella prima versione del dramma, per la realizzazione dello contro-creazione viene evocata, e portata alla luce dai *Ciclopi infernali*⁹⁵⁷, una

⁹⁵⁴ “S’egli d’un nulla fece l’ampio Mondo, / Ed un nulla hoggi pur vuò far de’mondi, / Anzi del Mondo un nulla”: in Ad’13, p. 108: in LUCIFERO, 1° di IV,3 in Ad’13; p.107-08. Da notare come la parola “nulla” è impiegata con iniziale minuscola, mentre in Ad’41 essa appaia sistematicamente come “Nulla”, fatto sintomatico della rilevanza concettuale della parola nel dramma dell’edizione perugina.

⁹⁵⁵ in Ad’41, p.106: in LUCIFERO 2° di V,3, pp.105-06

⁹⁵⁶ *ivi*, p.107: in LUCIFERO, 3° di V,3, pp.106-07. Da notare l’espressione “infero Ciel” attraverso la quale la malvagità è gnosticamente attribuita al dio creatore. Da notare anche 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.

⁹⁵⁷ *ivi*, p.107 in didascalia preposta a V,4.

Tetra massa, e retonda,⁹⁵⁸ simulacro della *massa immista*⁹⁵⁹ del *Caos* primordiale. La prima versione prevede anche, da parte di Lucifero, l'evocazione della figura di Vanagloria a presenziare l'operazione, quale equivalente rovesciato del *Verbo* divino⁹⁶⁰: 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 nulla.⁹⁶¹ ;

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 vendono implicitamente accostati alla trinità divina, essendo in *ternaria unione*⁹⁶². 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 spirando⁹⁶³

al correlativo commento di Terpalce nella seconda:

O d'immenso poter opera altera,
Che fulgida risplende
Venuta fuor de la perpetua sera!⁹⁶⁴

I mostri evocati sono descritti da Lucifero nello stesso ordine della versione originaria⁹⁶⁵: Mondo, Carne, Morte. Il primo, che nella versione originaria del

⁹⁵⁸ *ivi*, p.107 in LUCIFERO, 3° di V,3, pp.106-07.

⁹⁵⁹ espressione riferita all'entità-personaggio *Caos* in Ad'41, p.16, in AMORE(DIVINO) di I,2, pp.14-18

⁹⁶⁰ cfr LUCIFERO 1° di IV,3 in Ad'13, pp.107-08; e cfr.§7.1 del Cap.I

⁹⁶¹ Ad'41, p.108: in LUCIFERO, 1° di V,4, p.107-08

⁹⁶² *ibidem*

⁹⁶³ in ONDOSO di IV,3 di Ad'13, p.108

⁹⁶⁴ in TERPALCE di V,4 in Ad'41; p.108

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*⁹⁶⁶.

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*⁹⁶⁷. Tale approfondimento, in considerazione anche di una certa simiglianza della figura di Carne nella sua descrizione mostruosa con il personaggio di Disobbedienza⁹⁶⁸ può 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.

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'ossa⁹⁶⁹

La sequenza si chiude 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.

⁹⁶⁵ 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

⁹⁶⁶ Ad'41, p.108: in LUCIFERO, 2° di V,4 in Ad'41, pp.108-10.

⁹⁶⁷ *ivi*, p.109

⁹⁶⁸ in III,5 di Ad'41; p.75-76. La descrizione delle fattezze di Disobbedienza si trova, come detto nel testo 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.

⁹⁶⁹ in Ad'41, p.110: in LUCIFERO, 2° di V,4: pp.108-10

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 scenica. Si riporta lo schema 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. In Ad¹³: V,9

La prima versione del dramma propone un'analoga macroscena (sequenza nel *continuum* dell'azione scenica) 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 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 nella versione originaria, in quest'ultima compare, in anticipo rispetto alla sequenza finale, a fine atto IV.

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 scenica 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 rifugio⁹⁷⁰

⁹⁷⁰ Questo motivo dell'inseguirsi senza trovarsi da parte di Adamo ed Eva sembra rafforzare il concetto (citato nel testo) espresso dal personaggio di Adamo nell'episodio della cacciata: "Te seguirò fugace / Me fuggirai seguace"; in ADAMO 3° di IV,9, p.94. Nella fase post-edenica 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

In relazione a quest'ultima decima macroscena, che racchiude in sé tutta la fase post-edenica 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 post-edenica 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 post-edenica 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; l'intervento di Lucifero a sostegno di Carne e quello del *Cherubino custode* a sostegno di Adamo nel confronto con Carne in V,2-3 sempre della prima versione; 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 post-edenica 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 poneva, come si è detto, in luoghi separati e distanti⁹⁷¹, qui invece accorpati in diretta 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

dell'unità e armonia della coppia uomo-donna, che nella prima versione è piuttosto rilevante, venga parzialmente depotenziato nella seconda.

⁹⁷¹ come si è detto, rispettivamente, in IV,4 e in V,1 di Ad'13

sente intimamente smarrito; e diffuso è il tema della trasformazione in negativo dell'ambiente terrestre con particolare indugio sull'aggressività degli animali, assente nel paradiso terrestre, 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.

L'ingresso di Carne da luogo alla scena successiva.⁹⁷² 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 de del *Cherubino custode di Adamo*⁹⁷³. Il raffronto va fatto quindi solo con la situazione iniziale del dramma originario, quella con soli Adamo e Carne in scena.⁹⁷⁴ 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 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 sdrucchioli la cui anomala briosità e i cui giochi di parole che rasentano il *nonsense* (non si esclude che i settenari sdrucchioli 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 felbile.

La sequenza successiva è analoga: un primo confronto a distanza fra Carne e Adamo attraverso degli "a parte" e quindi in modo diretto.

⁹⁷² V,6 di Ad'41.

⁹⁷³ come detto sopra, in V,1-3 di Ad'13

⁹⁷⁴ V,1 di Ad'13

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*)⁹⁷⁵. 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.⁹⁷⁶

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 creazione d'Eva (*Eva sol mancante*) di godersi Adamo come proprio *Amatore, con libera forza e violenta*.⁹⁷⁷ Il motivo della preesistenza al peccato da parte di Carne richiama il motivo già visto della preesistenza delle *Tenebre* (e dei connessi: *Vuoto, Caos, Nulla* e, in un certo senso, dello stesso Lucifero⁹⁷⁸) 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 mostruosa⁹⁷⁹: si tratta di Morte. 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*.

⁹⁷⁵ Ad'41, p.114: in CARNE 3° di V,6: pp.113-14. Per questo tema, Carne è accostabile alla figura femminile della demonologia ebraica rappresentata da *Lilith*, analogamente a quanto riferito in §7.3 del Cap.I

⁹⁷⁶ In Ad'13, p. 123, in *incipit* di CARNE, 1° in V,1: *cor di sel<c>e alpestra* ; in Ad'41, p.113: in CARNE 2° di V,6, pp.112-13: "o non hai core, o se l'hai, l'hai di selce"

⁹⁷⁷ in CARNE, 3° di V,6 in Ad'41 p.113-14. *Cogliendo un sol Pomo al vago stelo*: il soggetto logico è Carne; quello *ad sensum*, Adamo. Attraverso questa rivelazione di Carne il suo accostamento con *Lilith* di cui si è detto ne risulta rafforzato, rappresentando quest'ultima appunto, nelle versioni più note, come la prima amante di Adamo, prima che venisse creata Eva.

⁹⁷⁸ Così afferma infatti Lucifero, nelle vesti di Serpe, come si è visto, in SERPE, 15° di III,2, pp.64-65

⁹⁷⁹ ADAMO, 4° di V,6 in Ad'41 p.114

6.10b Agguato di Morte: V,7

L'episodio inerente l'agguato di Morte ad Adamo non trova effettive corrispondenze nel dramma originario: lì infatti l'aggressione di Morte avviene⁹⁸⁰ nei confronti di Adamo ed Eva congiunti, per di più rivolgendosi Morte principalmente ad Eva; 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 Morte è strettamente connotata dalla *falce* che sostiene⁹⁸¹, nell'intervento di Morte della seconda versione la *falce* (che pure è nominata una volta) appare come un'arma secondaria rispetto a quella con cui è precipuamente connotata: qui Morte infatti si definisce ripetutamente *Arciera*, così come ripetutamente nominati sono gli attrezzi connessi: *arco, strali, saette*.⁹⁸² L'*Ordine per rappresentare* posto in fondo al 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"⁹⁸³.

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 conoscenza⁹⁸⁴,

De la pianta fatale
Incatenata al ceppo,
Dolce ne l'ira, e placida nel male⁹⁸⁵ ;

per risvegliarsi, come potenza malefica, con l'accadere del peccato stesso:

Ma scotendomi poi,

⁹⁸⁰ in IV,7 di Ad'13

⁹⁸¹ cfr IV,7 di Ad'13, sia nel disegno del Procaccini preposto alla scena, sia nel testo: p.121 in MORTE di IV,7, pp.120-21: "Ecco la falciatrice, ecco la falce / Che la luce a lasciar hoggi t'invita"

⁹⁸² MORTE di V,7 in Ad'41, pp.114-16

⁹⁸³ in Ad'41, *Ordine per rappresentere*, Atto quinto, scena settima: p.140

⁹⁸⁴ 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 tradizionali basso medioevali e rinascimentali: una traccia potrebbe esserne l'apparire della sequenza nella descrizione del dramma sacro contenuto nella *Palermitana* di Folengo; la sequenza compare anche in TASSO, *Mondo Creato*, VII, 988-90. Si vedranno meglio questi luoghi nel corso del Capitolo III.

⁹⁸⁵ Ad'41, p. 115 in MORTE di V,7: pp.114-16

A quel suon di Peccato,
Rabbida, e disdegnosa,
Ruppi lacci, e catene⁹⁸⁶

Nella parte conclusiva dell'intervento Morte si congeda da Adamo minacciandolo e promettendogli che tornerà *ben tosto*⁹⁸⁷. Quindi Adamo lamenta il sopraggiungere di uno spaventoso temporale: "Cielo annerato / mormorante ne'tuoni / Diluvioso, e lampeggiante"⁹⁸⁸; il sopraggiungere del temporale concomitante all'allontanarsi di Morte è l'unica sostanziale ripresa dall'episodio originario⁹⁸⁹. 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,5-7⁹⁹⁰ a cui va aggiunto il monologo di Mondo che precede il lamento di Eva, assente nella seconda versione, e che va a costituire la scena V,4 della versione originaria. 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 a interagire con lei (V,5). Nella seconda versione invece l'episodio comincia direttamente con il lamento di Eva, in V,8; e prosegue con l'intervento di Mondo che interagisce con Eva stessa (in V,9), senza la stesse necessariamente osservando in precedenza. Considerando quindi il gruppo di scene, corrispondenti all'episodio qui considerato, nella prima versione del dramma V,5-7 e aggiungendovi la scena, assente nella seconda versione, del monologo iniziale di Mondo, in V,4 della versione originaria, si conta un totale di 433 versi, a fronte dei soli 170 dell'episodio qui

⁹⁸⁶ *ibidem*

⁹⁸⁷ *ibidem*

⁹⁸⁸ ADAMO di V,7 in Ad'41, p.116

⁹⁸⁹ IV,7 di Ad'13

⁹⁹⁰ 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.

considerato. 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.⁹⁹¹

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 originaria⁹⁹². 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?⁹⁹³

Il motivo di Eva intenta a cercare Adamo con disperazione replica situazione, già vista, che precede l'incontro con Serpe⁹⁹⁴. In un'approssimata ottica comparativa del personaggio di Eva così come appare nella seconda versione del dramma rispetto alla prima, si può notare come nella riscrittura la sua caratteristica rappresentata dall'essere, nella sua fragile instabilità, per così dire, "cercatrice di Adamo", che isolandosi la abbandona, sostituisce quella, di un'Eva *vagante*, che maggiormente la connota nella versione originaria del dramma.

Come nella prima versione anche qui Eva, *carca di mille rami*, si appresta ad costruire una *capannetta*⁹⁹⁵. Il motivo della costruzione della capanna qui si salda logicamente con l'*humor diluviant*⁹⁹⁶ del temporale in corso, scoppiato già nel corso della scena precedente, al dipartirsi di Morte da Adamo. Ma se nella versione originaria il motivo della costruzione della capanna era più diffuso e tematicamente centrale, legandosi al più complessivo tema dell'*habitat*⁹⁹⁷, qui appare invece come

⁹⁹¹ V,12 di Ad'41, pp.121-22

⁹⁹² in V,5 di Ad'13

⁹⁹³ Ad'41, p.116 in EVA di V,8: pp.116-17

⁹⁹⁴ in III,1 di Ad'41

⁹⁹⁵ Ad'41, p.116 in EVA di V,8: pp.116-17

⁹⁹⁶ *ibidem*

⁹⁹⁷ cfr§7.4a di Cap.I

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 Adamo⁹⁹⁸ che, come si è detto, sono soppressi nell'omologo soliloquio-lamento di Adamo della seconda versione del dramma⁹⁹⁹: quelli legati cioè alla violenza, insito nel mondo post-edenico, da parte degli animali terrestri e marini e da parte dello stesso *mare*¹⁰⁰⁰; come nel lamento originario di Adamo compare il motivo del bue che aggiogato si ribella all'uomo, nella variante, che 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.¹⁰⁰¹

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 Adamo¹⁰⁰², pervaso come si è visto, dal motivo di Adamo come *Arator*: 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 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 psicologico¹⁰⁰³. 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

⁹⁹⁸ in IV,4 di Ad'13

⁹⁹⁹ in V,5 di Ad'41

¹⁰⁰⁰ Ad'41, p.117 in EVA di V,8: pp.116-17

¹⁰⁰¹ *ibidem*

¹⁰⁰² V,5 di Ad'41

¹⁰⁰³ cfr. §§7.3 e 7.4a di Cap.I

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 Eva¹⁰⁰⁴ è assai meno prolungata di quanto avvenga nella prima versione del dramma¹⁰⁰⁵. Complessivamente il personaggio di 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 del corrispettiva scena originaria: Mondo lusinga Eva suggerendole che la sua bellezza e quindi dignità le farebbe 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*)¹⁰⁰⁶. Nella versione originaria però la *magion superba*¹⁰⁰⁷ che Mondo propone ad Eva si riconnette nel complessivo tema della dimora e dell'*habitat*, con il motivo dell'edificazione della capanna da parte di Eva¹⁰⁰⁸; nella riscrittura del dramma invece, l'edificazione della capanna da parte di Eva appare già di per sé marginale¹⁰⁰⁹ e non vi è alcuna riconnessione a tale fatto nel colloquio fra Mondo ed Eva.

Rispetto alla prima versione del dramma scompare la complessa vicenda cosmologica narrata da Mondo, ove si descrive come un'originaria creatura celeste che, a causa di un errore commesso, era stata trasformata, in un primo momento, nel *Caos* e quindi, scontato il tempo della pena, appunto, in *Mondo*¹⁰¹⁰. 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

¹⁰⁰⁴ in V,9 di Ad'41

¹⁰⁰⁵ in V,5 di Ad'13

¹⁰⁰⁶ in Ad'41, p.119; in MONDO, 3° di V,9: pp.118-19

¹⁰⁰⁷ in EVA, 7° di V,5 in Ad'13, p.157. Per il tema complessivo della dimore vedi complessivamente tutta la scena V,5 di Ad'13: pp.149-57

¹⁰⁰⁸ cfr. §7.4a di Cap.I

¹⁰⁰⁹ in V,8 di Ad'41, come visto; rispetto al soliloquio-lamento di Eva in Ad'13, inizio scena V,5

¹⁰¹⁰ in 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.

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 chi Mondo stesso è *il Paraninfo*, espressamente inviato ad Eva affinché siano predisposte *spoglia aurata e stanza sublime* a dare lustro alla sua *dignità*¹⁰¹¹.

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*.¹⁰¹² Tale *Choro di Ninfe*¹⁰¹³ (o *Donzelle*) costituisce uno dei luoghi di maggiore ripresa testuale rispetto al testo originario¹⁰¹⁴, 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 paragrafo¹⁰¹⁵ relativo ai motivi stilistico-lessicali del presente capitolo, a cui si rimanda per una presa in visione dello stesso *Choro*. 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.¹⁰¹⁶ 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 vergini¹⁰¹⁷ sono le *Donzelle* che Adamo ricaccia in inferno:

Il Dragone infernal tutte vi aspetta¹⁰¹⁸

¹⁰¹¹ in MONDO, 3° di V,9 in Ad'41: pp.118-19

¹⁰¹² *ivi*, p.119

¹⁰¹³ V,10 di Ad'41, p.120

¹⁰¹⁴ In Ad'13, CHORO DI DONZELLE(ALLA NINFALE) in V,6: pp.158-59

¹⁰¹⁵ §4 del presente capitolo.

¹⁰¹⁶ V,11 di Ad'41

¹⁰¹⁷ precedentemente a fare da *verginella* per il *Dragone* è Vanagloria, in II,6 di Ad'41

¹⁰¹⁸ ADAMO, 2° di V,11 in Ad'41, p.121

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,¹⁰¹⁹ la quale effettivamente sopraggiunge e con un intervento di soli tre versi,

L'Ucciditrice sola
Io sarò ch'ebbi in sorte
Entro pomo vietato esser la morte¹⁰²⁰

va a costituire, insieme alle conseguenti esclamazioni di terrore da parte di Adamo ed Eva, una brevissima scena di cinque versi.¹⁰²¹ E' da notare come nel rapido intervento di Morte vi sia una ripresa¹⁰²² del motivo della preesistenza al peccato originale, da parte di Morte stessa, *entro pomo vietato*. 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.

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

¹⁰¹⁹ Cfr MONDO di V,6 in Ad'13, pp.159-69 con MONDO 2° di V,11, in Ad'41, p.121 e MORTE di V,12 di A'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, a 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.

¹⁰²⁰ MORTE: *ibidem*

¹⁰²¹ V,12 di Ad'41, pp.121-22

¹⁰²² rispetto a MORTE di V,7 in Ad'41: pp.114-16

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 scena successiva¹⁰²³, relativamente breve e caratterizzata dall'intervento di Lucifero, così come la sua omologa nella versione originaria del dramma¹⁰²⁴, ha la funzione di passaggio dall'episodio di Mondo al successivo, in cui viene rievocata la battaglia angelica e in particolare il duello fra Michele 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 infernali¹⁰²⁵. Nella seconda versione invece Lucifero si rivolge esclusivamente ad Adamo ed Eva, contro cui scatena i Ciclopi, per incatenarli con *ceppi, lacci e catene*,¹⁰²⁶ nell'ottica di un protrarsi dell'accanimento richiesto da Mondo¹⁰²⁷. 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 Mondì.
Vie più (pazza folia)
Putridi immaginando
Di lor succido il Verbo andar lordando.¹⁰²⁸

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 dramma ma che a tratti riaffiora anche nella seconda¹⁰²⁹: in tale chiave di lettura,

¹⁰²³ V,13 di Ad'41

¹⁰²⁴ V,7 di Ad'13

¹⁰²⁵ Cfr LUCIFERO: V,7 di Ad'13, pp.161-62. Il dominante aspetto della sfida in tale scena è motivo per cui si presta ad essere considerata più come preludio dell'episodio della battaglia angelica, propriamente in V,8 di Ad'13, 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 comprensivo di V,7-8 in Ad'13.

¹⁰²⁶ in LUCIFERO di V,13 in Ad'41, p.122

¹⁰²⁷ motivo per cui appunto in Ad'41 si è inquadrata la scena in corso, 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.

¹⁰²⁸ in LUCIFERO di V,13 in Ad'41, p.122

¹⁰²⁹ in particolare, come visto, in LUCIFERO 1° di V,3 in Ad'41, pp.104-05

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 col macchiare la propria discendenza con l'incarnazione del *Verbo* stesso.

6.10d Replica della battaglia angelica: V,14

Il pronto intervento dell'arcangelo Michele, il suo confronto verbale con Lucifero sfocia in un duello fisico in cui quest'ultimo viene abbattuto e Michele esprime da vincitore un discorso finale sono gli argomenti della scena V,14 della seconda versione del dramma, qui schematizzata come quarto e penultimo episodio della decima e ultima macrosequenza relativa. Tale scena presenta fittissime riprese testuali dall'omologa del dramma originario¹⁰³⁰: fatta eccezione dei 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

¹⁰³⁰ V,8 di Ad'13

dell'illimpidirsi dell'atmosfera, entro l'originario intervento conclusivo di Michele¹⁰³¹, per la sua intrinseca portata tematica. 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, vi permea al suo interno, rispetto alla quale l'armonia del primo *Adamo* risulta frantumata.

In una delle poche varianti immesse rispetto alla scena originaria, sempre entro l'intervento conclusivo, Michele, 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. 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 partimmo¹⁰³²

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 originaria¹⁰³³, 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 Michele: per quanto riguarda questi interventi, quello di Michele

¹⁰³¹ in Ad'13, p.168: in MICHELE 4° di V,8 in Ad'13, p.167-68

¹⁰³² *incipit* di ADAMO, 1° di V,9 in Ad'13, pp.169-70

¹⁰³³ V,9 di Ad'13

limitatamente alla prima parte, la ripresa testuale dall'omologa scena originaria, sia pur attraverso ampi tagli e riassetti delle battute, è pressoché totale.

L'inserimento di parti integralmente nuove rispetto al testo originario avviene bruscamente nel corso del primo intervento di Michele 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.¹⁰³⁴

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.¹⁰³⁵

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'*

¹⁰³⁴ Ad'13, p.174: in MICHELE 2° di V,9, pp.173-5

¹⁰³⁵ Ad'41, pp.126-27: in MICHELE, 1° di V,15, pp.126-28

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 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 dell'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*)¹⁰³⁶. 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 Lucifero¹⁰³⁷ per cui lo stesso Padre Eterno sarebbe un manipolatore intento a riparare le conseguenze dei propri errori. Inoltre l'operazione alchemica, magica 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 verrà distesamente espresso poco oltre, per cui il peccato di Adamo è da considerarsi fortunato avendo dato occasione all'intervento divino riparatore rappresentato dall'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*.

Alla motivo dell'*Orafo* segue, nel medesimo intervento di Michele, la profezia di un *Adamo Celeste* e di un *Eva Celeste*¹⁰³⁸ che evidentemente prefigurano, attraverso

¹⁰³⁶ *ivi*, p.127

¹⁰³⁷ in LUCIFERO, 1° di V,3 in Ad'41, pp.104-05

¹⁰³⁸ Ad'41, p.127: in MICHELE, 1° di V,15

una terminologia tipicamente gnostica, le figure di Gesù Cristo e di Maria. E' curioso notare come, nella prima versione del dramma, *Adamo Celeste* sia il nome che Lucifero dà a se stesso in un suo colloquio con Adamo, quale suo fratello maggiore.¹⁰³⁹

L'intervanto di Michele prosegue quindi con il motivo della *felix culpa*. Tale motivo era presente anche nella scena finale del dramma originario, all'interno di interventi di Adamo ed Eva:¹⁰⁴⁰ ma in un accezione meno pronunciata e pervasa piuttosto da un senso di meraviglia rispetto alla prospettiva per cui 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 acerbo¹⁰⁴¹

Al concetto *per cui se l'Huom non peccava, l'Agno non si incarnava*,¹⁰⁴² segue quindi quello per cui non ci sarebbe nemmeno il *Vatican felice*¹⁰⁴³: espressione quest'ultima probabilmente immessa un po' forzosamente nel testo in connessione all'abito cardinalizio del dedicatario dell'opera; e più oltre: *O peccar fortunato*.¹⁰⁴⁴

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 Lucifero¹⁰⁴⁵. Nell'intervento successivo, Eva si autoparagona ad *Arbor divelta al suolo* resa nuovamente sana e *fruttifera* dal soccorso di *Michel, Cultor di Paradiso*.¹⁰⁴⁶

¹⁰³⁹ in V,2 di Ad'13: pp.131-35

¹⁰⁴⁰ in particolare in EVA 2° di V,9 in Ad'13, p. 173

¹⁰⁴¹ Ad'41, p. 127: in MICHELE, 1° di V,15

¹⁰⁴² *ibidem*

¹⁰⁴³ *ivi*, p.128

¹⁰⁴⁴ *ibidem*

¹⁰⁴⁵ cfr ADAMO, 3°di V,15, in Ad'41, p.128

¹⁰⁴⁶ EVA, 3°di V,15, in Ad'41, p.128

Segue un secondo intervento di Michele, più breve, composto nella prima parte *ex novo* rispetto al testo originario, ove Michele risponde ad Eva precisandole che l'operazione salvezza della *pianta humanata* va attribuita soltanto a Dio, *Cultor sacro, e sago*¹⁰⁴⁷; la seconda parte riprende invece, con alcune varianti, la parte finale dell'ultimo intervento di Michele 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*.¹⁰⁴⁸ La ripresa dalla prima versione si fa sempre più consistente con l'avvicinarsi degli ultimi versi, in cui quel momento viene detto *giorno di Paradiso, in sé beato ed in altrui beante e a meraviglia delle future genti* vengono invocati i *canori accenti* del coro angelico.¹⁰⁴⁹ Il coro finale, le cui due strofe sono affidate a due sottocori distinti, come non avviene nella prima versione, è una sostanziale ripresa del coro originario. Unica sostanziale variante è costituita dalla ripresa del motivo dell'*Orafo*: grazie al quale l'*Urna spezzata* diventa in *Ciel stellificata*.¹⁰⁵⁰ Non vi compare il penultimo anomalo dodecasillabo della versione originaria (*Piagato, ferito, avampato, infiammato*)¹⁰⁵¹ che sarebbe frutto di un inserimento non richiesto entro le edizioni milanesi per opera dello stesso editore stesso.¹⁰⁵²

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 rispetto a un autodeterminazione umana, nella misura in cui alla grazia divina a cui è delegato l'unico potere; laddove nella scena finale del dramma nella sua prima versione predomina, all'opposto, il senso dell'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

¹⁰⁴⁷ Ad'41, p.128: in MICHELE, 2° di Ad'41, pp.128-29

¹⁰⁴⁸ *ivi*, p.129

¹⁰⁴⁹ *ibidem*

¹⁰⁵⁰ CHORO D'ANGELI, 1° di V,15, in Ad'41, p.129

¹⁰⁵¹ Ad'13, p.177: in (CHORO)ANGELI di V,9 in Ad'13, p.176-77

¹⁰⁵² così come asserisce il Bevilacqua e come riferito in nota, in §7.4c del Cap.I

come è emerso dalla lettura comparativa appena svolta, si conferma una connotazione negativa della sessualità 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.

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 vi 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 tratti¹⁰⁵³ 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. 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 diffusi¹⁰⁵⁴, 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

¹⁰⁵³ più significativamente in §5 e §6.1 del presente capitolo.

¹⁰⁵⁴ in riferimento soprattutto a DU BARTAS, op.cit. Vedi §5 nel capitolo in corso.

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 se la permanenza nel mondo stesso del *Nulla* originario, in rapporto di ossimorica tensione con gli aspetto più luminosi.

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 che si leggono nel prosieguo 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, da suggestioni che emergono, rispetto al prologo, nel prosieguo del dramma. A tale proposito si fa riferimento a due passaggi legati al personaggio di Lucifero¹⁰⁵⁵ e a un'ulteriore coppia di passaggi connessa, rispettivamente, ai personaggi di Carne e di Morte¹⁰⁵⁶. 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*.¹⁰⁵⁷ I passaggi

¹⁰⁵⁵ Passaggi inerenti a Lucifero: il primo a p.50 di Ad'41, in LUCIFERO(IN-SERPE), 1° di II,5, citato in §6.5 del presente capitolo; il secondo a pp.64-65 di Ad'41, parte iniziale dell'intervento (LUCIFERO-IN-)SERPE, 15° di III,2, citato in §6.6 del presente capitolo.

¹⁰⁵⁶ Passaggi inerenti Carne e Morte: rispettivamente in CARNE, 3° di V,6, in Ad'41, p.113-14, riferito in §6.10a; e p. 115 di Ad'41, in MORTE di V,7: pp.114-16 parzialmente citato in §6.10b del presente capitolo.

¹⁰⁵⁷ in Ad'41, p.64, nei primi versi di (LUCIFERO-IN-)SERPE, 15° di III,2, nella parte dell'intervento già citata in §6.6 del presente capitolo.

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, rappresentino il male nello stato di pura potenza ontologica; e se le *Tenebre*, così come appare nella loro personificazione entro il prologo, 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 il passaggio inerente il personaggio di Morte di cui si fa riferimento poco sopra; la citazione di tale passaggio, già effettuata solo parzialmente nel corso del capitolo¹⁰⁵⁸, 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'ali¹⁰⁵⁹

Se Morte deve attendere in peccato originale per perpetrare tale permutazione, Lucifero, come di tradizione iniziatore delle 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 inerenti Lucifero di cui si è fatto cenno sopra, già

¹⁰⁵⁸ come riferito nelle note precedenti, in §6.10b

¹⁰⁵⁹ p. 115 di Ad'41, 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 in Ad'13

citato nel corso del capitolo¹⁰⁶⁰ e che, per la sua gravidanza in merito, si vuole qui riportare; 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)
Di questo volto il bello
Onde l'horror, s'abbella.¹⁰⁶¹

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 inerente 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 la sua propria onniscienza. 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

¹⁰⁶⁰ in §6.5

¹⁰⁶¹ p.50 di Ad'41, in LUCIFERO, 1° di II,5

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 nella seconda da un altro, come si è visto, di segno completamente opposto¹⁰⁶²; 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 dramma¹⁰⁶³.

La dinamica conflittuale fra campi della luce e delle tenebre, di cui è pervaso l'*Adamo* del '41, vi 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"¹⁰⁶⁴. 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 cosmo¹⁰⁶⁵; 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*¹⁰⁶⁶. 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"¹⁰⁶⁷. La commistione concatenata delle due polarità, d'altronde, compare anche nell'*incipit* della dedica dell'edizione perugina:

¹⁰⁶² vedi in §5 del presente capitolo

¹⁰⁶³ cfr MICHELE, 4° di V,8 in Ad'13, pp.167-68 con MICHELE, 3° di V,14 in Ad'41, pp.124-25. Vedi in §6.10d nel presente capitolo.

¹⁰⁶⁴ vedi nel presente capitolo in §4; e in §§ 6.1, 6.2

¹⁰⁶⁵ in I,1-2 di A'41: vedi §6.1 nel presente capitolo

¹⁰⁶⁶ in V,3-4 di Ad'41: vedi §6.9 del presente capitolo.

¹⁰⁶⁷ Ad'41, p.105: in LUCIFERO 1° di V,3, pp.104-05. Vedi §6.9 nel presente capitolo.

Da la necessità dell'ordinato disordine delle cose [...] ¹⁰⁶⁸

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 ¹⁰⁶⁹: da un lato infatti, *Caos* percepisce come una minaccia l'avvicinarsi dell'Arciere e sembra invece manifestare un'implicita gratitudine una volta colpito da *Amore*; dall'altra lo stesso *Amor divino*, nell'implicita ripugnanza per le *horridezze* dell'aspetto di *Caos*, ne prova tuttavia esplicita attrazione che per di più percepisce come condivisa: *Da te saettato saettai*. ¹⁰⁷⁰ 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 all'*Adamo* del '41 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 [...] ¹⁰⁷¹*. Al di là di quello che si potrebbe banalmente 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

¹⁰⁶⁸ *incipit* della dedica al cardinale Spada, in *Ad'41*, p.3. Vedi §2 del presente capitolo.

¹⁰⁶⁹ in I,1-2 di *Ad'41*. Vedi §6.1 del presente capitolo

¹⁰⁷⁰ *Ad'41*, p.17: in *AMORE DIVINO*, I,2, pp.14-18. Vedi §6.1 del presente capitolo.

¹⁰⁷¹ *Ad'41*, p.22 in *ADAMO* di I,4, pp.22-23. Cfr anche §6.2 ove sono anticipate le riflessioni qui in corso.

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 atomistiche¹⁰⁷² senza fare alcun cenno esplicito alle ipotesi eliocentriche. 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 immenso spazio vuoto lo separa dalla terra¹⁰⁷³. L'Andreini nella versione dell'*Adamo* del '41 sembra fermarsi a metà strada: nell'apparente adesione ad una concezione conservativa 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 connotazioni inerenti il Padre Eterno, l'altro motivi inerenti la 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 le 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 terrestre¹⁰⁷⁴. In esso la prospettiva della redenzione umana è espressa come deciso atto volitivo da parte del

¹⁰⁷² DU BARTAS, op.cit. in *Premier Jour*; il passo in questione, nella sua tempestiva e nota traduzione italiana corrisponde a GUIZONE, op.cit. in *Primo Giorno*, pp.8r-v: "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"

¹⁰⁷³ cfr MILTON, *Paradiso perduto*, op. cit.: in particolare in *Libro III*.

¹⁰⁷⁴ L'episodio costituisce l'ottava macroscena 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 in IV,5 di Ad'41, pp.88-89

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 voglio¹⁰⁷⁵

Tale impeto decisionale in cui si esalta la potenza divina e in cui implicitamente la figura umana in se stessa ne 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 poco oltre.

Il secondo motivo tematico inerente le connotazioni del Padre Eterno è costituito dal ritratto impietoso che emerge nei suoi confronti all'interno di un intervento di Lucifero che precede la contro-creazione infernale.¹⁰⁷⁶ Chiameremo tale motivo come quello del "Dio manipolatore incerto". In tale ritratto infatti il Padre Eterno appare *instabile*, insicuro delle 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, con forti tinte gnostiche, come un grande manipolatore: in tutti gli eventuali errori della creazione è l'unico vero colpevole; Lucifero e l'uomo, uniti quindi in 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 riconnettibile 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 dell'arcangelo Michele ed è quello del Padre Eterno come *Orafo (de lo stellante Regno)*¹⁰⁷⁷, intento a riparare il *Vaso franto* (Adamo) per ricostruirne uno nuovo, aureo, *più degno* dell'originale prima ancora di frangersi (evidente riferimento al *Verbo* incarnato). 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 Eva¹⁰⁷⁸. Il motivo della *felix culpa* è già presente nell'*Adamo* del '13, sempre entro la

¹⁰⁷⁵ *ivi*, p.88: *Rafaele* sta riproducendo i pensieri del Padre Eterno.

