

ALESSANDRA MUNARI

La statua animata: dalla Bibbia al mito classico e ermetico, fino alla scena barocca

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRA MUNARI

La statua animata: dalla Bibbia al mito classico e ermetico, fino alla scena barocca

Nel primo Barocco, in maniera più o meno scoperta, si converte in funzione letterario-teatrale il personaggio mitico – classico e ermetico, in realtà già biblico (e cabalistico) – della statua animata, ricorrente in diversi generi letterari di varie nazionalità. L'indagine si focalizzerà sulla scena italiana: dalla Commedia dell'Arte con l' 'Ateista fulminato', passando per 'Il nuovo risarcito Convitato di Pietra' di Andreini, sino a una folta serie di libretti affollati da statue.

La statua animata non rappresenta certo un motivo originale, fra le tematiche oggetto di studio critico, in ambito letterario e non solo: basti dire che lo spunto per questo studio è venuto da un collega di studi sul cinema e precisamente, non a caso, di 'animazione', Marco Bellano.¹ Se da un lato la fioritura critica su tale argomento inevitabilmente sottrae spazio libero al raggio d'azione di una ricerca originale, una perlustrazione attenta permette di farsi perlomeno un quadro preciso non tanto del cosiddetto 'stato dell'arte' su questo tema, quanto del tipo di immaginario ad esso abitualmente associato da lettori e critici.

Pensando a statue animate, il primo personaggio a venire in mente è quello ovidiano di Pigmalione² (*Met.* X, vv. 243-297), tanto innamorato di una statua da lui stesso scolpita, più bella di qualsiasi altra donna di carne (evidente in Ovidio il nodo tematico Arte-Natura, cruciale anche nel Barocco), da convincere con le sue suppliche Venere in persona ad animare la statua; interessante notare che il mito a venire narrato (per bocca di Orfeo) subito prima di Pigmalione sia quello delle Propetidi, donne di Amatunte trasformate in pietra da Venere, come pena per aver negato la divinità della dea: uno dei non pochi casi, del resto, di pietrificazione punitiva presenti nella mitologia greca, di cui si ricordano alcuni esempi (Oleno e Letea) anche a inizio canto X, come termine di paragone per un Orfeo quasi impietrito – proprio lui che era in grado di animare la natura con il suo canto – davanti alla perdita definitiva di Euridice, per colpa della sua trasgressione alla condizione imposta dal sovrano infero. Sempre in Ovidio (*Met.* XIV, vv. 312-440) si trova un altro mito di statue, benché non propriamente animate, quasi nascosto dalla vicenda principale di metamorfosi vera e propria: si tratta del povero Pico, trasformato in picchio a mo' di castigo per aver osato rifiutare l'amore di Circe, che dell'amato punito conserva però una statua, ornata di ghirlande, in un apposito sacello, come racconta un'ancella della maga ad un compagno di Ulisse, mostrandogli la scultura. Le statue sembrano insomma legate all'idea di un potere divino capace, se contestato, di castigo e vendetta, allo stesso tempo rappresentando loro stesse potenzialmente una ragione di colpevolezza, per idolatria. A conferma di tale impressione, sempre dall'ampio bacino dei miti greci emergono le statue di due atleti, Miti e Teogene, le quali si fanno strumento di giustizia divina rovinando addosso a uomini malvagi, colpevoli uno dell'omicidio di Miti (vicenda ricordata da Aristotele nella *Poetica*, IX, 1452a, 1-11) e l'altro di oltraggio contro la scultura dedicata a Teogene. Anche la tradizione ermetica si prestava a offrire spunti interessanti sull'animazione delle statue, in particolare l'*Asclepius*, un trattato dove si descrivevano i riti per animare le statue e usare i

¹ Verte intorno a tale argomento l'intervento proposto da M. BELLANO per la 29th Annual Conference della SAS - Society for Animation Studies (Padova, 3-7 luglio 2017): *A Newer Pygmalion. Animation and the Animated Statue*.

² Cfr. VI. STOICHITA, *L'effetto Pigmalione: breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, traduzione di B. Sforza, edizione a cura di A. Pino, Milano, Il saggiatore, 2006; J. VAN GASTEL, *Il Marmo spirante: Sculpture and Experience in Seventeenth-Century Rome*, Berlin-Leiden, Akademie Verlag-Leiden University Press, 2013, 23-52.

loro poteri, in particolare di tipo divinatorio. Come hanno già ampiamente discusso gli studi di Frances Yates, durante il Rinascimento si era creduto, nel riscoprire simili testi, che fossero stati tramandati sin dai tempi più remoti, garantendo loro un'autorevolezza pari quasi alla sacralità delle Scritture – dignità frutto d'un errore nella datazione dei testi, al massimo riferibili in realtà al II-III secolo d.C.³ Gli intellettuali del Rinascimento⁴ avevano cercato di interpretare a favore del recupero di tali testi ermetici alcuni scritti di Padri della Chiesa come Lattanzio, che li aveva riletti in chiave cristiana, contro l'opinione di chi invece – seguendo Agostino – aveva visto in tali rituali l'espressione di un'idolatria pagana ignara di avere a che fare non con idoli, ma con spiriti diabolici ingannevoli.

