

UNIVERSITY OF READING

**ISABELLA ANDREINI *SPIRITUALE, MORALE E BOSCHERECCIA*
NELLE *RIME* DEL 1601:
A (DIS)CLOSE(D) READING**

Ph.D. IN ITALIAN STUDIES

DEPARTMENT OF ITALIAN STUDIES

Stefano Santosuosso

May 2017

DECLARATION

I confirm that this is my own work and the use of all material from other sources has been properly and fully acknowledged.

Stefano Santosuosso

INDICE

Abstract	p.	VII
Ringraziamenti	p.	VIII
Nota ai testi	p.	IX
INTRODUZIONE	pp.	1–15
I. I SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI	pp.	16–18
I.1. La letteratura ‘religiosa’ al tempo dell’età tridentina	pp.	18–25
I.2. Qualche annotazione sui <i>sonetti spirituali</i> di Isabella Andreini	pp.	25–28
I.2.1. Il percorso ‘penitenziale’ dell’Andreini fra sacro e profano	pp.	28–41
I.2.2. Lessico e motivi ricorrenti nei <i>sonetti spirituali</i>	pp.	41–50
I.3. Uno sguardo ai legami intertestuali ed interdiscorsivi dei <i>sonetti spirituali</i>	p.	50
I.3.1. Petrarca nei <i>sonetti spirituali</i> di Isabella Andreini	pp.	50–55
I.3.2. Vittoria Colonna nei <i>sonetti spirituali</i> di Isabella Andreini	pp.	55–56
I.3.2. Torquato Tasso nei <i>sonetti spirituali</i> di Isabella Andreini	pp.	56–61
I.3.4. Da Dante ad Ariosto e oltre: altre presenze nei <i>sonetti spirituali</i> di Isabella Andreini	pp.	61–65
I.3.5. I <i>sonetti spirituali</i> di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino e Giosuè Carducci	pp.	65–68
I.4. Conclusioni	pp.	68–70
II. LE CANZONETTE MORALI DI ISABELLA ANDREINI: CRONOLOGIA, GEOGRAFIA ED INNOVAZIONI	pp.	71–72
II.1. Isabella Andreini, Gabriello Chiabrera e la <i>canzonetta morale</i>	pp.	72–91
II.2. Le <i>canzonette morale</i> di Isabella Andreini e i suoi dedicatarî: un percorso geografico e un’ipotesi di datazione	pp.	91–92
II.2.1. Un altro dedicatario ligure: Giovan Battista Pinelli	pp.	92–94
II.2.2. Il mito di Ero e Leandro fra Bernardino Baldi e Isabella Andreini nella <i>canz. mor.</i> III indirizzata al ferrarese Francesco Durante	pp.	94–105
II.2.3. Isabella Andreini e la poesia gnomica sull’asse Firenze–Parigi: Ottavio Rinuccini, Enrico IV di Francia, Francesco Nori e Alessandro Sertini	p.	105
II.2.3.1. Ottavio Rinuccini	pp.	105–109
II.2.3.2. Enrico IV di Francia	pp.	109–112
II.2.3.3. Francesco Nori	pp.	112–115
II.2.3.4. Alessandro Sertini	pp.	115–117
II.2.4. Gherardo Borgogni e Girolamo Bisaccione: le <i>canzonette morali</i> fra Milano e Ferrara	pp.	117–118
II.2.4.1. Gherardo Borgogni	pp.	118–120
II.2.4.2. Girolamo Bisaccione	pp.	120–122
II.3. Fonti e innovazioni: da Ovidio a Tasso e oltre	pp.	122–123
II.3.1. Ovidio e Isabella Andreini	pp.	123–125
II.3.2. Dante in Isabella Andreini	pp.	125–128
II.3.3. Petrarca in Isabella Andreini	pp.	128–130
II.3.4. Torquato Tasso in Isabella Andreini	pp.	130–133