¹⁰⁷⁶ 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

¹⁰⁷⁷ Ad'41, p.127 in MICHELE, 1° di V,15 in Ad'41, pp.126-28

¹⁰⁷⁸ *ivi*, pp.127-28; interventi successivi in Ad'41, p.128: ADAMO, 3° ed EVA, 3° di V,15.

corrispettiva ultima scena, ma qui viene molto più accentuato ed enunciato con un enfasi che raggiunge il parossismo, come si è visto¹⁰⁷⁹. 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 Michele in una delle sue formulazioni più sobrie:

Salutare peccato, [...]
Ché, se l'Huom non peccava,
L'Agno non s'incarnava¹⁰⁸⁰

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 di conseguire una propria realizzazione. Nell'*Adamo* del 1613, 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

¹⁰⁷⁹ cfr. §6.10e, nel presente capitolo

¹⁰⁸⁰ Ad'41, p.127 in MICHELE, 1° di V, 15 in Ad'41, pp.126-28

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 alchemica, magica 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 consentiva 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 ha 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 di 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 in 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*¹⁰⁸¹ 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 la doppia accezione semantica e in relazione a Lucifero e ad Adamo; 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 varianze 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,

¹⁰⁸¹ Ad'13, p.1 in PADRE ETERNO, 1° di I,1: pp.1-2; cfr. in §6.1 di Cap.I

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 un 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 la 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 la condizione per cui lo spazio di autodeterminazione autonoma da parte di Adamo ed Eva, e in senso lato quindi da parte dell'umanità, appare notevolmente ridimensionata rispetto alla prima versione del dramma, nella maggiore enfasi della glorificazione divina connessa 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'essenza 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 ancora a cui lo stesso essere umano possa affidare la propria salvezza. A questo dato, già di per sé notevole, si affiancheranno ora ulteriori motivi inerenti, così come emersi dalla lettura dell'*Adamo* del '41, nell'intento di ricondurli quindi al complessivo quadro cosmologico.

Un primo ulteriore motivo tematico, rispetto a quello appena riferito e implicitamente emerso nelle riflessioni precedenti, in merito alla visione dell'uomo e del suo destino entro il dramma edito nel '41, è quello che chiameremo convenzionalmente della "incerta salvezza". A tale proposito nella prima versione del dramma emerge, diffusa e pervasiva, l'idea di una certa salvezza per Adamo ed Eva, ossia di un loro sicuro accesso conclusivo, nell'ascendere al regno celeste, al godimento di quell'armonia cosmica che fa, per così dire, da bordone alla medesima prima versione; tale destino di salvezza appare inoltre implicitamente esteso all'umanità intera, nel suo insieme. Nella seconda versione del dramma invece mancano i riferimenti che esprimano tale certezza; anzi, la presenza di un *forse* all'interno di uno degli interventi angelici corali, nell'episodio della creazione di Adamo ed Eva (e tale *forse* non appare nel corrispondente intervento entro la prima versione) rende esplicita tale incertezza. Il coro angelico, rivolgendosi a Lucifero, così infatti afferma:

Piangi, piangi o dolente
Angelo a Dio rubello;
Ecco sorger repente,
Chi devrà'l seggio tuo premer più bello.
Tu superbo cadesti, e condannato;
Ei *forse* humil beato¹⁰⁸²

Nel merito di una sua coerenza nel quadro cosmologico complessivo, il motivo di tale "incerta salvezza" è chiaramente riconducibile a quanto detto in precedenza: in un ambiente creaturale di per sé dominato da inquieta incertezza, l'affidamento a un progetto di salvezza che, attraverso oscure formulazioni, viene dall'alto appare non esente da connotazioni di precarietà; e soprattutto manca quell'armonia cosmica di fondo (propria della prima versione) a trasmettere per così dire, osmoticamente, ad Adamo ed Eva (e per estensione ad ogni uomo e donna a venire) quell'autentica e consapevole fiducia che sarebbe la vera garanzia di un loro percepirsi e quindi diventare salvi.

Un secondo ambito tematico riguarda la dimensione erotica dell'essere umano, inerentemente a quanto vi emerge, nel dramma dell'edizione perugina, in relazione ad Adamo ed Eva; e il suo nesso con il peccato. La prima versione del dramma, quella

¹⁰⁸² in CHORO D'ANGELI, 3° di I,3 in Ad'41, p.20. Cfr.§6.2 del presente capitolo.

delle edizioni milanesi, esprime, come si è visto¹⁰⁸³ 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 Eva¹⁰⁸⁴. 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:

- In sostituzione all'esplicita allusione di amplessi carnali edenici fra Adamo ed Eva nella prima versione del dramma¹⁰⁸⁵ compare nella seconda versione, nell'alveo di una descrizione¹⁰⁸⁶ 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.
- Durante la scena della tentazione di Eva, Serpe riferisce il proprio nome dicendo: *Diletto m'appello*¹⁰⁸⁷; sostituendo così l'espressione originaria: *Scienza m'appello*¹⁰⁸⁸. 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 a un desiderio sensuale.¹⁰⁸⁹
- 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 stordimento¹⁰⁹⁰: ne emerge un'evidente connessione fra peccato originale e amplesso carnale o, quanto meno, più in generale, a una dimensione erotica

¹⁰⁸³ nel Capitolo I

¹⁰⁸⁴ in ADAMO, 4° di II,2 in Ad'13, p.38 (ultimi versi dell'intervento)

¹⁰⁸⁵ *ibidem*

¹⁰⁸⁶ EVA, 1° di II,4 in Ad'41, pp.42-44. Cfr.§6.4 nel presente capitolo.

¹⁰⁸⁷ Ad'41, p.59: in (LUCIFERO-IN-)SERPE, 12° di III,2, pp.59-61

¹⁰⁸⁸ SERPE, 4° di II,6 in Ad'13, p.54

¹⁰⁸⁹ Cfr.§6.6 del presente capitolo.

¹⁰⁹⁰ Cfr.§6.7 del presente capitolo.

- 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 aggraziato¹⁰⁹¹. 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 esso¹⁰⁹²: 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.¹⁰⁹³
- Sempre in merito a Carne, nell’episodio della sua tentazione post-edenica nei confronti di Adamo, si configura, 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*¹⁰⁹⁴, rievocando così (ancor più di quanto avvenga nella prima versione) in se stessa 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.¹⁰⁹⁵
- 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 in seno all’albero della conoscenza fino al peccato originale.¹⁰⁹⁶
- 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

¹⁰⁹¹ Ad’41, p.109: in LUCIFERO, 2° in V,4: pp.108-10

¹⁰⁹² DISOBEDIENZA, in III,5 di Ad’41, p.75

¹⁰⁹³ Cfr§6.9 del presente capitolo

¹⁰⁹⁴ Ad’41, p.114: in CARNE, 2° di V,6 in Ad’41, pp.113-14

¹⁰⁹⁵ Cfr§6.10a, nel presente capitolo.

¹⁰⁹⁶ Cfr§§6.10a-b, nel presente capitolo.

(*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 sessuale; il senso a cui si riconduce tale soppressione viene poi enfatizzato dal fatto che il testo immesso al posto del passo soppresso annunci invece per Adamo ed Eva lunghi anni di penitenza e castigo¹⁰⁹⁷.

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. Il relativo quadro cosmologico che vi emerge, come detto in precedenza, 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 terzo e ultimo motivo tematico relativo alla visione dell'essere umano, così come emerge attraverso la lettura della seconda versione dell'*Adamo* in comparazione con la 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

¹⁰⁹⁷ Cfr §§6.10e, nel presente capitolo. Per i passi citati, cfr. Ad'13, p.174, in MICHELE 2° di V,9, pp.173-5, con Ad'41, pp.126-27: in MICHELE, 1° di V,15, pp.126-28

limitazione alla stessa dimensione 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 fra la valenza delle ambivalenze che si riscontrano nella seconda versione rispetto alla prima: considerando l'entità di Mondo e la valenza semantica che tale entità assume complessivamente nel dramma originario, esso 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; 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, *instabile*. 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 riscrittura del dramma. 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 il 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 inerente ad Adamo ed Eva preveda nella seconda versione del dramma uno spazio di autodeterminazione assai più limitato che nella prima: i caratteri dei due personaggi ne risultano conseguentemente appiattiti e svuotati. Lo stesso 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 notato¹⁰⁹⁸ ad esempio nel considerare i monologhi d'esordio ove alla genuina meraviglia connessa col venire alla luce si sostituisce nella riscrittura in una condensata esposizione di concetti attraverso cui non traspaiono emozioni, o quasi. Un altro luogo privilegiato per raffrontare i caratteri della coppia fra prima e seconda versione sono i rispettivi lamenti in fase post-edenica¹⁰⁹⁹. Il lamento di Adamo nella sua versione originaria presenta una prolungata fase introspettiva totalmente assente nella seconda versione.¹¹⁰⁰ Il lamento post-edenico 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*¹¹⁰¹; riflessioni che non hanno certo modo di emergere dal lamento di Eva della seconda versione¹¹⁰², ove il motivo dell'edificazione è marginale e complessivamente non emergono elementi da cui trarre approfondite indagini caratteriali. Dal confronto complessivo di entrambi i lamenti post-edenici 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 in più momenti Eva si ritrova sola e tuttavia dimostra un'autonoma capacità di sussistenza¹¹⁰³ o addirittura l'occasione di sviluppare un proprio senso di vanità¹¹⁰⁴; nella seconda versione del

¹⁰⁹⁸ cfr. §4 del presente capitolo, ove è citato in parte il monologo d'esordio d'Adamo. Cfr. anche §6.2

¹⁰⁹⁹ qui trattati in §§6.10a,c

¹¹⁰⁰ Cfr. ADAMO in IV,4 di Ad'13, pp.110-15 con ADAMO in V,5 di Ad'41, pp.110-11

¹¹⁰¹ Cfr. EVA, 1° di V,5 in Ad'13, pp.149-51; e cfr. §7.4a di Cap.I

¹¹⁰² EVA in V,8 di Ad'41, pp.116-17

¹¹⁰³ come in occasione dell'edificazione della capanna, in EVA, 1° di V,5 in Ad'13, pp.149-51

¹¹⁰⁴ in particolare nella fase che precede l'incontro con Serpe, in EVA, 1° di II,6, pp.49-52

dramma invece, come visto nel corso della lettura relativa, ogni qual volta Eva si ritrovi sola, denuncia la propria fragilità nella disperata ricerca di Adamo¹¹⁰⁵. 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 sia letta appunto come un plagio subito¹¹⁰⁶; poi, in occasione della tentazione di Adamo perpetrata da Eva stessa, nel suo speculare emulazione dei modi e degli argomenti utilizzati da Serpe verso di lei, assumendone temporaneamente l'indole, proprio per effetto del plagio stesso.¹¹⁰⁷ Quanto ad Adamo invece, il suo rimanere ottundito dalle arti persuasive 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*¹¹⁰⁸ in occasione dell'episodio della creazione dei due progenitori; e rivelatrice di *cose occulte*¹¹⁰⁹ nella consumazione del *pomo interdetto*. 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-rappresentative¹¹¹⁰.

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 il 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 di momenti sensuali nella prima versione del dramma; lunghi anni di penitenza e castigo nella

¹¹⁰⁵ Cfr. §6.6 e §6.10c nel presente capitolo.

¹¹⁰⁶ Cfr. §6.6 nel presente capitolo.

¹¹⁰⁷ Cfr. §6.6 nel presente capitolo.

¹¹⁰⁸ Ad'41, p.27 in I,5. Vedi anche in §6.2 del presente capitolo

¹¹⁰⁹ in Ad'41, p.72, in EVA, 21° di III,2, pp.70-73. Vedi anche in §6.6 del presente capitolo.

¹¹¹⁰ come si vedrà nel Cap.III

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 Eva, precocemente responsabile tenta un umile riavvicinamento nei confronti di Adamo¹¹¹¹; nella seconda versione invece Eva si protrae intenta ad auto commiserarsi; 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 seguace¹¹¹²

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 che nella seconda versione corrisponde al gruppo di scene V,1-4, di cui si è trattato, come macroscena unitaria, nel paragrafo 6.9 del presente capitolo, a cui si rimanda per una visione più dettagliata. Nella versione originaria dell'episodio corrispondente¹¹¹³, 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 ai 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 col

¹¹¹¹ in III,7 di Ad'13, pp.87-90

¹¹¹² in ADAMO, 3° di IV,9 in Ad'41, p.94

¹¹¹³ IV,1-3 di Ad'13

personaggio di Lucifero sulla base della sola conoscenza dell'Adamo del 1613, assunto definitivamente inconsistente.

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.”¹¹¹⁴ 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.¹¹¹⁵

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 del Lucifero della riscrittura del dramma viene sottolineato anche da altri elementi, non solo quindi 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.¹¹¹⁶ Nell'episodio della tentazione di Lucifero-in-Serpe nei confronti di Eva, egli pronuncia, come rivelazione del proprio nome: “Diletto m'appello”¹¹¹⁷; espressione che va a sostituire l'originaria: “Sapienza m'appello”¹¹¹⁸. Tale variazione può essere

¹¹¹⁴ Ad'41, p.105: in LUCIFERO, 1° di V,3 in Ad'41, pp.104-05

¹¹¹⁵ *ivi*, p.107: in LUCIFERO, 3° di V,3, pp.106-07.

¹¹¹⁶ Per i riferimenti testuali, vedi rispettivamente §6.5, §6.10c, §6.8 del presente capitolo

¹¹¹⁷ SERPE, 12° di III,2 in Ad'41; prima parte dell'intervento; p.59

¹¹¹⁸ SERPE, 4° di II,6 in Ad'41; p.54.

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'accentuato aspetto amoroso di Lucifero, rispetto alla versione originaria, nei confronti di Vanagloria¹¹¹⁹: anche tale fatto sottolinea in Lucifero un carattere più dominante e volitivo.

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 prima¹¹²⁰. Come già detto in precedenza¹¹²¹ 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*; e così come confermato da 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 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 che da Serpe recepisce l'indole propulsiva; l'epiteto di *Dragone*, in fondo, sancisce questa unità, richiamando in un colpo solo i connotati di entrambi.

¹¹¹⁹ cfr. §6.7 nel presente capitolo

¹¹²⁰ 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"*, in *The Huntington Library Quarterly*, Vol.33, N°4(Aug.,1970), pp.373-85

¹¹²¹ in §6.5 del presente capitolo

La più spiccata incisività del personaggio di Lucifero nella seconda versione del dramma risalta soprattutto in considerazione di come la medesima seconda versione si presenti nel suo complesso come assai meno vivace ed espressiva nei suoi interlocutori rispetto a quanto avvenga nella prima versione. 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 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 propulsivo¹¹²². A tale proposito è da notare come il carattere del primo si associ prevalentemente al nome di Lucifero, il secondo a quello di Satana¹¹²³: 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 come l'evoluzione del personaggio del Lucifero andreiniano dalla prima alla seconda versione del dramma rifletta un'evoluzione tendenziale complessiva, nelle letterature europee (in assenza di ulteriori verifiche, l'*exemplum* del poema miltoniano può essere esemplificativo) del personaggio che riveste il ruolo di capo delle forze infernali. A tale proposito si nota come nell'ultima scena (cosa che non accade mai nella prima versione del dramma) in un intervento di Adamo si nomini evidentemente Lucifero col nome di *Satan*¹¹²⁴: 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, considerando anche la sua 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

¹¹²² lo si vedrà in Cap.III

¹¹²³ 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*".

¹¹²⁴ in ADAMO, 3° di V, 15 in Ad'41, p.128

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 Michele appare due volte: sostituisce il cherubino biblico nella cacciata di Adamo ed Eva dal paradiso terrestre; compare quindi nelle ultime due scene, con il duello che ingaggia con Lucifero e la scena di epilogo conclusiva. Nella prima delle 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 Michele appare assai più mansueto e interagisce con Adamo ed Eva in toni di familiarità, apparendo quindi piuttosto incoerente caratterialmente, rispetto alla prima apparizione. Nella seconda versione del dramma Michele appare solo nel finale (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 della riscrittura dell'opera, 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 giovanile¹¹²⁵. 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 in cui si realizza la riscrittura stessa.

¹¹²⁵ 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.

Il primo caso che si prende in considerazione è rappresentato da un poemetto giovanile, *Lo sfortunato poeta*, pubblicato¹¹²⁶ nel 1606, trasformato in un poema di ampie dimensioni edito nel 1642 col nome di *Olivastro, o vero il poeta sfortunato, poema fantastico*¹¹²⁷: per dare un'idea dell'ampliamento, si passa dalle 106 ottave del poemetto originario ai 25 canti in 3250 ottave complessive dell'*Olivastro*¹¹²⁸. *Lo sfortunato poeta* del 1606 è un "poemetto d'indole scherzosa" che ha come protagonista "un poeta, *Sfortunato de'Sfortunati*" che vi narra "in prima persona le proprie bizzarre avventure"¹¹²⁹. 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"¹¹³⁰. 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 Boccacevole e Dantevole, per potermi servire di quelle voci ch'erano della natura d'un Poema fantastico"¹¹³¹. E' evidente, attraverso queste brevi citazioni, come il Bevilacqua denunci, nel poema andreiniano del 1642, quella stessa deriva concettista che si è potuto notare¹¹³² 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 che esprime come puro diletto; ma un professionista dell'arte comica che tuttavia vive in se stesso un'ambizione in ambito letterario tale da considerare la propria scrittura di pari dignità e valore rispetto alle scene allestite. Una traccia vistosa di tale ambizione si può leggere nella fantasia da parte

¹¹²⁶ pubblicato in: *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

¹¹²⁷ *L'Olivastro, o vero il Poeta sfortunato, poema fantastico*, Bologna, Tebaldini, 1642

¹¹²⁸ Per questi dati complessivamente in merito a *Lo sfortunato poeta* e all'*Olivastro* si fa riferimento a BEVILACQUA Enrico, *Giambattista Andreini e la compagnia dei Fedeli*, op.cit.: in XXIII(1894): p.113; e in XXIV(1894-bis), pp.144-46;

¹¹²⁹ *ivi*, in XXIII(1894), p.113

¹¹³⁰ *ivi*, XXIV(1894-bis), pp.144-45

¹¹³¹ GBA, prefazione all'*Olivastro*, op. cit.; da BEVILACQUA, op.cit., XXIV(1894-bis), p.145

¹¹³² cfr §4 nel presente capitolo.

dell'Andreini di abbandonare l'arte scenica per ritirarsi a vita privata nel Mantovano¹¹³³, per dedicarsi a soli cimenti letterari; fantasia espressa già all'altezza del 1625 nel penultimo sonetto del *Teatro Celeste*¹¹³⁴, 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.¹¹³⁵

Per quanto gratificato da una significativa stima da parte dei suoi contemporanei come autore letterario¹¹³⁶, 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 probabilmente *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 vanno 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 versione¹¹³⁷ esce nel 1622 e si presenta come “una parodia dello spettacolo in musica

¹¹³³ Un ritiro dalla professione scenica “a vita tranquilla” nel Mantovano, potrebbe essersi realmente verificato per l'Andreini, limitatamente agli ultimissimi anni: cfr BEVILACQUA, op.cit., in XXIV(1894-bis), p.152

¹¹³⁴ *Teatro Celeste*, op.cit.

¹¹³⁵ *Teatro Celeste*, op.cit.; da PANDOLFI Vito, *La Commedia dell'arte : storia e testo*. Firenze, Sansoni antiquariato, 1957; Vol 3°, p.353. Si è normalizzata la grafia totalmente conservativa del testo riportato da Pandolfi.

¹¹³⁶ cfr. BEVILACQUA, op.cit.

¹¹³⁷ *La Ferinda, commedia. Di Giovan Battista Andreini fiorentino. All'illustrissimo et eccellentissimo sre. duca d'Alvi Pari di Francia*; Parigi, Della Vigna, 1622

principesco”¹¹³⁸, nella forma di “una piccola commedia scritta in versi, come i libretti” ma che “differenza di questi affronta un soggetto quotidiano”¹¹³⁹. La riscrittura, giunta fino a noi solo in forma manoscritta¹¹⁴⁰, 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”¹¹⁴¹. Inoltre, “le didascalie che prescrivono interventi musicali sono più esplicite”¹¹⁴². Appaiono quindi diverse analogie con la riscrittura dell’*Adamo* vista in questa sede: sia per il cimento volto a possibili migliorie letterarie, sia per l’approfondimento della dimensione musicale. Questo duplice aspetto potrebbe essere interpretato come il risultato di uno sforzo da parte dell’autore di restare nell’alveo cangiante delle mode e correnti culturali sia negli aspetti prettamente letterari sia nel riferimento a quel genere ormai divenuto di larga diffusione che è il melodramma; sempre nell’implicito intento di conseguire un maggiore riconoscimento in quanto autore.

Tale sforzo in realtà si adempiva nell’improbabile 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 pervasiva, non è totalizzante; restano comunque ampie tracce dell’originario prevalente recitato. A questo proposito è molto calzante e, per certi aspetti, chiarificatrice l’osservazione di Biancamaria 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

¹¹³⁸ 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; p.177

¹¹³⁹ *ivi*, p.178

¹¹⁴⁰ *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

¹¹⁴¹ BESUTTI, *op.cit.*, p.179

¹¹⁴² *ibidem*

causa del perdurare di forme spettacolari più complesse derivanti dagli intermedi cinquecenteschi¹¹⁴³.

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-rappresentative¹¹⁴⁴; 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 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, sull'onda delle correnti in voga e 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.

Questo non esclude tuttavia che l'Andreini, anche per sua intrinseca formazione professionale, pensasse anche a una sua potenziale messa in scena. Sotto tale aspetto, però, risulta ostico immaginare un'attuazione rappresentativa del secondo *Adamo* 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,

¹¹⁴³ BRUMANA, op.cit., p.179

¹¹⁴⁴ come si vedrà nel Cap.III

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 drammatica¹¹⁴⁵, del 1617 (edita quindi in concomitanza con la riedizione-ristampa del primo *Adamo*, appunto del '17), riporta la dicitura di *sacra rappresentazione* e riprende a sua volta il nucleo tematico espresso dall'omonimo poema in ottave¹¹⁴⁶ del 1610. 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*¹¹⁴⁷ del '52, riporta la dicitura di *azione drammatica, e divota*. Rispetto alla versione del '17, vi si opera 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”¹¹⁴⁸. Ne risulta “un ritmo più scandito e compatto, accrescendo viceversa l'incidenza dell'elemento musicale”¹¹⁴⁹, in concomitanza a una maggiore frequenza di versificazioni strofiche.¹¹⁵⁰ 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”¹¹⁵¹. 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

¹¹⁴⁵ *La Maddalena. Sacra rappresentazione di Gio. Batta. Andreini fiorentino all'Ill.mo et Eccel.mo Don Alessandro Pico Principe della Mirandola [...]*; Mantova, Ossanna, 1617

¹¹⁴⁶ *La Maddalena di Gio: Battista Andreini fiorentino e la Divina Visione in soggetto del B. Carlo Borromeo dello Stesso*; Venezia, Somasco, 1610

¹¹⁴⁷ *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

¹¹⁴⁸ REBAUDENGO, Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1994; p.90

¹¹⁴⁹ *ibidem*

¹¹⁵⁰ *ivi*, pp.88-103

¹¹⁵¹ *ivi*, p.93

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 les règles du «beau langage» de l'époque, il vise à faire du texte littéraire un grand spectacle qui prime sur le texte même.¹¹⁵²

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 riconoscibilità in tal senso, sia sempre rimasto legato e affezionato alla sua professione. La messa in scena della *Maddalena* a Milano¹¹⁵³ 1652, due anni prima della morte, dovette costituire per Giovan Battista Andreini un ufficiale addio in grande alle scene: probabilmente proprio con questa consapevolezza ha consacrato ogni suo ingegno per una migliore riuscita dello spettacolo, per 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 all'evolversi dello stile letterario in voga. La ricerca di un adeguamento concerne

¹¹⁵² 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)*, in *CHRONIQUES ITALIENNES*, Paris, Université de Paris 3- Sorbonne Nouvelle, 1988; p.71-86

¹¹⁵³ L'avvenuta rappresentazione è confermata anche dal titolo dell'opera, citato in una delle note precedenti.

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 si esprime nella seconda versione, pur dimostrando un apparente ancoraggio a una visione conservativa 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 letto come una crisalide fossile della permutazione in corso. Come si è visto 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 di 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 irrilevante, della variazione fine a se stessa. La prevalente vocazione letteraria del seconda *Adamo* infatti riflette l'ambizione da parte dell'Andreini di riscuotere riconoscimenti in quanto letterato *tout court*; in quanto tale vi 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. 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 immotivate, se non appunto per il gusto di una variazione fine a se stessa.

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 inerente la creazione e 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*¹¹⁵⁴; del 1578 *La semaine* di Du Bartas, poema eptamerico di straordinaria diffusione europea, largamente noto in Italia anche grazie alla pregevole traduzione in versi sciolti italiani *La divina settimana* di Ferrante Guisone¹¹⁵⁵; del 1582 *Il caso di Lucifero in ottava rima* Agnifilo Amico¹¹⁵⁶; del 1590, l'*Angeleida* del Valvasone¹¹⁵⁷; del 1601, in latino e in forma di tragedia, l'*Adamus Exul* di Grozio¹¹⁵⁸; del 1604, il poema di ottave *Dell'Adamo*, di Giovanni Soranzo, detto l'Appagato presso l'Accademia degli Spensierati e legato da significativi rapporti di amicizia con lo stesso Andreini¹¹⁵⁹. Del 1607 è la prima uscita completa del *Mondo Creato* del

¹¹⁵⁴ ALFANO, Antonino. *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero. Di Antonino Alfano gentil'huomo palermitano* Stampata in Palermo per Giovan Matteo Mayda, 1568

¹¹⁵⁵ DU BARTAS, Guillaume de Saluste. *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 versi sciolti: GUISTONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592

¹¹⁵⁶ AGNIFILO, Amico. *Il caso di Lucifero in ottava rima, del signor Amico Cardinali Aquilano abbate di S. Giouanni di Collimento [...]*. Nell'Aquila appresso Giorgio Daghano, & compagni, 1582

¹¹⁵⁷ VALVASONE, Erasmo da, *Angeleida [...]* In Venetia appresso Gio. Battista Sommasco, 1590

¹¹⁵⁸ GROTIUS Hugo, *Adamus exul in Hugonis Groth Sacra in quibus Adamus exul tragoedia aliorumque eiusdem generis carminum cumulus consecrata Franciae principi Hagae Comitatus: ex typographio Alberti Henrici*, 1601

¹¹⁵⁹ SORANZO, Giovanni. *Dell'Adamo di Gio. Soranzo. I duo primi libri con sedici canzoni per diuersi [...]*; in Genova appresso Giuseppe Pavoni, 1604. Sugli stretti rapporti fra G.Soranzo e G.B.Andreini cfr.: FIASCHINI Fabrizio, *L'«incessabil agitazione»*. Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione. Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007; in Capitolo I: *Gli esordi fiorentini e l'Accademia degli Spensierati*: pp.22-49

Tasso¹¹⁶⁰; del 1608 sono i poemi del Murtola, *Creazione del Mondo*¹¹⁶¹, e del Passero, *L'Essamerone ovvero opera di sei giorni*¹¹⁶². 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 1615¹¹⁶³; e un po' oltre, di Lope de Vega, la commedia religiosa *La creacion del mundo y primera culpa del hombre*, composta negli anni 1631-35¹¹⁶⁴. Negli anni '40 del Seicento, oltre alla seconda versione dell'*Adamo* andreiniano¹¹⁶⁵, si colloca il discorso in prosa *L'Adamo*, di Giovanni Francesco Loredano, edito nel 1640¹¹⁶⁶ e destinato ad una discreta diffusione europea; la *Scena tragica di Adamo ed Eva* di Troilo Lancetta¹¹⁶⁷, del 1644; e la *Tragedia*, di Serafino della Salandra, *Caduta di Adamo*¹¹⁶⁸, del 1647. Solo pochi decenni più oltre vedono la luce il *Paradiso perduto* miltoniano¹¹⁶⁹ 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 di Adamo¹¹⁷⁰.

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

¹¹⁶⁰ 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* In Viterbo appresso Girolamo Discepolo, 1607. Edizione moderna di riferimento: TASSO, *Il mondo creato*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951

¹¹⁶¹ MURTOLA, Gasparo. [*Creazione del mondo*:] *Della creatione del mondo, poema sacro del sig. Gasparo Murtola. Giorni sette, canti sedici [...]* In Venetia appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt.a Pulciani, 1608

¹¹⁶² PASSERO, Felice. *L'Essamerone ovvero l'opra de' sei giorni poema di don Felice Passero [...]* In Napoli : nella stampa di Gio. Battista Sottile, per Scipione Bonino, 1608

¹¹⁶³ AZEVEDO, Alonso de. *Creacion del mundo. Por el doctor Alonso de Azevedo canonigo de la S. iglesia de Plasencia [...]*. Roma, Profilio, 1615

¹¹⁶⁴ VEGA, Lope de, *La creacion del mundo y primera culpa del hombre [1631-35]*: Madrid, Sanz, 1744

¹¹⁶⁵ La seconda versione dell'*Adamo* è composta probabilmente nel 1640, data della dedica; ed edita ne 1641. Vedi in Capitolo III, §§1-2.

¹¹⁶⁶ LOREDANO, Giovanni Francesco. *L'Adamo di Gio. Francesco Loredano nobile veneto* In Venetia per il Sarzina, 1640

¹¹⁶⁷ 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 [...]* In Venetia appresso li Guerigli, 1644

¹¹⁶⁸ DELLA SALANDRA, Serafino. *Adamo caduto: tragedia sacra*. In Cosenza per Gio. Battista Moio e Franc. Rodella, 1647

¹¹⁶⁹ La data di riferimento per la definitiva edizione del poema in 12 libri è del 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. Edizione italiana di riferimento: MILTON, *Paradiso perduto*, testo originale a fronte, a cura di Roberto Sanesi; Milano, Mondadori, 1984

¹¹⁷⁰ 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: *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, edizione con testo a fronte a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967

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 [...]¹¹⁷¹

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 della sensibilità degli scrittori e delle 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 di Guillaume Du Bartas¹¹⁷², 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 Guisone¹¹⁷³ non risulta particolarmente problematica.

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

¹¹⁷¹ GRAF, Arturo. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* Torino, Loescher, 1892. Edizione di riferimento: Milano, Mondadori, 2002 (in ristampa: 2005). In: *Il mito del Paradiso terrestre* (pp.1-116); p.6

¹¹⁷² DU BARTAS, Guillaume de Saluste. *La sepmaine, ou Creation du monde[...]*, op.cit.

¹¹⁷³ GUISONE Ferrante, *La divina settimana*: vedi DU BARTAS, op.cit.

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 la presente tesi, è assai probabile che *La semaine* di Du Bartas¹¹⁷⁴ 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 *Genesis*. 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 agli eventi rappresentativi in questione, 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 scritti apocrifi; dai raffronti che si esporranno nel corso del capitolo, si vedrà invece il notevole riferimento, per la scrittura dell'*Adamo*, in testi di

¹¹⁷⁴ DU BARTAS, op.cit.

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 apocriefe, 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 apocriefe

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 1609¹¹⁷⁵

All'interno di tali glosse Andreini riporta citazioni, talvolta letterali altre volte libere, da testi biblici, patristici e teologici: i riferimenti alcune volte sono impliciti, altre

¹¹⁷⁵ FIASCHINI, Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*: pp.447-483 in *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età austriaca*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani; Milano, Vita e Pensiero, 2000 («Comunicazioni Sociali 2-3»): p.480

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 medesime¹¹⁷⁶, 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).

Considerando i testi biblici citati, come è prevedibile aspettarsi, il maggior numero di occorrenze¹¹⁷⁷ spetta al *Genesis*; numericamente consistenti sono anche le citazioni dai *Salmi*¹¹⁷⁸. Seguono, per numero di occorrenze, le citazioni dall'*Apocalisse* e da *Isaias*¹¹⁷⁹. Le citazioni dalle lettere di Paolo hanno un analogo numero di occorrenze¹¹⁸⁰; di poco inferiore il numero di occorrenze delle citazioni dai vangeli¹¹⁸¹. Con più di un'occorrenza inoltre si sono contate le citazioni dall'*Ecclesiastico*, da *Giobbe* e da *Ezechiele*¹¹⁸²; 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*¹¹⁸³, il *De Civitate Dei*¹¹⁸⁴, l'*Enchiridion*¹¹⁸⁵, le *Confessioni*¹¹⁸⁶, i *Sermones*¹¹⁸⁷, le *Enarrationes in*

¹¹⁷⁶ 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 andreiniane 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;2007), opp.citt., ove è svolta l'esplicitazione dei riferimenti impliciti e abbreviati entro le glosse di Andreini solo limitatamente ai testi biblici.

¹¹⁷⁷ nelle glosse andreiniane di Ad'13 si sono contate 29 occorrenze di citazioni riferite al *Genesis*

¹¹⁷⁸ *ibidem* in 24 occorrenze

¹¹⁷⁹ *ibidem*, rispettivamente in 14 e 13 occorrenze

¹¹⁸⁰ *ibidem* in 12 occorrenze complessivamente fra *Romani*, *I- II Corinti* ed *Ebrei*

¹¹⁸¹ *ibidem* in 9 occorrenze complessivamente fra *Luca* (5 occorrenze), *Matteo* (3) e *Giovanni I, I*

¹¹⁸² *ibidem*, rispettivamente in 3, 2 e 2 occorrenze.