In effetti, ricordando innanzitutto il divieto mosaico di costruirsi immagini di Dio, le statue sembrano un 'anti-tema' rispetto alla mentalità giudaico-cristiana, risultando spesso associate a figure negative quali il superbo re Nabucodonosor, che impose il culto di una statua d'oro (e che aveva avuto un sogno profetico dominato sempre da una statua), o la colonna di sale in cui si trasforma la disobbediente moglie di Lot, fino alla statua parlante creata dalla Bestia della terra nell'*Apocalisse*. Un'occhiata alla terminologia scritturale scopre però una situazione mossa: tra le parole più ricorrenti per indicare gli idoli, nella forma di immagini scolpite o intagliate, quasi figure distorte del vero Dio, troviamo *pesel*; poi c'è *tselem*, immagine nel senso di somiglianza (la definizione dell'uomo data all'inizio della *Genesi*, ammasso di polvere animato dallo spirito di Dio a Sua immagine). Nella Bibbia si incontrano pure i *terafim*, statuette sacre protettrici della famiglia, usate per scopi divinatori e come criterio per l'ereditarietà del patrimonio: famoso l'episodio in cui Rachele ruba i *terafim* del padre (*Gen.* 31, 19-35), fonte di ispirazione per artisti seicenteschi come Pietro da Cortona o Giacinto Gimignani (e, nel secolo dopo, Tiepolo).⁵

Quasi a sineddoche di questa diffusa ambiguità si presta quello che è l'oggetto sacro per eccellenza agli occhi del popolo ebraico: l'Arca dell'Alleanza con le Tavole della Legge, aperte dalla proibizione di creare immagini sacre (*pesel*). Proprio l'Arca era sorvegliata da due statue di cherubini in grado, secondo i commenti del Talmud babilonense e dello Zohar, di muoversi e spostarsi:⁶ furono costruite dietro ordine di Mosè, seguendo disposizioni minuziose che Dio stesso dettò,

³ Cfr. F.A. YATES, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London, Routledge and Kegan, 1964; ERMETE TRISMEGISTO, *Corpo ermetico e Asclepio*, a cura di B.M. Tordini Portogalli, Milano, SE, 2006.

⁴ In generale, cfr.: *Giordano Bruno: parole, concetti, immagini*, 3 voll., direzione scientifica di M. Ciliberto, Pisa Scuola Normale Superiore - Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2014, vol. II, 1863-1866, voce 'statua'; G. BUSI-S.M. BONDONI-S. CAMPANINI (a cura di), *The Kabbalistic Library of Giovanni Pico della Mirandola*, vol. I: *The Great Parchment / Flavius Mithridates' Latin Translation, the Hebrew Text, and an English Version*, Torino, Arago, 2004.

⁵ Un ottimo sito per l'analisi del testo (e lessico) biblico è <http://biblehub.com>. Si ricordino almeno due oli su tela, *Rachele che nasconde gli idoli* di Gimignani nella collezione Corsini a Firenze (1638) e *Labano che cerca gli idoli* di Pietro da Cortona al Bristol City Museum and Art Gallery (1630-35), e l'affresco *Rachele nasconde gli idoli* di Tiepolo al Palazzo Patriarcale di Udine (1726-29).

⁶ Per lo studio dei testi ebraici, cfr. i siti <http://www.halakhah.com> (vd. Baba Bathra 99a), <https://kabbalah.com> e <http://www.zohar.com/>, oltre a *The Zohar: Pritzker edition*, vol. V, trad. inglese e commento di D.C. Matt, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2009 (vd. *Zohar* 2:278a). Sui libri e sulle conoscenze d'ambito ebraico-cabalistico, in particolare di Pico della Mirandola, cfr. G. TAMANI, *I libri ebraici di Pico della Mirandola*, in G.C. Garfagnini (a cura di), *Giovanni Pico della Mirandola: convegno internazionale di studi nel cinquecentesimo anniversario della morte (1494-1994)*, Mirandola, 4-8 ottobre 1994, Firenze, L.S. Olschki, 1997, vol. II, pp. 491-530 e anche ivi, vol. I, F. LELLI, *Yohanan Alemanno, Giovanni Pico della Mirandola e la cultura ebraica italiana del XV secolo*, 303-325; G. BUSI, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Torino, Arago, 2007, specie il cap. II, 25-46; utile pure P.C. BORI, *Pluralità delle vie: alle origini del Discorso sulla dignità umana di Pico della Mirandola*, testo latino, versione italiana, apparato testuale a cura di S. Marchignoli, Milano, Feltrinelli, 2000, 41-56.

promettendo che la Propria voce avrebbe parlato risuonando tra i due angeli. In ogni caso, la presenza dei cherubini a vegliare sul cosiddetto ‘Trono della Misericordia’ dell’Arca pare quasi una conferma e *contrario* dell’immagine dei cherubini come custodi offerta nella *Genesi*, dove gli angeli, qui invece severi e quasi vendicatori, armati di spade fiammeggianti, sono messi a guardia del Paradiso Terrestre dopo la cacciata di Adamo ed Eva (*Gen.* 3, 24). Si può infine almeno menzionare un’indimenticabile figura della mitologia ebraica, talmudica e cabalistica, quasi all’estremo opposto rispetto all’immaginario angelico: il *golem*, ammasso antropomorfo di materia animata artificialmente con arti magiche. Del resto, raccordando infine i vari discorsi su immagini, idoli, cherubini, *golem*, con Moshe Idel notiamo che «basterà ricordare il culto delle immagini reali nell’antica Mesopotamia: le statue erano considerate una manifestazione vivente delle divinità, ‘cui si dava il potere di agire e parlare per bocca di un sovrano’. In questo contesto possiamo comprendere meglio il senso dei nomi divini sulla fronte del *Golem* [usati come formule magiche sacre per animarlo, NdA]. Questi, come Adamo, è in qualche modo il rappresentante di Dio, poiché entrambi sono stati creati a Sua immagine».⁷

Il primo Barocco riprese e portò a maturazione tutti questi filoni dell’immaginario associati alle statue, apprestando un ricco serbatoio di immagini e motivi alla letteratura e alle arti: dalla *Galeria* e dall’*Adone* (XVI) di Marino alla Hermione del *Winter’s Tale*, sino al ‘fenomeno Don Giovanni’, esploso nel Seicento a partire dalla Spagna, anche se probabilmente riferibile ad una tradizione ben più antica e vasta.⁸ Nel presente studio ci si concentrerà, per esigenza di brevità, solo sulla scena del primo Barocco italiano,⁹ avviando lo studio dal modello mitico più noto, sotto il segno cioè di Pigmalione. Nel nome del delicato rapporto tra artisti e critici, infatti, si pone probabilmente una scena di un famoso dramma in musica veneziano, su testo di Giacomo Badoaro, *L’Ulisse errante* (1644). Qui, forse dietro ispirazione ovidiana, le ancelle di Circe conducono gli uomini di Ulisse in un cortile pieno di statue, avvertendoli con queste parole:

DAMIGELLE: Ma prima è ben che voi sappiate, o Greci,
che non son queste statue, o sorde, o mute.
Ivi stanno nascosi
Lara, Zoilo, Teon’ ed altri molti
uomini trasformati e donne ancora:
ch’odon l’altrui parole,

⁷ Cfr. *Exodus* 25, 16-25 e *Liber I Regum* 6, 21-27 con *Liber II Paralipomenon* 3, 10-13. Il testo della *Vulgata Clementina* è disponibile online: <http://www.drbo.org/lvb/index.htm>. Cfr. U. VOLLI, *Cherubim: (Re)presenting Transcendence*, «Signs and Society», II (2014), S1 (volume supplement), S23-S48. Sulla cabala ebraica e cristiana, e sul golem in particolare, cfr.: G. SCHOLEM, *La kabbalah e il suo simbolismo*, trad. di A. Solmi, Torino, Einaudi, 1980, in part. il cap. V sul golem, pp. 201-257; M. IDEL, *La cabbalà in Italia (1280-1510)*, a cura di F. Lelli, Firenze, Giuntina, 2007, su golem e antropoidi in generale pp. 293-350, interessanti in part. pp. 322 e 347, 327 (da cui è ripresa la citazione finale di questo paragrafo, dove Idel riporta un passo da I.J. WINTER, *‘Idols of the King’: Royal Images as Recipient of Ritual Action in Ancient Mesopotamia*, «Journal of Ritual Studies», VI (1992), 1, 13-42: 13), 343-345 (su *terafim* e cherubini).

⁸ Cfr. G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991 e ID., *Tra don Giovanni e don Rodrigo: scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989; U. CURI, *La cognizione dell’amore: eros e filosofia*, Milano, Feltrinelli, 1997, in part. *Il mito di Don Giovanni nella cultura moderna*, 161-308; E. CROPPER, *The Petrifying Art: Marino’s Poetry and Caravaggio*, «Metropolitan Museum Journal», XXVI (1991), 193-212; M. MUELLER, *Hermione’s Wrinkles, or, Ovid Transformed: An Essay on The Winter’s Tale*, «Comparative Drama», V (Fall 1971), 3, 226-239.

⁹ In generale, per fare un esempio anteriore al Barocco, afferente ad un altro genere drammatico rispetto a quelli qui trattati, si può ricordare l’*Andromeda* (1587), «tragicomedia boscareccia» di Diomisso Guazzoni, dove il personaggio Florido viene trasformato in statua e poi riportato alla forma umana (III, 7; IV, 4).

e parlano tal ora.
 COMPAGNI: Questa forma novella
 troppo nel vivo offende
 la scarsa libertà de la favella.
 ALTRO: Non basterà guardarsi
 da l'uom troppo loquace; anco devrassi
 temer le statue e dubitar de sassi?
 STATUA: Quanti sembrano in viso e statue e marmi:
 c'han pronte a danni altrui le prose, e i carmi.
 DAMIGELLE: Questi è Zoilo mordace:
 raro o non mai mendace.
 ALTRA: Amici greci lor non rispondete:
 osservate i lor detti e trascorrete.¹⁰

Le statue ritraggono dunque critici e censori presi dalla mitologia e storia antica: Lara, la ninfa pettegola punita per aver svelato a Giunone l'amore di Giove per Giuturna; Zoilo, severo commentatore di Omero; Teone, forse un poeta di proverbiale loquacità rabbiosa, anche in Orazio (*Epist.* I, 18, 82: «dente Theonino cum circumroditur»). I critici, in generale e specialmente in campo artistico-letterario, spesso giudicano pur senza mettersi in gioco loro stessi come creatori d'arte (di qui la velata accusa 'dantesca' di vigliaccheria); almeno le statue *sono* opere d'arte! In linea con la mentalità scettica tipica della Venezia dominata dagli accademici Incogniti, nel prosieguo della scena si assiste ad uno scambio di osservazioni tra damigelle di Circe e compagni d'Ulisse in tema d'amore (in particolare sul ruolo femminile), tematica letteraria per eccellenza soprattutto in ambito melodrammatico e già pastorale: rispetto a tale scambio e argomento, le statue 'maldicenti' intervengono a fornire una specie di commento cinico, 'anti-idealizzante', da «maledico satiro». Del resto, proprio in apertura a questo libretto l'autore aveva posto una 'Lettera' prefatoria teorica, sulla necessità di compiacere il gusto del pubblico moderno pur a dispetto delle regole aristoteliche – anche sulla scia probabilmente delle idee espresse nell'*Arte nuevo* dallo spagnolo Lope de Vega, ormai all'epoca ben note e discusse fra gli intellettuali veneziani.¹¹

L'immagine di statue che si muovono su uno sfondo sacro classicheggiante circola anche in rappresentazioni teatrali del Seicento come l'*Ateista fulminato*, dove le statue che ammoniscono e infine condannano il protagonista appartengono proprio a un «tempio». Si tratta di un famoso scenario¹² legato al 'fenomeno Don Giovanni', come si diceva avviato dallo spagnolo *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina – con cui il morto vendicatore prende l'aspetto non più di teschio o simile, ma di statua animata, una figura ricorrente nel teatro spagnolo (per esempio in *Dineros son calidad* di Lope de Vega) –; un testo, quello del *Burlador*, preso in genere a capostipite dell'internazionale fortuna teatrale seicentesca del mito tenoriano. Bisogna ricordare che comunque è già del 1615 una delle prime rappresentazioni seicentesche (con protagonista il 'Conte Leonzio', ateo) legate a questa leggenda;¹³ più difficili da datare risultano gli scenari, in quanto trascrizioni a posteriori di spettacoli 'all'improvviso' già in circolazione. L'*Ateista fulminato*, così come un altro

¹⁰ G. BADOARO, *L'Ulisse errante* (II, 5), in F. ZARDINI, G. LANA, *Gli Ulissi di Giacomo Badoaro. Albori dell'Opera a Venezia*, Verona, Edizioni Fiorini, 2007, 217-313: 255-256.