II.3.5. Veronica Gambarà e Isabella Andreini	pp. 134–135
II.3.6. Isabella Andreini in Giovan Battista Marino	pp. 135–140
II.4. Conclusioni	pp. 140–141
III. LE EGLOGHE BOSCHERECCE DI ISABELLA ANDREINI	pp. 142–144
III.1. L'evoluzione di un genere: dai classici all' <i>Aminta</i> tassiana passando per l'egloga rappresentativa	pp. 144–148
III.2. L'Andreini bucolica, Guarini e Marino: due lettere e un'ipotesi	pp. 149–151
III.3. Le egloghe boscherecce e l'intra-testualità con le altre opere andreiniane	p. 151
III.3.1. Le egloghe e la favola pastorale <i>Mirtilla</i>	pp. 151–153
III.3.2. Le egloghe e le <i>Lettere</i>	pp. 153–157
III.3.2. Le egloghe e le <i>Rime</i>	pp. 157–161
III.4. Qualche annotazione su struttura e costrutti delle egloghe	pp. 161–168
III.5. Le egloghe boscherecce: i temi	pp. 168–170
III.5.1. I doni boscherecci	pp. 170–172
III.5.2. La rilettura dell'età dell'oro in chiave pastorale	pp. 172–179
III.5.3. Il 'non lieto fine' nelle egloghe andreiniane: rifiuti, minacce, stupri e suicidi	pp. 180–184
III.5.4. L'enciclopedia delle egloghe: fra 'dottrina d'amore' ficiniana, magia, mitologia, numerologia e astronomia	pp. 184–193
III.6. Le fonti	pp. 193–194
III.6.1. Gli antecedenti classici: Ovidio e Virgilio	pp. 194–197
III.6.2. Dante	pp. 197–199
III.6.3. Petrarca	pp. 200–203
III.6.4. Boccaccio	pp. 203–204
III.6.5. Sannazaro	pp. 204–206
III.6.6. Tasso	pp. 206–211
III.6.7. Guarini	pp. 211–215
III.7. La continuità familiare e teatrale delle egloghe: Giovan Battista Andreini	pp. 215–219
IV. NOTA CONCLUSIVA	pp. 220–225
APPENDICE	pp. 226–242
BIBLIOGRAFIA	pp. 243–280

Abstract

This doctoral research is the first in-depth and philological assessment of three relevant sections of the collection *Rime* (Milan: G. Bordone & P. Locarni, 1601) by the actress-writer Isabella Andreini: the *sonetti spirituali*, the *canzonette morali*, and the *egloghe boscherecce*. The choice of these literary genres responds to the primary need to highlight how well-integrated was Isabella's multifaceted figure in apparently contrasting *milieus*: religious, academic and theatrical.

The first chapter on the *sonetti spirituali* (a *corpus* of twelve sonnets and a madrigal) intends to show, on the one hand, the linguistic contamination of her writing, which draws fully from Holy Scripture, mythology, and vernacular literary sources; on the other hand, Andreini's deviation from canonized themes and linguistic choices.

The chapter devoted to the ten *canzonette morali* aims at highlighting Andreini's relationships with her dedicatees, such as well-known academicians and powerful historical figures. This study will also speculate on poems' dates of composition and it will re-examine the position of Gabriello Chiabrera, considered the contriver of the genre by a large number of scholars.

The methods and strategies as well as the novelties in Isabella's *egloghe boscherecce* will be analysed in the third and final chapter. The inner theatricality of Andreini's *boscherecce* will reveal wide-ranging intertextualities with the tradition of pastoral works (from Sannazaro's *Arcadia* to Tasso's *Aminta* and Guarini's *Pastor fido*) as well as with all the other works written by the poetess (such as the pastoral play *Mirtilla*; the scenarios for the stage, the *Fragmenti*; the *Lettere*; and last but not least, the *Rime*, in which the *boscherecce* are included).

At the current state of research, no commented edition of the *Rime* exists. Many valuable contributions and translations recently testify to a burgeoning interest in Isabella, though most of them are focused on her role as an actress/dramatist and musician and not as a poet. This has led to a series of conventional and mistaken judgements on Isabella that have impeded a better understanding of her works and her standing in the Italian Cinquecento, and in the centuries to come. This research will define Isabella Andreini's poetic style through a philological approach (analysing themes, syntax, rhetorical figures) and hence her literary debts to ancient and modern 'classics' such as Virgil, Ovid, Dante, Petrarch and Ariosto, as well as to renowned contemporaries (such as Tasso, Chiabrera, Baldi). The study will also examine inter-textual connections with Italian female poets of the sixteenth century (e.g. Gambarara, Colonna, Stampa, Franco) and the extent to which Andreini's innovative pre-baroque compositions in verse and for the stage were received by prominent writers, such as her son, the actor and playwright Giovan Battista Andreini and Giovan Battista Marino. My research also suggests on the basis of inter-textual links that Giosu  Carducci, a well-known nineteenth-century poet and an influential critic, was also a reader of Andreini's work. This study will also provide crucial information about Andreini's poetic and social relationships, which have not been sufficiently studied to date in the scholarly works on the actress-poet.