¹¹⁸³ in glosse andreiniane in corrispondenza del Prologo (pagina non numerata) e a pp.2,7,67 di Ad'13. 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

¹¹⁸⁴ in glossa andreiniana a p.2 di Ad'13. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Civitate Dei*, in Vol.41 di MIGNE Jacques Paul (a cura di) *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

¹¹⁸⁵ in glosse a pp.30 e 155 di Ad'13. 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

*Psalms*¹¹⁸⁸ e il *De Symbolo ad catechumenos*¹¹⁸⁹. Fra i padri occidentali risulta citato in due occorrenze Leone I Papa; e in un'occorrenza ciascuno: Tertulliano, Ambrogio, Girolamo e Gregorio Magno.¹¹⁹⁰ Fra i padri orientali il più citato è il Damasceno (contate 4 occorrenze) in particolare per l'opera *De fide orthodoxa*.¹¹⁹¹ Altri padri orientali citati sono Atanasio, Gregorio Nazianzeno e Basilio.¹¹⁹² Inoltre, di epoca contigua a quella patristica, è citato, senza menzione di opera, Beda il Venerabile.¹¹⁹³ 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 omelie¹¹⁹⁴.

Fra le citazioni dottrinali non patristiche, sempre entro le glosse andreiniane a margine del testo del primo *Adamo*, prevalgono quelle inerenti al *Magister sententiarum*, ovvero sia Pietro Lombardo e ai suo famoso *Liber Sententiarum*¹¹⁹⁵; fra gli altri, i più citati, Tommaso e Bonaventura, sembrano esserlo esclusivamente in relazione ai rispettivi commentari all'opera di Pietro Lombardo.¹¹⁹⁶ Sempre in quanto

¹¹⁸⁶ in glossa a p.34 di Ad'13. 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

¹¹⁸⁷ in glossa a p. 35 di Ad'13. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *Sermones*, in Vol.38 di MIGNE Jacques Paul (a cura di) *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

¹¹⁸⁸ in glosse a pp. 7 e 41 di Ad'13. 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

¹¹⁸⁹ in glossa a p. 170 di Ad'13. 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

¹¹⁹⁰ Leone I Papa citato in glosse di Ad'13 a pp.30 e 32; Tertulliano, Ambrogio, Girolamo e Gregorio Magno rispettivamente in glosse di Ad'13 a pp. 5, 34, 3 (*Geronimo*) e 165. Per tali autori e rispettive opere si rimanda complessivamente a MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

¹¹⁹¹ Il Damasceno è complessivamente citato nelle glosse andreiniane di Ad'13 a pp. 3, 14, 31 e 41; negli ultimi due luoghi è espressamente citato il *De fide orthodoxa*. 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

¹¹⁹² Nelle glosse andreiniane 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 Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Greca*, Parigi, apud J.-P. Migne, 1856-1866

¹¹⁹³ in glosse andreiniane di Ad'13, p.43

¹¹⁹⁴ BASILIO "MAGNO" (329-379), *Homiliae in Hexaemeron*, in Vol.29 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Greca*, Parigi, apud J.-P. Migne, 1856-1866; AMBROGIO (c.a 340-397), *Exameron Libri Sex*, in Vol.14 di MIGNE Jacques Paul (a cura di), *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

¹¹⁹⁵ In glosse andreiniane 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*, Venetiis, impressum opera et impensis Francisci de Madijs per Hannibalem Parmensem, 1486

¹¹⁹⁶ Tommaso e Bonaventura sono citati con i relativi commentari nelle glosse andreiniane di Ad'13 rispettivamente a pp. 14, 31, 84 e 136; e a pp. 31, 43 e 136. Si riferiscono qui di seguito una delle prime edizioni monografiche di Tommaso sul *liber sententiarum* di Pietro Lombardo e una nota edizione tardo ottocentesca del commentario di

autore di un commentario alle *sententiae* di Pietro Lombardo è citato *Alex Alensis* ossia Alessandro de Hales;¹¹⁹⁷ di Ugo di San Vittore è citato il *De sacramentis christianae fidei*.¹¹⁹⁸ Sono infine citati quattro autori e relative opere di epoca recente rispetto all'Andreini: Martin de Azpilcueta¹¹⁹⁹; Giulio Sirenio, come autore del *Promptuarium theologicum*¹²⁰⁰; Alonso de Villegas probabilmente in riferimento al *Flos sanctorum*¹²⁰¹; e Girolamo Menghi, citato in quanto autore del *Flagellum* e del *Fustis*.¹²⁰²

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*¹²⁰³. In tale seconda avvertenza, l'Andreini sembra trarre dalla pretesa necessità di alcuni chiarimenti¹²⁰⁴ il pretesto per sfoggiare

Bonaventura. TOMMASO D'AQUINO (1225–1274) [*Scripta super libros sententiarum:*] *Diui Thomae Aquinatis [...]* *Secundum scriptum appellatum, super quatuor libros Sententiarum*, Romae, 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

¹¹⁹⁷ in glosse di Ad'13, p.7. ALESSANDRO DI HALES (1183-1245) *Glossa in quatuor libros Sententiarum Petri Lombardi*, Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1951-1954

¹¹⁹⁸ in glosse di Ad'13, p.123. 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 [...]*, Venetiis : accuratissime in mandato & expensis domini Benedicti Fontanæ. Per Iacobum pentium Lucensem, 1506

¹¹⁹⁹ Martin de Azpilcueta (1491-1586) citato in glosse di Ad'13, p.33 come *Martinus Azpilcueya Navarrus* ; non si è riconosciuta l'opera di riferimento.

¹²⁰⁰ in glosse di Ad'13, p.32. 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[...]*. Bononiæ: apud Peregrinum Bonardum , 1584

¹²⁰¹ in glosse di Ad'13, p.16. VILLEGAS, Alonso de, (1534-1615) *Flos sanctorum*, Zaragoza, Simón de Portinariis, 1585

¹²⁰² in glosse di Ad'13, p.109. Il Menghi è citato in relazione a un esorcismo che comproverebbe la plausibilità dell'esistenza di demoni appartenenti per tipologia ai quattro elementi. 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* Bononiae 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. Hieronimo Mengo Vitellianensi,[...] Bononiae Ioan. Rossius, 1584*

¹²⁰³ in Ad'13, in 4 delle pagine introduttive non numerate, dopo la dedica e dopo la prima avvertenza: *Al benigno lettore*

¹²⁰⁴ *Ibidem*: 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; sul fatto che nel corso del dramma “Adamo chiama Eva col nome di sposa”; sul far riferimento a “varie forme di spiriti, et acquatici, et Aerei, et Volatili, etc.” ossia agli spiriti elementari.

alcuni dei riferimenti dottrinali per la composizione dell'Adamo. 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*¹²⁰⁵, e a un secondo testo, non esplicitato, dalla cui citazione si evince trattarsi dell'opera *De libero arbitrio*¹²⁰⁶. 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”¹²⁰⁷; ed è nominato Isidoro di Siviglia in riferimento esplicito alle *Ethimologie*¹²⁰⁸. 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*¹²⁰⁹. E' citato inoltre Tommaso, questa volta in implicito riferimento alla *Summa Theologiae*¹²¹⁰. 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*¹²¹¹; e il “Reverendiss. Gioseffo Anglés”, ossia José Anglés (1550-1588), come autore dei <Flores> *Theologicarum quaestiones*.¹²¹² 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'Anglés sono implicitamente indicati come principali fonti teologiche dirette per l'Andreini.¹²¹³ Nella prima avvertenza, invece, *Al benigno lettore*¹²¹⁴, è fatta

¹²⁰⁵ in *Al benigno lettore*, in 4 fra le pagine introduttive non numerate di Ad'13: p.2 di 4. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Genesi ad litteram*, op.cit.

¹²⁰⁶ *ibidem*. AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De libero arbitrio*, in Vol.32 di MIGNE Jacques Paul (a cura di) *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier, 1844-1855

¹²⁰⁷ *ivi*, p.3 di 4

¹²⁰⁸ *ivi*, p.1 di 4. 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

¹²⁰⁹ *ivi*, rispettivamente p.3 e p.1 di 4. 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. ARISTOTELE (+322 a.C.), *Libros Metheororum*: princeps latina monografica, a cura di Gaetano Tiene: Venetij, per presbyterum Bonetum Locatellum Bergomensem, 1507

¹²¹⁰ *ivi*, p.3 di 4. TOMMASO D'AQUINO (1225–1274), *Summa Theologiae*, princeps completa: Basilea, Wenssler, 1485

¹²¹¹ *ivi*, due citazioni: p.1 e 2 di 4. PELBÁRT, Oszvald (1430-1504) *Aureum Sacrae Theologiae Rosarium*, Hagenau, Gran, 1503-1508; Brescia, Marchetti, 1590

¹²¹² *ivi*, p.2 di 4: nel testo, *Florum per Flores*. ANGLÉS, José (1550-1588.), *Flores theologicarum quaestionum*, in *secundum librum sententiarum, nunc primum collecti*. Venezia, apud Ioannem Baptistam Hugolinum, 1588

¹²¹³ Cfr. Ruffino (1998; 2007), opp.citt., negli apparati di *Note e Commento* al testo [nell'edizione del '98: *Commento*] e nelle esplicitazioni alle glosse andreiniane. La curatrice sembra dare tale indicazione nell'esplicitare,

menzione dell'agostiniana *Città di Dio (De Civitate Dei)*¹²¹⁵ citata anche, come visto, all'interno delle glosse.

Si è visto quanto ricorrente siano, nelle glosse e anche nell'avvertenza *All'istesso lettore* del primo *Adamo*, i riferimenti patristici, in particolar modo quelli inerenti 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 andreiniano¹²¹⁶, 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.¹²¹⁷

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 da testi, anche non teatrali, da essi derivati. L'elemento più significativo a tal proposito è il largo spazio dedicato nell'*Adamo* alle vicende post-edeniche di Adamo ed Eva. Se alcuni dei testi sacro-rappresentativi che si prenderanno in considerazione nel corso del capitolo

quasi sistematicamente, i riferimenti dottrinali indicati nelle glosse andreiniane solo come riferiti a passi di PELBART, op.cit. e di ANGLÉS, op.cit. (opere citate dall'Andreini nell'avvertenza *All'istesso lettore* e mai entro le glosse).

¹²¹⁴ in pagine iniziali non numerate di Ad'13, dopo la dedica

¹²¹⁵ AGOSTINO D'IPPONA (354-430), *De Civitate Dei*, op.cit.

¹²¹⁶ ad esempio in 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 in ADAMO di I,4 in Ad'41, p.22: "Riconosco ben io, / Ch'al Mondo grande il picciol Mondo in seno / In rapido baleno / Di Loto il fabricasti"

¹²¹⁷ GRAF, op.cit., pp.53-54

presentano un significativa fase scenica post-edenica 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:

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.¹²¹⁸

In questa descrizione, il Graf fa riferimento soprattutto alla *Vita di Adamo ed Eva*¹²¹⁹, 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 essi¹²²⁰: le tradizioni sacro-rappresentative diffuse in Europa fra medioevo e Rinascimento, essendo fittamente intessute di elementi apocrifi, esprimono anche riscontrabili tracce di carattere gnostico; 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

¹²¹⁸ GRAF, op.cit., pp.60-61

¹²¹⁹ *Vita di Adamo ed Eva*, in SACCHI (a cura di), *Apocrifi dell'Antico Testamento*, II, Torino 1989, pp.379-471

¹²²⁰ cfr. JONAS, Hans. *The gnostic Religion. The message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Beacon Press, Boston, 1958. Prima edizione italiana: *Lo gnosticismo*, traduzione di Margherita Riccati di Ceva; Torino, SEI, 1973

gnostico. A tal riguardo basti pensare come, nella prima versione del dramma, il personaggio denominato *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 gnostico¹²²¹; e come, nella seconda versione del dramma, alla figura del demiurgo gnostico si imparentabile lo stesso *Padre Eterno*, nel suo configurarsi come *Orafo*, manipolatore della materia in perpetua tensione a sistemare, con successivi rattoppi, gli sviluppi erronei della propria creazione.¹²²² 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.¹²²³ Un'espressione simile è presente in realtà anche in nella *Prima lettera ai Corinzi* di Paolo¹²²⁴, ove è accentuato l'aspetto, più che dell'essere, del divenire spirituale per gli esseri umani. 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 Maria¹²²⁵. 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.¹²²⁶

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

¹²²¹ vedi in Capitolo I.

¹²²² Vedi in Capitolo II, §7.

¹²²³ L'*Anthropos* gnostico compare in particolare nell'*Apocrifo di Giovanni*: 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.

¹²²⁴ *I. Corinti*, 15, 44-50

¹²²⁵ in MICHELE, 1° di V,15 in Ad'41; p.127. Vedi in §6.10.e del Capitolo III.

¹²²⁶ *incipit* di LUCIFERO, 2° di V,2 in Ad'13, p.132. Cfr. anche §7.3 di Cap.I.

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.

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*¹²²⁷, 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*. 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*¹²²⁸, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti, Poliziano in merito alle "ottave per la giostra del Famoso Giuliano de' Medici"¹²²⁹, Ariosto, Tasso per la *Gerusalemme liberata* e la *Conquistata*.¹²³⁰

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 reminiscenza, 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.

¹²²⁷ La terza avvertenza in Ad'13, *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*.

¹²²⁸ 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.

¹²²⁹ 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

¹²³⁰ La *Liberata* e la *Conquistata* uscirono rispettivamente nel 1581 e nel 1593. TASSO Torquato, *Gerusalemme liberata*, Casalmaggiore-Parma, Canacci-Viotti, 1581; e *Gerusalemme conquistata*, Roma, Facciotti, 1593

Per la tipologia colta delle fonti letterarie indicate dalla critica recente, si riferiscono innanzitutto le indicazioni date dalla curatrice delle recenti edizioni¹²³¹ dell'*Adamo*, Alessandra Ruffino, nelle relative *note*¹²³². Senza prendere alcuna posizione esplicita in merito a una maggiore o minore contiguità testuale del dramma andreiniano rispetto ad altri testi¹²³³, la curatrice istituisce una corposa serie di confronti testuali sia rispetto ad opere anteriori all'*Adamo* di riferimento (del 1613) sia con altre posteriori ad essa, come il poema miltoniano e opere del Marino¹²³⁴. 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 Guisone¹²³⁵. 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 Valvasone¹²³⁶; con meno frequenza citata anche *La battaglia celeste* di Alfano¹²³⁷. Un'ulteriore riferimento che emerge, nei raffronti della curatrice, è quello del poema in latino

¹²³¹ RUFFINO (1998; 2007), opp.citt.

¹²³² Alla fine di ogni atto, *Commento* in Ruffino(1998), op.cit.; *Note e Commento* in Ruffino(2007). I gli apparati di note delle due edizioni sono pressoché identici, con lievi variazioni.

¹²³³ In realtà una vaga 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), op.cit., p.ix.

¹²³⁴ 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 aver posto 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), op.cit., *Note e Commento*, a fine atto I, in riferimento a v.370, p.58; espressione analoga in Ruffino (1998), *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.

¹²³⁵ DU BARTAS (1578), op.cit. e GUIZONE (1592), op.cit.

¹²³⁶ MURTOLA (1608), op.cit. e VALVASONE (1590), op.cit.

¹²³⁷ ALFANO (1568), op.cit.

Christias del Vida¹²³⁸, di argomento non strettamente creazionale e anteriore alla metà del cinquecento. 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 Guarini¹²³⁹, l'*Orlando Furioso* ariostesco¹²⁴⁰ 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 recente¹²⁴¹, suggerisce come la dipendenza del dramma andreiniano dalle presunte fonti più citate, il poema dubartasiano e il *Mondo Creato* del Tasso, debba essere relativizzata:

Per capire a fondo le implicazioni di questa complessa operazione editoriale [in riferimento alle edizioni del 1613 e '17 della prima e più nota versione dell'*Adamo* di Andreini] 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.¹²⁴²

¹²³⁸ VIDA, Marco Girolamo, [*Christias*.] *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis Albae episcopi Christiados libri sex*, Cremonae: in aedibus diuae Margaritae Lodouic. Britan. impr., 1535

¹²³⁹ GUARINI Battista, *Il pastor fido*. Venezia, Bonfadino, 1590

¹²⁴⁰ ARIOSTO Ludovico, *Orlando Furioso*: princeps versione definitiva: in Ferrara, per maestro Francesco Rosso da Valenza, 1532

¹²⁴¹ Fabrizio Fiaschini è autore di due fra i principali contributi monografici dedicati a Giovan Battista Andreini: FIASCHINI Fabrizio, *L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*. Pisa, Giardini editori e stampatori, 2007; FIASCHINI, Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*: pp.447-483 in *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età austriaca*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani; Milano, Vita e Pensiero, 2000 («Comunicazioni Sociali 2-3»)

¹²⁴² FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, op. cit.: pp.74-75

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 Soranzo¹²⁴³, 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 dello stuolo infernale per Adamo, sulla macchinazione dell'inganno, sulla personificazione di vizi come la Lusinga e sulla vanità caduca della bellezza femminile.¹²⁴⁴

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, impropriamente dette popolari¹²⁴⁵, 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*¹²⁴⁶), come se il tono, il colore, il timbro dell'*Adamo*

¹²⁴³ SORANZO, *Dell'Adamo*, op.cit.S

¹²⁴⁴ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, op. cit.; p.75

¹²⁴⁵ 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.

¹²⁴⁶ ANONIMO [*Jeu d'Adam*:] *Ordo representationis Ade*, dramma anglo-normanno del XII secolo, tradito in ms. 927 della Bibliothèque municipale di Tours: cc. 20r-40r. Edizione moderna di riferimento, con traduzione italiana a fronte, a cura di Sonia Maura Barillari: *Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro*. Roma, Carrocci, 2010.

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 Francia¹²⁴⁷. 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 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.¹²⁴⁸

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:

¹²⁴⁷ 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 Enrico, *Giovan Battista Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII (1894), pp.76-155; XXIV(1894-bis); pp.82-165: in XXIII, p.100 e segg.

¹²⁴⁸ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, op. cit.; pp.75-77

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.¹²⁴⁹

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”¹²⁵⁰ sia in riferimento alla dedica a Maria de' Medici, regina di Francia, sia in connessione alle tradizionali forme sacro-rappresentative d'oltralpe:

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*.¹²⁵¹

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 dramma anglo-normanno del XII secolo¹²⁵². 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

¹²⁴⁹ 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; p.149

¹²⁵⁰ RUFFINO (2008), op.cit., p. xi

¹²⁵¹ *ibidem*

¹²⁵² La *Représentation d'Adam* è il già citato anonimo dramma anglo-normanno *Jeu d'Adam* il cui titolo, nel manoscritto in cui è trådito, è *Ordo representacionis Ade*.

mystères francesi, che usavano un trattamento caricaturale e comico alle figure diaboliche [...]¹²⁵³

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*”¹²⁵⁴.

Sempre sulla scia della suggestione pervasiva di una qualche derivazione dell'*Adamo* dai *mystères francesi* Alessandra Ruffino individua la *varietà musicale* insito nel dramma andreiniano come una sorta di ponte fra rappresentazioni sacre tradizionali e melodramma.¹²⁵⁵ 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:

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.¹²⁵⁶

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

¹²⁵³ RUFFINO, *L’Adamo di Giovan Battista Andreini dalla scena al libro*, op.cit.

¹²⁵⁴ BEVILACQUA, op.cit., in XXIII, p.144

¹²⁵⁵ cfr Ruffino (2008), op.cit., p. xvi-xviii

¹²⁵⁶ REBAUDENGO, Maurizio, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1994; p.88. Il riferimento è a PRUNIERES Henri, *L’Opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913; p.xxxvii

Devon questi avanzar [...] ¹²⁵⁷

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 carattere rituale e realizzate nei luoghi di culto, i *mystères* (o, estensivamente parlando, le sacre rappresentazioni) sono organizzate in spazi pubblici da organizzazioni laicali e nel loro svolgimento il fine di intrattenere il pubblico si affianca, se non predomina, sulle motivazioni religiose. ¹²⁵⁸

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 ¹²⁵⁹, 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). 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

¹²⁵⁷ *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, & da altri santi.* In Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604; p.36

¹²⁵⁸ Cfr. MOLINARI, Cesare. *Storia del teatro* Roma [etc.] Laterza, 1996 (1999⁶), capitoli VIII e IX.

¹²⁵⁹ ANONIMO [*Jeu d'Adam*:] *Ordo representacionis Ade*, op.cit.

proiettata verso la forma di *mystère*¹²⁶⁰, ossia nella possibilità di avere, a sua volta, dal suo nucleo generato testi di *mystères* temporalmente vicini all'Andreini e per noi perduti. 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.¹²⁶¹

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 déviaient 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.¹²⁶²

¹²⁶⁰ Il nome convenzionale 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*.

¹²⁶¹ 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

¹²⁶² 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

La presenza di elementi di derivazione apocrifia è d'altra parte riscontrabile nelle coeve forme sacro-rappresentative al di fuori del territorio francese, Italia inclusa.¹²⁶³

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 e corposamente infarcito, come si è visto, di elementi di derivazione apocrifia. 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 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 esclusa¹²⁶⁴:

[590 versi] *Jeu d'Adam*¹²⁶⁵, dramma anglo-normanno del XII secolo

[1882 versi] *Mistère du Viel Testament*¹²⁶⁶, rappresentato a Parigi a partire dall'anno 1500 circa

¹²⁶³ Pur non usando il termine "apocrif" 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, Cap. XXV: "Fonti leggendarie della Sacra Rappresentazione, e carattere di questa", pp.361-76

¹²⁶⁴ Le sequenze dedicate a Caino e Abele comprendono spesso anche situazioni che coinvolgono Adamo ed Eva; ma non di significativa pertinenza col dramma andreiniano.

¹²⁶⁵ ANONIMO [*Jeu d'Adam*:] *Ordo representationis Ade*, op.cit. Edizione moderna di riferimento a cura di BARILLARI, op.cit. Le ampie e significative didascalie in latino non sono conteggiate nel numero di versi indicati. Le ampie e significative didascalie in latino non sono conteggiate nel numero di versi indicati.

- [1998 versi] *M. de la Passion de Troyes*¹²⁶⁷, rappresentato a Troyes dal 1482
 [711 versi] *M. de la Passion* (autore: Aranuld Gréban)¹²⁶⁸, rappresentato a Parigi dal 1452
 [181 versi] *M. de la Passion de Mons*¹²⁶⁹, rappresentato ad Amiens e Mons dal 1500
 [523 versi] *M. de la Passion de Valenciennes en rimes franchoises*¹²⁷⁰: prima metà del XVI secolo
 [595 versi] *M. de la Passion de Semur*¹²⁷¹, databile al 1450 circa

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 delle edizioni milanesi dell'*Adamo*, costellate dalle prestigiose stampe dei disegni del Procaccini.

¹²⁶⁶ ANONIMO, *Le mystère du Viel Testament*. Princeps: Parigi, Petit-Marnef, 1500 c.a. Successive edizioni: Parigi, Trep-Janot, 1520 c.a.; Parigi, Gautherot, 1542. Edizione moderna: 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

¹²⁶⁷ 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

¹²⁶⁸ GRÉBAN Aranuld, *Mystère de la Passion* [rappresentato a Parigi dal 1452] Trådito attraverso diversi ms. Edizione di riferimento: PARIS-RAYNAUD (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*

¹²⁶⁹ 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. 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 i primi due versi. Di notevole interesse sono tuttavia, anche in riferimento all'*Adamo*, le ampie didascalie (non contate nei versi indicati)

¹²⁷⁰ ANONIMO, [*M. de la*] *Passion de Valenciennes en rimes franchoises* [XVI secolo], ms: Valenciennes, Bib.Mun. 449 – inedito: edizione parziale delle prime 3 giornate: GUERIN, Cécile (a cura di), Melun, Association Mémoires, 1994

¹²⁷¹ 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*

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 1603-04.¹²⁷² 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 1559¹²⁷³ e nella Milano borromaica dal 1565¹²⁷⁴; 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 ecclesiastica¹²⁷⁵. Le motivazioni di queste misure 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.

¹²⁷² 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 XXIII, p.100 e segg.

¹²⁷³ cfr. D'ANCONA, op.cit., Vol.I, p. 283

¹²⁷⁴ Cfr in: CASSETTA Annamaria e CARPANI Roberta (a cura di), *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*

¹²⁷⁵ cfr.: D'ANCONA, op.cit, Vol.II, Cap.XLI: "Cause religiose e politiche della decadenza della Sacra Rappresentazione", pp. 264-95

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.¹²⁷⁶

La stessa area parigina, più controllata da questo punto di vista, non vide la sospensione totale di rappresentazioni di *mystères* 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.¹²⁷⁷

Nello stesso 1548, la Confrerie de la Passion, principale confraternita parigina allestitrice di *mystères*, ottiene il monopolio delle rappresentazioni teatrali nella città¹²⁷⁸ (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. E' difficile pensare come, forte di tale condizione di privilegio, essa abbia potuto davvero rispettare alla lettera il divieto. La stessa confraternita, soltanto sei anni prima, nel 1542, aveva organizzato¹²⁷⁹ 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.

Prima di passare ai singoli raffronti inerenti ai testi considerati, si prende ora in considerazione un'ulteriore aspetto di carattere generale: la rappresentazione dei

¹²⁷⁶ RUNNALLS (1999), op.cit., p.100

¹²⁷⁷ *ivi*, p.14

¹²⁷⁸ cfr. FIORENTINO Francesco, *Il teatro francese del Seicento*. Bari, Laterza, 2008; p.3

¹²⁷⁹ ROTHSCHILD (1878), op.cit., p.xiv

mystères, caratterizzata principalmente da uno spazio scenico circolare, 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 sviluppavano 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.¹²⁸⁰

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 vi 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, 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

¹²⁸⁰ REY-FLAUD Henry, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Âge*. Paris, Gallimard, 1973; p.38

politique. En Italie, berceau du théâtre de la Renaissance, on joua pourtant la Passion au Colisée de Rome.¹²⁸¹

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 emiciclico. 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 allestitore 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.¹²⁸²

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*.

5.2 “Le Jeu d’Adam”

Il raffronto dell'*Adamo* di Andreini con il dramma anglo-normanno del XII secolo, detto *Jeu d'Adam*¹²⁸³, merita una doverosa premessa: è piuttosto improbabile infatti che l'Andreini possa essere venuto a contatto diretto con tale testo. Nell'ambito delle

¹²⁸¹ Ivi, p.50.

¹²⁸² Ad'41, p.131, in *Ordine per rappresentare con grandissima facilità l'Adamo* (pp.131-42)

¹²⁸³ ANONIMO [*Jeu d'Adam*:] *Ordo representacionis Ade*, op.cit.; edizione moderna a cura di BARILLARI(2010), op.cit.

due edizioni recenti curate da A. Ruffino¹²⁸⁴, la curatrice riporta, nelle note a fine atto, una serie di raffronti letterari prevalentemente per evidenziare possibili riprese, entro il dramma andreiniano, di singole frasi: tra vari riferimenti è considerato anche 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 nei 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* di *lectiones* e di 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 trãdito 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.¹²⁸⁵ 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 rappresentasse gli eventi capitali della vicenda del popolo cristiano”¹²⁸⁶, 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*: rappresentando dunque un ideale

¹²⁸⁴ Ruffino (1998; 2007), opp.citt.

¹²⁸⁵ cfr. BARILLARI (2010), op.cit., in *Introduzione*: pp.84-94 e pp.103-24

¹²⁸⁶ *ivi*, p. 39

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”¹²⁸⁷.

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 eminentiori, 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.¹²⁸⁸

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 eminentiori», 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 [...]¹²⁸⁹.

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

¹²⁸⁷ *ivi*, 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.

¹²⁸⁸ [*Jeu d'Adam*:] *Ordo representacionis Ade*, in BARILLARI (2010), op.cit., p.146. Si sono mantenute le integrazioni in corsivo della curatrice.

¹²⁸⁹ *ivi*, in *Introduzione*, p.60-61

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 biblico¹²⁹⁰, viene condotto nel paradiso terrestre) e dove si svolgono le vicende post-edeniche 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”¹²⁹¹, 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*.

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.¹²⁹²

Non si può fare a meno di notare la stretta corrispondenza testuale fra l'espressione andreiniano del luogo scenico per il paradiso terrestre indicato come *in eminenza 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,

¹²⁹⁰ *Genesis*2,8 indica chiaramente una consequenzialità temporale fra creazione (formaverat) di Adamo e sua collocazione (posuit) nel paradiso terrestre: *Plantaverat autem Dominus Deus paradysum voluptatis a principio, in quo posuit hominem quem formaverat.*

¹²⁹¹ BARILLARI (2010), op.cit., in *Introduzione*, p.61

¹²⁹² Ad'41, in *Ordine per rappresentare [...]*, p.131

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.¹²⁹³ L’indicazione andreiniana per il secondo *Adamo*, per cui “il Paradiso terrestre sarà in eminenza 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’*eminenza* 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 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*,

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*

¹²⁹³ BARILLARI (2010), op.cit., in *Introduzione*, p.60n

dell'azione drammatica suddividendola in tante parti virtualmente concluse in sé.¹²⁹⁴

Se nell'*Adamo* di Andreini vi è un'indubbia maggiore continuità dell'azione complessiva, tuttavia è ben ravvisabile nella struttura generale del dramma (prima e seconda versione) 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 analogo caos 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.*¹²⁹⁵

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”¹²⁹⁶. 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 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.

¹²⁹⁴ *ivi*, p. 43-44

¹²⁹⁵ ANONIMO [*Jeu d'Adam*], op.cit., edizione moderna a cura di BARILLARI (2010), 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”

¹²⁹⁶ BARILLARI (2010), op.cit., in *Introduzione*, rispettivamente p.81 e p.77

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*”¹²⁹⁷. Nel medesimo dramma Eva risulta “assai più di Adamo latrice di un messaggio di fede e di speranza”¹²⁹⁸. 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 visto¹²⁹⁹, nella seconda versione del dramma andreiniano. 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'ultima caratteristica di carattere generale per cui si può accostare il *Jeu d'Adam* all'*Adamo* andreiniano è costituito dagli aspetti melico-metrici. Se in quest'ultimo infatti nel corso della rappresentazione si inseriscono interventi coreutici canori, similmente nel *Jeu d'Adam* il flusso dell'azione è scandito, oltre che dalle *lectiones* dottrinali, da responsori cantati¹³⁰⁰. Sempre nel *Jeu d'Adam* il testo vero e proprio, in volgare di origine anglo-normanna, in cui avviene l'azione drammatica è “modulato sui metri di una versificazione che sapientemente sa alternare i preponderanti *couplets* di *octosyllabes* dal ritmo piano e narrativo alla più solenni quartine monorime di *décasyllabes*, riservate ai momenti di maggiore tensione drammatica”¹³⁰¹. 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.

¹²⁹⁷ *ivi*, p.10

¹²⁹⁸ *ivi*, p.72

¹²⁹⁹ Vedi in Capitolo II.

¹³⁰⁰ Cfr.: BARILLARI (2010), op.cit., in *Introduzione*, p.48

¹³⁰¹ *ivi*, p.57

L'azione dello *Jeu d'Adam* (considerando solo la 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 ed Eva e al loro dialogo con il Padre Eterno che nel *Jeu* è indicato col nome di *Figura*;
- Tentazione del Diavolo, senza successo, nei confronti di Adamo;
- Tentazione del Diavolo nei confronti di Eva
- Dialogo fra Adamo ed Eva (inframmezzato dall'intervento di un serpente distinto dal precedente Diavolo tentatore) fino alla consumazione del frutto proibito da parte di entrambi e successive reazioni.
- Interrogazione e cacciata dal paradiso terrestre.
- Situazione post-edenica 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*) indicherebbe chiaramente come il divieto impartito ad Adamo sia anteriore alla creazione di Eva. Subito dopo l'impartizione del divieto *Figura*, ossia il Padre Eterno, 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 disurrant per plateas, gestum facentes
competentem; et veniant vivissimo juxta paradisum, ostendentes
Eve fructum vetitum, quasi suadentes ei ut eum commedat.¹³⁰²

Questa tipologia di interventi mimati 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.

¹³⁰² ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in edizione critica a cura di Barillari (2010), op. cit., p. 158. Traduzione italiana del passo citato, p. 159: "Intanto i demoni scorazzino per la piazza facendo i gesti appropriati; e si avvicinano vicendevolmente al paradiso mostrando a Eva il frutto proibito come per persuaderla mangiarlo."

Come si è visto nella sequenza espressa sopra, nel *Jeu d'Adam* il Diavolo prova in un primo momento, con insuccesso, a tentare direttamente Adamo¹³⁰³. Tale fatto, che con ogni probabilità trova fondamento in scritti apocrifi soggiacenti il dramma anglo-normanno¹³⁰⁴, 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”¹³⁰⁵. 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; e viceversa 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 demoni¹³⁰⁶; 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*”¹³⁰⁷. Durante il suo confronto con il Diavolo, Eva è indotta a percepirsi come *dame del mond*¹³⁰⁸, signora e padrona del mondo. 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-Serpe¹³⁰⁹. La superba auto-esaltazione di Eva è poi imparentabile con lo

¹³⁰³ cfr ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI, op.cit. pp.158-174.

¹³⁰⁴ Sonia Maria Barillari indica ripetutamente nel cosiddetto *Genesis B* il testo di derivazione apocrifa alla base del *Jeu d'Adam*. BARILLARI (2010), op.cit., *Introduzione*: pp.7-126; in particolare in 2. *Fonti e contenuti*, pp.13-38.

¹³⁰⁵ BARILLARI (2010), op.cit., *Introduzione*: p.21

¹³⁰⁶ cfr. ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI, op.cit., p.174

¹³⁰⁷ BARILLARI, op.cit., in *Introduzione*, p.35

¹³⁰⁸ ANONIMO [*Jeu d'Adam*] in BARILLARI, op.cit., v.255; p.182.

¹³⁰⁹ in Eva, 1° di II,6 in Ad’13, pp.49-52

spirito profetico/mistico, della stessa Eva, residualmente rintracciabile nell'*Adamo*, in entrambe le versioni nel dramma, ma specialmente nella seconda ove ad Eva è assegnato l'attributo di *speculatrice*¹³¹⁰; 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 tradizione umana"¹³¹¹. 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.¹³¹²

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 dello stesso che in quella olfattivo-gustativa¹³¹³. Tale motivo è già presente nel *Jeu d'Adam*, sia nell'aspetto della contemplazione visiva

Ja me fait bien sol le veer¹³¹⁴

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.¹³¹⁵

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!¹³¹⁶

¹³¹⁰ in EVA, 4° di I,5 in Ad'41, p.27. Cfr. §6.2 del Capitolo III.