¹¹ A. TEDESCO, «*All'usanza spagnola: el Arte nuevo de Lope de Vega y la ópera italiana del siglo XVII*», «Críticón», LXXXVII-LXXXVIII-LXXXIX (2003), 837-852: 843-844.

¹² Oltre ai già citati studi di Macchia, cfr. *L'ateista fulminato*, in A.M. Testaverde (a cura di), *I canovacci della commedia dell'arte*, trascrizione dei testi e note di A. Evangelista, prefazione di R. De Simone, Torino, G. Einaudi, 2007, 557-568.

¹³ MACCHIA, *Vita...*, 35-37 e 177 ssg.

scenario ‘dongiovanneo’, *Il convitato di pietra*, ci sono noti da una raccolta manoscritta di scenari conservata presso la Biblioteca Casanatense di Roma (*Ciro Monarca: Dell’Opere Regie*: ms. 4186), databili a metà Seicento, secondo Giovanni Macchia;¹⁴ in realtà l’*Ateista fulminato*, per esempio, già risulta rappresentato negli ultimi mesi del 1642, precisamente il 28 novembre 1642.¹⁵ La rappresentazione fu messa in scena a Firenze, al Teatro della Dogana (o della Baldracca), da una compagnia guidata da un capocomico che andava sotto il nome d’arte di Aurelio (nome del protagonista dello scenario), il quale aveva già in passato praticato trattative con la segreteria medica per la stagione teatrale del 1640.¹⁶ Poco più di un mese prima, il 17 ottobre, gli stessi attori avevano inscenato *Il medico di suo onore*, tratto da Calderón de la Barca, così come in effetti riportato nel canovaccio ritrovato, anche questo, nella raccolta casanatense, specificando anzi nell’annotazione che quella del 17 ottobre fu la prima assoluta; la raccolta forse appartenne proprio alla compagnia di Aurelio.¹⁷ Luciano Mariti considera che la compagnia dunque potesse conoscere e perfino mescolare anche altri scenari ‘tenoriani’, come il *Convitato casanatense* e un altro scenario poi ripreso nel *Festin* di Biancolelli. Già probabilmente dai primi anni trenta in Italia giravano scenari di stampo ‘dongiovanneo’: un *Convitato di pietra* di Cicognini risulta rappresentato a Firenze già nel 1633,¹⁸ oltre al fatto che l’attore Tiberio Fiorilli, famoso nei panni di Scaramuccia, aveva iniziato la sua carriera a Fano proprio con uno spettacolo del *Convitato di pietra*, ben prima del 1639, quando ormai famoso andò in Francia.

Tornando all’*Ateista fulminato*, la parte di trama che ci interessa è quella che vede l’interazione tra il personaggio tenoriano e le controfigure del Convitato. Il conte Aurelio, immagine del don Giovanni, riceve tre ammonizioni profetiche a pentirsi delle sue malefatte per evitare la dannazione; ammonizioni pronunciate dalle statue di un tempio da lui oltraggiate, che vegliavano sulle tombe dei genitori del suo nemico. Alla fine arriva la condanna definitiva, in cui per tre volte ancora il conte rifiuta di pentirsi e viene perciò fatto sprofondare nell’inferno da un fulmine. Simile, sempre sullo sfondo di un tempio, lo scenario casanatense propriamente intitolato *Il convitato di pietra*, dove compaiono nella storia altri dettagli riconfermati dalla tradizione, come vedremo anche molto prossima: per esempio la mensa imbandita dal Convitato (scena cruciale per il mito del don Giovanni) o la presenza di musica in scena.¹⁹

Si riportano qui alcune scene dell’*Ateista fulminato* che vedono protagoniste le statue:

TEMPIO [STATUE]

¹⁴ Ivi, 191.

¹⁵ F. FANTAPPIÉ, «Angela senese» alias Angela Signorini Nelli. Vita artistica di un’attrice nel Seicento italiano: dal don Giovanni ai libertini, «Bullettino Senese di Storia Patria», CXVI (2009), 212-267.

¹⁶ N. MICHELASSI-S. VUELTA GARCÍA, *Il teatro spagnolo sulla scena fiorentina del Seicento*, «Studi Secenteschi», XLV (2004), 67-137, in part. 93-94.

¹⁷ S. CARANDINI-L. MARITI, *Don Giovanni o L’estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra, di Giovan Battista Andreini: studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003, rispettivamente con gli studi di L. MARITI, *Il comico dell’Arte e Il Convitato di Pietra*, 61-226, e di S. CARANDINI, *Don Giovanni e la festa dei Titani*, 227-390: vd. in part. 212-213, 232-233, 376-377 e su Fiorilli 213, 300. Cfr. N. MICHELASSI, *La Finta pazza a Firenze: commedie ‘spagnole’ e ‘veneziane’ nel teatro di Baldracca (1641-1665)*, «Studi secenteschi», XLI (2000), 313-353: 320-321.

¹⁸ F. CANCEDDA-S. CASTELLI, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini: successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, introduzione di S. Mamone, Firenze, Alinea, 2001, 155-160. Cfr. MARITI, *Il comico dell’Arte...*, p. 85.

¹⁹ MACCHIA, *Vita...*, 213-230.

Qual s'apre e si vedono le statue col deposito del padre e madre di Mario; Aurelio fa sua scena di voler incrudelire contro di essi per vendetta [...]. Infine statue parlano e dicono [STATUE]: «Non disturbare la quiete ai morti» [...] [atto primo]

[...]