Ringraziamenti

Sopporto a fatica la forma, sono per la sostanza

Vasco Rossi, Laurea *Honoris Causa* in Scienze della
Comunicazione, IULM, Milano, 11 maggio 2005

Sono profondamente grato per la borsa di studio accordatami dall'Arts and Humanities Research Council, che mi ha permesso di affrontare questo percorso con serenità e determinazione.

Questo lavoro deve tanto a Daniela La Penna, Departmental Director of Postgraduate Studies di Modern Languages a Reading, per essersi sinceramente interessata a me in alcuni momenti critici dal punto di vista personale.

A Paola Nasti va la mia cordiale riconoscenza per aver letto e commentato porzioni consistenti della tesi.

Considero un vero onore e privilegio aver potuto contare, nel corso di questi anni, sull'insostituibile sostegno di Mercedes Arriaga Flórez.

Le pagine che seguono, inoltre, non danno ragione dell'enorme debito contratto con tutti gli studiosi che hanno messo a mia disposizione il loro tempo e le loro competenze per discorrere di Isabella Andreini, della scrittura femminile e di questioni pertinenti al lavoro dottorale: Richard Andrews, Antonella Cagnolati, Carlo Caruso, Maria Luisa Doglio, Silvia Fabrizio-Costa, Maria Teresa Girardi, Vito Rocco Moretti, Meredith K. Ray, Sarah G. Ross, Federico Sanguineti.

Questo lavoro è dedicato a Vera e Matteo perché tutto passa, ma loro restano.

Nota ai testi

La trascrizione dei passi da fonti primarie riportati in questa tesi ha sollevato una serie di questioni. Per tutti i lavori di altri autori, si è fatto affidamento, laddove esistessero, sulle edizioni moderni dei testi, opportunamente citate di volta in volta. Per quanto riguarda, invece, le opere di Isabella Andreini, eccezion fatta per l'edizione moderna della *Mirtilla* curata da Maria Luisa Doglio, la riproduzione dei brani ha subito un adeguamento alle norme correnti della filologia editoriale dei testi cinque–seicenteschi. Si tratta di scelte e criteri assolutamente discutibili e non sempre, forse, pienamente condivisibili. Isabella Andreini è stata un'artista versatile e camaleontica, e mi pare difficile pensare che persino l'interpunzione dei suoi testi non rispondesse a precise esigenze sceniche, sonore e, più in generale, artistiche. Sebbene si sia scelto, per quanto possibile, di rivedere ed ammodernare l'interpunzione secondo l'uso moderno, resta più di un dubbio in vista di una futura edizione critica e commentata del testo delle *Rime*, che non poco gioverebbe della collaborazione dei filologi con i musicologi e gli esperti di arte scenica. Tuttavia, poiché nella maggior parte dei casi, si citano solo ridotte porzioni di testo per evidenziarne peculiari tratti linguistici e stilistici più che le modalità di esecuzione del testo, si è deciso di intervenire nei seguenti casi:

- I. Introduzione delle virgolette (‘’) e dei due punti (:) per indicare il discorso diretto.
- II. La *v* è stata opportunamente diversificata, ove necessario, dalla *u*.
- III. È stata abolita la *h* etimologica. La *h* è stata, invece, aggiunta ove necessario per rendere chiare alcune forme cadute ormai in disuso (*ho* per *ò*; *c[h]* 'or in luogo di *c'or*).
- IV. Eliminato l'accento sulle sillabe interne delle parole (a meno che l'eventuale omografia non generi equivoci: *martiri* ≠ *martiri*).
- V. L'uso delle maiuscole ad inizio verso è stato eliminato. È stato, invece, mantenuto laddove fosse chiaro il riferimento a personaggi mitologici; mentre è stato eliminato in altre occasioni rindondanti (ad es. *il Cielo* < *il cielo*).
- VI. Si è mantenuta la congiunzione *et* ed il simbolo &.
- VII. L'uso di consonanti scempie e doppie si è mantenuto, anche in contraddizione con l'uso moderno (*rozo* e non *rozzo*).
- VIII. L'accento circonflesso è stato introdotto laddove ritenuto opportuno (*penetrâro* per *penetrarono*).
- IX. L'uso delle preposizioni articolate è stato mantenuto separato (*a lo*; *co' l*; *co gli*), a meno che la combinazione non abbia prodotto un risultato grammaticalmente corretto secondo l'uso moderno (*dal lo* < *dallo*).
- X. Si sono mantenuti i latinismi con grafia *-ti* e *-tti*