¹³¹¹ BARILLARI, op.cit, in *Introduzione*, in nota a pp.72-73

¹³¹² ANONIMO [*Jeu d'Adam*], vv.307-10 nella traduzione italiana, in BARILLARI, op.cit., p.193. Il testo il lingua originale del manoscritto è riportato a p.192: "Or *sunt* mes oil tant cler veant / jo semble Deu, le tuit puissant. / *Quunque* fu . *quunque* doit estre / sai jo trestut: bien en sui maistre."

¹³¹³ In II,6 di Ad'13 e in III,2 di Ad'41: entro la parte conclusiva delle rispettive scene (pp.61-63 di Ad'13; pp.69-72 di Ad'41)

¹³¹⁴ *Jeu d'Adam*, v.260. Il verso è assegnato ad Eva; traduzione italiana: "Già mi fa bene solo a vederlo...". In BARILLARI, op.cit., pp.184-85

¹³¹⁵ *ivi*, p.182 (v.252)

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*¹³¹⁷. Un'analoga richiesta di riserbatezza è riscontrabile anche nel dialogo fra *Diabolus* ed Eva nel *Jeu*:

DIABOLUS: Celeras m'en?
EVA: Oïl, *par foi!*¹³¹⁸

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*¹³¹⁹, entità evidentemente distinta dal precedente *Diabolus*. Tale intervento si svolge solo in modalità mimata, descritta attraverso una didascalia¹³²⁰, ove 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

¹³¹⁶ *Jeu d'Adam*, vv. 303-04. Traduzione italiana: "L'ho assaggiato! Dio, che sapore! / Non ho mai gustato nulla di così dolce". In BARILLARI, op.cit., pp.192-93

¹³¹⁷ In EVA, 18° di II,6 in Ad'13, p.63; ed EVA, 20° di III,2 in Ad'41, p.70

¹³¹⁸ *Jeu d'Adam*, v.212. Traduzione italiana: "Manterai il segreto? – Sì, te lo prometto!". In BARILLARI, op.cit., pp.176-79.

¹³¹⁹ *Jeu d'Adam*, didascalia dopo il verso 292. In BARILLARI, op.cit., p.190

¹³²⁰ *ibidem*.

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 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 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 dal *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 post-edenica): nei monologhi di entrambi i testi Adamo esprime vergogna attraverso un'introspettiva percezione nella propria mutata condizione¹³²¹. 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'uomo¹³²², sia il dramma andreiniano che il *Jeu d'Adam* propongono prima la condanna divina nei confronti di Adamo, quindi quella relativa

¹³²¹ Cfr. *Jeu d'Adam*, vv. 315-57 in BARILLARI, op.cit., pp.194-96 con VI,4 di Ad'13, pp.110-15

¹³²² cfr. *Genesis* 3, 14-19

ad Eva e per ultima quella nei confronti del serpente¹³²³. La corrispondenza fra i due testi si approfondisce di un ulteriore elemento. Il testo biblico infatti prevede una singola modalità di punizione per Adamo, relativa al sudore della fronte connessa al lavoro¹³²⁴; e una duplice punizione per Eva connessa cioè sia al dolore nel partorire che alla sottomissione all'uomo¹³²⁵. 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 punizione¹³²⁶. 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 post-edeniche di Adamo ed Eva, si ritrovano 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 traüage¹³²⁷

¹³²³ Cfr.: PADRE ETERNO 3° di III,6 in Ad'13, pp.85-86; IV,8 di Ad'41, pp.91-92; *Jeu d'Adam*, vv. 423-90 in BARILLARI, op.cit., pp.202-08

¹³²⁴ *Genesis* 3,17: *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.*

¹³²⁵ *Genesis* 3,16: *Mulieri quoque dixit : Multiplicabo ærumnas tuas, et conceptus tuos : in dolore paries filios, et sub viri potestate eris, et ipse dominabitur tui.*

¹³²⁶ 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 (*Jeu d'Adam*, vv.26-40, in BARILLARI, op.cit., p.150) e non in quanto atto punitivo conseguente al peccato. Nell'*Adamo* di Andreini invece non mai sancita in maniera evidente una sottomissione di Eva nei confronti di Adamo.

¹³²⁷ *Jeu d'Adam*, vv.461-64, in BARILLARI, 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 da A. Ruffino, 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 martiri¹³²⁸

Per contro, il rancore di Adamo verso Eva si prolunga (in maniera ancor più pronunciata che nel dramma andreiniano) anche oltre la cacciata; già in fase post-edenica Adamo nel *Jeu* in uno dei suoi sfoghi “alzerà la mano contro Eva”¹³²⁹.

Infine, un'ultima analogia con il dramma andreiniano la si può ravvisare nel significativo spazio drammatico che il *Jeu* riserva per le vicende post-edeniche di Adamo ed Eva¹³³⁰. 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 post-edenica 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”¹³³¹. 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 dramma¹³³², ma con più dettagli nella prima), qual è la costruzione di una capanna.

¹³²⁸ ANGELO 1° di III,7 in Ad'13, pp.87-88

¹³²⁹ Traduzione italiana di S.M.Barillari di “Tunc manum contra Eva<m> levabit”: *Jeu d'Adam*, in didascalia successiva al verso 534. In BARILLARI, op.cit., pp.212-13

¹³³⁰ *Jeu d'Adam*, vv.519-90. A tali 72 versi va sommata anche un'ampia e dettagliata didascalia scenica. In BARILLARI, op.cit., pp.210-17

¹³³¹ Traduzione italiana di S.M.Barillari da *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”. *Ivi*, p.210-11

¹³³² Cfr: EVA 1° di V,5 in Ad'13, pp.149-52; V,8 di Ad'41, pp.116-17.

5.3 Il *Mistère du Viel Testament*

Il *Mistère du Viel Testament*¹³³³ (da qui in poi indicato anche nella forma abbreviata MVT) è con ogni probabilità una fonte diretta per l'*Adamo* di Andreini. 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 alla fase della creazione del mondo e alle 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 probabile 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 per la prima versione dell'*Adamo* delle edizioni milanesi; diventa credibile quindi che una delle edizioni del MVT possa essere stata di ispirazione anche per il progetto editoriale dell'*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 dei *mystères* complessivamente a noi pervenuti; il suo svolgimento scenico, inerente esclusivamente avvenimenti relativi all'antico testamento (sia di tradizione canonica che apocrifa¹³³⁴) doveva dispiegarsi entro un ciclo di circa 25 giornate¹³³⁵. 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*¹³³⁶. Il completamento della composizione del *mystère* avvenne con ogni probabilità in prossimità del 1500, in corrispondenza cioè della prima sua rappresentazione di cui si abbia notizia, avvenuta a Parigi¹³³⁷. La sua prima edizione a stampa avvenne subito dopo, con ogni probabilità in relazione al successo riscosso

¹³³³ Si mantiene la grafia antica *Mistère* per *Mystère* così come fa il Rothschild. ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op.cit. Si riportano egualmente i riferimenti bibliografici. Princeps: Parigi, Petit-Marnef, 1500 c.a. Successive edizioni: Parigi, Trep-Janot, 1520 c.a.; Parigi, Gautherot, 1542. Edizione moderna, di riferimento: 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

¹³³⁴ Cfr. ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduction*, a più riprese.

¹³³⁵ Cfr. *Ivi*, p.xv(n)

¹³³⁶ Cfr. RUNNALLS Graham A., *Etudes sur les mystères*. Paris, Champion, 1998; in *12. La composition du mistere du viel testament*: pp.279-304.

¹³³⁷ Cfr.: *ibidem*

dalla rappresentazione ¹³³⁸. Una seconda edizione a stampa è del 1520 circa ¹³³⁹; la terza edizione, del 1542 fu realizzata in concomitanza con l'allestimento scenico del *mystère*, sempre a Parigi, da parte della Confrerie de la Passion. ¹³⁴⁰

Seguendo le indicazioni fornite dalla moderna edizione del Rothschild ¹³⁴¹ 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 [...]¹³⁴²

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* ¹³⁴³

¹³³⁸ Cfr. ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduction*, p.xiii

¹³³⁹ Cfr.: *ivi*, pp.xxiv

¹³⁴⁰ Cfr.: *ivi*, p.xiv

¹³⁴¹ ROTHSCHILD, op.cit.

¹³⁴² ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduction*, p.xxii

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 consequenziale alla già riferita natura composita della maggior parte dei *mysteres*: 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 copiano¹³⁴⁴. 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*.¹³⁴⁵

La complessiva porzione iniziale di 1882 versi del MVT, pertinente ad un raffronto con l'*Adamo* di Andreini, può essere scandita nelle seguenti sequenze:

- Sequenza creazione iniziale con 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 ambientazione post-edenica: 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 alcune significative coincidenze 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

¹³⁴³ 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.

¹³⁴⁴ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, op.cit.; in *12. La composition du mystère du viel testament*: pp.279-304

¹³⁴⁵ 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: in ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduzione*, pp.li-lv

riscontri che ci appaiono di maggiore portata: la descrizione dell'armonia celeste e angelica nell'esordio, per la stretta analogia con il prologo dell'*Adamo* del 1613; 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 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, è pervasa di motivi strutturali e tematici da 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 da 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 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 post-edenica 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 dannati¹³⁴⁶. 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 vertueux¹³⁴⁷

Significativo inoltre, entro il medesimo monologo, con l'avvio della fase iniziale della creazione, il fatto che *Dieu* crei “quatre elemens divers en qualitez”¹³⁴⁸ la cui funzione è quella, analogamente a quanto avviene nella parte iniziale della seconda versione dell'*Adamo*¹³⁴⁹, di conferire un primo assetto ordinato all'universo *in fieri*.

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*¹³⁵⁰, 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

¹³⁴⁶ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.1-546; in ROTHSCHILD, op.cit., pp.1-22

¹³⁴⁷ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.1-4. In ROTHSCHILD, op.cit., p.1

¹³⁴⁸ *ivi*, v.22; p.2

¹³⁴⁹ 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.

¹³⁵⁰ Cfr. ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.85-120. In ROTHSCHILD, op.cit., pp.4-6

intervento, *a genoulx*, di *Cherubin* esprime il medesimo senso di armonia celeste e cosmica connessa al canto angelico che si riscontra nel prologo dell'*Adamo* del 1613:

Bien devons tous resonner melodye
En chant plaisant, notable et gracieux,
Pour demonstrier celestine armony, e,
En union de bien concordieux¹³⁵¹

La ribellione di Lucifero risulta punita nello stesso spirito di contrappasso che si esprime nel dramma andreiniano¹³⁵²; 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.¹³⁵³

Il duello tra Lucifero e Michele, previsto nel dramma andreiniano nella parte finale, in forma di replica rispetto al quello originario, è così preconizzato del volere di *Dieu* nel MVT:

Michel, vous ferez la victoire
Contre le dragon venimeux¹³⁵⁴

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 visto¹³⁵⁵.

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 [...]

¹³⁵¹ *ivi*, vv.125-28; p.6

¹³⁵² 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"

¹³⁵³ Cfr. ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.408-11. In ROTHSCILD, op.cit., p.16

¹³⁵⁴ *ivi*, vv.416-17; p.16

¹³⁵⁵ vedi in Capitolo II, §4 e §7.

Je brusle, j'ay peine et torment
En lieu de joye et de lyesse,
Car en Enfer incessamment
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 puis¹³⁵⁶

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 dialoganti 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*¹³⁵⁷, subito dopo l'ultimo dei passi sopracitati, 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.¹³⁵⁸

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 : helas!¹³⁵⁹

¹³⁵⁶ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.459-60; 503-06; 515-18. In ROTHSCHILD, op.cit., pp.18-20

¹³⁵⁷ 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

¹³⁵⁸ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.519-22. In ROTHSCHILD, op.cit., p.21

¹³⁵⁹ *ivi*, vv.531-34; p.21

La seconda sequenza in cui si è per comodità ripartita la porzione iniziale del MVT, quella inerente la creazione di Adamo ed Eva¹³⁶⁰, presenta forti analogie con la corrispondente scena dell'*Adamo* andreiniano, specie se considerato nella sua prima versione. Una strettissima analogia la si riscontra anche semplicemente osservando la struttura dello svolgimento scenico: monologo iniziale di *Dieu*; sua discesa fra angeli canori¹³⁶¹ sulla terra 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 terrestre¹³⁶²; 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*¹³⁶³; risalita scenica infine di *Dieu* fra i canti angelici¹³⁶⁴.

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 la locuzione del "sublimar le soglie" (*Miri il Rubello, insano / Com'è facile il modo / al gran fabro de'Mondi, / De l'alto empireo sublimer le soglie / Inalzando l'humile / Là 've cadde il superbo*¹³⁶⁵); e 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

¹³⁶⁰ *ivi*, vv.547-965; pp.22-40

¹³⁶¹ "Adoncques doibt descendre Dieu de Paradis acecques ses Anges, en chantant le plus melodieusement qu'i soit possible": *ivi*, didascalia dopo il verso 574; p.23

¹³⁶² 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

¹³⁶³ *ivi*, v.889; p.37

¹³⁶⁴ "Adoncques doivent monter Dieu et ses Anges en Paradis chantant melodieusement": *ivi*, didascalia dopo il verso 961; p.40

¹³⁶⁵ in PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, 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

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 experts et infelices
Sont cheutes en peine pardurable¹³⁶⁶

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 [...] ¹³⁶⁷

senza alcun riferimento 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 contenute¹³⁶⁸, avvertisse come scontato l'episodio mancante della caduta di Lucifero che virtualmente precede il monologo d'esordio del Padre Eterno nel dramma andreiniano.

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

¹³⁶⁶ ANONIMO, *Le mystère du Viel Testament*, op. cit.: vv.547-54. In ROTHSCHILD, op.cit., p.22

¹³⁶⁷ *incipit* di PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, p.1

¹³⁶⁸ 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.

giornate bibliche. Nel dramma andreiniano le tappe della creazione sono solo vagamente evocate e tuttavia, come si è detto¹³⁶⁹, 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 ornato¹³⁷⁰ ;

la creazione dei due astri maggiori nel MVT, indicata più esplicitamente, così si esprime infatti per bocca di *Dieu*:

Et tiercement nous assierrons
Deux grantz lumières au firmament¹³⁷¹ ;

la simiglianza fra *grantz lumières* e *gran lumi* non deve tuttavia fra dimenticare il comune riferimento biblico, nel *Genesis*, di *duo luminaria magna*¹³⁷².

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 touts costés, et puis ce doit mettre humblement a
genoux, les mains jointes, disant ce qui s'ensuit¹³⁷³

Adaoncque Eve se liève en faisant admiracion, puis se met a
genoux¹³⁷⁴

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 increata¹³⁷⁵). Nell'*Adamo* di Andreini (in entrambe le versioni) l'albero della vita e quello della conoscenza appaiono confusi e sovrapposti

¹³⁶⁹ in Capitolo I

¹³⁷⁰ SERAFINI 1° di I,1 in Ad' 13, p.2

¹³⁷¹ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.610-11. In ROTHSCILD, op.cit.,p.25

¹³⁷² *Genesis 1, 16: Fecitque Deus duo luminaria magna; luminare majus, ut præesset diei et luminare minus, ut præesset nocti; et stellas.*

¹³⁷³ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.:didascalia precedente il verso 710; in ROTHSCILD, op.cit.,p.30

¹³⁷⁴ *ivi*, didascalia precedente il verso 770; p.32

¹³⁷⁵ *Genesis 2, 16-17*

fra loro¹³⁷⁶. 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*¹³⁷⁷.

La sequenza successiva del MVT vede Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre dialoganti tra loro¹³⁷⁸. 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*¹³⁷⁹ 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 Eva¹³⁸⁰, *Sathan che, vestu d'un habit en manière de serpent et le visage de pucelle*¹³⁸¹, si appresta all'opera facendo riferimento nei primi versi a un incarico ricevuto, definendo se stesso quale *bon loyal messenger* di una ricevuta *commission*¹³⁸², 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

¹³⁷⁶ Uno dei luoghi più espliciti di questa deliberata confusione è 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"

¹³⁷⁷ nel momento del divieto, in ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: v.852 e anche in didascalia immediatamente successiva; in ROTHSCHILD, op.cit.,p.35. Ulteriori occorrenze, *ivi* in: v.651 e didascalia poco precedente, p.27; didascalia successiva al verso 1061, p.44; v.1076, p.45; v.1088, p.46; v.1145, p.48

¹³⁷⁸ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv. .966-1045; in ROTHSCHILD, op.cit.,pp.41-44

¹³⁷⁹ ANONIMO, [M. de la] *Passion de Troyes*, op.cit.

¹³⁸⁰ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.1046-1143; in ROTHSCHILD, op.cit.,pp.44-48

¹³⁸¹ *ivi*, didascalia precedente il verso 1046; p.44

¹³⁸² *ivi*, rispettivamente vv.1053 e 1047; p.44

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 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 proprio 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 dalla prima versione del dramma, il nome di Lucifero; tuttavia è significativo notare come nell'ultima scena egli sia indicato nel nome di *Satan*¹³⁸³, 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 visto¹³⁸⁴, si svolge nel modo seguente: Eva sta cercando disperatamente Adamo da cui si sente abbandonata e invoca il suo nome; il *Serpe* (incarnazione di Lucifero), nascosto tra le frondi dell'albero del divieto risponde con la parola-eco *Amo* simulando la voce del compagno di Eva; quest'ultima non scorge il *Serpe* che è ancora nascosto e inizia a dialogare con la voce del presunto Adamo che continua a rispondere con parole-eco; la situazione si protrae piuttosto a lungo,

¹³⁸³ 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.

¹³⁸⁴ in §6.6 del Capitolo II. Il riferimento in Ad'41 è nel passaggio fra le scene III,1-2 e nella parte iniziale della seconda: pp.57-59

prima che il *Serpe* si renda visibile ed Eva rimane quindi colpita, prima ancora che dalle fattezze, che potrà ammirare solo in un secondo momento, dalla voce del *Serpe*, che percepisce come *angelico suon, suono soave*¹³⁸⁵. 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 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 ?¹³⁸⁶

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*¹³⁸⁷. 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 uno spunto nel rivolgersi il serpente ad Eva chiamandola *m'amyé*¹³⁸⁸. Si può inoltre sorgere la caratteristica *speculatrice* di Eva, ravvisata nell'Adamo del 1641¹³⁸⁹, nel suo dichiararsi, entro la scena della tentazione del MVT, affamata di conoscenze: *J'ay de le savoir appetit*¹³⁹⁰. L'appetito di Eva si connette poi alla contemplazione gustativa nell'atto di assaggiare il frutto proibito: *O quel saveur delicieuse!*¹³⁹¹. Il motivo della

¹³⁸⁵ in *incipit* di EVA 11° di III,2 in Ad'41, p.59.

¹³⁸⁶ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv.1065-72; in ROTHSCCHILD, op.cit., p.45

¹³⁸⁷ riferimenti testuali già indicati in una nota precedente.

¹³⁸⁸ *ivi*, v.1073; p.45

¹³⁸⁹ cfr. Cfr. §6.2 e §8 del Capitolo III; 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

¹³⁹⁰ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: v.1081; in ROTHSCCHILD, op.cit., p.45

¹³⁹¹ *ivi*, v.1128; p.47

contemplazione olfattiva e gustativa del frutto proibito è ben presente, come si è visto, in entrambe le versioni del dramma andreiniano¹³⁹² insieme al motivo della contemplazione visiva dello stesso. Quest'ultimo motivo, presente come si è visto nel *Jeu d'Adam*¹³⁹³, è invece assente nel MVT.

La sequenza della caduta di Adamo indotto da Eva¹³⁹⁴, presenta una prima parte senza riscontri significativi con il dramma andreiniano: in particolare Adamo si 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*¹³⁹⁵. 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*¹³⁹⁶, in riferimento alla credenza che pezzo di frutto addentato, in concomitanza appunto con un moto di rimorso improvviso, gli rimanga bloccato nella strozza a formare appunto il pomo di Adamo¹³⁹⁷. Nel corso dell'intervento del MVT in cui Adamo esprime il suo rimorso, emergono anche motivi di dolorosa e introspettiva autocommiserazione ravvisabili nel lamento post-edenico del dramma andreiniano, nella sua prima versione¹³⁹⁸. 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.¹³⁹⁹

Il passaggio dalla sequenza della caduta di Adamo alla successiva e ultima sequenza del MVT qui considerata coincide con l'interruzione della coincidenza

¹³⁹² cfr. §5.2 del presente capitolo.

¹³⁹³ cfr. *ibidem*

¹³⁹⁴ ANONIMO, *Le mistère du Viel Testament*, op. cit.: vv. 1144-1257; in Rothschild, op.cit., pp.48-52

¹³⁹⁵ *ivi*, vv.1164-65; p.49

¹³⁹⁶ *ivi*, didascalia precedente il verso 1168; p.49

¹³⁹⁷ Cfr. GRAF, op.cit., p.30

¹³⁹⁸ Cfr. MVT, vv. 1168-1209, in ROTHSCHILD, op.cit., pp.49-50 con VI,4 di Ad'13, pp.110-15

¹³⁹⁹ MVT, vv.1210-13, in ROTHSCHILD, op.cit., p.50

testuale con la *Passion de Troyes*: da questo punto in poi i due *mystères* attingono da fonti differenziate¹⁴⁰⁰. L'ultima sequenza del MVT considerata¹⁴⁰¹ 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 post-edenica

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 Eva¹⁴⁰². Esso si configura come una diatriba fra 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 interrogazione 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*¹⁴⁰³. Il successivo intervento dell'angelo portatore di pelli è invece caratterizzato da un atteggiamento consolatorio e misericordioso¹⁴⁰⁴. Susseguente, l'intervento di

¹⁴⁰⁰ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, op.cit.; in *12. La composition du mystere du viel testament*: pp.279-304

¹⁴⁰¹ MVT, vv.1258-1882, in Rothschild, op.cit., pp.52-74

¹⁴⁰² Fra i *mystères* qui considerati, il *Procès en paradis* (ovvero *Procès de Justice et Misericorde*) appare soltanto, come si vedrà, anche entro il prologo del *Mystère de la Passion* di Arnault (GRÉBAN, op.cit.). Tuttavia va considerato il fatto che, 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 Arnault 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: 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.

¹⁴⁰³ Cfr. III,6 di Ad'13, pp.84-86. L'espressione "Giustizia io sono" si trova, a p.84, nella parte finale di PADRE EERNO 1° di III,6.

¹⁴⁰⁴ Cfr. III,7 di Ad'13, pp.87-90

Michele, che caccia i due progenitori dal paradiso terrestre, è nuovamente ispirato a un atteggiamento di spietata giustizia¹⁴⁰⁵. A concludere la fase, un coro angelico è invece nuovamente espressione di accorata pietà e misericordia¹⁴⁰⁶. Una simile alternanza, è ravvisabile, nella corrispondente fase della cacciata, entro l'*Adamo* del 1641¹⁴⁰⁷, 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 monologo solitario (cantato) invoca per due volte un *tribunal di Dio – tribunal de le dorate stelle*¹⁴⁰⁸; e successivamente, prima ancora che Adamo ed Eva vengano interrogati, un coro angelico implora pietà per l'uomo, rivolgendosi direttamente al Padre Eterno¹⁴⁰⁹, facendo quindi le veci di Misericordia.

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.¹⁴¹⁰

Prima della cacciata sono presenti, nel testo del MVT, alcuni interventi di Adamo ed Eva¹⁴¹¹ accostabili, in via generale, ai lamenti post-edenici del dramma andreiniano; all'interno di essi emerge anche il motivo del rancore di Adamo verso Eva¹⁴¹², come non si era espresso nell'immediata consumazione del frutto proibito. Successivamente *Dieu* incarica *Cherubin* di eseguire la cacciata dei due progenitori del paradiso terrestre a cui segue un ulteriore breve dibattito fra *Justice* e *Misericorde*¹⁴¹³.

¹⁴⁰⁵ Cfr. III,8 di Ad'13, pp.91-92

¹⁴⁰⁶ Cfr. III,9 di Ad'13, p.93

¹⁴⁰⁷ Cfr. IV,5-11 di Ad'41, pp.88-96

¹⁴⁰⁸ in RAFAELE di IV,5 in Ad'41, pp.88-89; entrambe le occorrenze a p.89

¹⁴⁰⁹ Cfr. IV,6 di Ad'41, p.89-90

¹⁴¹⁰ Cfr. MVT, vv.1518-44, in ROTHSCHILD, pp.61-62

¹⁴¹¹ MVT, vv.1561-1620; in ROTHSCHILD, pp.63-64

¹⁴¹² Cfr. MVT, vv.1605-1620; in ROTHSCHILD, p.64

¹⁴¹³ Cfr. *ivi*, vv.1621-1674; p.64-66

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 Eva¹⁴¹⁴: il riscontro è significativo 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 progenitori¹⁴¹⁵.

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*¹⁴¹⁶. Ora, la terra *extra-paradisum* da cui Adamo era stato creato “stando a un'opinione assai diffusa” si colloca “nell'agro damasceno”¹⁴¹⁷. Per questo motivo nel MVT, *Cherubin*, rivolto ad Adamo ed Eva, dice:

Au Champ Damascene tirez.
Entre Dieu et vous est la guerre,
Et pourtant veult il que la terre
En peine de corps labourez.¹⁴¹⁸

E' significativo notare come il *Damasceno lido*, come luogo di origine per Adamo, sia citato in almeno due occorrenze nella seconda versione del dramma andreiniano¹⁴¹⁹. 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 post-edenica, alla faticosa costruzione di una capanna. La situazione post-edenica di Adamo ed Eva descritta dal MVT (fino all'episodio di Caino e Abele escluso), non offre significativi

¹⁴¹⁴ in IV,10 di Ad'41, pp.95-96

¹⁴¹⁵ *Genesis 3, 23-24: Et emisit eum Dominus Deus de paradiso voluptatis, ut operaretur terram de qua sumptus est. Ejecitque Adam; et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim, et flammeum gladium, atque versatitem, ad custodiendam viam ligni vitae.*

¹⁴¹⁶ *ibidem*

¹⁴¹⁷ GRAF, op.cit., p.51

¹⁴¹⁸ MVT, vv.1694-97, in ROTHSCHILD, op.cit., p.67

¹⁴¹⁹ in Ad'41: in (CHORO) ANGELI, 1° di I,4, pp.23-24; e in CHORO D'ANGELI di I,6, p.34

riscontri per l'*Adamo* andreiniano, se non nel generico prolungamento del motivo dei lamenti¹⁴²⁰.

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 manoscritta¹⁴²¹. 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'analogo modalità di compilazione collettiva riferita per il MVT, risulta datata di pochi decenni anteriore; il *mystères* risulta rappresentato a Troyes nel 1482.¹⁴²² La porzione iniziale del *mystère* pertinente ad un raffronto con il 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 citata 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.¹⁴²³ Tale parte corrisponde ai primi 1334 versi della PdT all'interno dei quali vi è tuttavia un episodio, di un centinaio di versi circa¹⁴²⁴, omesso nella compilazione del MVT, così come già detto in precedenza.

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 considerato di per sé significativo,

¹⁴²⁰ Cfr. MVT, vv.1778-1834, in ROTHSCILD, pp.70-72

¹⁴²¹ 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

¹⁴²² Cfr. BIBOLET (1987): op.cit., in *Introduction*, pp. xii e segg.

¹⁴²³ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, op.cit.; in *12. La composition du mistere du viel testament*: pp.279-304

¹⁴²⁴ PdT, vv.995-1090, in BIBOLET, op.cit., pp.45-49

dato l'ampio spazio che entrambe le versioni dell'*Adamo* dedicano alla preparazione infernale della tentazione¹⁴²⁵. 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 largement¹⁴²⁶

E' da notare inoltre, similmente a quanto accade nella prima versione del dramma andreiniano¹⁴²⁷, 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.¹⁴²⁸

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!] siege ou nous estions lassus*¹⁴²⁹) 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*¹⁴³⁰; ossia con il tradizionale aspetto di serpente-fanciulla presente anche nel dramma andreiniano.

Fatta eccezione per l'episodio appena considerato, che risulta omissso nel MVT, il testo della PdT, come si è detto, coincide (salvo sporadiche varianti) con quello del

¹⁴²⁵ in Ad'13, II,3-5, pp.42-48; in Ad'41, II,5-6, pp.49-53

¹⁴²⁶ PdT, vv.995-998, in BIBOLET, op.cit., p.45

¹⁴²⁷ In Ad'13, verso la fine di IV, 2, a 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*)

¹⁴²⁸ PdT, vv.999-1002, in BIBOLET, op.cit., p.45

¹⁴²⁹ *ivi*, vv.1023-24; p.46

¹⁴³⁰ *ivi*, rispettivamente v.1051, p.47; e v.1075, p.48

MVT comprensivamente fino all'episodio della caduta di Adamo. La differenziazione fra i due *mystères* si ha definitivamente quindi per quanto concerne gli episodi successivi, che nella PdT, entro l'ambito dei primi 1998 versi pertinenti ad un raffronto con il dramma andreiniano, si svolgono con la seguente articolazione:

vv.1335-1616 Interrogazioni e verdetti divini e cacciata

vv.1617-1832 Situazione post-edenica 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 come la maggior parte dei riscontri rintracciati, in chiave andreiniana, entro il MVT si ritrovino nelle parti in comune con la PdT e considerando il fatto 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.

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 inobediënce [...] ¹⁴³¹

Il motivo del pentimento di Dio sulla 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 Noé¹⁴³²; è assai significativo notare dunque come

¹⁴³¹ *ivi*, vv.1335-37; p.59

¹⁴³² *Genesis* 6, 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,

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 la seconda versione del dramma tale motivo è riportato, sia pur come espressione di Dio, entro un intervento dell'*Angelo Rafaele*¹⁴³³, 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'huomo¹⁴³⁴

Così come nel dramma andreiniano, la discesa di *Dieu* per interrogare e giudicare Adamo ed Eva, avviene nella presenza di schiere angeliche.¹⁴³⁵ 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 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.¹⁴³⁶

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,

/Delebo, inquit, hominem, quem creavi, a facie terræ, ab homine usque ad animantia, a reptili usque ad volucres cæli : pœnitent enim me fecisse eos.

¹⁴³³ in RAFAELE di IV,5 in Ad'41, pp.88-89; p.88

¹⁴³⁴ in PADRE ETERNO, 1° di III,6 in Ad'13, p.84

¹⁴³⁵ 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.

¹⁴³⁶ PdT, vv.1513-16, in BIBOLET, op.cit., p.66

Che con ferza di foco io ciò v'impongo.¹⁴³⁷

I due interventi citati, come si può notare, sono raffrontabili non solo per il ruvido tono con cui si esprimono, 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 PtT, pur non essendo l'esecutore primario della cacciata, vi figura tuttavia come coadiuvante di *Dieu*, e interagisce verbalmente con Adamo ed Eva.¹⁴³⁸

La vestizione di Adamo ed Eva nudi 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*¹⁴³⁹: 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*¹⁴⁴⁰.

Nella successiva sequenza post-edenica, piuttosto estesa¹⁴⁴¹, la PdT, considerata nelle sue parti eccedenti la coincidenza testuale con il MVT, presenta forse il 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'*habitacion*:

[...] trouver nous fault ung lieu prospere
pour faire nostre demorance.¹⁴⁴²

Advisons icy quelque place
pour faire une habitacion [...]¹⁴⁴³

¹⁴³⁷ MICHELE 1° di III,8 in Ad'13, p.91

¹⁴³⁸ Cfr. PdT, vv.1517-32, in BIBOLET, op.cit., p.67

¹⁴³⁹ PdT, in successive identiche didascalie che precedono gli interventi di *Adam* e di *Eve* che iniziano rispettivamente coi versi: 1553, 1561, 1577, 1581; in BIBOLET, op.cit., pp. 68-69

¹⁴⁴⁰ *ivi*, vv.1585-86; p.70

¹⁴⁴¹ *ivi*, vv.1617-1832; pp. 71-81

¹⁴⁴² *ivi*, vv.1623-24; p. 71

¹⁴⁴³ *ivi*, vv.1641-42; p. 72

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, sulla scena, dell'edificazione, intenta com'è, *carca di mille rami, ad ergere una capannetta*¹⁴⁴⁴:

ADAM Eve, temps est par ordonnance
de faire habitacle ou maison.

EVE Adam, amy, sans resistance
je vous ayderay, c'est raison¹⁴⁴⁵

Il riscontro si arricchisce nella ricerca, sia pur espressa da *Adam* e non da *Eve*, di legna (*du bois*)¹⁴⁴⁶ come materiale edile. L'esigenza di costruire un'abitazione emerge inoltre, così come nell'*Adamo* di Andreini, come strettamente connessa alle disagiate condizioni in cui si ritrovano i due progenitori rispetto all'ambientazione edenica¹⁴⁴⁷.

Nella sequenza post-edenica in questione emergono poi i motivi dei lamenti da parte dei due progenitori¹⁴⁴⁸, 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 concentrato nella fase post-edenica. Nel contesto di questi lamenti *Eve* esprime il rammarico per il fatto che i due si siano cibati *du fruict de vye*¹⁴⁴⁹: 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*. La sequenza post-edenica 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 discendenza¹⁴⁵⁰.