Tempio s'apre

STATUE

in piedi con spada in mano dicono al Conte che s'accosti; Conte dice voler da loro la mano di combattere da Cavaliero a corpo a corpo; statua gli dà la mano, tien saldo il Conte, poi gli dice: «Pentiti, Conte, pria che 'l sol tramonte»; lui che non ha fatto cosa d'avarsi a pentire; doppio detto tre volte, statua alza la voce: «Vedi che 'l sol tramonta»; lui risponde: «E poi che 'l sol tramonte, non sarò sempre il Conte?»; statua dice: «A te, o Cielo»; Conte vuol far questione, statue lo fermano. In questo

[CIELO]

s'apre, si sente il tuono e 'l terremoto, si oscurano i lumi e cade dal cielo un fulmine a' piedi d'Aurelio, quale si profonda subito e si serra il tempio. [...] [atto terzo]²⁰

Le ultime scene in particolare rivelano che l'ambientazione del tempio (così come il nome di Pluto in chiusura di scenario: «[PLUTO], [DEMONI], [...] CORO D'ANGELI in cielo, CORO DI DEMONI nell'inferno cantano sopra la gloria del Cielo e delle pene dell'Inferno, del premio de' giusti e del castigo de' scelerati»²¹) non significa quindi tanto un'atmosfera classicheggiante, quanto sacrale e infera, con un effetto di sincretismo che forse ricorda, semmai, l'immagine biblica dei cherubini, fondendo quelli dell'Arca, volti alla misericordia, con i guardiani dell'Eden, figure vendicatrici armate di spada.

Un testo più sorprendente in cui compare questo motivo è un altro libretto veneziano, opera di Benedetto Ferrari, significativamente intitolato *La maga fulminata* (del 1638, quindi sempre intorno a fine anni trenta/inizio anni quaranta): qui la malvagia protagonista è un'incantatrice, Artusia, innamorata di un principe già promesso, che tiene prigioniero. Senza soffermarci in questa sede su una spettacolare scena (II, 4), tutto sommato decorativa, di animazione magica su pietra e altri elementi naturali (forse secondo il modello di maghe delle metamorfosi come Alcina o Circe stessa), numerosi indizi fanno pensare a un influsso dalla stessa tradizione del don Giovanni e dell'*Ateista fulminato*:²² oltre alla marcata caratterizzazione di Artusia come figura arrogante e soprattutto blasfema, la vicinanza al filone dei 'fulminati' risalta nella scena culminante (III, 3), con la caduta finale nella terra/inferno provocata dal colpo del fulmine scagliato da Giove-Dio.²³ Si può forse rileggere in chiave 'fulminata' anche una classica scena melodrammatica, già pastorale, ossia il dialogo fra l'eco e un amante disperato, che avviene subito prima della scena di animazione magica

²⁰ *L'Ateista fulminato*, 560, 567; si leggano anche 564, 566.

²¹ Ivi, 568.

²² Già nel 1615 con il Conte Leonzio si ha una scena 'simil-fulminata': lo spettro/convitato «scagliò», «*allisit*», il Conte Leonzio contro una parete, fracassandogli il cervello che solo rimane, mentre scompare il resto del corpo, probabilmente trascinato con l'anima all'inferno dallo spettro (MACCHIA, *Vita...*, 188-189). Cfr.: CARANDINI, *Don Giovanni e la festa...*, 232-233; CURI, *La cognizione dell'amore...*, 179-182 ssg.

²³ B. FERRARI, *La maga fulminata*, in *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, a cura di N. Badolato e V. Martorana, Firenze, 2013, 37-82: 74-75. Cfr. M.G. ACCORSI, *Morale e retorica nei melodrammi di Benedetto Ferrari*, in *Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica*, Modena, Mucchi, 2001, 81-150: 97, dove si sostiene il ricorso al modello del *Ruggiero liberato* di Ridolfo Campeggi (Bologna, B. Cochi, 1620), anche in dettagli come «la contaminazione tassiana delle sirene e il precipitare della maga nella terra/inferno»: nella didascalia del libretto di Ridolfi (p. 20) si legge che la maga è «portata all'inferno», in quella della *Maga fulminata* (p. 75) «fulminata dal cielo ed inghiottita da la terra».

sopra menzionata: Artusia, ottenendo solo premonizioni negative ai suoi lamenti urlati alle selve, s'infuria contro la voce che le risponde, e la maledice invocando sul profetico «sasso» la sorte che invece spetterà a lei stessa – un'automaledizione, quasi uno scambio di destino.²⁴

ARTUSIA: Ma chi tra queste selve
 il duol m'accresce e prende a scherzar meco? ECO: Eco.
 ARTUSIA: E tu da puro speco
 vomiti infausti annunzi all'amor mio? ECO: Io.
 ARTUSIA: O sasso infame e rio,
 ti sia 'l folgor amico; al tuo dispetto
 troverò quiete al mio lamento, al grido. ECO: Rido.
 [...]
 ARTUSIA: Fia dunque ver ch'il mio crudele amante
 si mostri all'amor mio sempre severo? ECO: Vero.
 [...]
 ARTUSIA: Ah fero cor! di qual durezza t'armi,
 di macigno non già, ch'ancorché duri
 soglion talvolta lagrimar i marmi.
 Oh meraviglia! infin da cavi spechi,
 perfido Floridoro,
 van predicando gli echi.²⁵

Dalla Commedia dell'Arte alla '*comedia famosa*' dello spagnolo *Burlador*, si passa così per il mondo del dramma in musica e del terzo genere, sempre aperto alla sperimentazione e alla novità, fino ad arrivare all'*Empio punito* del 1669, primo vero dramma in musica sul don Giovanni; ma già, per fare solo un esempio, nel *Convitato di Pietra* attribuito a Giacinto Andrea Cicognini, «opera regia ed esemplare», si nota qualche punto dall'evidente respiro melodrammatico. Lo si riscontra chiaramente nell'«arianeo» lamento d'abbandono pronunciato dalla pescatrice Rosalba – subito dopo una battuta in dialetto di Passarino, «Il Zanni», e subito prima di suicidarsi gettandosi in mare, con un forte scarto tonale, quindi –, alla fine del primo atto: dal testo in prosa emerge infatti una coppia di endecasillabi baciati presa per quattro volte a *refrain*, «Ferma, aspetta, ove vai, o mio consorte? / Se tu fuggi da me io corro a morte!»; senza contare l'eco letteraria, nominalmente tassiana, quando, dopo una prima occorrenza del *refrain*, il lamento si apre con la frase «Ma, lassa, tu ti parti, ed io qui resto abbandonata e sola. Tu parti, dico, e via teco porti la più gran parte di me stessa ch'è l'onore»²⁶ (richiamando alla mente la *Gerusalemme liberata* XVI, 40, quando Armida piange «[...] O tu che porte / parte teco di me, parte ne lassio»²⁷).

Un omonimo titolo, *Il convitato di pietra*, riecheggia anche in quella che, se non altro per dimensioni, offre la più titanica ed enciclopedica versione del mito dongiovanneo, risalente al 1651: si tratta de *Il Convitato di Pietra*, poi rivisto ne *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, scritto da Giovan Battista Andreini, che in questa sua opera presenta la statua di dura pietra, effigie di un morto, come vera e propria antitesi alla vitalità erotica, mobile ma sterile, del protagonista (parafrasando Silvia

²⁴ Cfr. R. RAFFAELLI, «Dammi la mano in pegno». *Accumuli di senso nella vicenda di Don Giovanni*, «Studi testuali», II (1993), 89-107.

²⁵ FERRARI, *La maga fulminata* (II, 3), 61-62. Da notare il ricorso ad un linguaggio quasi 'petroso' (cfr. la maga Falsirena in *Adone* XIII, 24), poi rivolto contro Amore nell'invettiva culminante di Artusia (III, 3): «Per miracolo strano / possa mirar sbendato al primo colpo / Parco impetrir, marmoreggiar la mano», ivi, 74.

²⁶ G.A. CICOGNINI, *Il convitato di pietra, opera regia ed esemplare*, in MACCHIA, *Vita...*, da 251-303: 274-275.

²⁷ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di F. Tomasi, Milano, BUR Rizzoli, 2009 (2010²), 986 (XVI, 40).

Carandini).²⁸ Colpisce nella trama di Andreini un elemento di novità in particolare,²⁹ ossia il rapporto tormentato del protagonista con la madre defunta, la quale dall'inferno lo rinnega e viene a sua volta maledetta dal figlio;³⁰ elemento che va spiegato alla luce dell'intera produzione andreiniana, particolarmente attenta ai rapporti interfamiliari tra genitori e figli, ricordando come – se in genere i rapporti madre-figlia (per esempio nell'*Ismenia*) o padre-figlia, pur quando conflittuali, tendono a risolversi felicemente – il rapporto madre-figlio risulti invece indirizzato spesso a un esito tragico, come nell'unica tragedia *Florinda* o nella tripartita *Centaura* (viene da chiedersi allora se occorra indagare ulteriormente il rapporto di Giovan Battista Andreini con la madre, la celebre Isabella, pur senza esagerare con un'interpretazione 'biograficistica').

Un'opera di difficile interpretazione, innanzitutto per genere: evidente componente musicale, però certo non melodramma; testo teatrale, forte di un apparato didascalico meticoloso, ma le dimensioni spropositate, davvero enciclopediche, e la natura stessa dell'opera, conservata in 'libri-manoscritti',³¹ la collocano semmai nell'ambito di un «poema drammatico», «da cui il teatro esce quasi sfinito, fin troppo saturo di sé» (Mariti).³²

Un esempio particolare di questo didascalismo analitico e a tratti perfino prolisso si incarna nella scena culminante dell'intero dramma, la mensa macabra imbandita dal Convitato di pietra in onore di don Giovanni suo ospite, preludio alla caduta del protagonista giù nell'inferno: una tessera che, lo si può notare a mo' di suggestione, si avvicina per certi versi ad alcuni passi presenti in una raccolta poetica andreiniana di meditazioni sacre quasi contemporanea al *Convitato*, il *Cristo Sofferente*, dove il 'dramma' della Passione in certi punti viene descritto nei termini di un «convito di morte» addobbato di «porpore sanguinose, acuti spini», accompagnato «a nero plettro, a dissonanti corde». ³³ Ecco quindi la didascalia lugubre del *Convitato*:

Partito il Re col rimanente di quelli che con esso lui assistevano apparirà la pompa del desinar del Commendatore quale esser dovrà in simil forma, cioè tutto il proscenio da un capo all'altro aperto con lontani proporzionati. Qui veder si dovrà una gran mensa con due seggiole nere, ed uno scagno nero, che dovranno servir quelli per Commendatore e per Don Giovanni e per

²⁸ «Andreini accentua anzi fortemente il motivo dell'uomo di pietra, dell'effigie marmorea che prende vita, parla e cammina, ne amplifica il senso a diffusa metafora della pietrificazione del vivo e, ne fa, insieme con la gigantomachia, uno dei fili conduttori della sua invenzione», CARANDINI, *Don Giovanni e la festa...*, 248. Ivi, 280: «un tema chiave [...] un'opposizione di fondo fra la mobilità della vita e dell'eros da una parte, la pietrificazione imposta dal peso ingombrante della memoria, dalla repressione degli istinti e dalla morte dall'altra».

²⁹ MARITI, *Il comico dell'Arte...*, 170 e CARANDINI, *Don Giovanni e la festa...*, 281.

³⁰ Forse un precedente si trova nella maledizione 'retrospettiva', contro la propria nascita e il latte materno, pronunciata dal protagonista all'inferno ne *Il convitato di pietra* attribuito a Cicognini, in MACCHIA, *Vita...*, 303. Il padre di Andreini, Francesco, in arte Capitan Spavento, diventa invece modello per il don Giovanni andreiniano: CARANDINI, *Don Giovanni e la festa...*, 256.