¹⁴⁴⁴ in EVA di V,8 in Ad'41, pp.116-17; p.116. L'episodio dell'edificazione della capanna è più dettagliato e strettamente connesso al complessivo tema della dimora che coinvolge anche il confronto fra Eva e Mondo, in tutta la scena V,5 di Ad'13, pp.149-57

¹⁴⁴⁵ Cfr. PdT, v.1657-60, in BIBOLET, op.cit., p.73

¹⁴⁴⁶ *ivi*, v.1672; p.74

¹⁴⁴⁷ Cfr.: *ivi*, vv.1617-80; pp.71-74

¹⁴⁴⁸ Cfr.: *ivi*, vv.1681-1760; pp.74-78

¹⁴⁴⁹ *ivi*, v.1715; p.76

¹⁴⁵⁰ *ivi*, vv.1765-1832; pp.79-81

Successivamente la PdT pone i festeggiamenti infernali¹⁴⁵¹ 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. 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'albero¹⁴⁵² dichiara:

Retorner me fault brevemente
en nostre infernal consistoire,
pour reciter tout amplement
ma commission preemtoire.
J'ay fait mon exploit possesoire
tant bien et sy notablement
qu'on en fera fest et mémoire
en enfer eternellement.¹⁴⁵³

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 stessa¹⁴⁵⁴. In realtà *Sathan* si protrae ancora a lungo in scena (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 inferno¹⁴⁵⁵. A conclusione dell'episodio di *Raphaël* finalmente ha luogo la scena dell'accoglienza di *Sathan* trionfante, che da *Lucifer* viene definito *nostre commissarie*¹⁴⁵⁶. Significativo è il primo proclama ufficiale di *Sathan*:

Resjouÿssez vous hault et bas,

¹⁴⁵¹ *ivi*, vv.1833-1998; pp.82-89

¹⁴⁵² "Cy descend de dessus l'arbre": *ivi*, didascalia dopo il verso 1616; p.71

¹⁴⁵³ *ivi*, vv.1609-16; p.71

¹⁴⁵⁴ in II,3-5 di Ad'13, pp.42-48; in II,5-6 di Ad'41, pp.49-53

¹⁴⁵⁵ Cfr. PdT, vv.1789-92; in BIBOLET, op.cit., p.80

¹⁴⁵⁶ *ivi*, v.1840; p.82

car j'ay fait l'homme a nous semblable¹⁴⁵⁷

L'espressione, rovesciamento della biblica somiglianza divina dell'uomo, esprime lo stesso gusto parodico ravvisabile nelle scene infernali del dramma andreiniano; ed implicitamente il motivo della fratellanza fra uomo e diavolo, esplicitamente espresso da Lucifero nel dramma andreiniano¹⁴⁵⁸. Dopo aver racconto nei dettagli l'impresa, *Sathan* raggiunge un grado più elevato nell'alveo del *concistoire*, essendo da *Lucifer* proclamato suo *grant procureur general*¹⁴⁵⁹. 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*¹⁴⁶⁰):

Tout est mis dessoubz nostre main,
dyables infernaulx, menez l'yesse,
saultez, gallez, chantez a plain,
dancez le tordion sans cesse.¹⁴⁶¹

5.5 Il *Mystère de la Passion* di Arnauld 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 Parigi¹⁴⁶². L'opera di Gréban costituì uno dei riferimenti più importanti per la composizione dei *mystères* successivi¹⁴⁶³ e pertanto la sua

¹⁴⁵⁷ *ivi*, vv.1849-50; p.82

¹⁴⁵⁸ in V,2 di Ad'13; pp.131-35

¹⁴⁵⁹ *ivi*, v.1903; p.84

¹⁴⁶⁰ in Ad'13, pp.81-82, in III,5; in Ad'41, pp.86-87, in IV,4

¹⁴⁶¹ PdT, vv.1929-32; in BIBOLET, op.cit., p.85

¹⁴⁶² Cfr. PARIS-RAYNAUD (a cura di), *La Passion d'Arnauld Gréban*; Paris, Vieweg, 1878. Ristampa anastatica: Genève, Slatkine Reprints, 1970; in *Introduction*, pp.i-xxvii

¹⁴⁶³ cfr. ROY, op.cit, in *Avant-propos* di Vol.I, pp.i-viii

diffusione, fra XV e XVI secolo, sia pur solo in forma manoscritta, fu significativa, come testimonia anche il discreto numero di copie ad oggi superstiti¹⁴⁶⁴.

Il testo del MdG giunto fino a noi, tuttavia, presenta la sua parte iniziale, relativa alla creazione, abbreviata rispetto a quella che doveva essere la stesura originaria.¹⁴⁶⁵ Secondo l'opinione del Runnalls "la *Passion de Troyes* est une adaptation de la *Passion* d'Arnoul Gréban"¹⁴⁶⁶: la PdG risulterebbe quindi essere la fonte di riferimento anche per il MVT, reattivamente ai primi 1257 versi ove, come si è visto, il testo coincide con quello della PdT¹⁴⁶⁷. 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 il resto non vi si trovano elementi significativi concernenti le vicende della creazione e di Adamo ed Eva.¹⁴⁶⁸

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

¹⁴⁶⁴ Cfr. RUNNALLS, *Les Mystères français imprimés*, op.cit.: nei dati riportati dal Runnalls sui *mystères* manoscritti (*Les mystères manuscrits*, pp.178-82) fra i 64 testi citati, la *Passion* di 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.

¹⁴⁶⁵ Cfr. RUNNALLS, *Etudes sur les mystères*, op.cit., p.284

¹⁴⁶⁶ *ibidem*

¹⁴⁶⁷ *ibidem*

¹⁴⁶⁸ Cfr.: PdT, vv.1-248; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., pp.3-6

- 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 post-edenica 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 *myetères* visti in precedenza, del motivo della preesistenza del tutto nella mente divina¹⁴⁶⁹:

Et en nous seul selon raison
 par celle subtile achoison,
 nous produirons choses
 dont les ydees sont encolses,
 reluissans eternellement,
 en nostre seul entendement.¹⁴⁷⁰

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 gli elementi creati vanno a formare una *masse*:

Après creons quatre elemens,
 qui seront les commancemens
 concurrens a causer la masse
 de toute creature basse¹⁴⁷¹

Il motivo della *masse* è significativo perché si raccorda con quello del *Caos*, presente 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*¹⁴⁷².

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

¹⁴⁶⁹ Il motivo appare nella terza strofa del prologo della prima versione dell'*Adamo* di Andreini

¹⁴⁷⁰ PdG, vv.267-72; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., p.6

¹⁴⁷¹ *ivi*, vv.279-82; p.6

¹⁴⁷² in LUCIFERO 1° di IV,3 in Ad'41, pp.107-08; p.108

degli angeli ribelli. Nella ribellione di Lucifero è significativo notare il riferimento, assente nei *mystères* sopra considerati, al passo da *Isaias* 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*¹⁴⁷³. La libera resa del passo biblico nella PdG (*en aquilon metteray mon siege*¹⁴⁷⁴) è analoga a quella presente nel dramma andreiniano.¹⁴⁷⁵

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 del di *Dieu le Pere* (qui assente il riferimento esplicito iniziale a Lucifero) che esprime la creazione del mondo in 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 angeli¹⁴⁷⁶. 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)¹⁴⁷⁷; la prima, in ottemperanza al dettato biblico, è rivolto al solo Adamo, quando Eva è ancora increata¹⁴⁷⁸. Tuttavia, anche qui, si possono 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

¹⁴⁷³ *Isaias 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.*

¹⁴⁷⁴ PdG, v.372; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., p.7

¹⁴⁷⁵ in LUCIFERO 2° di I,3 in Ad'13, pp.16-18; 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"

¹⁴⁷⁶ Cfr.: PdG, vv.451-647; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., pp.8-11

¹⁴⁷⁷ Cfr.: *ivi*, vv.620-28; p.10

¹⁴⁷⁸ Cfr.: *ivi*, vv.581-88; p.10

que jamès ne pourrez pecher
pour rien qui vous puist empescher,
par don de grace especialle.¹⁴⁷⁹

concernente il motivo del *liberum arbitrium confirmatum in gratia*¹⁴⁸⁰; 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 tendre¹⁴⁸¹

inerente il motivo ovidiano del viso umano rivolto verso a quel cielo a cui tende¹⁴⁸².

La constatazione di questi ultimi due riscontri potrebbe apparire oziosa, considerando come il primo risulti ampiamente attestato nei commentari teologici¹⁴⁸³ 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.

La sequenza successiva¹⁴⁸⁴ ritrae l'episodio della preparazione infernale della tentazione, secondo modalità analoghe allo stesso visto nella PdT: la missione è affidata a *Sathan*, che si appresta ad assumere *virginale face* e le *corps seprentin*¹⁴⁸⁵; *Lucifer*, nel cui intervento è pure presente il motivo dei seggi rimpiazzati, vi emerge caratterizzato da un analogo temperamento melanconico, introspettivo e caratterizzato dallo scoraggiamento¹⁴⁸⁶.

¹⁴⁷⁹ *ivi*, vv.453-64; p.8

¹⁴⁸⁰ 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 andreiniana posta nella medesima pagina dal *Magister sententiarum* e da *S.Thom* (ossia dal *Liber sententiarum* di Pietro Lombardo e dal relativo commentario di Tommaso d'Aquino)

¹⁴⁸¹ PdG, vv.556-59; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., p.9

¹⁴⁸² In MICHELE, 2° di V,9 in Ad'13, pp.173-75; p.174: "Nono 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 loco".

¹⁴⁸³ vedi in una delle note precedenti

¹⁴⁸⁴ PdG, vv. 648-684; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., p.11

¹⁴⁸⁵ *ivi*, vv.677-78; p.11

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 tentazione¹⁴⁸⁷. Il motivo della “pre-tentazione” di Eva, assente nei *mystères* già considerati, appare invece nella *Passion* de Gréban ove si avvia, in significativa analogia con 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?¹⁴⁸⁸

Il colloquio fra Eva(*Eve*) e il serpente(*Sathan*) risulta piuttosto breve nella PdG, per come giunta fino a noi.¹⁴⁸⁹ Tuttavia vi si può individuare, come riscontro tematico per il dramma andreiniano, pur nella brevità del testo relativo, 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 savoureuse¹⁴⁹⁰

Nella sequenza relativa alla caduta di Adamo, è significativo rilevare una sfumatura diversa, rispetto al MVT e alla PdT, circa le motivazioni che inducono 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 andreiniano¹⁴⁹¹, quello di agire per amore verso Eva:

Mal en vendra, je le suppose;

¹⁴⁸⁶ *ivi*, vv.653-70; p.11

¹⁴⁸⁷ Cfr.: EVA, 1° di II,6 in Ad'13, pp.49-52; e cfr. §6.6 del Cap.I

¹⁴⁸⁸ PdG, vv. 685-690; in PARIS-RAYNAUD, *op.cit.*, p.11

¹⁴⁸⁹ *ivi*, vv.693-730; pp.11-12

¹⁴⁹⁰ *ivi*, vv.723-27; p.12

¹⁴⁹¹ Cfr.: III,1 di Ad'13, pp.65-75, e IV,2 di Ad'41, pp.78-85. Vedi anche in Capitolo II e in Capitolo III, entro i relativi paragrafi dedicati all'episodio.

mes pour ce qu'a vous amour ay,
a vostre veil j'en mangeray,
seulement pour savoir que c'est.¹⁴⁹²

Il proseguimento della PdG non offre ulteriori significativi riscontri per l'*Adamo* di Andreini, se non in motivi generici già visti nel MVT e nella PdT. I verdetti avvengono similmente in ordine biblico con doppia condanna per Eva¹⁴⁹³ (differentemente quindi dal *Jeu d'Adam* e dell'*Adamo* di Andreini); e vi appare il motivo dei lamenti dei due progenitori, solo genericamente accostabili a quelli andreiniani e per di più posti in contesto precedente a quello post-edenico¹⁴⁹⁴. Vi sono poi ulteriori dettagli che allontanano il testo del MdG 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 conoscenza¹⁴⁹⁵. Nei brevi versi dedicati alla situazione post-edenica dei due progenitori, appare sì il ruolo di Eva come lavoratrice, ma relativamente a mansioni tradizionalmente femminili quali il tessere e cucire vestiti¹⁴⁹⁶. I successivi festeggiamenti infernali si svolgono in maniera analoga a quello visti nella PdT: con il suggestivo dettaglio per cui *Sathan*, premiato di una corona, sembra essere indicato come il successore di *Lucifer*.¹⁴⁹⁷

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 post-edeniche 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 grevance, / sa tres amere penitance / que depuis Adam long temps fit, / passerons oultre [...]*¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹² PdG, vv. 739-42; in PARIS-RAYNAUD, op.cit., p.11

¹⁴⁹³ Cfr.: *ivi*, vv.777-812; pp.12-13

¹⁴⁹⁴ Cfr.: *ivi*, vv.813-86; pp.13-14

¹⁴⁹⁵ Cfr.: *ivi*, vv.887-94; p.14

¹⁴⁹⁶ Cfr.: *ivi*, vv.906-09; p.14

¹⁴⁹⁷ Cfr.: *ivi*, vv.932-35; p.14

¹⁴⁹⁸ *ivi*, vv.953-56; p.15

5.6 La *Passion de Mons*

La *Passion de Mons*¹⁴⁹⁹ (d'ora in avanti indicata anche con la signa 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 Mons¹⁵⁰⁰. Il testo giunto fino a noi non è un testo drammatico vero e proprio, ma un *Livre de conduite du régisseur*¹⁵⁰¹, 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.

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 versi¹⁵⁰²; 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 intervento¹⁵⁰³. 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

¹⁴⁹⁹ 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. Edizione di riferimento: COHEN Gustave (a cura di), Strasbourg, Université, 1925

¹⁵⁰⁰ Cfr.: RUNNALLS Graham A., *La Passion de Mons (1501): étude sur le texte et sur ses rapports avec la Passion d'Amiens (1500)*. In: "Revue belge de philologie et d'histoire". Tome 80 fasc.4, 2002. "Histoire medievale, moderne et contemporaine": pp. 1143-1188

¹⁵⁰¹ Cfr.: COHEN, op.cit.

¹⁵⁰² *ivi*, pp.7-14

¹⁵⁰³ Cfr.: *ibidem*; e cfr.: RUNNALLS, *La Passion de Mons (1501): étude sur le texte et sur ses rapports avec la Passion d'Amiens (1500)*, op.cit.

indicazioni didascaliche relative ai caotici rumori infernali, come la seguente: *tous les diables [...] en faisant horrible noise et tempeste*¹⁵⁰⁴.

In corrispondenza della creazione dei quattro elementi è significativa l'indicazione, presente anche nella seconda versione del dramma andreiniano¹⁵⁰⁵, 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.¹⁵⁰⁶

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* per 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.¹⁵⁰⁷

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

¹⁵⁰⁴ PdM, didascalia dopo il verso 82; in COHEN, op.cit., p.10

¹⁵⁰⁵ “Qui saettato il Caos, comparisce in elementi, pieni de' loro Animali”: didascalia a p.16 di Ad'41, entro la scena I,2.

¹⁵⁰⁶ PdM, didascalia dopo il verso 2; in COHEN, op.cit., p.7

¹⁵⁰⁷ PdM, didascalia dopo il verso 92; in COHEN, op.cit., p.10

scena della creazione di Eva, un analogo utilizzo della tecnica relativa alla controfigura provvisoria.¹⁵⁰⁸

5.7 *La Passion de Valenciennes en rimes franchoises*

*La Passion de Valenciennes en rimes franchoises*¹⁵⁰⁹ (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 1547¹⁵¹⁰. 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 contemplati 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 visti nei *mystères* considerati in precedenza:

- Libera ripresa dal passo di *Isaia* ove Lucifero pone la propria sede *in lateribus aquilonis*¹⁵¹¹ (come visto anche nella PdG);
- In apertura sequenza creazione di Adamo ed Eva, monologo di Dio centrato su motivo riparazione in connessione a caduta di Lucifero / seggi celesti vacanti¹⁵¹² (come visto anche in MVT-PdT);
- Citazione del lido damasceno (*champ de Damacene*)¹⁵¹³ come luogo d'origine di Adamo (come visto in MVT);
- Divieto divino rivolto a entrambi i progenitori, diversamente dal testo biblico¹⁵¹⁴ (come visto in tutti i *mystères* presi in esame; il riscontro è attenuato nella PdG, e quindi anche nella PdM, per il

¹⁵⁰⁸ “[...] 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 [...]”: in *Ordine per rappresentare [...] di Ad’41*, pp.131-42; p.134.

¹⁵⁰⁹ ANONIMO, (*M. de la*) *Passion de Valenciennes en rimes franchoises* [XVI secolo], ms: Valenciennes, Bib.Mun. 449 – indedito: edizione parziale delle prime 3 giornate: GUERIN, Cécile (a cura di), Melun, Association Mémoires, 1994. Il nome convenzionale così elaborato è motivato dal fatto 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

¹⁵¹⁰ Cfr. RUNNALLS, *Le dernier mystere original*[...], op.cit.

¹⁵¹¹ In PVrf, vv.85-56, in GUERIN, op.cit., p.13: “mon trosne a face d’acquillon / leveray aussy hault que Dieu”

¹⁵¹² *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”

¹⁵¹³ *ivi*, v.204; p.17

¹⁵¹⁴ Cfr.: *ivi*, vv.321-330; p.20

fatto che il divieto è già espresso, una prima volta, in ottemperanza al dettato biblico, alla sola presenza di 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);

- Motivo della “pre-tentazione” di Eva, ossia di una sua predisposizione 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 Adamo¹⁵¹⁵, non appena assaggiato il frutto (come visto anche in PVT-PdT e anche nel *Jeu d'Adam*);

- Come nell'*Adamo* del 1641, la cacciata è messa in atto dal Cherubino (*Cherubin*)¹⁵¹⁶, differentemente dal testo biblico, ove è Dio in persona a cacciare Adamo ed Eva e il cherubino, posto alla guardia del paradiso terrestre, non interagisce verbalmente con i due progenitori (così come si è visto nella PVT; nella PdT il cherubino interagisce verbalmente con Adamo ed Eva, ma il primario esecutore nella cacciata è Dio in persona).

- Motivo generico di Eva lavoratrice in contesto post-edenico¹⁵¹⁷ (comune a tutti i *mysteres* considerati e anche al *Jeu d'Adam*)

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”¹⁵¹⁸. 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?”¹⁵¹⁹

Vi si possono individuare inoltre una serie di significativi riscontri in concomitanza con la creazione di Adamo. Innanzitutto, come nel dramma andreiniano della prima versione, gli angeli sembrano collaborare attivamente all'atto

¹⁵¹⁵ Cfr.: *ivi*, vv.409-20; p.22

¹⁵¹⁶ Cfr.: *ivi*, vv.480-99; p.24

¹⁵¹⁷ Cfr.: *ivi*, vv.516-19; p.24

¹⁵¹⁸ *ivi*, vv.3-4; p.12

¹⁵¹⁹ in *Prologo* di Ad'13: vv.11-12

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 [n], 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 [...]

CERUBIN¹⁵²⁰ Sire, ta bonté nous crea

 pour toy servir en ton ouvrage.

 Limon et matere vela:

 forme l'homme a ton ymaige.¹⁵²¹

Successivamente sono gli stessi angeli ad essere protagonisti dallo spostamento di Adamo nel paradiso terrestre: nella prima versione del dramma andreiniano indicandogli il percorso¹⁵²², qui, più energicamente attraverso una traslazione (*Translatez cest homme [...]*)¹⁵²³.

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 prima¹⁵²⁴):

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.¹⁵²⁵

¹⁵²⁰ (*sic!*) Nella parte relativa alla cacciata indicato come *Cherubin*: cfr. GUERIN, op.cit., pp.12-26

¹⁵²¹ PVrm, vv.199-210; in GUERIN, op.cit., p.17

¹⁵²² ANGELI, 2° di I,1 in Ad'13, pp.4-5

¹⁵²³ PVrm, vv.227-38; in GUERIN, op.cit., pp.17-18

¹⁵²⁴ Cfr.: ADAMO, 3° di I,1 in Ad'13, pp.7-8; e cfr. PADRE ET., 1° di I,5 in Ad'41, p.26

¹⁵²⁵ PVrf, vv.267-72; in GUERIN, op.cit., p.18

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 serpente¹⁵²⁶. 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, come si è detto. In tale monologo andreiniano tuttavia, rispetto al corrispettivo intervento nella PdG, è pervasiva la propensione di Eva a percepirsi quale signora del mondo¹⁵²⁷. Nell’intervento di Eva, che precede l’incontro con il tentatore, entro la PVrm, il riscontro con il testo andreiniano quindi si approfondisce, comparandovi 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!¹⁵²⁸ [...]

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?¹⁵²⁹

¹⁵²⁶ 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

¹⁵²⁷ Cfr. EVA, 1° di II,6 in Ad’13, pp.49-52; vedi anche nel Capitolo II, in paragrafo dedicato

¹⁵²⁸ PVrf, vv.361-66; in GUERIN, op.cit., p.21

¹⁵²⁹ *incipit* di EVA, 1° di II,6 in Ad’13, pp.49-52

5.8 La *Passion de Semur*

La cosiddetta *Passion de Semur*¹⁵³⁰ deve il suo nome convenzionale al luogo in cui 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 secolo¹⁵³¹; risulta pertanto, insieme alla *Passion* di Gréban, il più antico fra i *mystères* qui presi in considerazione.

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 quindi 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 divina¹⁵³² (come visto nella PdG);
- Libera ripresa dal passo di *Isaia* ove Lucifero pone la propria sede *in lateribus aquilonis*¹⁵³³ (come visto anche nella PdG e nella PVrf);
- Lucifero soprannominato Dragon¹⁵³⁴ (come visto in PVT-PdT)
- In apertura sequenza creazione di Adamo ed Eva, monologo di Dio centrato su motivo riparazione in connessione a caduta di Lucifero / seggi celesti vacanti¹⁵³⁵ (come visto anche in MVT-PdT e in PVrf);
- Motivo del rimorso subitaneo di Adamo, non appena addentato il frutto proibito¹⁵³⁶ (come visto anche in MVT-PdT e in PdS; e come anche nel *Jeu d'Adam*);

¹⁵³⁰ 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*, per «Revue Bourguignonne», Dijon, Université, 1903-1904. Ristampa anastatica: Genève, Slatkine Reprints, 1974

¹⁵³¹ Cfr.: ROY, op.cit., in Vol.I: *La Passion de Semur* [introduzione], pp.71*-118*

¹⁵³² PdS, vv.214-15, in ROY, op.cit., Vol.I, *La Passion bourguignonne de Semur (texte)*: p.6: “A terre descendrons inspirer toutes choses / Que dedans nous avons avant tout temps encloses”

¹⁵³³ *ivi*, vv.244-45; p.7: “En Acquillon est vostre lieu, / La y regnerés comme Dieu”

¹⁵³⁴ Cfr.: *ivi*, v.308; p.8

¹⁵³⁵ Cfr.: *ivi*, vv.453-64; p.11

¹⁵³⁶ Cfr.: *ivi*, vv.629 e segg.; p.14

- Motivo generico di Eva lavoratrice in contesto post-edenico¹⁵³⁷ (comune a tutti i *mysteres* considerati e anche al *Jeu d'Adam*);
- 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 PdT¹⁵³⁸.

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*¹⁵³⁹. Il verdetto seguono l'ordine biblico con doppia pena per Eva, come visto in tutti i *mysteres* considerati (il *Jeu d'Adam*, quindi, è caso a sé).

Il principale motivo, non presente negli altri *mysteres* 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*¹⁵⁴⁰, una Dama Oziosa (*Dame Oyeuse*¹⁵⁴¹) e Disperazione (*Deesperance*¹⁵⁴²). È da notare infatti come *Disperazione* sia un personaggio dell'*Adamo* del 1613¹⁵⁴³. Il personaggio denominato *Clamator inferni* ha la medesima funzione di *Volano*, messaggero infernale, presente in entrambe le versioni del dramma andreiniano. Quanto alla *Dama Oyeuse*, tale personaggio presenta diverse analogie con il personaggio andreiniano di *Vanagloria*, risultando destinata ad essere *a grant honneur mise*¹⁵⁴⁴; e dedicandosi al canto melodico in contesto infernale: “A l'enfer [...] / Je diray chanson gracieuse”¹⁵⁴⁵.

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*

¹⁵³⁷ Cfr.: *ivi*, v.738; p.16: “Et en la terre labourés”

¹⁵³⁸ 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”

¹⁵³⁹ Il *Serpent* ha comunque “pectus femine”: *ivi*, in didascalia che precede il v.559, p.13

¹⁵⁴⁰ Cfr.: *ivi*, vv.752-57; p.16

¹⁵⁴¹ Cfr.: *ivi*, vv.271-84; p.8

¹⁵⁴² Cfr.: *ivi*, vv.760-63, p.16; e vv.788-91, p.17

¹⁵⁴³ 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

¹⁵⁴⁴ Cfr.: PdS, v.272, in ROY, op.cit., Vol.I, *La Passion bourguignonne de Semur (texte)*: p.8

¹⁵⁴⁵ *ivi*, vv.283-84; p.8

nella scena d'esordio della prima versione del dramma) è significativo rilevare come, nella *Passion de Semur* gli angeli, cantando, dicano: *Voce psalimus alternantes*¹⁵⁴⁶

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 post-edenica. 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*, la scena dell'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 Demonio [...]¹⁵⁴⁷

Inoltre, all'interno della prima avvertenza, entro la stessa prima versione del dramma, *Al benigno lettore*¹⁵⁴⁸, l'autore si giustifica per il fatto "che il Mondo, la Carne e il Diavolo per tentare Adamo in forma umana gli s'appresentino". 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*¹⁵⁴⁹. 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 andreiniano¹⁵⁵⁰, difende Adamo dagli attacchi di Carne e di Lucifero. Il tema

¹⁵⁴⁶ *ivi*, v.212; p.6

¹⁵⁴⁷ in Ad'13, in *Sommario degli argomenti delle scene*, pagine iniziali non numerate, in riferimento alla scena IV,3

¹⁵⁴⁸ in Ad'13 ; pagine iniziali non numerate; dopo la dedica.

¹⁵⁴⁹ ANONIMO, *Moralité de Mundus, Caro, Demonia, à Cinq personnages & Farce des deux Savetiers à trois personnages*. [incunabolo] S.l.,s.e.(c. 1530) Rappresentate 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

¹⁵⁵⁰ in V,3 di Ad'13

complessivo di Mondo, Carne e Demonio come principali nemici dell'uomo, doveva essere piuttosto diffuso anche nelle moralità inglesi¹⁵⁵¹.

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; se il *Mistère du Viel Testament* comprende molti di essi, ne esclude molti altri. Più che la derivazione del dramma andreiniano da un singolo *mystère* va considerata estensivamente l'insieme dei testi sacro-rappresentativi che l'Andreini aveva a disposizione, rispetto ai quali quelli di cui noi disponiamo costituiscono 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 delle modalità rappresentative 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, per 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

¹⁵⁵¹ Cfr.: WENZEL Siegfried, *The Three Enemies of Man* in "Mediaeval Studies", Vol.29,1967, pp.47-66

Eterno e dei suoi angeli. Tale articolazione, pur essendo in parte già suggerita dallo scarno dettato biblico inerente, è tuttavia sviluppata attraverso un'articolazione scenico-strutturale 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 la forma tipica sacro-rappresentativa emersa nei *mystères* qui presi in esame. 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 qui considerati, come di 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”¹⁵⁵². 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 rappresentazioni così caratterizzati. 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

¹⁵⁵² ROTHSCHILD, op.cit., in *Introduction*, p.xliv

di tale repertorio, considerato nei testi che abbiamo a disposizione, 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 giorni, realizzato nel 1303 a Cividale del Friuli. Doveva trattarsi di un allestimento ancora in parte controllato dal clero e quindi fortemente caratterizzato da aspetti 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 civitatis, 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 sequentibus [...]¹⁵⁵³

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.¹⁵⁵⁴

Della seconda metà del XVI secolo si è invece conservato un testo drammatico inerente la creazione, probabilmente sconosciuto al D'Ancona, che non ne riferisce. Si tratta della *Creazione del Mondo di Orvieto*, riportata dal De Bartholomaeis¹⁵⁵⁵:

¹⁵⁵³ D'ANCONA, op.cit, Vol.I, p.85

¹⁵⁵⁴ *ivi*, p.87

¹⁵⁵⁵ ANONIMO, *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

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 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 calzajolo con trenta fanciulli; terzo, edifizio 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'edifizio 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 [...]¹⁵⁵⁶

La narrazione continua nella descrizione degli episodi relativi a Mosé, ai “profeti e sibille con Hermes e Trimegisto e altri profetizzatori della venuta di Cristo”¹⁵⁵⁷, dell'episodio della natività di Cristo; successivamente, “tralasciossi la Passione e Sepoltura, perché non parve si convenisse a festa”¹⁵⁵⁸. Quindi vengono descritti episodi connessi alla resurrezione, all'assunzione in cielo di Maria e al giudizio universale; quindi, il passo riportato conclude dicendo come “tutti i sopraddetti

¹⁵⁵⁶ *ivi*, p.202

¹⁵⁵⁷ *ibidem*

¹⁵⁵⁸ *ivi*, p.203

edifizj fecero sua Rappresentazione in Piazza innanzi a' Signori, e durarono in fino alle 16 ore¹⁵⁵⁹.

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 sequenza complessiva ricalca da vicino la struttura generale dei *mystères*: ci si riferisce in particolare alla sfilata dei profeti e alle sibille¹⁵⁶⁰, 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 post-edenica (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, potrebbe 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

¹⁵⁵⁹ *ivi*, p.204

¹⁵⁶⁰ Per la presenza delle sibille nei *mystères* si consideri, a titolo di esempio il *Mistère du Viel Testament*: Cfr. ROTHSCHILD, op. cit., in *Introduction*, pp. xx-xxvii.

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*.¹⁵⁶¹

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 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 nuvole¹⁵⁶².

Della seconda metà del XV secolo è anche la cosiddetta *Rappresentazione Ciclica di Bologna* che, in analogia 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 Bartholomaeis¹⁵⁶³. Se ne farà una trattazione, per individuarne le analogie con i *mystères* francesi e ai fini comparativi con il dramma andreiniano, in un sottoparagrafo qui di seguito.

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 alla Vergine e 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 gli episodi legati alla creazione. Si prenderanno in considerazione quindi, nei sottoparagrafi seguenti,

¹⁵⁶¹ 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

¹⁵⁶² Cfr. SERAFINI 3° di I,1 in Ad'13, p.9

¹⁵⁶³ ANONIMO, *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

entrambi i testi, dopo i due brevi approfondimenti dedicati alla *Creazione del Mondo di Orvieto* e alla *Rappresentazione ciclica di Bologna*, precedentemente citate.

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 solo gli ultimi 85 versi¹⁵⁶⁴. In considerazione complessiva alle sacre rappresentazioni orvietane della seconda metà del XVI secolo, il De Bartholomaeis nota una significativa modernità delle stesse, in particolare nel fatto che le didascalie sono compilate in volgare¹⁵⁶⁵; in considerazione specifica alla *Creazione del Mondo* che evidenzia i motivi di continuità, di cui si è riferito 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.¹⁵⁶⁶

La parte iniziale presenta la medesima strutturazione tipica vista nei *mystères*: Dio *Patre* crea gli angeli, distribuiti nei vari ordini; gli ordini angelici rispondono con brevi interventi; Lucifero (*Lucibello*) esprime la propria ribellione prima in un monologo, quindi confabulando con suoi futuri seguaci; alla ribellione di *Lucibello* segue la battaglia angelica guidata da Michele che personalmente abbatte Lucifero.¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶⁴ 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. In DE BARTHOLOMAEIS Vincenzo, (a cura di) *Laude 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: cfr.: DE BARTHOLOMAEIS, op.cit.; Vol.I, pp.331-36.

¹⁵⁶⁵ *ivi*, p. 332

¹⁵⁶⁶ *ivi*, p. 334

¹⁵⁶⁷ CMO, vv.1-117, in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit.; Vol.I, pp. 337-42

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, presente, come visto, anche nel dramma andreiniano:

La sedia mia
verso dell'Aquilon vo che sia posta!¹⁵⁶⁸

Anche la sequenza successiva¹⁵⁶⁹, relativa alla creazione del mondo e di Adamo ed Eva, si presenta nella medesima scansione tipica nei *mystères* e ravvisabile anche nel dramma andreiniano, specialmente nella sua prima versione, risultando così articolata:

- Monologo iniziale di *Dio Patre*, frammezzato da interventi angelici
- Implicita discesa dall'alto¹⁵⁷⁰
- Creazione e sonno di Adamo
- Creazione di Eva
- Divieto rivolto ad entrambi (diversamente da *Genesis*)
- Risalita verso l'alto degli angeli con *Dio Patre*¹⁵⁷¹

Il monologo di Dio Padre 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.¹⁵⁷²

¹⁵⁶⁸ *ivi*, vv.70-71; p.340

¹⁵⁶⁹ *ivi*, vv.118-97; pp.342-45

¹⁵⁷⁰ non indicata dalle didascalie ma deducibile dalla successiva risalita, a fine sequenza

¹⁵⁷¹ *ivi*, v.182: "In Ciel facciam tornata"; p.345

¹⁵⁷² *ivi*, vv.126-27; p.342

Nello stesso monologo è significativamente presente anche la creazione dei quattro elementi¹⁵⁷³; ed esprime brevemente, insieme agli interventi angelici, la creazione del mondo (omessa ad esempio la creazione degli animali terrestri, e solo brevemente accennata quella degli *ucelli*) con particolare indugio solo sugli elementi vegetale¹⁵⁷⁴, in singolare analogia, per questo aspetto con quanto avviene in I,1 della prima versione dell'*Adamo*. Piuttosto breve invece è la seconda parte della sequenza, dalla creazione di Adamo in poi (40 versi in tutto)¹⁵⁷⁵, risultando quindi limitata agli elementi essenziali (omesso ad esempio il motivo della traslazione in paradiso terrestre).

Ancora più essenziale è la parte di testo restante¹⁵⁷⁶: 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. Tuttavia si possono qui ravvisare alcuni significativi riscontri con il dramma andreiniano. La CMO, differentemente 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

¹⁵⁷³ 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*.

¹⁵⁷⁴ Cfr. CMO, vv.134-41; p.343

¹⁵⁷⁵ CMO: vv.158-97; pp.344-45

¹⁵⁷⁶ CMO: vv.198-242; pp.345-47

ottave) che abbraccia, in analogia coi *mystères* ciclici francesi, l'intera storia della redenzione.¹⁵⁷⁷ 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.