³¹ Ivi, 341 e MARITI, *Il comico dell'Arte...*, 73.

³² MARITI, *Il comico dell'Arte...*, 72 e anche 81, 102-103.

³³ G.B. ANDREINI, *Cristo sofferente. Poetiche devote meditazioni, in tre discorsi divise, sopra tutti i Misteri della Santissima Passione del Salvador Nostro Giesù Cristo...*, Roma, Michaele Cortellini, 1651, 37-39. Cfr. MACCHIA, *Tra Don Giovanni...*, 172 e CARANDINI, *Don Giovanni e la festa...*, 249: il significato simbolico del convito mortale è avvicinabile all'immagine dell'Ultima Cena. Sul mito del Convitato in direzione infera, funebre, cfr. J. ROUSSET, *Il mito di don Giovanni*, Parma, Pratiche, 1990, specie pp. 17-32 («Le apparizioni del Morto»); vd. J. VÉLEZ-SAINZ, *Don Dinero Encounters Don Juan: The Transatlantic Trading of Money and Desire in Tirso de Molina's La villana de Vallecas*, in M. Badía, B.L. Gasior (a cura di), *Crosscurrents: Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic Drama*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, 144-161: 153, per una somiglianza almeno 'impressionistica' con l'immagine del *golem*.

Grillo; coprirà la tavola un gran tapetto nero con tovaglia, tovagliuoli piatti tutti neri per vivande; altro non ci sarà che corvi, malucchie, rondoni, storni, merli, alcioni, gufi, civette, barbagianni, teste di morti per candiliere li quali per porvi dentro lumini accesi, servir dovranno per luce, dovendosi il Teatro tutto obtenebrarsi, non dovendosi quello rischiarare se non per così fatti lumi. Sopra la stessa mensa come per vivande grosse servir dovranno questi uccelami, così per maghero esser dovranno serpi, rospi, tarantole. A destra, a sinistra pur ci saranno due gran credenze di nero addobate, quella a destra d'ossi di morti, tra quelli intermezzati di fiaschi neri, bichieri neri, e pani neri con teste pur di morti con que' lucernini per entrovi, onde per gli occhi e per le bocche serva ad illuminare l'opacità del Teatro. La credenza a sinistra guarnita sarà di bacini e bronzini pur neri tra quali altre teste da morti esser dovranno, con la stessa illuminazione; nel piano di simil credenza per frutti essendovi lucertole, scorpioni, grilli, ragni, avvertisi dovendo che alla destra della tavola del Comendatore esserci dovrà un Drago che getti vino per la bocca, quello cadendo in gran catino nero.³⁴

Tornando ai libretti melodrammatici veri e propri, ancora una situazione d'eco giocata sul motivo della statua vivente appare anche in un libretto alquanto singolare, l'*Orione* di Francesco Melosio: scritto per la stagione teatrale veneziana del S. Moisè nel 1642, fu scartato per colpa, forse, delle eccessive pretese scenografiche necessarie per rappresentare questo dramma in musica a sfondo mitologico, forse più adatto ad un ricco contesto cortigiano (come era quello da cui Melosio in effetti veniva: si suppone del resto che l'*Orione* sia stato fisicamente steso quando l'autore si trovava a Roma, dove il mecenatismo, soprattutto barberiniano, aveva offerto e offriva grandi effetti speciali e possibilità scenografiche agli spettacoli teatrali), rispetto ad un piccolo teatro impresariale qual era il S. Moisè appunto, un'«angusta e mal ornata stanza».³⁵ Se però con Artusia la scena era risultata alquanto solenne, patetica e perfino tragica, qui diventa un pretesto comico: viene infatti trasformato in scoglio il servo sciocco del protagonista, Filotero, che però viene riportato subito all'aspetto umano da Nettuno.

ORIONE: Già si squarcia lo scoglio,
già si muove, già nuota, o me felice!
al lido, al lido, Filotero, al lido.
FILOTERO: Al lido. ORIONE: E sei pur vivo! FILOTERO: Vivo.
ORIONE: E pur ti abbraccio! FILOTERO: Abbraccio.
ORIONE: Più non sperava il tuo ritorno. FILOTERO: Torno.
ORIONE: Tornare in mare? FILOTERO: In mare.
ORIONE: O questo no, ch'io più non voglio. FILOTERO: Voglio.
ORIONE: E vuoi romper di nuovo
i giuramenti? FILOTERO: Menti.
ORIONE: E così dunque ardisci
di parlar meco? FILOTERO: Eco.
ORIONE: Certo costui per gran timor vaneggia.
FILOTERO: Hai pur l'ingegno grosso!
Se io son fatto uno scoglio,
sol come un'eco a te risponder posso.
ORIONE: Sì, sì, come ti aggrada,
ma più qui non si stia, segui i miei passi.
FILOTERO: Non camminano i sassi.
ORIONE: Più di sasso non sei;

³⁴ G.B. ANDREINI, *Il nuovo risarcito Convitato di Pietra*, in MARITI-CARANDINI, *Don Giovanni o L'estrema avventura del teatro...*, 391-692: 644.

³⁵ D. DAOLMI, *Orione in Milan: A Cavalli Premiere*, in E. Rosand (a cura di), *Readying Cavalli's Operas for the Stage. Manuscript, Edition, Production*, Burlington (VT), Ashgate, 2013, 321-332: 322-324.

la tua primiera forma
già ti rese Nettuno a' prieghi miei.³⁶

A mano a mano che si avvicina e poi supera la metà del secolo, in effetti, si assiste a un riuso più facile della dimensione oscura, infera, sottintesa alle statue animate. Devin Burke,³⁷ in più di un recente contributo, ha steso un elenco molto preciso di libretti (anche) seicenteschi in cui compaiono statue animate, in particolare danzanti, che lo studioso riferisce all'influenza di Lully, a partire dalla sua collaborazione all'*Ercole amante* di Francesco Buti e Francesco Cavalli nel 1662, influenza che si sarebbe poi fatta sentire soprattutto negli anni sessanta e settanta, generando uno scarto rispetto alle apparizioni delle statue nell'opera veneziana filoincognita degli anni quaranta: si tratta in genere di balli di statue, di tono più o meno leggero, spesso all'interno di un contesto infernale o demoniaco. Se non in balli, le statue animate erano già comparse sulle scene melodrammatiche italiane, specie veneziane: non solo in vesti, come si è visto, 'critiche' nell'*Ulisse errante*, ma anche, per esempio, nell'*Antigona delusa* del 1660, in vesti profetiche, o come statue di divinità olimpiche, negli *Amori d'Apollo e di Dafne* del 1640 e *La Pasife* del 1661, oppure ancora prima nella *Torilda* del 1648, dove già ricoprono una funzione superficiale, da elemento meraviglioso – il tema del loro canto e ballo è leggero, amoroso. Se nell'*Ercole amante* i demoni che possiedono le statue sono, pure qui, spiriti amorosi, lascivi, di Venere, in molte altre occorrenze posteriori invece si parla più seriamente di doti profetiche, usate più o meno ingannevolmente, o di scene negromantiche vere e proprie. Secondo Burke è il *Muzio Scevola* (1665) a riprendere e rielaborare in direzione infernale la scena delle statue animate ispirata all'*Ercole amante*, contribuendo alla sua diffusione sotto questo vesti infero: ad esempio, in due libretti in una serie su *Elio Seiano* (1667), *Artaxerse* (1669), *Dario in Babilonia* (1671), *Numa Pompilio* (1674), *Medea in Atene* (1675). Tale senso infero attribuito alle statue animate va in ogni caso spiegato secondo un immaginario ben precedente a Lully, come si è visto. Interessante sottolineare che le vittime delle statue demoniache o delle cupe profezie sono talvolta i personaggi negativi (a volte gli stessi protagonisti), ingannati o avvisati sul loro futuro, come lo stesso don Giovanni: resta quindi sottesa una certa ambiguità sul ruolo della statua animata, a cavallo tra strumento di vigilanza o di vendetta divina³⁸ e figura infera, demoniaca.

Di ritorno alle nostre fonti, si può concludere che le linee principali di diffusione seguite dal mito delle statue animate si sono chiaramente intrecciate. Dalla campionatura di testi qui velocemente attraversati, per quanto fornendo certo un punto di vista parziale rispetto all'immenso panorama, letterario e non, su cui si stagliano le statue animate, si può abbozzare l'ipotesi che,

³⁶ F. MELOSIO, *Orione* (II, 7), in ID., *Drammi per musica. Discorsi accademici*, a cura di D. Gambacorta, Perugia, EFFE Fabrizio Farri, 2009, 3-82: 47-48. Rispetto all'edizione di riferimento, si integra qui una suddivisione dei versi in base alla metrica.

³⁷ D. BURKE, *Appropriating the French Infernal: Minato, Cavalli, and the Adaptation of Lully's Dancing Statues in Muzio Scevola*, intervento al Convegno internazionale *The Power of Affections: Poetry, Music, and Spectacle in Seventeenth-Century Italian Opera Librettos* presso l'University of Pennsylvania (Philadelphia, 13-14 novembre 2014), in corso di pubblicazione. Burke ha affrontato il tema delle statue animate in molti suoi studi, innanzitutto nella sua tesi *Music, Magic, and Mechanics: The Living Statue in Ancien-Régime Spectacle*, Ph.D. dissertation, Case, Western Reserve University [Cleveland], 2016, e in interventi come *The French Infernal in Venice: Cavalli's Influential Adaptation of Lully's Dancing Demonic Statues in Muzio Scevola (1665)*, AMS Capital Chapter, Fall 2014 Meeting, 2014, di cui si trova l'abstract online (<http://studylib.net/doc/9405981/fall--american-musicological-society>), dove si parla anche proprio delle statue diaboliche del *Muzio Scevola*.

³⁸ Ne *L'empio punito* una delle ultime didascalie a fine opera descrive che «la statua vola in Cielo, e s'apre la terra e si profonda Acrimante» (Acrimante figura di don Giovanni): MACCHIA, *Vita...*, 409.

dietro spinta della mescolanza tipica dello sperimentalismo barocco, l'interferenza biblica, poi cristiana e cabalistica, con la matrice classica ed ermetica sia stata rifunzionalizzata a disegnare le varie sfaccettature di un'atmosfera infera, spesso legata ai concetti ora di peccato, morte, giustizia celeste e condanna infernale, ora più in generale di punizione divina, ora di presenza demoniaca, se non decisamente diabolica. Certo sarebbe difficile spiegare l'ambiguità propria delle statue animate senza ricorrere a una spiegazione che guardi a tutte le sorti di fonti, non solo classiche, quelle più famose, ma anche biblico-cristiane, cabalistiche, ermetiche. Nel *Muzjo Scevola* è anzi esplicitato proprio il rimando biblico-cristiano, pur di per sé storicamente anacronistico all'interno del libretto: parlando in disparte, i demoni che animano le statue profetiche rivelano di non essere altri che gli angeli ribelli caduti, ora intenti a ingannare gli ignari pagani.

STATUA DI GIANO: Ah, ah, ah, ah, e pur è ver che pensa
 l'ingannato romano
 a la superna mente
 erger altari e tempi;
 ed adora qui dentro
 i neri spirti de l'acceso centro.
 Noi pur ne l'alta sfera
 già pretendemmo egualità con Dio,
 pugnammo; ma prevalse
 la sua fortuna, e 'l cavernoso fondo
 a noi rimase del diviso mondo.
 Or se pur anco, in onta
 del ciel vittorioso,
 cieco 'l roman ci adora,
 miei seguaci, gioite
 e, dando moto ai delusori sassi,
 sciogliete a liete danze i duri passi.³⁹

³⁹ N. MINATO, *Muzjo Scevola. Drama per musica*, Venezia, Giuliani, 1665, 40 (I, 20).