Gli elementi che maggiormente contraddistinguono tale porzione iniziale è il primo tentativo di tentazione da parte del *Demonio* nei confronti di *Adam* (come visto anche nel *Jeu d'Adam*) e la consistente parte dedicata alle vicende post-edeniche 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 post-edeniche di *Adam* ed Eva.

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 Eva¹⁵⁷⁸. Il divieto inoltre è impartito, come visto nella maggior parte dei testi considerati, ad entrambi i progenitori¹⁵⁷⁹.

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 post-edenica¹⁵⁸⁰. Significativo, in questo colloquio, il riscontro con il dramma andreiniano nel motivo dell'obbedienza a Dio percepita e dichiarata del *Demonio* come servitù: “[obbedendo a Dio] sempre come schiavo tu sarai”¹⁵⁸¹

¹⁵⁷⁷ Cfr. ANONIMO, *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; cfr. anche, *ivi*, pagine introduttive:pp.189-90

¹⁵⁷⁸ Cfr. RCB, 3^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, pp.191-92

¹⁵⁷⁹ Cfr. *ivi*, 5^a ottava; p.192

¹⁵⁸⁰ in V,2 di Ad'13

¹⁵⁸¹ 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”: *ivi*, 27^a ottava; p.198. Uno dei luoghi andreiniani in cui si esprime meglio il motivo è in SATHAN 2° di I,3 in Ad'13, pp.15-16; p.15: “Che Signori noi siam, che lor son servi”; cfr. anche in SERPE 8° di II,6 di Ad'13, p.56-58; p.57

La tentazione di Eva nella RCB segue il modello del contrasto, con la risoluzione iniziale al rifiuto che si trasforma via via 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 mai¹⁵⁸²

Nella successiva sequenza in cui Eva induce *Adam* a cibarsi del frutto è significativo come il movente dichiarato 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,
disposto son volerti contentare¹⁵⁸³

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*¹⁵⁸⁴.

Lo svolgersi della fase post-edenica nella RCB ha come evidente principale riferimento, in quanto fonte diretta o indiretta, l'apocrifo, di cui si è accennato in precedenza¹⁵⁸⁵, *Vita di Adamo ed Eva*¹⁵⁸⁶: 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*. Rispetto al dramma andreiniano si possono dunque notare i riscontri, per quanto generici, connessi alla significativa lunghezza della fase post-edenica, il diffuso motivo della preghiera e della penitenza da parte dei due

¹⁵⁸² RCB, *incipit* di 17^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, p.195

¹⁵⁸³ *ivi*, 30^a ottava; p.199

¹⁵⁸⁴ Cfr.: *ivi*, 42^a-43^a ottava; p.203

¹⁵⁸⁵ in §3 del presente capitolo

¹⁵⁸⁶ *Vita di Adamo ed Eva* in SACCHI, op.cit., pp. 379-471

progenitori e la presenza di tentazioni (non riscontrate, in fase post-edenica, 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 [...] ¹⁵⁸⁷

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 ¹⁵⁸⁸. 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 ¹⁵⁸⁹. La sua messa in scena, che verosimilmente avveniva in una singola giornata ¹⁵⁹⁰, prevede comunque un itinerario temporale che va dalla creazione del mondo all'Annunciazione di Gabriele alla Vergine.

Il testo recitativo è molto scarno e intermante ripreso da passi biblici; anche per le vicende connesse alla creazione e ad Adamo ed Eva (che occupano comunque più di un terzo del testo complessivo) le riprese dai primi 3 libri di *Genesis* sono integrate da riprese 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

¹⁵⁸⁷ RCB, in 55^a ottava; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit., Vol.III, p.206

¹⁵⁸⁸ Cfr. DI VENUTA Maria (a cura di), *Teofilo Folengo - Atto della Pinta: sacra rappresentazione*. Lucca, Pacini Fazzi, 1994

¹⁵⁸⁹ FOLENGO Teofilo, *Atto della Pinta* [1539]. Il testo originario non è pervenuto a noi, ma quello relativo 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; 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 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

¹⁵⁹⁰ cfr. DI VENUTA, op.cit.

nello stesso *Atto della Pinta*). Più ampie, rispetto allo stesso testo recitativo, risultano le didascalie redatte in italiano, il cui testo, al di là delle variazioni in cui si presentano le trascrizioni delle due messe in scena documentate, dà significative indicazioni sull'allestimento scenico. In due punti questo andamento si interrompe per dare luogo a due monologhi in endecasillabi sciolti italiani, che sono da considerare probabilmente come autentico residuo dell'originario testo folenghiano¹⁵⁹¹: il primo a conclusione della vicenda di Adamo ed Eva; il secondo in prossimità del finale; entrambi i monologhi sono assegnati al personaggio allegorico della *Natura Umana*.

Pur nella brevità del testo, l'*Atto della Pinta* presenta un'analogia scansione degli eventi presente mediamente nei *mystères*, specialmente nella sequenza complessiva che va dalla creazione alla creazione di Adamo ed Eva: omessa la creazione degli angeli, già presenti dall'inizio sulla scena, vi si trova il motivo degli stessi angeli che rendono omaggio al 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 (non per la pertinenza con il dramma andreiniano, 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*¹⁵⁹² ma anche nella rappresentazione *Ciclica di Bologna*¹⁵⁹³ e nell'*Atto della Pinta*¹⁵⁹⁴.

Per un raffronto con il dramma andreiniano si considererà qui di seguito il testo relativo alla versione del 1581¹⁵⁹⁵, le cui didascalie offrono complessivamente dettagli migliori a tal riguardo, limitatamente alla porzione iniziale, ossia fino a tutta

¹⁵⁹¹ cfr. *ibidem*

¹⁵⁹² cfr. ROTHSCHILD, op.cit. pp.xxi-xxiii

¹⁵⁹³ RCB, vv.617-728; in DE BARTHOLOMAEIS, op.cit, Vol.III, pp.213-27

¹⁵⁹⁴ 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

¹⁵⁹⁵ in DI VENUTA, op. cit., pp.91-112

la vicenda di Adamo ed Eva; e in considerazione aggiuntiva dei due monologi affidati alla *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.¹⁵⁹⁶

La ribellione di Lucifero, quindi, si esprime con lo stesso motivo, in ripresa da *Isaias 14*, già visto nei testi precedentemente considerati, e contemplato anche, come visto, nel dramma andreiniano: *Ponam sedem meam in aquilone*¹⁵⁹⁷. Nella battaglia angelica Michele si distingue come diretto avversario di Lucifero¹⁵⁹⁸: 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 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.¹⁵⁹⁹

Il che finito sarà già Idio entrato nella sommità del cielo e serrato il cateratto di detta sommità [...]¹⁶⁰⁰

¹⁵⁹⁶ *ivi*, p.91

¹⁵⁹⁷ *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 *Isaias 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*.

¹⁵⁹⁸ Cfr. in DI VENUTA, op.cit., p.91

¹⁵⁹⁹ *ivi*, p.94

¹⁶⁰⁰ *ivi*, p.96

L'episodio della tentazione è essenziale: le didascalie non aggiungo 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*¹⁶⁰¹. Lo stesso *Angelo* poi, in evidente veste di Cherubino (“con la spada in mano”¹⁶⁰²), così come nel dramma andreiniano e differentemente da *Genesis*, interloquisce con Adamo ed Eva ed opera la loro cacciata in prima persona.

Nel momento in cui dovrebbe cominciare la fase post-edenica 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 spirito mio sopra gl'abissi
de la indigesta mole, or vaga e bella.¹⁶⁰³

La natura umana, nel monologo di cui si è citato il passo, riconosce la sua origine materiale nei quattro elementi che originariamente formavano una *confusa massa*: evidente è la corrispondenza tematica con il *Caos* come ammasso di elementi non ancora dipanati presente all'inizio della seconda versione del dramma andreiniano¹⁶⁰⁴; e presente anche in entrambe le versioni del dramma in occasione della contro-creazione infernale¹⁶⁰⁵. 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*¹⁶⁰⁶; l'espressione “indigesta mole”, con medesimo riferimento, nell'omologa

¹⁶⁰¹ *ivi*, p.98

¹⁶⁰² *ibidem*

¹⁶⁰³ *ibidem*

¹⁶⁰⁴ in Ad'41, scene I,1-2

¹⁶⁰⁵ in IV,3 di Ad'13; e in V,4 di Ad'41

¹⁶⁰⁶ “massa atra, e confusa”: in LUCIFERO, 1° di IV,3 in Ad'13, pp.107-08; p.108

scena del secondo *Adamo*¹⁶⁰⁷. La 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 il *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 (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”¹⁶⁰⁸

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*¹⁶⁰⁹, il cui testo (probabilmente lasciato incompiuto dell'autore) è diviso in due libri, il primo di 30 canti, il secondo di 18¹⁶¹⁰. In tal poema “l'io narrante, che è 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.”¹⁶¹¹ Il prosieguo del poema narra come, finita l'azione scenica, l'io narrante presenzi alla nascita del Cristo e come quindi, accettato dalla Sacra Famiglia come servitore, assista “alle vicende evangeliche fino alla presentazione al tempio”¹⁶¹², episodio con cui il poema si interrompe.

¹⁶⁰⁷ “indigesta mole”: in LUCIFERO, 1° di V,4, pp.107-08; p.108

¹⁶⁰⁸ *Atto della Pinta* (del 1581) in Di Venuta, op.cit., p.109

¹⁶⁰⁹ 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 a cura di Patrizia Sonia De Corso; Firenze, Olschki, 2006.

¹⁶¹⁰ Cfr. DE CORSO, Patrizia Sonia (a cura di) *Teofilo Folengo – La Palermitana*; Firenze, Olschki, 2006; in *Introduzione*, pp.7-19

¹⁶¹¹ *ivi*, p.10

¹⁶¹² *ibidem*

La descrizione dell'evento teatrale occupa buona parte del primo libro del poema: considerando il suo itinerario temporale 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 un mera congettura; tanto più che confrontando le descrizioni del poema e i testi dell'*Atto della Pinta* che possediamo vi si incontrano frequenti palesi divergenze. In ogni caso è assai verosimile che le descrizioni offerte da Folengo nel suo poema abbiano in ogni caso riferimenti in sacre rappresentazioni coeve, probabilmente italiane, di cui l'*Atto* potrebbe essere solo uno dei principali riferimenti: 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 verosimilmente 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:

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.¹⁶¹³

¹⁶¹³ *La Palermitana* (da ora abbreviata anche in Pal), I, 3, 61-66; in DE CORSO, op.cit., p.74. Sul tema del caos dipanato anche: *ivi*, I, 4, 122: "e rotti che del cao fur i legaggi"

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”¹⁶¹⁴: un analogo riferimento ad uso scenotecnico de polvere da sparo è presente nella seconda versione dell’*Adamo* di Andreini, in corrispondenza della medesima massa-caos, ma in corrispondenza della contro-creazione infernale¹⁶¹⁵.

Appaiono quindi gli angeli, che circondano *Dio Padre*, esprimono 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 sopra il tetto avanza.
Rote di cherubin dense e'nfiammate
con numerosi giri e danze altiere
muovono intorno a tanta maiestate.¹⁶¹⁶

Se il motivo andreiniano del rimpiazzamento dei seggi celesti che comporta, in ultima analisi, l’idea della creazione dell’uomo come causata dalla presedente caduta di Lucifero e degli angeli ribelli, è ben attestata in molti dei testi visti in precedenza, in nessuno di essi vi compare il nesso causale opposto altrettanto presente nel dramma andreiniano con maggiore pervasività nella prima versione dello stesso: ossia il 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*¹⁶¹⁷ pronunciando le seguenti parole, induce l’immediata successiva ribellione di Lucifero (*Lucibello*):

¹⁶¹⁴ Cfr.: *ivi*, I, 3, 67-80; p.74-85

¹⁶¹⁵ “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 [...]”: in Ad’41, pp.139-40, entro l’*Ordine per rappresentare [...]*, in relazione alla scena V,4

¹⁶¹⁶ Pal, I, 3, 82-90, in DE CORSO, op.cit., p.75

¹⁶¹⁷ *ivi*, I, 4, 28; p.80: “gran Fattor” è frequente epiteto per il *Padre Eterno* anche nel dramma andreiniano; data la genericità e la diffusione dell’espressione, tale riscontro testuale lo si segnala solo brevemente in questa nota.

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.¹⁶¹⁸

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 [...]¹⁶¹⁹

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 ribelle¹⁶²⁰. Lo scontro si associa al prorompere sulla scena *fumo, polvino e fracasso*, elementi che vanno associati prevalentemente agli angeli caduti, ormai trasformati di esseri infernali che precipitano nella città *di Dite*¹⁶²¹: 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*:

Or *Lucibello* ongiute ha ormai le spanne,
ha duri e folti peli di cinghiale,
ha della bocca fuor le curve sanne.
Spande di vespertillo due grand'ale,
fuoco dagli occhi lancia e dalle nari [...]¹⁶²²

¹⁶¹⁸ *ivi*, vv.37-42; p.80

¹⁶¹⁹ *ivi*, vv.79-86; p.82

¹⁶²⁰ cfr.: *ivi*, vv.88-93; p.82

¹⁶²¹ *ivi*, vv.109-112; p.83

¹⁶²² *ivi*, vv.118-22; p.83

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 [...] ¹⁶²³

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 (*veli 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 ¹⁶²⁴:

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 fuori et onestate [...] ¹⁶²⁵

La creazione dell'uomo descritta dal poema è del tutto atipica: sembra sorgere dal suolo senza apparente intervento divino e con movenze quasi demoniache ¹⁶²⁶. Poco prima uno dei demoni maledice la sua nascita:

¹⁶²³ Ad' 13, p.15: in *BELZEBU'*, 1° di I,3, pp.14-15

¹⁶²⁴ Cfr. complessivamente, opere andreiniane di ambito teorico-teatrale: *La saggia Egiziana, Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, Lo specchio, La Ferza, Teatro Celeste*: opp. citt. estensivamente in bibliografia.

¹⁶²⁵ Pal, I, 4, 136-44, in DE CORSO, op.cit., p.84

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,
 vegghierà 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, diviso [...] ¹⁶²⁷

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 / riempiuti 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 ¹⁶²⁸: tale fatto si può considerare un riscontro tematico con il dramma andreiniano in merito alla funzione attiva degli angeli nella creazione complessiva (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
 baciolla in fronte quattro volte e sei. ¹⁶²⁹

in analogia a quanto avviene nel dramma andreiniano ¹⁶³⁰.

¹⁶²⁶ Cfr. *ivi*, I, 6, 64-69; p.95

¹⁶²⁷ *ivi*, vv.46-59; pp.94-95

¹⁶²⁸ Cfr.: *ivi*, vv.79-87; pp.95-96

¹⁶²⁹ *ivi*, vv. 91-93; p.96

¹⁶³⁰ “[...] Carne de la mia carne, ossa de l'ossa. / Ecco ti cingo il seno / D'un santissimo amor oggi ripieno”: in ADAMO, 4° di I,1 in Ad'13, p.8

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 in *Genesis*):

[...] ma de l'arbor qui giunto a l'aquedutto
mezo'l giardin, di poma sempre carco,
continete la voglia e mano in tutto.¹⁶³¹

Il serpente tentatore della *Palermitana* ha sembianze solo in parte paragonabili a quella tradizionale, ripresa anche dall'Andreini, serpentina da vita in giù ed umana/femminea da 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 serpente¹⁶³². Tuttavia, nel suo incedere verso il luogo della tentazione, esattamente come avviene nel dramma andreiniano¹⁶³³, al suo passaggio *con le piante, ovunque calca, erbe e fiori uccide*¹⁶³⁴.

Avvicinandosi ad Eva il serpente la trova sola, come di tradizione. Nell'*Adamo* del 1641 questo fatto viene spiegato, per bocca dello stesso *Serpe*, con il fatto che Adamo era rimasto attardato nella nominazione degli animali¹⁶³⁵; 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*¹⁶³⁶.

Nella prima versione del dramma andreiniano Eva appare già interiormente predisposta la peccato, nel suo percepirsi superbamente al centro dell'attenzione

¹⁶³¹ Pal, vv.112-14; in DE CORSO, op.cit., p.97

¹⁶³² Cfr.: *ivi*, I, 7, 7-18; p.98

¹⁶³³ Cfr.: SERPE, 2° di II,5 in Ad'13, pp.47-48

¹⁶³⁴ Pal, I, 7, 20-21, in DE CORSO, op.cit., p.98

¹⁶³⁵ Cfr: Ad'41, p.60; in SERPE 12° di III,1, pp.59-61. In tale passo 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.

¹⁶³⁶ Pal, I, 7, 26-30, in DE CORSO, op.cit., p.99

universale, quale signora del mondo¹⁶³⁷. 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.¹⁶³⁸

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 dal monologo di Eva che precede la tentazione nella prima versione del dramma andreiniano: “A te s’aggira il cielo”¹⁶³⁹.

Nell’*Adamo* del 1641, in fase post-edenica, 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 originale¹⁶⁴⁰; 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 [...]¹⁶⁴¹

Successivamente Eva induce Adamo al peccato con gli stessi espedienti di malizia e lussuria ravvisabili nella seconda versione del dramma andreiniano¹⁶⁴²:

Semplicitade in lei tramuta il pelo
in quello di malizia e, versipelle,
porge al marito il tossicato melo
– Piglia, ben mio! – gli disse e le mammelle
gli dà col pomo e più più baci insieme,

¹⁶³⁷ Cfr. EVA 1° di II,6 in Ad’13, pp.49-52

¹⁶³⁸ Pal, I,7, 34-39; in DE CORSO, op.cit., p.99

¹⁶³⁹ entrambe le citazioni: *ivi*, vv.48-49; p.99

¹⁶⁴⁰ Cfr.: Ad’41, p.115; in MORTE di V,7, pp.114-16

¹⁶⁴¹ Pal, I,7, 76-81; in DE CORSO, op.cit., p.101

¹⁶⁴² In Ad’41 la caduta di Adamo, indotto da Eva, è riferita nel lungo racconto di BELZEBU’ 3° di IV,2: pp.79-84

fin che fu preso e fe' turbar le stelle.¹⁶⁴³

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*¹⁶⁴⁴.

Con la cacciata si è concluso il primo atto della rappresentazione¹⁶⁴⁵: l'intero ottavo canto del poema descrive un colloquio dell'io-narrante con padre Palermo, intorno ai significati di quanto rappresentato. Verso la fine di tale colloquio viene citata, in chiave critica, l'opinione, espressa anche da *Serpe* nella seconda versione del dramma andreiniano¹⁶⁴⁶, per cui Dio avrebbe volutamente indotto l'uomo al peccato, dal momento che *sempre in quel si vieta brama crebbe*¹⁶⁴⁷.

La rappresentazione narrata dal poema prosegue, così come nell'*Atto della Pinta* con un monologo del personaggio allegorico di *Natura*¹⁶⁴⁸, che occupa interamente il nono canto. Tale personaggio descrive la condizione post-edenica 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 PdG¹⁶⁴⁹). In riferimento al dramma andreiniano, è significativo evidenziare il soffermarsi del monologo di *Natura* nel 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*¹⁶⁵⁰ e, ancor di più, da *folgor e grandine*¹⁶⁵¹; e nel motivo, ancora più insistito, degli animali

¹⁶⁴³ Pal, I, 7, 85-90; in DE CORSO, op.cit., p.101

¹⁶⁴⁴ *ivi*, vv.124-26; p.102. Il fatto che si tratti del cherubino biblico non è esplicitato dal testo, ma risulta intrinsecamente evidente.

¹⁶⁴⁵ Cfr.: *ivi*, I, 8,7; p.104

¹⁶⁴⁶ "Cosa a noi divietata / E' vie più desiata": in SERPE, 17° di III,2 in Ad'41, pp.66-68; p.67

¹⁶⁴⁷ Pal, I, 8,135; in DE CORSO, op.cit., p.108

¹⁶⁴⁸ "Natura Umana" nell'*Atto della Pinta*

¹⁶⁴⁹ vedi in §5.5 del presente capitolo.

¹⁶⁵⁰ Pal, I, 9,35; in DE CORSO, op.cit., p.110

¹⁶⁵¹ *ivi*, v.52; p.111

divenuti ostili (elencati in particolare le caratteristiche nocive della *serpe*, del *leon*, del *porco*, del *griffo*, del *cane*, del *tauro*, dell'*aragna* e dello *scorpio*¹⁶⁵²).

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.¹⁶⁵³

6.5 Brevi considerazioni

Dalla disamina complessiva delle tre sacre rappresentazioni italiane considerate, a cui si aggiunge quella inerente il 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 numero di riscontri a favore dei testi sacro-rappresentativi francesi va correlato anche al fatto che i testi rintracciati di ambito francese sono sette, contro i quattro di ambito italiano.

Va comunque notato come vi siano diverse situazione 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; alla fase di preparazione infernale della tentazione e successivi festeggiamenti; e ad un colloquio prolungato fra Eva e il tentatore. 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 post-edenica di Adamo ed Eva, caratterizzata dalla penitenza ma anche da ulteriori tentazioni, presente nella

¹⁶⁵² *ivi*, vv.55-61; p.111

¹⁶⁵³ *ivi* vv.133-36; p.114

Rappresentazione Ciclica di Bologna; curioso è poi il riscontro testuale 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) sono andati verosimilmente perduti¹⁶⁵⁴, è assai arduo fare un bilancio oggettivo circa la quantificazione dell'apporto dei testi francesi rispetto a quelli italiani per la gestazione dell'*Adamo*.

Complessivamente, in ogni caso, i riscontri complessivi 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 bizzarra 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 i significativi interventi nella 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 post-edeniche (a evidenziare con ogni probabilità come sia l'uomo post-edenico, 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 Andreini e le tradizioni sacro-rappresentative, nella gestazione dell'*Adamo* è, se si vuole, sanguigno e insieme giocoso; è evidente come,

¹⁶⁵⁴ 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: citazione inerente riferita in §6 (parte introduttiva).

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 (sia pur di fenomenologia popolare) 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 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 nell'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 riferito¹⁶⁵⁵, quale principale riferimento della letteratura coeva per il dramma andreiniano. 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*¹⁶⁵⁶ (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*;

¹⁶⁵⁵ in §4

¹⁶⁵⁶ MURTOLA, op.cit.

un altro confronto significativo potrebbe essere realizzato con l'*Adamus Exul*¹⁶⁵⁷ di Grozio (del 1601) trattandosi, rispetto ad altre pubblicazioni sull'argomento dell'epoca, di opera composta in forma teatrale (di tragedia) e quindi più contigua, per genere, a quella dell'Andreini.

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*¹⁶⁵⁸ 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 complessiva del creato. La prima uscita della famosa traduzione italiana di Ferrante Guisone è del 1592: a quell'edizione si fa qui riferimento¹⁶⁵⁹.

Come detto in precedenza¹⁶⁶⁰, nonostante i contrasti e le guerre di religione vigenti, nel poema dubartasiano (e in generale tutta la letteratura fra '500 e '600 improntata al tema della creazione) 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*.

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

¹⁶⁵⁷ GROTIUS, op.cit

¹⁶⁵⁸ DU BARTAS, Guillaume de Saluste. *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 versi sciolti: GUIZONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592

¹⁶⁵⁹ GUIZONE, op.cit.

¹⁶⁶⁰ Cfr.: §1

possibile, ovviamente, se le *pointes* polemiche religiose del poema dubartasiano non fossero state sporadiche e secondarie rispetto all'assetto complessivo. Nei rari casi in 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 [...]¹⁶⁶¹

La resa presoché 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 [...]¹⁶⁶²

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

¹⁶⁶¹ DU BARTAS, op.cit.; in *VII Jour*, p.110v

¹⁶⁶² GUISONE, op. cit., in *Settimo Giorno*, p.151v

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 opere; e più generalmente entrambe le opere condividono il medesimo sfondo emotivo correlato a tale dinamica. 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 medesimi motivi, ai medesimi motivi, come esprime il 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 [...]¹⁶⁶³

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, data la sua diversa struttura, propone la maggior parte di possibili riscontri in quanto svincolati da una correlazione con la successione degli eventi. Tuttavia è possibile individuarvi alcuni riscontri, soprattutto in relazione alle fasi iniziali della creazione, che si possono considerare in analogia correlazione sequenziale. Questa tipologia di riscontri (numericamente meno consistenti rispetto agli altri, ma non per questo secondari) lascia facilmente immaginare come il Du

¹⁶⁶³ GUISONE, op.cit, in *Primo Giorno*, pp.4r-v

Bartas possa a sua volta avere attinto dalla tradizione sacro-rappresentativa. Si considereranno quindi ora i riscontri individuabili nella *Divina Settimana* che presentano una correlazione logico-temporale con l'*Adamo*, ossia riferibili 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 (che sono la maggioranza) 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:

IN FASE INIZIALE DELLA CREAZIONE:

- 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, agglomerato dei 4 elementi (presente anche in PdG, AP¹⁶⁶⁴, Pal¹⁶⁶⁵)
- dinamica Massa-Caos fecondata da Spirito/Amore divino (presente anche in AP)

IN SEQUENZA 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-rappresentativa¹⁶⁶⁶ presi in esame precedentemente e che precedono temporalmente il poema dubartasiano dai quali lo stesso poema potrebbe aver tratto spunti. 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 evidenza di riprese in quest'ultimo.

¹⁶⁶⁴ *Atto della Pinta*

¹⁶⁶⁵ *La Palermitana*

¹⁶⁶⁶ 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* in 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 uno¹⁶⁶⁷

Nell'*Adamo*, il motivo della liminalità dell'istante della creazione si esprime nel Prologo della prima versione del dramma. Una vaga reminescenza 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 creazione¹⁶⁶⁸.

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*¹⁶⁶⁹) 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*¹⁶⁷⁰): l'immaginazione di un Dio Padre solitario è presente anche nel prosiegua 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 appare 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

¹⁶⁶⁷ GUIZONE, op.cit., p.1v

¹⁶⁶⁸ Vedi meglio in paragrafo della tesi dedicato all'analisi del *Prologo* di Ad'13.

¹⁶⁶⁹ GUIZONE, op.cit., p.1v

¹⁶⁷⁰ *Prologo* di Ad'13, pagina non numerata: vv.9-10

Il foco et l'aria et il terreno et l'onda¹⁶⁷¹

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 elementi¹⁶⁷²

Tale *confusa mole* più avanti viene detta *difforme massa* e *confusa massa*¹⁶⁷³. Tale *massa* viene finalmente dipanata (cosicché i quattro elementi possono iniziare a disporsi nello spazio in modo ordinato, avviando così la germinazione di un *kosmos* da *kaos* iniziale), attraverso l'intervento fecondatore dello *spirito divino* descritto attraverso l'immagine della covata:

[...] qual l'augello
Ch'a l'uova proprie, ovvero 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 Mondo¹⁶⁷⁴

La dinamica della creazione dei quattro elementi e il loro costituire inizialmente un ammasso primordiale è presente nella seconda versione del dramma andreiniano¹⁶⁷⁵; 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 freccia¹⁶⁷⁶. Come visto nel capitolo dedicato, la cosmologia che soggiace la seconda versione del dramma andreiniano prevede che il *Caos* primordiale costituisca un'unica entità con il *Nulla* originario: sotto questo

¹⁶⁷¹ GUIZONE, op.cit., p.5v

¹⁶⁷² *ivi*, p.6r

¹⁶⁷³ *ivi*, p.10v

¹⁶⁷⁴ *ivi*, p.8r

¹⁶⁷⁵ Ad'41, scene I,1-2. Vedi anche in capitolo dedicato all'analisi comparativa di Ad'41.

¹⁶⁷⁶ in I,2 di Ad'41, p.16. Vedi anche in capitolo dedicato ad Ad'41.

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 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 un forte rete semantica fra le parole chiave: *Caos, Massa, Abissi*¹⁶⁷⁷.

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 infernale¹⁶⁷⁸. 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*¹⁶⁷⁹; *tetra massa e rotonda, indigesta mole*¹⁶⁸⁰; *tetra massa sulfurea aspra rotonda, smisurata palla, massa atra e confusa*¹⁶⁸¹. Si elencano ora invece le denominazioni dell'ammasso primordiale presenti nella *Divina Settimana*: *grossa bozza, confusa mole, sformata mischianza, corpo smisurato, immensa catasta*¹⁶⁸²; *massa enorme, gran massa*¹⁶⁸³; *sfigurata mole, immonda massa*¹⁶⁸⁴; *diforme massa, confusa massa*¹⁶⁸⁵. Il riscontro testuale della denominazione si ha nell'accoppiamento sostantivo-aggettivo (indipendentemente dall'ordine): *Massa-confusa* (tale riscontro testuale, nella medesima accezione, lo si è visto comunque, e peraltro nello stesso ordine andreiniano, entro l'*Atto della Pinta*). In ogni caso, a prescindere dall'associazione sostantivo-aggettivo è da notare la ricorsività in entrambi i gruppi del termine *Massa*, fra i sostantivi, e *confuso/a* fra gli aggettivi; e, in misura minore, il riscontro del termine *Mole* in alternativa a *Massa* e degli aggettivi *smisurato/a* e *immondo/a*.

¹⁶⁷⁷ vedi in capitolo dedicato ad Ad'41

¹⁶⁷⁸ in IV,2-3 di Ad'31; e in V,3-4 di Ad'41

¹⁶⁷⁹ in Ad'41, pp.12-14, entro le scene I, 1-2

¹⁶⁸⁰ in Ad'41, pp.107-08, entro le scene V,3-4

¹⁶⁸¹ in Ad'13, pp.106-08, entro le scene IV, 2-3

¹⁶⁸² in GUISTONE, op.cit., in *Primo Giorno*, p. 6r

¹⁶⁸³ *ivi*, p.7r-v

¹⁶⁸⁴ *ivi*, p.8r

¹⁶⁸⁵ *ivi*, p.10v

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) elementi di sensualità edenica fra i due progenitori emergono come espressioni non problematiche nell'alveo della complessiva del mondo, anche nella sua materialità. In questo modo, così come avviene della prima versione del dramma andreiniano¹⁶⁸⁶, anche nel poema dubartasiano Adamo, risvegliato dal sonno e riconosciuta Eva *os ex ossibus e caro de carne*, non sia 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.¹⁶⁸⁷

Proseguendo la lettura del poema, nella traduzione del Guisone, subito dopo i versi citati si incontra il motivo (non esplicitato nel dramma andreiniano) 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*¹⁶⁸⁸. 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)

¹⁶⁸⁶ Cfr.: 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”

¹⁶⁸⁷ GUISONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.134v

¹⁶⁸⁸ *ivi*, p.135r

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'Universo¹⁶⁸⁹

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":

Con santi amplessi, amica,
Annodiamoci intanto,
In guisa che sembriamo
Di folta siepe un intricato Acanto.¹⁶⁹⁰

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 la presenza del motivo dell'uomo (o di Adamo in quanto uomo) come microcosmo, espresso nel dramma andreiniano attraverso la locuzione "picciol mondo"¹⁶⁹¹, in sintonia con la definizione di *pargoletto mondo* dei versi guisoniani:

Impercìò che ne l'huom chiaro si vede
De gli elementi il musico concerto:
Né altro egli è ch'un pargoletto mondo¹⁶⁹²

Il riscontro testuale esatto nell'espressione di "picciol mondo", come definizione dell'uomo, è comunque rintracciabile nelle pagine finali¹⁶⁹³ della *Divina Settimana*.

Sono quindi individuabili una serie di riscontri connessi a tematiche secondarie o transitorie, ciascuno dei quali si configura eventualmente anche come riscontro testuale:

¹⁶⁸⁹ *ivi*, pp.135r-v

¹⁶⁹⁰ versi finali di ADAMO, 5° di II,2 in Ad'13, p.38

¹⁶⁹¹ in PADRE ETERNO, 4° di I,1 in Ad'13, p.3

¹⁶⁹² GUISONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.121v:

¹⁶⁹³ in *ivi*, in *Settimo Giorno*, p.152r

- Nell'immagine del mondo come libro;
- Nel motivo degli uccelli "dipinti" e canori come angeli;
- Nel motivo del mare come inconsapevole forza distruttrice;
- Nel motivo della sete per l'oro che provoca odio e guerra fra consanguinei.

L'immagine 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 chiare¹⁶⁹⁴

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*)¹⁶⁹⁵: 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 canto¹⁶⁹⁶

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 Ardena, [...]
 [...] et degli augelli i canti
 I miei soavi musici strumenti¹⁶⁹⁷

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 sola¹⁶⁹⁸

¹⁶⁹⁴ *ivi*, in *Primo Giorno*, p.4v

¹⁶⁹⁵ *incipit* di CHERUBINI, 1° di I,1 in Ad'13, p.2

¹⁶⁹⁶ GUIZONE, op.cit., in *Terzo Giorno*, p.68v

¹⁶⁹⁷ *ivi*, p.70r

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.¹⁶⁹⁹

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 schiere¹⁷⁰⁰

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"¹⁷⁰¹.

Come si può vedere il riscontro tematico sugli *augelli* si concretizza nella ripresa testuale *pinti/dipinti augelli* e nell'associato attributo di *musici*. Tematicamente il riscontro si articola inoltre nella caratteristica degli stessi augelli 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 riferimenti alla *forza* e all'*ardire* dell'*Ocean* e alla sua *natura* "stolta ed incostante"¹⁷⁰²; in un altro passo viene riferito *il gran furore | de l'onde irate*¹⁷⁰³; in un terzo emerge come potenza titanica e

¹⁶⁹⁸ *ivi*, in *Settimo Giorno*, p.138v

¹⁶⁹⁹ in ADAMO, 5° di I,1 in Ad'13, p.10

¹⁷⁰⁰ in EVA, 1° di II,6, pp.49-52; p.51

¹⁷⁰¹ CHORO D'ANGELI di I,6 di Ad'41, pp.33-34; p.33 (in terza strofa)

¹⁷⁰² GUISONE, op.cit, in *Secondo Giorno*, p.48r

¹⁷⁰³ *ivi*, in *Quinto Giorno*, p.89v

sconsiderata: “Il mar ch'irato hor'i Tartarei mostri, / Et hor minaccia le fulgenti stelle [...]”¹⁷⁰⁴. 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 incostante¹⁷⁰⁵.

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:
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'avidità sete avara,
Poiché per sì poco or vendiam noi stessi?¹⁷⁰⁶

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 nella 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*¹⁷⁰⁷.

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,

¹⁷⁰⁴ *ivi*, in *Settimo Giorno*, p.147r

¹⁷⁰⁵ Il motivo è approfondito in una nota nel capitolo dedicato all'analisi di Ad'13 in corrispondenza della trattazione della scena V,8.

¹⁷⁰⁶ GUISONE, op.cit, in *Quinto Giorno*, p.105r

¹⁷⁰⁷ Cfr. MONDO di V,4, pp.144-48; pp.145-47

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' hora
A prender del suo amore il dolce frutto¹⁷⁰⁸

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.¹⁷⁰⁹

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 [...]¹⁷¹⁰

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'analoga 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*¹⁷¹¹ e in un monologo di Eva della seconda versione dell'*Adamo*¹⁷¹². In entrambi i testi viene evidenziata la

¹⁷⁰⁸ GUIZONE, op.cit, in *Quarto Giorno*, p.74v

¹⁷⁰⁹ *ivi*, in *Quinto Giorno*, p.108r

¹⁷¹⁰ SERPE. 14° di II,6 in Ad'13, pp.61-62

¹⁷¹¹ in GUIZONE, op.cit., in *Quinto Giorno*, pp.103r-v

¹⁷¹² Ad'41, pp.42-44; in EVA, 1° di II,4

voce sublime di *Filomena/Ruscigniuolo*, 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 dal Guisone: *hora l'alto, hora il tenore / Hora il soprano, hora cantando il basso, / Hora tutte le quattro parti insieme*.

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:
La lingua è il pletro: il sonator lo spirto:
Sono i denti le *corde*: et è del naso
Il van quel de la la *citera* [...]¹⁷¹³

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 [...]¹⁷¹⁴

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*¹⁷¹⁵. Il secondo caso invece è una ripresa del motivo ovidiano del viso umano rivolto a quel cielo verso cui tende¹⁷¹⁶. In questo caso le riprese testuali dell'Andreini dal Guisone sono evidenti. Al passo guisoniano, infatti,

¹⁷¹³ GUIZONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, pp.125r-v

¹⁷¹⁴ *incipit* del *Prologo* di Ad'13, in pagine iniziali non numerate.

¹⁷¹⁵ in GUIZONE, op.cit., in *Primo Giorno*, p.2v; in Ad'13, p.32, in ANGELO 7 di II,1:

¹⁷¹⁶ OVIDIO, *Metamorfosi* I, vv. 85-86: "pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vulnus"

*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*¹⁷¹⁷

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*¹⁷¹⁸

Come si può vedere, oltre ai termini *verso* e *Cielo* e alla locuzione “ad ogn'hor” in analoga posizione, il testo andreiniano riprende, sempre in analoga 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 Dio¹⁷¹⁹
- *Fabro*, come epiteto di Dio¹⁷²⁰
- *Vietato pomo*, come locuzione per indicare il frutto proibito¹⁷²¹
- *mutò gregge*¹⁷²² > *muta greggia*¹⁷²³, a indicare il branco di pesci
- *alpestre core*¹⁷²⁴ > *cor di sel<c>e alpestra*¹⁷²⁵

¹⁷¹⁷ in GUIZONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.123v

¹⁷¹⁸ in MICHELE, 2° di V,9 in Ad'13, pp.173-75; p.174. Il motivo è presente nel dramma andreiniano anche in in ANGELO 13 di II,1, p.34

¹⁷¹⁹ GUIZONE, op.cit., in *Terzo Giorno*, p.54r e p.58v; in Ad'13, p.11 (ultima battuta di EVA in I,1)

¹⁷²⁰ diffusamente sia nella *Divina Settimana* che nell'*Adamo*

¹⁷²¹ GUIZONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.116v. In Ad'13, *vietato pomo* o *pomo vietato*: locuzione diffusissima (in Ad'41: *pomo interdetto*)

¹⁷²² GUIZONE, op.cit., in *Quinto Giorno*, p.89v

¹⁷²³ in ADAMO, 5° di I,1 in Ad'13, pp.9-10; p.10, in riferimento al mare: *la muta sua scquammosa greggia*

¹⁷²⁴ GUIZONE, op.cit., in *Quinto Giorno*, p.95v

¹⁷²⁵ in Ad'13, in *incipit* di V,1; p.123

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 interezza¹⁷²⁶. 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 Cosentino¹⁷²⁷.

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 della *Divina Settimana* rispetto al *Mondo Creato* per il dramma 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 creazione¹⁷²⁸
- creazione dei 4 elementi¹⁷²⁹
- massa (*rozza mole*) primordiale dei 4 elementi¹⁷³⁰
- motivo massa (*materia*) fecondata dallo spirito¹⁷³¹
- uomo come microcosmo¹⁷³²

¹⁷²⁶ 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.* In Viterbo, appresso Girolamo Discepolo, 1607. Edizione moderna di riferimento: PETROCCHI Giorgio, a cura di, *Torquato Tasso - Il mondo creato*; Firenze, Le Monnier, 1951

¹⁷²⁷ COSENTINO Paola, *Per un'ipotesi di lettura del Tasso autore del Mondo creato : la Divina Settimana di Ferrante Guisone*; in "Italique", II; Ginevra, Droz, 1999; pp. 143-165

¹⁷²⁸ TASSO, *Le sette giornate del mondo creato* (da ora si indicherà l'opera con MC), I, 232-40; in PETROCCHI, op.cit., p.10

¹⁷²⁹ *ivi*, in III, 683-717; pp.83-85

¹⁷³⁰ *ivi*: in I, 333-44; p.14. Ed *ivi*, in III, 683-717; pp.83-85

¹⁷³¹ *ivi*: in I, 327-32; p.14

¹⁷³² *ivi*: in VII, 930-32; p.305. Inoltre, in *ivi*, v.1047, p.308, con medesimo riscontro testuale (*picciol mondo*) già individuato nella *Divina Settimana*.

- libera ripresa dal *Credo* [*Symbolum Nicaenum-C*]¹⁷³³
- motivo ovidiano viso umano rivolto verso il cielo a cui l'uomo tende¹⁷³⁴
- motivo violenza del mare¹⁷³⁵
- *Fabro*, come epiteto per Dio¹⁷³⁶

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"¹⁷³⁷. 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*:

Giorno festo, e giocondo,
Giorno di Paradiso, anzi pur giorno
In sé beato e in altrui beante,
Ogn'un lieto, e festante
Canti [...]¹⁷³⁸

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 considerato¹⁷³⁹, non sono di per sé negative o malvagie. A tal riguardo dunque, sono suggestivi i versi del *Mondo Creato* che evidenziano la non negatività delle tenebre primordiali:

Né già molte potenze incontra opposte
Gli abissi fur, com'altri estima a torto.
Né le tenebre furo al bene avverse.¹⁷⁴⁰

¹⁷³³ *ivi*: in I, vv.1-19; p.3

¹⁷³⁴ *ivi*: in VII, 504-15; p.291

¹⁷³⁵ *ivi*: in III, 346-58; pp.72-73

¹⁷³⁶ *ivi*: diffusamente

¹⁷³⁷ *ivi*: in VII, 397-98; p.287

¹⁷³⁸ Ad'13, in V,9, p.176

¹⁷³⁹ vedi nel capitolo dedicato ad Ad'41, in paragrafo dedicato al prologo

¹⁷⁴⁰ MC, I, 429-32; in PETROCCHI, op.cit., p.17

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 funesto¹⁷⁴¹

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*¹⁷⁴²: 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
A l'olmo amico s'avvicchia e lega.¹⁷⁴³

costituisce un luogo di evidente ripresa per il testo andreiniano:

Mira alfin là quella gemmata vite
Quante braccia amorose a l'olmo stende¹⁷⁴⁴

Ulteriori riscontri ravvisabili nel *Mondo Creato* e non nella *Divina Settimana* per l'*Adamo* sono:

- *Cultore*, come epiteto di Dio¹⁷⁴⁵
- *suolo di Damasco* (in Ad'41: *lido damasceno*) come luogo d'origine per Adamo¹⁷⁴⁶

¹⁷⁴¹ *ivi*, VII, 988-92; p.306

¹⁷⁴² in GUIZONE, op. cit., in *Sesto Giorno*, p.127v:

¹⁷⁴³ MC, III, 1207-09; in PETROCCHI, op.cit., p.101

¹⁷⁴⁴ Ad'13, in V,1, p.103

¹⁷⁴⁵ in MC, VII, 61; in PETROCCHI, op.cit., p.277; epiteto diffuso nel dramma andreiniano.

¹⁷⁴⁶ *ivi*, VII, 640-41; p.295: "E lui formò là sopra il suolo aprico / De l'antica Damasco"; analogo riferimento alla terra di Damasco come luogo di origine per Adamo visto in alcuni *mystères* (MVT, PVrm)

7.3. Il poema in ottave *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo

Il poema *Dell'Adamo* di Giovanni Soranzo fu pubblicato nel 1604; del poema non risulta alcun'ulteriore ristampa o riedizione fino ad oggi¹⁷⁴⁷. La messa in evidenza del poema soranziano come significativa fonte letteraria per la gestazione del dramma andreiniano è merito del Fiaschini, che come riferito¹⁷⁴⁸, 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 soranziano. 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 dell'inganno, sulla personificazione di vizi come la Lusinga e sulla vanità caduca della bellezza femminile.¹⁷⁴⁹

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 nello stesso ambito dei medesimi testi sacro-rappresentativi che a una derivazione diretta dal poema di Soranzo al dramma andreiniano. La stessa cosa vale, ad esempio, per il poema folenghiano *La Palermitana* che presenta complessivamente, come visto, una

¹⁷⁴⁷ SORANZO, Giovanni. *Dell'Adamo di Gio. Soranzo. I duo primi libri con sedici canzoni per diuersi [..]*. In Genova appresso Giuseppe Pavoni, 1604. Esemplare consultato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

¹⁷⁴⁸ cfr §4

¹⁷⁴⁹ FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*, op. cit.; p.75

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*¹⁷⁵⁰. Si vedranno meglio alcune di queste considerazioni nel corso della lettura comparativa del poema di Soranzo con il dramma andreiniano che si dà luogo ora.

Il poema di Soranzo è dedicato a Giovan Batista Paggi, *Patrizio Genovese*¹⁷⁵¹: a tale dedica si riconnettono alcuni spunti encomiastici dedicati alla nobiltà genovese nel corso del poema. Il poema, in ottave, è composto in due libri: il primo di 75 ottave (*Argomento* + 74 ottave); il secondo di 73 (*Argomento* per + 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)

¹⁷⁵⁰ cfr. §5.8

¹⁷⁵¹ SORANZO, op.cit., nella dedica, p.6

- 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: formulazione idea della tentazione
 35-37 I demoni non danno risposte; *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 visto¹⁷⁵² come nei testi sacro-rappresentativi e anche nella letteratura colta si possa ravviare una tendenziale diversa polarità del temperamento del re degli inferi a seconda che il suo convenzionale sia *Satana* o *Lucifero*: veemente, estroverso e imperioso nel primo caso; riflessivo, melanconico e spesso abbattuto nel secondo. 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.

¹⁷⁵² cfr. §5.3

Tenta la Donna, e vince, e grave il pomo
Vietato l'Epa fa del misero huomo.¹⁷⁵³

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 un *casus belli* e un campo di battaglia di una contesa che riguarda i due protagonisti assoluti del bene e del male. A tal riguardo 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: la creazione dell'uomo che nel frattempo è avvenuta è relegata in secondo piano dalla risposta di *Lucifero*¹⁷⁵⁴. In definitiva se nel poema di Soranzo emerge un sentimento di odio e invidia direttamente volti verso l'uomo, nel dramma andreiniano, agli occhi del re degli inferi, l'uomo costituisce piuttosto un ostacolo o uno strumento nella lotta 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*¹⁷⁵⁵.

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 [...]¹⁷⁵⁶

La quinta ottava presenta un rapido riferimento alla creazione dei quattro elementi; nella sesta il riscontro testuale con l'*Adamo* dell'espressione "pinti augelli"¹⁷⁵⁷ (riscontro più preciso rispetto al "dipinti augelli" della *Divina Settimana*; ove però il riscontro si approfondisce, come non in Soranzo, nell'equiparazione degli *augelli*

¹⁷⁵³ SORANZO, op.cit., I, *Argomento*, p.9

¹⁷⁵⁴ Cf. Ad'13, I,1-2; vedi in capitolo dedicato ad Ad'13

¹⁷⁵⁵ "Consiglio infernale" è locuzione diffusa sia in Ad'13 che in Ad'41

¹⁷⁵⁶ SORANZO, op.cit., I,3, p.9

¹⁷⁵⁷ *ivi*, I,6, p.11

agli angeli, in quanto *musici*); 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
Restrinsè in lei l'Architettori feondo.¹⁷⁵⁸

La nona ottava prevede il divieto rivolto, come di consueto e diversamente dal dettato biblico a entrambi i progenitori.¹⁷⁵⁹ La benedizione rivolta ai due progenitori connette 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.¹⁷⁶⁰

Il dramma andreiniano prevede una scena edenica ove Adamo ed Eva pregano, alternandosi¹⁷⁶¹; a tale riguardo potrebbero essere suggestivi il verso di Soranzo in cui la coppia edenica *temprando a gara in lodar Dio s'adopra*¹⁷⁶².

La parte centrale del primo libro, a partire dalla ventiduesima ottava è dedicata alla figura di *Satana* e (in maniera minore) degli 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 edenica¹⁷⁶³. Nella prima versione del dramma andreiniano alcuni demoni, che impersonificano i vizi capitali, inviati da Lucifero, spiano Adamo ed Eva nel paradiso terrestre¹⁷⁶⁴; 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

¹⁷⁵⁸ *ivi*, I,7, p.11

¹⁷⁵⁹ Cfr: *ivi*, I,9, p.12

¹⁷⁶⁰ *ivi*, I,10, p.12

¹⁷⁶¹ in II,2 di Ad'13, seconda parte della scena: pp.39-41

¹⁷⁶² in SORANZO, op.cit, I,21, p.15

¹⁷⁶³ Cfr. *ivi*, I,22, p.15

¹⁷⁶⁴ in II,2 di Ad'13

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 umana¹⁷⁶⁵, laddove nel dramma andreiniano non si riscontra questo sentimento ma l'odio e il senso di rivalsa è concentrato verso il creatore del mondo.

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 stallo¹⁷⁶⁶

Quando prende parola, Satana nota in loro *sembianze | d'insolite paure*¹⁷⁶⁷. Quando finisce di parlare un silenzio spettrale regna intorno a lui¹⁷⁶⁸; ed è quindi Satana in persona (con piglio analogo al poema miltoniano) a passare all'azione in prima persona. Nella prima e più nota versione dell'*Adamo*, il re degli inferi, *Lucifero* risulta, come si è visto¹⁷⁶⁹, spesso titubante, insicuro, afflitto da melanconia interna; gli altri spiriti infernali comunicano alla pari con lui. Nel poema di Soranzo invece la subordinazione dei demoni nei suoi confronti è assoluta; in analogia a quanto avviene nella seconda versione del dramma andreiniano, ove tuttavia il re degli inferi mantiene il nome di *Lucifero*. Il piglio imperioso del discorso che il Satana soranziano rivolge ai demoni a lui sottoposti¹⁷⁷⁰ non ha dunque corrispondenze nella prima versione dell'*Adamo*; è accostabile invece al discorso di *Lucifero* al consiglio infernale raccontato da *Volan* nella seconda versione del dramma.¹⁷⁷¹

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 infernali¹⁷⁷².

All'interno del discorso di Satana compare implicitamente il motivo, presente nel dramma andreiniano, del Verbo incarnato a cui tutti gli angeli avrebbero dovuto

¹⁷⁶⁵ Cfr.: SORANZO, op.cit., I, 22-25; parti citate in I, 25, p.16

¹⁷⁶⁶ *ivi*, in I, 26; p.17

¹⁷⁶⁷ *ivi*, in I,29; p.17

¹⁷⁶⁸ Cfr.: *ivi*, I, 35, p. 19

¹⁷⁶⁹ Cfr.: capitolo dedicato ad Ad'13

¹⁷⁷⁰ SORANZO, op.cit., I, 30-34, pp.19-20

¹⁷⁷¹ in VOLAN, 4°di V,2 di Ad'41, pp.100-04

¹⁷⁷² SORANZO, op.cit., rispettivamente in I,26, p.16; e in I,28, p.17

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.¹⁷⁷³

Nella parte finale del suo discorso, Satana invita i suoi sottoposti a escogitare qualcosa, ma riceve soltanto il loro silenzio¹⁷⁷⁴. Quindi decide di agire in prima persona, sia pur accompagnato,

Né già solo poggio, ma in compagnia
Seco menò i vezzi di lusinga¹⁷⁷⁵

così come nel dramma andreiniano *Lucifero* è accompagnato da *Vanagloria*. Un 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.¹⁷⁷⁶ Segue una serie di ottave che riportano un soliloquio di Satana, all'interno del quale escogita e progetta la tentazione nei confronti di Eva. In tale elaborazione decide di far leva sul fatto che il divieto accende il desiderio, dal momento che

Sol si desia la cosa, ch'è vietata¹⁷⁷⁷.

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 desiata¹⁷⁷⁸

¹⁷⁷³ *ivi*, I,32, p.18

¹⁷⁷⁴ Cfr.: *ivi*, I,34-35; p.19

¹⁷⁷⁵ *ivi*, I,37, p.20

¹⁷⁷⁶ Cfr. *ivi*, I,38, p.20

¹⁷⁷⁷ *ivi*, in I,41, p.22

¹⁷⁷⁸ in *SERPE*, 17° di III,2 in Ad'41, pp.66-68; p.67

Nel poema di Soranzo quindi Satana *in paventoso serpe alfin s'ascese*: l'aspetto del serpente non è ben definito, e il fatto riferito poi per cui lo stesso serpente *segnì dié d'umanità* sembra riferito più al modo di interagire che al suo aspetto.¹⁷⁷⁹ Nella fase tuttavia in cui Satana, 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 vittoria¹⁷⁸⁰

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.¹⁷⁸¹

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 su carri trionfali da parte di *Lucifero-Serpe* e di *Vanagloria*¹⁷⁸², 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
Tornar vittorioso a sue contrade¹⁷⁸³

Il colloquio fra il tentatore ed Eva è significativamente esteso, occupando nove ottave¹⁷⁸⁴. In riferimento al dramma andreiniano è presente il motivo dell'adulazione di Eva per la sua bellezza¹⁷⁸⁵; dalla seguente espressione pronunciata dal tentatore si evince inoltre il motivo della sovrapposizione fra albero della vita e albero della conoscenza:

¹⁷⁷⁹ Soranzo, op.cit., rispettivamente in I,43, p.21; e in I,45, p.22

¹⁷⁸⁰ *ivi*, in I,45, p.22

¹⁷⁸¹ LUCIFERO 2° di IV,2 in Ad'13, p.97

¹⁷⁸² in II,3-5 di Ad'13; e in II,5-6 di Ad'41

¹⁷⁸³ SORANZO, op.cit., in I,47; p.22

¹⁷⁸⁴ *ivi*, I, 48-56, pp.23-25

¹⁷⁸⁵ Cfr.: *ivi*, I, 47-49, p.23

[“...]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 vita [...”]¹⁷⁸⁶

Una serie di ulteriori riscontri sono poi individuabili in connessione dell’albero e del 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.¹⁷⁸⁷

La successiva descrizione del tentatore dell’albero come forza attrattrice,

Volgi a la *pianta* alquanto il ciglio [...]
Deh *mira*, *come alletta*, e par ne chiamo
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 saldo,¹⁷⁸⁸

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* [...]
Mira, *com’egli alletta* [...]¹⁷⁸⁹

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*¹⁷⁹⁰.

¹⁷⁸⁶ *ivi*, I,52, p.24

¹⁷⁸⁷ *ivi*, in I,50, p.23

¹⁷⁸⁸ *ivi*, in I,54-55; p.24-25

¹⁷⁸⁹ in LUCIFERO, 14° di II,6 in Ad’ 13, pp.61-62

¹⁷⁹⁰ SORANZO, op.cit., in I,58, p.26

Il modo con cui Eva convince Adamo a prendere il frutto appare, in analogia a quanto avviene nell'*Adamo* del 1641, contaminato da lussuria e passione amorosa:

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.¹⁷⁹¹

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 [...]¹⁷⁹²

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 di Adamo ed Eva dopo aver consumato il peccato; il motivo del rimorso immediato di Adamo appena preso il frutto non vi compare (così come 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 nel 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), nell'esplicito 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,

¹⁷⁹¹ *ivi*, I,63, p.27

¹⁷⁹² *ivi*, in I,65, p.28

che l'alma col fallir brutta, ed'infetta;
Vel di fronda, che puotero¹⁷⁹³ pur corre
In tanta passion, che gli saetta¹⁷⁹⁴

Il nesso peccato-lussuria e l'insistere sul motivo della vergogna correlato rendono il testo soranziano per nulla accostabile alla prima versione del dramma andreiniano; parzialmente accostabile alla seconda versione; ed accostabile invece, più decisamente, al medesimo episodio nel poema miltoniano¹⁷⁹⁵.

L'episodio della chiamata di Adamo, delle interrogazioni e dei verdetti divini, che occupa la maggior parte del secondo libro¹⁷⁹⁶, non offre molti spunti per il dramma andreiniano. L'unico aspetto significativo a tal proposito è la ripresa attenuata, così come nel dramma andreiniano, 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 i due le due parti sono personificate quali avvocati processuali in contrasto fra loro e 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 in espressioni quali *tribunal di stelle* e *Giustizia io sono*¹⁷⁹⁷, il 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
E men severo il fa ver sua sembianza.
Tal che sdegno, et amor in Dio immortale
Tensonavano insieme per l'hom frale.
A singolar tenzone la pietade,
Lo sdegno, e la giustizia havea sfidati [...]¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹³ sic!; forse: puo<s>ero

¹⁷⁹⁴ *ivi*, II,2, p.32

¹⁷⁹⁵ Cfr. MILTON, *Paradiso Perduto*, op.cit.: in parte finale di IX.

¹⁷⁹⁶ *ivi*, II,11-67; pp.34-50

¹⁷⁹⁷ in PADRE ETERNO, 1° di III,6 in Ad'13, p.84

¹⁷⁹⁸ SORANZO, op.cit., II, 43-44, pp.43-44

Durante l'episodio complessivo delle interrogazioni e dei verdetti, emerge inoltre il motivo dei seggi vacanti, già accennato, come visto per bocca di Satana, 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 [...] ¹⁷⁹⁹

Per voi gran parte de le stelle estinsi,
E l'ho dannate [...] ¹⁸⁰⁰

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, per il dramma andreiniano, il riscontro del motivo dei seggi vacanti pronunciato da Dio nel poema di Soranzo è decisamente più debole 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 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 ¹⁸⁰¹.

¹⁷⁹⁹ *ivi*, II,35, p.41

¹⁸⁰⁰ *ivi*, II,41, p.43

¹⁸⁰¹ Cfr.: *ivi*, II, 28-67, pp.39-50; verso citato in II,59, p.48

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*)¹⁸⁰².

Solo nell'ottava conclusiva, in corrispondenza della cacciata appena avvenuta, in ottemperanza al dettato biblico¹⁸⁰³ Adamo nomina la donna Eva (*Eva nomò la Donna Adam*)¹⁸⁰⁴, 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*¹⁸⁰⁵.

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; si rimanda in nota¹⁸⁰⁶ per le abbreviazioni impiegate e per considerazioni attinenti all'impostazione dello schema.

¹⁸⁰² Cfr.: *ivi*, II, 68-71, pp.50-51

¹⁸⁰³ *Genesis* 3,20: *Et vocavit Adam nomen uxoris suae, Heva: eo quod mater esset cunctorum viventium*

¹⁸⁰⁴ in *ivi*, II,72, p.52

¹⁸⁰⁵ PADRE ETERNO, 7° di I,1 in Ad'13, p.8

¹⁸⁰⁶ 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 stata inclusa nel raggruppamento delle sacre 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*).

I. SEQUENZA INIZIALE E CREAZIONE DI ADAMO ED EVA

- Canto angelico come sinfonia cosmica¹⁸⁰⁷: **F(MVT-PdT); I(Pal)**
- Pre-esistenza del mondo nella mente divina: **F(PdG, PdS); DS**
- Bontà tracimante divina nell'atto di creare: **F(PVrm)**
- Indugio sul *limen* dell'istante iniziale della creazione: **DS, MC, dA**
- Creazione dei 4 elementi¹⁸⁰⁸: **F(MVT-PdT, PdG, PdM); I(CMO); DS, MC, dA**
- Indicazione di apparizione scenica dei 4 elementi: **F(PdM);**
- massa primordiale (anche come agglomerato dei 4 elementi)¹⁸⁰⁹: **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 solo su vegetazione: **I(CMO)**
- Descrizione metamorfosi di angeli caduti in spiriti infernali¹⁸¹⁰: **I(Pal)**
- Monologo di Dio che prelude creazione uomo centrato sul motivo della riparazione¹⁸¹¹: **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 creazione¹⁸¹²: **F(PVrm); I(Pal)**
- Primo intervento di Adamo caratterizzato dalla meraviglia¹⁸¹³: **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 progenitori¹⁸¹⁴: **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 situazione: **Jda, F(MVT-PdT), dA**
- Esplicita allusione a rapporti carnali edenici fra Adamo ed Eva: **DS¹⁸¹⁵, dA**
- Adamo ed Eva lodano a gara Dio: **dA**
- demoni spiano Adamo ed Eva soli nel paradiso terrestre: **JdA, dA**

¹⁸⁰⁷ I primi quattro riscontri riportati sono in riferimento al *Prologo* di Ad'13

¹⁸⁰⁸ così come i riscontri seguenti, in riferimento a I,1-2 di Ad'41

¹⁸⁰⁹ con riscontri testuali riportati nella seconda parte dello schema

¹⁸¹⁰ presente in Ad'13, p.15: in BELZEBU', 1° di I,3, pp.14-15

¹⁸¹¹ in PADRE ETERNO 1° di I,1 in Ad'13, p.1: "De l'alto empireo sublimar le soglie / Inalzando l'umile / Là've cadde il superbo"

¹⁸¹² In SERAFINI, 2° di I,1 in Ad'13, p.2-3, gli angeli sembrano evocare il sorgere della vegetazione terrestre per agevolare la discesa del Padre Eterno al suolo: "Fiori tessete al divin pié lavoro".

¹⁸¹³ primo intervento di Adamo e primo intervento di Eva: in riferimento a I,1 di Ad'13

¹⁸¹⁴ diversamente dal testo biblico (in *Genesis* 2) ove è rivolto al solo Adamo, prima della creazione della donna

¹⁸¹⁵ con significativo riscontro testuale nell'espressione "santi amplessi"; segnato sotto fra i riscontri testuali

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 entità¹⁸¹⁶: **dA**
- Tentatore uccide i fiori al suo passaggio¹⁸¹⁷: **I(Pal)**
- Predisposizione mentale di Eva al peccato, prima di incontrare il tentatore: **F(PdG), I(Pal)**
- Colloquio prolungato fra Eva e il tentatore¹⁸¹⁸: **JdA; F(MdT-PdT); 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 eco¹⁸¹⁹ (o simile): **F(MVT-PdT)**
- Eva inizialmente percepisce solo la voce del tentatore: **F(MVT-PdT)**
- Serpe trova Eva sola perché Adamo sta nominando gli animali¹⁸²⁰: **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 albero e frutto proibito, con riprese testuali¹⁸²¹: **dA**
- Sapore incomparabile del frutto proibito: **JdA, F(MVT-PdT, PdG), dA**
- Morte esce dall'albero al momento del peccato¹⁸²²: **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 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)**¹⁸²³
- Canti e danze sguaiate, per vittoria sull'uomo: **F(PdT, PdS)**

¹⁸¹⁶ in Ad'13 e in Ad'41, accompagnato da Vanagloria

¹⁸¹⁷ in SERPE, 2° di II,5 in Ad'13, p.47

¹⁸¹⁸ si considera una lunghezza del colloquio di almeno 50 versi, entro i relativi testi così come pervenuti a noi

¹⁸¹⁹ come il riscontro che segue, in riferimento alla tentazione di Eva in Ad'41, in III,2, pp.57 e segg.

¹⁸²⁰ così, per bocca di Serpe, in Ad'41.

¹⁸²¹ per le riprese testuali, vedi sotto fra i riscontri testuali

¹⁸²² in Ad'41, riferito a posteriori da Morte ad Adamo: p.125, in V,7

¹⁸²³ In PdT, PdG e PdS i festeggiamenti infernali sono posticipati rispetto alla cacciata e all'inizio della situazione post-edenica; tuttavia logicamente seguono il compimento della missione del tentatore, che si attarda a rientrare in inferno.

VII. VERDETTI E CACCIATA

- Dio scende dall'alto fra angeli per interrogare Adamo ed Eva¹⁸²⁴: **F(PdT)**
- In monologo di Dio che precede le interrogazioni, motivo del *Penitet*¹⁸²⁵: **F(PdT)**
- Processo celeste: contrasto fra Giustizia e Misericordia¹⁸²⁶: **F(MVT); dA**¹⁸²⁷
- Ordine verdetti invertito rispetto a *Genesis 3*: **JdA**
- Assenza della sottomissione all'uomo come condanna per Eva dopo il peccato: **JdA. I(CMO)**
- Le pelli ricevuto 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 POST-EDENICA

- Significativo spazio dedicato alle vicende post-edeniche di Adamo ed Eva¹⁸²⁸: **JdA, F(MVT, PdT); I(RCB)**
- Lamenti di Adamo ed Eva, in fase post-edenica: **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 post-edeniche: **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

¹⁸²⁴ in Ad'41, p.138, in *Ordine per rappresentare [...]*, in riferimento a IV,6: "S'apre il Cielo, si vede in fra gli Angeli il Padre Eterno [...]"

¹⁸²⁵ *Penitet me fecisse hominem*: tale espressione, presente in PdT e probabilmente diffusa, traspone in prima persona e al presente il passo di Genesis 6,6: *pœnituit eum quod hominum fecisset in terra [...]*; il passo riferisce il pentimento di Dio per aver 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". Il riscontro è riportato anche sotto, insieme ai riscontri tematico-testuali desunti da certa fonte comune.

¹⁸²⁶ Presente nell'*Adamo*, in forma residuale, nell'alternarsi di interventi angelici ispirati a un atteggiamento di misericordia e ad altre espressioni di spietata giustizia; e nelle espressioni "tribunal di stelle" e "Giustizia io sono" di PADRE ETERNO, 1° di III,6 in Ad'13, p.84

¹⁸²⁷ in dA: giustizia, pietà e sdegno si combattono nella mente di Dio.

¹⁸²⁸ Almeno 50 versi dedicati, vicenda di Caino e Abele esclusa, nei testi a noi pervenuti.

(escludendo i primi tre capitoli del *Genesis*, a cui ovviamente tutti i testi fanno principale riferimento). Seguono i riscontri tematici circoscritti a una limitata porzione di testo insieme ai riscontri testuali veri e proprio: 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 indipendenti dalla *Divina Settimana*. Si sono aggiunti quindi alla fine un paio di riferimenti non raggruppabili nelle categorie riferite. Le abbreviazioni utilizzate e i criteri connessi sono i medesimi della prima parte dello schema e a tal riguardo si rimanda a quanto detto in nota all'inizio dello stesso.

A) RICONTRI SCENOGRAFICI, SCENOTECNICI E MUSICALI¹⁸²⁹

- Paradiso terrestre “in eminenza nel mezo”¹⁸³⁰: **JdA**¹⁸³¹
- Paradiso terrestre cortinato¹⁸³²: **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**¹⁸³³, **F**(PVT-PdT, PdM¹⁸³⁴, PdS)
- Su probabile uso scenico polvere da sparo¹⁸³⁵: **I**(Pal)
- Fonte al centro del giardino: **I**(Pal)
- Canto angelico a cori alterni¹⁸³⁶ **F**(PdS); **I**(CMO)
- Angeli canori e insieme musicisti (con strumenti): **I**(AP)

B) RICONTRI 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: 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): **JdA**, **I**(RCB)

¹⁸²⁹ Riscontri basati soprattutto sulle didascalie, esplicite o implicite, dei testi teatrali

¹⁸³⁰ in *Ordine per rappresentare*[...] di Ad'41, p.131

¹⁸³¹ JdA, in didascalia iniziale: “Constituatur paradus loco eminenciori, circumponantur cortine et panni serici”; in BARILLARI, op.cit., p.146; anche in riferimento al riscontro che segue.

¹⁸³² 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.

¹⁸³³ attraverso i responsori cantati

¹⁸³⁴ Gli stacchi musicali nella *Passion de Mons*, ma anche in altri mystères, spesso indicati con il termine “silete”.

¹⁸³⁵ In *Ordine per rappresentare* [...] di Ad'41, p.139-40, in riferimento alla scena V,4: “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 [...]”

¹⁸³⁶ In particolare, in I,1 di Ad'13 si alternano cori di *Serefini* e *Cherubini* che unendosi formano il coro completo di *Angeli*; un analogo sdoppiamento nel coro in due sottocori è indicato per le due strofe del canto angelico che chiude Ad'41.

- Motivo della fratellanza (anche implicito) fra Adamo e demanio¹⁸³⁷: **F(PdT¹⁸³⁸); I(Pal¹⁸³⁹)**
- Presenti numerosi personaggi infernali allegorici: **F(PdS)**,
- Personaggio infernale in parte assimilabile a Vanagloria: **F(PdS), dA**
- Personaggio infernale allegorico denominato Disperazione: **F(PdS¹⁸⁴⁰)**
- Michele, come condottiero della battaglia angelica: **F(MVT-PdT, PdG, PdS); I (CMO, AP, Pal)**
- Ulteriori arcangeli presenti, oltre a Michele¹⁸⁴¹: **F(MVT-PdT, PdG, PVrf, PdS); I(CMO)**
- Cherubino, come personaggio specifico¹⁸⁴²: **F(MVT-PdT, PdG, PVrf)¹⁸⁴³; I(CMO)**
- Adamo esprime rancore verso Eva per averlo indotto al peccato¹⁸⁴⁴: **JdA¹⁸⁴⁵, F(MVT), I(CMO)**
- Adamo ed Eva si esprimono in lamenti analoghi a quelli del dramma andreiniano¹⁸⁴⁶: **JdA, F(MVT, PdT, PdG, PVrf)**
- Significativo spazio dedicato al personaggio di Eva¹⁸⁴⁷: **JdA, F(MVT, PdT); I(RCB, Pal), dA**
- Personaggio di Eva caratterizzato da vivacità, coraggio e intraprendenza: **JdA¹⁸⁴⁸, F(PdT¹⁸⁴⁹)**
- Eva speculatrice/intellettuale/misticheggiante¹⁸⁵⁰: **JdA, F(MVT, PdT)**

C) RISCONTRI 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**

¹⁸³⁷ in V,2 di Ad'13 Lucifero si dichiara *germano* di Adamo.

¹⁸³⁸ PdT, v.1850, pronunciato da Sathan: "j'ai fait l'homme a nous semblable"

¹⁸³⁹ nell'espressione di un demone: "tua creatura spero dia de' nostri" (Pal I,4,56)

¹⁸⁴⁰ *Desperance*: in PdS, vv.760 e segg.

¹⁸⁴¹ in Ad'41 presenti anche *Rafaele* e Gabriele

¹⁸⁴² In Ad'41 interloquisce con Adamo ed Eva ed è l'operatore della cacciata. Il riscontro coi testi ove il Cherubino svolge le medesime azioni e funzioni sono riportati sopra, fra i riscontri sequenziali.

¹⁸⁴³ *Cherubin* o *Cerubin*

¹⁸⁴⁴ Il riscontro, qui considerato in generale (a prescindere da quanto dopo rispetto al peccato), è riportato in precedenza, fra i riscontri sequenziali, contestualmente alla fase relativa a interrogazioni/verdetti e cacciata, ove si esprime il motivo del rancore di Adamo verso Eva (sia in Ad'13 che in Ad'41).

¹⁸⁴⁵ Nel JdA il motivo del rancore è pervasivo, ma collocato prima (in corrispondenza della consumazione del peccato) e dopo (in fase post-edenica) e non contestualmente alla fase dei verdetti e della cacciata.

¹⁸⁴⁶ Sopra, fra i riscontri sequenziali, il riscontro del motivo è riportato in concomitanza con la fase post-edenica, ove emerge soprattutto nel dramma andreiniano; qui, è riportato più genericamente, ossia al di là del fatto che il motivo si esprima prima o dopo la cacciata. Nei testi cui si fa riferimento, comunque, tale motivo si esprime in stretta analogia tematica col dramma andreiniano, attraverso espressioni di pentimento, autocommiserazione, senso di perdita e percezione della natura divenuta ostile.

¹⁸⁴⁷ ossia paragonabile, se non eventualmente superiore, a quello riservato al personaggio di Adamo

¹⁸⁴⁸ In riferimento tematico al dramma andreiniano (di entrambe le versioni), nel JdA, il personaggio di Eva instaura una significativa complicità con il tentatore (vv.205-76); interloquisce con Adamo con estrema sicurezza (vv.277-314); presenta tratti misticheggianti (vv.306-12); di fronte allo scoraggiamento di Adamo, in fase post-edenica, esprime speranza (vv.587-90)

¹⁸⁴⁹ Nella PdT, nel colloquio post-edenico con Adamo (vv.1617-1760), Eva si contraddistingue per essere l'ideatrice della costruzione di una dimora e per il fatto di dimostrarsi meno scoraggiata di Adamo; entrambi gli aspetti emergono nella fase post edenica del dramma andreiniano (ma soprattutto in Ad'13).

¹⁸⁵⁰ Aspetto presente in tracce in entrambe le versioni del dramma andreiniano, ma maggiormente nella seconda. L'attributo di *speculatrice* per Eva è in: EVA, 4° di I,5 in Ad'41, p.27

- Il mondo emerge soprattutto come luogo di bellezza e redenzione¹⁸⁵¹: **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: **DS¹⁸⁵², 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 omaggio¹⁸⁵³: **I(Pal); dA**
- Doppio verso causale creazione uomo – caduta angelica¹⁸⁵⁴: **I(Pal); dA**

D) RISONTRI TEMATICO-TESTUALI, CON EVIDENTE RIFERIMENTO A FONTE COMUNE¹⁸⁵⁵

- motivo del “Ponam sedem meam in Aquilone”¹⁸⁵⁶: **F(PdG, PVrf, PdS); I(CMO, AP)**
- motivo della caduta di Lucifero tanto in basso quanto alta era la sua ambizione¹⁸⁵⁷: **F(MVT-PdT, PdG,); I(Pal)**
- motivo del “liberum arbitrium confirmatum in gratia”¹⁸⁵⁸: **F(PdG¹⁸⁵⁹)**
- Ripresa motivo del *penitet*¹⁸⁶⁰ da *Genesis* 6, 6: **F(PdT);**
- Motivo ovidiano del viso umano rivolto al cielo, verso cui l'uomo tende¹⁸⁶¹: **F(PdG); DS¹⁸⁶², MC**

¹⁸⁵¹ in riferimento ad Ad'13 (non tanto ad Ad'41)

¹⁸⁵² anche attraverso la medesima locuzione “picciol mondo”: vedi sotto, fra i riscontri testuali; anche in MC: “picciol mondo”

¹⁸⁵³ Il motivo è esplicito nel dramma andreiniano, e più vagamente evocato nei due riscontri segnalati.

¹⁸⁵⁴ in connessione alla compresenza del motivo dei seggi celesti e di quello dell'apparizione del Verbo incarnato agli angeli nei testi irferiti

¹⁸⁵⁵ Si considerano impliciti tutti i riscontri tematico-testuali aventi come riferimento comune i primi 3 capitoli di *Genesis*. Si riportano quindi i riscontri aventi un comune riferimento, meno scontato, ad altri luoghi (biblici e non)

¹⁸⁵⁶ 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 ardire, e'n Aquilone / Lungi vi trassi [...]”) compare identica anche nell'*Atto della Pinta*. Si tratta quindi probabilmente di un affermato libero adattamento, in ambito della pratica predicativa o delle sacre rappresentazioni, da *Isaias* 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.*

¹⁸⁵⁷ Il motivo è presente nel dramma andreiniano, ad esempio, in MICHELE 4° di V,8 in Ad'13, pp.167-68; p.167: “Tanto all'ingiu' dolente / Quanto lieto all'insu' poggjar credesti”. Il motivo è egualmente ripreso dal passo di *Isaias* 14, 12-15, citato nella nota precedente.

¹⁸⁵⁸ Espressione latina citata in glossa andreiniana, 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. In corrispondenza della nota, ANGELO 5 di II,1 in Ad'13, p.31: “[...] Al fin per farne meritare il Cielo, / E rifermarne eternamente in grazia [...]”

¹⁸⁵⁹ PdG, vv.461-64: “des ore en bien vous confermens / que jamès ne pourrez pecher / pour rien qui vous puist empescher / par don de grace speciale.”

¹⁸⁶⁰ Vedi sopra, in nota, fra i riscontri sequenziali del gruppo VII (Verdetti e cacciata)

- Libera ripresa testuale dal *Credo* [*Symbolum Nicaenum-C*]: **DS, MC**

E) RICONTRI TEMATICI E DESCRITTIVI CIRCOSCRITTI E/O TESTUALI CON IL POEMA DUBARTASIANO, ATTRAVERSO *LA DIVINA SETTIMANA* DI GUISONE:

- (come in Ad'41) forte nesso semantico: *Caos-Massa-Abbissi*
- 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:
 - *occhiate piume/penne > occhiuta coda; dipinte/o; frutto; mille specchi > mille occhi*
 - *pavone* connesso ad attrazione fatale per un *frutto*
- Motivo descrittivo degli usignoli¹⁸⁶³: voce e comportamento quasi umani; canti in risposta e armonicamente intrecciati
- Riprese testuali/strutturali da passo guisoniano descrittivo¹⁸⁶⁴ della voce umana come strumento musicale, per armonia cosmica in *Prologo* di Ad'13¹⁸⁶⁵
- ripresa testuale prolungata in motivo ovidiano: [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*

¹⁸⁶¹ Il riferimento è OVIDIO, *Metamorfosi* I, vv. 85-86: "pronaque cum spectent animalia cetera terram, / os homini sublime dedit caelumque videre / iussit et erectos ad sidera tollere vultus." Nel dramma andreiniano il motivo compare due volte in Ad'13 (in ANGELO 13 di II,1, p.34; e in MICHELE 2° di V,9, pp.173-75; p.174)

¹⁸⁶² Cfr. GUISONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, p.123-v: per il significativa consistenza di riscontri testuali, il passo è da considerarsi una fonte diretta per l'*Adamo*: vedi sotto, fra i riscontri testuali.

¹⁸⁶³ nel dramma andreiniano solo in Ad'41 (pp.42-44, in II,4); *Ruscigniuolo* in Ad'41; *Filomena e Ussignuol* in DS (GUISONE, op.cit., in *Quinto Giorno*, p.103v)

¹⁸⁶⁴ GUISONE, op.cit., in *Sesto Giorno*, pp.125r-v: "Noi per te, faconda bocca [...] / Noi per te risoniam di Dio la gloria: / La lingua è il pletro: il sonator lo spirito: / Sono i denti le corde: et è del naso / Il van quel de la la citera"

¹⁸⁶⁵ "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 [...]"

F) RICONTRI TEMATICI CIRCOSCRITTI O TESTUALI INDIPENDENTI DAL POEMA DUBARTASIANO

- Epiteto di drago/dragon/dragone per Lucifero¹⁸⁶⁶: **F**(MVT-PdT , PdS);
- *Damasceno Lido*¹⁸⁶⁷ (o espressioni omologhe), luogo di origine per Adamo: **F**(MVT, PVrm); **MC**
- *consiglio* infernale (o locuzioni analoghe): **F**(PdT); **dA**
- *massa confusa*, per ammasso primordiale di elementi: **I**(AP)
- *indigesta mole*, per ammasso primordiale di elementi **I**(AP)
- Motivo del divieto che accende il desiderio¹⁸⁶⁸: **I**(Pal) **dA**
- Analoga espressione vocativa per il *Giorno* della beatitudine eterna¹⁸⁶⁹: **MC**
- *Tenebre* primordiali, non malvagie: **MC**
- Motivo descrittivo dell'olmo e della vite, con riprese testuali¹⁸⁷⁰: **MC**
- *Cultore*, come epiteto di Dio: **MC**
- *pinti augelli* (riscontro testuale più preciso del "dipinti augelli", in DS): **dA**
- motivo della "perditrice vittoria" del tentatore¹⁸⁷¹: **dA**¹⁸⁷²
- riprese testuali in descrizione albero e 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 RICONTRI

- Edizione a stampa figurata analogamente ad Ad'13: **F**(MVT¹⁸⁷³)
- Affinità con teorie teatrali andreiniane su funzione edificante del teatro onesto: **I**(Pal¹⁸⁷⁴)

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

¹⁸⁶⁶ a più riprese in Ad'41 (mai in Ad'13); in **dA** epiteto di *Drago* per il re degli inferi, che però non ha per nome Lucifero ma Satana (o Pluto)

¹⁸⁶⁷ a più riprese in Ad'41 (mai in Ad'13)

¹⁸⁶⁸ in Ad'41, p.67: in SERPE, 17° di III,2, pp.66-68; p.67: "Cosa a noi divietata / E' vie più desiata"

¹⁸⁶⁹ riscontro tematico-testuale piuttosto significativo; vedi in §7.2

¹⁸⁷⁰ vedi in §7.2

¹⁸⁷¹ in LUCIFERO 2° di IV,2 in Ad'13, p.97: "Perditrice vittoria, indegno vanto, [...] / Ahì ch'ha trovato il Cielo / un nuovo modo ad onta nostra eterna / Di far, che'l vinto vincitor rimanga, / E trionfi perdendo."

¹⁸⁷² **dA** (I,41): "Vinse ei però: ma fu dura vittoria, / Più, ch'al vinto, a chi vinse, la vittoria"

¹⁸⁷³ Cfr. in §5.3

¹⁸⁷⁴ Cfr. in §6.4

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 afferenti a sacre rappresentazioni italiane assenti 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 l'impaginazione delle relative edizioni inclusiva di raffigurazioni accostabile da vicino al progetto editoriale andreiniano per la prima versione del dramma con i 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 a noi perduti; alcuni di essi potrebbero verosimilmente aver veicolati 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 all'autore, con particolare riferimento al poema dubartasiano, nella traduzione poetica di Ferrante Guisone. Oltre alle numerose riprese testuali e di motivi circostanziati 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*)¹⁸⁷⁵ 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 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 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 (sia pur di fenomenologia popolare) 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 lotto 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;

¹⁸⁷⁵ Il Beveliacqua, 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 genera, 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.

- intervento, con ogni probabilità squisitamente andreiniano, nello spostare la battaglia angelica, in forma di replica, verso il finale del dramma.
- significativa dilatazione delle vicende post-edeniche, probabilmente in parte in riferimento al modello (ma i testi considerati confermano solo in parte) e in parte con procedimento originale andreiniano, 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 delle vicende post-edeniche da due si riduce a un solo atto finale 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* mariniano¹⁸⁷⁶. 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* esecutore 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* rifrangesse in parte le tonalità aurorali del loto primigenio della sacra rappresentazione.

¹⁸⁷⁶ cfr., in nota, §6.4 di Cap.II

BIBLIOGRAFIA

A) Edizioni dell'Adamo di Giovan Battista Andreini (prima versione dell'opera)

[Ad'13] *L'Adamo. Sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini fiorentino. Alla m.ta christ.ma di Maria de Medici reina di Francia dedicata*, Milano, Bordini, 1613*. Riedizione-ristampa: Milano, Bordini, 1617**.

Adam: a sacred drama, translated from the Italian (a cura di W. Cowper e W. Hayley), pp.1-183 in vol. III di: HAYLEY William, COWPER William, *Cowper's Milton: in Four Volumes*: London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810

L'Adamo, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini, in *Appendice Seconda*, pp.225-348, di 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

L'Adamo: sacra rappresentazione / di Gio. Batt. Andreini. Lugano. Tip. G. Ruggia e C., 1834

Adamo: sacra rappresentazione in cinque atti ed un prologo / di Gio. Battista Andreini. Milano da Placido Maria Visaj, 1860

L'Adamo / Giambattista Andreini; con un saggio sull'Adamo e il Paradiso perduto a cura di Ettore Allodoli Lanciano. Carabba, 1913

L'Adamo, a cura di Alessandra Ruffino, in *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

** riproduzione digitale consultabile in: www.archive.org e in www.opal.unito.it

B) Edizione princeps e unica dell'Adamo, seconda versione, di Giovan Battista Andreini

[Ad'41] *L'Adamo di Gio. Battista Andreini. All'eminent.mo et Reverend.mo Cardinale Spada Ded.to*. In Perugia per il Bartoli, 1641. In 12°; esemplare consultato: in Dramm.Allacci26 presso la Bibl. Ap. Vaticana.

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, & da altri santi. In Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604

La Divina Visione, in soggetto del Beato Carlo Borromeo, cardinale di Santa Prassede & arcivescovo di Milano. Di Gio. Battista Andreini. Comico fedele. In Firenze, per Volcmar Timan germano, 1604. Ristampa, con qualche variante, unitamente a *La Maddalena*, 1610

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, 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. Riedizione: 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 [...]; in Ferrara, per Vittorio Baldini, 1612. Riproduzione moderna, pp.473-488, in MAROTTI Ferruccio, ROMEI Giovanna, a cura di, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1990

Lo Schiavetto. Comedia, Milano, Malatesta, 1612. Riedizioni con varianti: Venezia, Ciotti, 1620 e 1621. Edizione moderna, pp.57-213, in FALAVOLTI Laura, a cura di, *Commedie dei Comici dell'Arte*. Torino, Utet, 1982

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. Batta. Andreini fiorentino all'Ill.mo et Eccel.mo Don Alessandro Pico Principe della Mirandola [...]; Mantova, Osanna, 1617. Altra edizione: Milano, Malatesta, 1620; ulteriore edizione, con titolo *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: *La Ferinda / Giovan Battista Andreini; introduzione, testo critico e note a cura di Rossella Palmieri*; Taranto, Lisi, 2008

Amor nello specchio, commedia, Parigi, Della Vigna, 1622. Edizione moderna a cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci; 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, pp. 17-105 in Vol.II di FERRONE Siro, *Commedie dell'Arte*; Milano, Mursia 1985-86

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, pp. 107-120, in BUOMMINO Nevia, *Lo Specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Serie IX, Volume XII, Fascicolo 1; Roma, STI, 1999

La Ferza: ragionamento secondo contra l'accuse date alla commedia; Parigi, per Callemont, 1625. Riproduzioni moderne: pp.65-115, in FALAVOLTI Laura, a cura di, *Attore : alle origini di un mestiere*; Roma, Lavoro, 1988; e, pp.489-534, in MAROTTI Ferruccio, ROMEI Giovanna, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1990

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, pp.342-354 in Vol.III di PANDOLFI Vito, a cura di, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*; Firenze, Sansoni antiquariato, 1957-61

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 Protettrice 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. Pubblicazione recente insieme alla prima versione della Ferinda

(1622): *La Ferinda / Giovan Battista Andreini; introduzione, testo critico e note a cura di Rossella Palmieri*; 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 manoscritto del 1651 (data della dedica: 17 dicembre 1651), dal titolo *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra in versi composto [...]*: ms. 1651, Firenze, BNC, Magliab. VII, 16. Edizione critica: *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro : Il nuovo risarcito convitato di pietra, di Giovan Battista Andreini : studi e edizione critica / a cura di Silvia Carandini, Luciano Mariti*, Roma Bulzoni, 2003

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. Edizione critica: *La Maddalena lasciva e penitente / Giovan Battista Andreini; a cura di Rossella Palmieri ; 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*; Quaracchi (Firenze), a cura dei PP. Collegii a S.Bonaventura, 1951-1954
- ALESSANDRO DI HALES (1183-1245) *Summa theologica*; 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 e regione scholae Decretorum, 1515; e Venezia, Manuzio-Torresano, 1516
- ARISTOTELE (+322 a.C.), *Libros Meteororum*. Princeps latina monografica, a cura di Gaetano Tiene: Venetijs, 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 quatuor libros sententiarum magistri Petri Lombardi*; in Voll. I-IV di *Doctoris Seraphici S.Bonaventurae – Opera omnia*; 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
- 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; Bononiae 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. Hieronimo Mengo Vitellianensi, [...]; Bononiae Ioan. Rossius, 1584*

PELBÁRT Oszvald (1430-1504), *Aureum Sacrae Theologiae Rosarium; Hagenau, Gran, 1503-1508; Brescia, Marchetti, 1590*

PIETRO LOMBARDO, (c.a.1100-1160), *Celeberrimus ac Famosissimus Sententiarum Liber Magistri Petri Lombardi Sacrae Theologiae Doctoris Eximii; Venetiis 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 [...]; Bononiae, apud Peregrinum Bonardum, 1584*

TOMMASO D'AQUINO (1225–1274), [*Scripta super libros sententiarum*] *Diui Thomae Aquinatis [...] Secundum scriptum appellatum, super quatuor libros Sententiarum, Romae, Vincentius Luchinus excudebat, 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 [...]; Venetiis, accuratissime in mandato & 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 [...]; nell'Aquila appresso Giorgio Daghano, & compagni, 1582*

ALFANO Antonino, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero. Di Antonino Alfano gentil'huomo palermitano* Stampata in 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. 927 della Bibliothèque municipale di Tours: cc. 20r-40r. Edizione moderna di riferimento, con traduzione italiana a fronte, a cura di Sonia Maura Barillari: *Le Jeu d'Adam: alle origini del teatro sacro*; Roma, Carrocci, 2010

ANONIMO, [PdM] (*M. de la Passion de Mons* (rappresentato ad Amiens e Mons dal 1500) conservato fino ai nostri giorno 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. Edizione di riferimento: COHEN Gustave, a cura di, Strasbourg, Université, 1925

ANONIMO, [PdS] (*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*, per «Revue Bourguignonne», Dijon, Université, 1903-1904. Ristampa anastatica: Genève, Slatkine Reprints, 1974

ANONIMO, [PdT] (*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

ANONIMO, [PVrf] (*M. de la Passion de Valenciennes en rimes franchoises* (XVI secolo), ms: Valenciennes, Bib.Mun. 449 – indedito: edizione parziale delle prime 3 giornate: GUERIN, Cécile, a cura di,, 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, Gautherot, 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, Démonia, à Cinq personnages & Farce des deux Savetiers à trois personnages*; incunabolo, S. 1. n. d. (c. 1530). Rappresentata ad Autun, 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 versione definitiva: in 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), Madrid, 1635. Edizione italiana di riferimento, in: *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, con testo originale a fronte, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueno* (auto sacramental: 1673) in *Autos sacramentales: alegóricos y historiales*; Madrid, por Juan Garcia Infansón, 1690. Edizione italiana di riferimento, in: *La vita è sogno, il dramma e l'«auto sacramental»*, edizione con testo originale a fronte, a cura di Luisa Orioli, Milano, Adelphi, 1967

DELLA SALANDRA Serafino, *Adamo caduto: tragedia sacra*; in Cosenza per Gio. Battista Moio e Franc. Rodella, 1647

DU BARTAS, Guillaume de Saluste. *La sepmaine, 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 versi sciolti: GUISONE Ferrante, *La divina settimana*, Tours, Metaieri, 1592

FOLENGO Teofilo, *Atto della Pinta* (1539). Il testo originario non è pervenuto a noi, ma quello relativo 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, 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 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, *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 a cura di Patrizia Sonia De Corso; Firenze, Olschki, 2006.
- GREBAN Arnaud, [PdG] *Mystère de la Passion* (rappresentato a Parigi dal 1452). Tradito attraverso diversi mss. Edizione di riferimento: PARIS-RAYNAUD, a cura di, *La Passion d'Arnaud Greban*; Paris, Vieweg, 1878. Ristampa anastatica: Geneve, Slatkine Reprints, 1970
- GROTIUS Hugo, *Adamus exul in Hugonis Groth Sacra in quibus Adamus exul tragoedia aliorumque eiusdem generis carminum cumulus consecrata Franciæ principi Hagæ Comitatus: ex typographio Alberti Henrici*, 1601
- GUARINI Battista, *Il pastor fido*; Venezia, Bonfadino, 1590
- GUIZONE (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 [...]* In Venetia appresso li Guerigli, 1644
- LOREDANO, Giovanni Francesco. *L' Adamo di Gio. Francesco Loredano nobile veneto* In Venetia per il Sarzina, 1640
- MARCADE 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
- MARINO, Giovan Battista, *L'Adone*. In: MARINO; SANVITALE, Fortuniano; SCOTO, Lorenzo *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*. In Parigi presso Oliviero di Varano, alla strada di San Giacomo, alla Vittoria, 1623
- MILTON John, *Paradise Lost; a poem in twelve books. 2d ed., rev. and augmented by the same author*. London, Printed by S. Simmons, 1674. Edizione italiana di riferimento: MILTON, *Paradiso perduto*, testo originale a fronte, a cura di Roberto Sanesi; Milano, Mondadori, 1984
- MURTOLA Gasparo, *Della creatione del mondo, poema sacro del sig. Gasparo Murtola. Giorni sette, canti sedici [...]*; in Venetia appresso Evangelista Deuchino et Gio. Batt.a Pulciani, 1608

OVIDIO (Ovidius Naso Publius: 43a.C.-17d.C.), [*Metamorfosi*] *Metamorphoses*. A cura di Guido Vitali: *Le metamorfosi*, testo a fronte originale e traduzione italiana; in 3 voll.; Milano, Società anonima Notari, 1929

PASSERO, Felice, *L'Essamerone overo l'opra de' sei giorni poema di don Felice Passero [...]*; in 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 diuersi [...]*; in Genova appresso Giuseppe Pavoni, 1604. Esemplare consultato presso la Bibl. Naz. Marciana di Venezia.

TASSO Torquato, *Gerusalemme conquistata*; Roma, Facciotti, 1593

TASSO Torquato, *Gerusalemme liberata*; Casalmaggiore-Parma, Canacci-Viotti, 1581

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.*; in Viterbo appresso Girolamo Discepolo, 1607. Edizione moderna di riferimento: PETROCCHI Giorgio, a cura di, *Torquato Tasso - Il mondo creato*; Firenze, Le Monnier, 1951

VALVASONE, Erasmo da, *Angeleida [...]*; in Venetia appresso Gio. Battista Sommasco, 1590

VEGA, Lope de, *La creación del mundo y primera culpa del hombre* (1631-35); Madrid, Sanz, 1744

VIDA, Marco Girolamo, [*Christias*] *Marci Hieronymi Vidae Cremonensis Albae episcopi Christiados libri sex*; Cremonae, in aedibus diuae Margaritae Lodouic. Britan. impr., 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, pp.5-14 di ALLODOLI (1913)
- ARCAINI Giovanna, *I comici dell'arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, pp.265-326 in CASCETTA-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, in 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 et ispedito modo per rappresentare l'Adamo"*, in «Scritti in onore di Alessandro Marabottini», Roma, De Luca, 1997; p.173-179
- BUOMMINO Nevia, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei», Anno cccxcvi. Serie ix, Volume xii, Fascicolo n°1; 135 pagine; Roma, STI, 1999
- BURATTINI Claudia, *Drammaturgo e capocomico*, introduzione all'epistolario di G.B.Andreini, p.64 in Vol I di FERRONE, Siro, a cura di, *Comici dell'arte: corrispondenze*. Firenze, Le lettere, 1993
- CARANDINI, Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1990

- 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
- 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*, a cura di M.Chiabò, 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*, pp.77-89 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
- CARANDINI Silvia, *Dar corpo alle metafore. Modelli spagnoli e drammaturgia dei “comici” italiani* (l'articolo verte soprattutto sul *Convitato di Pietra* di G.B.Andreini), in *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca*, Atti del primo colloquio internazionale, a cura di Salomé Vuelta García. Pisa, 4-5 ottobre 2002; pp.85-113.
- CARANDINI-MARITI (2003), a cura di, *Don Giovanni, o L'estrema avventura del teatro: Il nuovo risarcito convitato di pietra*, vedi in (A), sotto *Il Convitato di Pietra*
- 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-CARPANI (1995)
- 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 profane*, II, Strasbourg, University of Strasbourg, 1986, pp. 423-432
- COZZI Gaetano, *Tra un comico-drammaturgo e un pittore del Seicento: Giovan Battista Andreini e Domenico Fetti*, pp.193-205 in «Bollettino dell'Istituto di Storia della società e dello Stato veneziano», I (1959)
- 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*, pp.19-28 in XXXII Festival Internazionale di Teatro, Venezia, 1984
- DAVICO BONINO Guido, *Giovan Battista Andreini e il teatro della scrittura*, pp.183-90 in *La commedia italiana del Cinquecento e altre note su letteratura e teatro*; Torino, Tirrenia Stampatori, 1989
- 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)*, in «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), p. 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*. (in particolare, ma non solo, Capitolo VI: *Lelio bandito e santo*; pp.223-73) Torino, Einaudi, 1993
- FERRONE, Siro, a cura di, *Comici dell'arte: corrispondenze*; 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 Alessandro Lattanzi e Paolo Giovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003; pp. 51-67
- FIASCHINI Fabrizio, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini*, pp.447-483 in *Immagini, visioni, epifanie. Professionisti e dilettanti sulla scena milanese fra età spagnola e età*

- austriaca*, a cura di Annamaria Cascetta, Roberta Carpani; Milano, Vita e Pensiero, 2000 («Comunicazioni Sociali 2-3»)
- 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?*, in "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* (in particolare, anche su Andreini, *Conjectures on the origin of the Paradise Lost*: pp.231-80; *Appendix, containing extracts from the Adamo of Andreini*, pp.281 e segg.); London, T. Cadell, junior, 1796
- HAYLEY William, COWPER William, *Cowper's Milton: in Four Volumes* (in vol.III, pp.1-183: *Adam: a sacred drama*, vedi in (A); pp.185-192: *Remarks on different editions of Andreini's Adamo*); London, Printed by W. Mason for J. Johnson & Co., 1810
- KASTOR Frank, *A Genesis of a Subportrait in "Paradise Lost"* in «The Huntington Library Quaterly», Vol.33, N°4(Aug.,1970), pp.373-85; sull'Adamo di Andreini, p.376 e pp.380-81
- LOMBARDI Marco, *La Saggia Egiziana di Giovan Battista Andreini e il teatro nel teatro*, in «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-BORRACCI (1997), cura di, *Amor nello specchio*, vedi in (A)
- MAROTTI Ferruccio, ROMEI Giovanna, a cura di, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*; Roma, Bulzoni, 1990
- 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, Vol.I*; Brescia, Bossini, 1753; in Parte II, pp.708-11

- 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*. In "Aprosiana", Anno 2005 – N. 13, a cura di Girolamo de Miranda. Pag. 27-54.
- MORETTI Stefano Agostino, "Il Sacrificio, lode spettante la celebrazione della Santa Messa" di Giovan Battista Andreini, un'opera ritrovata, «Studi Secenteschi», vol. 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 (A)
- PALMIERI (2008), a cura di, *La Ferinda*, vedi in (A)
- 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* A Paris De l'imprimerie de Pierre Delormel, 1728; successiva edizione (di riferimento): Paris, Cailleau, 1730; su G.B.Andreini pp.58 e 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, Vol. I*; Cuneo, Bertola&Locatelli, 1990. Sotto la voce "Adamo" (p.22), oltre a quelle relative alle edizioni del 1613 e '17, e a quella (presumibilmente non sussistente) del '19, figura una recensione biblio-tecnica dell'*Adamo* del 1641 e l'indicazione di giacenza 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
- SMITH Winifred, *Giovan Battista Andreini as a theatrical innovator*, «The Modern Language Review», XVII (1992), pp.31-41
- TAVIANI Ferdinando, 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, *Centauro*, pp.200-33 in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento* (Atti del Convegno Internazionale, Torino, Centro Regionale Universitario per il Teatro del Piemonte, 6/8 aprile 1987); Genova, Costa&Nolan, 1989
- TRISTAN Marie-France, *L'Adamo, "Sacra rappresentazione" 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
- WALKER, Joseph C., *Historical memoir on Italian tragedy*; London, E. Harding, 1799
- 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.167-71

G) Altri testi citati

BARILLARI (2010): vedi ANONIMO [JdA, *Jeu d'Adam*], in (E)

BENJAMIN Walter, *Il dramma barocco tedesco*, trad. di Flavio Cuniberto; Torino, Einaudi, 1999

BIBOLET (1987): vedi ANONIMO, [PdT] in (E)

BRUDERER EICHBERG Barbara, *Le gerarchie degli Angeli nel Medioevo: rapporti tra teologia e iconografia*, p.40-43 di *Le ali di Dio : messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, a cura di Marco Bussagli e Mario D'Onofrio; Milano, Silvana, 2000;

CERTEAU, Michel de, *Il parlare angelico*; Firenze, Olschki, 1989

COHEN (1925): vedi ANONIMO, [PdM] in (E)

COSENTINO Paola, *Per un'ipotesi di lettura del Tasso autore del Mondo creato: la Divina Settimana di Ferrante Guisone*; in "Italique", II; Ginevra, Droz, 1999; pp.143-165

COWPER William , HAYLEY William , CUNNINGHAM John William, *The works of William Cowper: His life and letters*; London, Saunders & Otley, 1835

COWPER William, SOUTHEY Robert; *Life of William Cowper*, London, Baldwin and Cradock, 1837

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, a cura di, *Teofilo Folengo – La Palermitana*; Firenze, Olschki, 2006.

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, a cura di, *Teofilo Folengo - Atto della Pinta: sacra rappresentazione*; Lucca, Pacini Fazzi, 1994

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 (ristampa: 2005)
- GUERIN (1994): vedi ANONIMO, [PVrf] in (E)
- JONAS Hans, *The gnostic Religion. The message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*; Beacon Press, Boston, 1958. Prima edizione italiana: *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*; Roma, Laterza, 1996 (1999⁶)
- ORIOLO Luisa, a cura di, *Calderón de la Barca - La vita è sogno [...]*: vedi in (E)
- PARIS-RAYNAUD (1878): vedi GREBAN, [PdG] in (E)
- PETROCCHI Giorgio, a cura di, *Torquato Tasso - Il mondo creato*; Firenze, Le Monnier, 1951
- RENDA Umberto, a cura di, *Opere italiane – Teofilo Folengo*, in 3 Voll.; Bari, Laterza, 1911-14
- REY-FLAUD Henry, *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en ronde à la fin du Moyen Âge*; Paris, Gallimard, 1973
- ROTHSCHILD (1878): 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*, per «Revue Bourguignonne»; Dijon, Université, 1903-1904. Ristampa anastatica: Genève, Slatkine Reprints, 1974. Comprende, a pp. 71-204 di Vol.I, *La Passion bourguignonne de Semur*, segnata in (E), sotto ANONIMO, [PdS]
- 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 à 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)*, in: "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 creativité*, 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, Unione tipografico-editrice torinese, 1981-1989
- VASARI Giorgio, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti*; Firenze, Torrentino, 1550. Edizione citata: Firenze, Le Monnier, 1846
- VOLTAIRE (Arouet François-Marie), *Essai sur la poésie épique [...]*; Paris, Chaubert, 1728. Originaria pubblicazione in inglese in: 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 in "Oeuvres complètes de Voltaire © 2011", accessibili in www.voltaire-integral.com
- WENZEL Siegfried, *The Three Enemies of Man*, in «Mediaeval Studies», Vol.29, 1967; pp.47-66