INTRODUZIONE

‘From women’s eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
they are the books, the arts, the academes,
that show, contain and nourish all the world;
else none at all in ought proves excellent.
Then fools you were these women to forswear;
or, keeping what is sworn, you will prove
fools.’

(W. Shakespeare, *Love’s Labour’s Lost*, at. IV, sc. III)

‘It would have been impossible, completely and entirely, for any woman to have written the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare’.¹ Così si esprimeva Virginia Woolf nel celebre saggio, *A room of one’s own*, con il quale la scrittrice inglese congetturava l’amaro destino che sarebbe toccato in sorte a Judith, ‘immaginaria’ sorella del drammaturgo inglese, nel caso avesse avuto le stesse aspirazioni artistiche del fratello. Eppure, proprio nella seconda metà del Cinquecento, mentre Shakespeare si imponeva sui palcoscenici londinesi, non da meno era il successo letterario e teatrale riscosso sulla scena europea dal suo ‘reale’ *alter-ego* femminile: Isabella Andreini.² Lungamente e ingiustamente dimenticata, la scrittrice–attrice di origini padovane è, in tempi

¹ Virginia Woolf, *A room of one’s own*, 1st ed. (Londra: Hogarth Press, 1929); faccio qui uso di una delle numerosi edizioni sul mercato dell’indiscutibile *best-seller* (Londra: Collins Classics, 2014), p. 44, da cui si cita. La versione finale di questo saggio è basata su due interventi letti, rispettivamente, all’Arts Society di Newnham e all’Odtta di Girton nell’ottobre 1928. Nel passaggio riportato a testo, la scrittrice riflette su quanto detto da un non meglio identificato ‘vescovo’ (‘bishop’) che riteneva impossibile ‘for any woman, past, present, or to come, to have the genius of Shakespeare’ (p. 44).

² Anziché fornire un profilo biografico, a margine di questo lavoro si offre in appendice una tabella che mira sinteticamente a fare luce su Isabella Andreini, sulla sua attività come primadonna e capocomico della compagnia dei *Gelosi*, nonché sui personaggi citati in questo lavoro e sui maggiori eventi storico–letterari fra la seconda metà del Cinquecento e i primi anni del Seicento che conservano un certo rilievo per la comprensione della scrittrice padovana. Le ipotesi relative a possibili incontri con scrittori e intellettuali a lei contemporanei così come la datazione di alcuni componimenti delle *Rime* è, invece, trattata e motivata di volta in volta a testo. La scelta di evitare un nuovo resoconto bio–bibliografico è dettata dal numero piuttosto consistente di profili biografici su Isabella. Di questi contributi vale la pena ricordare almeno: Liliana Pannella, ‘Canali, Isabella’, in *Dizionario biografico degli Italiani* (d’ora in poi *DBI*), 17 (1974), *ad vocem*, pp. 704–05; Anne MacNeil, la cui appendice al lavoro qui citato rimane ancora un modello da seguire soprattutto per la piuttosto dettagliata cronologia delle notizie teatrali dal 1544 al 1624: *Music and Women of the Commedia dell’Arte in the late Sixteenth–Century* (New York: Oxford University Press, 2003), pp. 187–264. Della MacNeil è utile ricordare qui anche altri due contributi: ‘A portrait of the Artist as a Young Woman’, *Music Quaterly*, 83 (1999), pp. 247–79; e ‘The divine madness of Isabella Andreini’, *Journal of the Royal Musical Association*, CXX (1995), pp. 193–215. Un recente profilo biografico, senza apportare sostanziali novità rispetto a quello fornito dalla MacNeil, è offerto anche da Katia Tiziana Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)* (tesi di Ph.D. in Italian Studies non pubblicata, University of Toronto, 2012), pp. 8–22. Per quanto allo stato attuale le lacune siano ancora numerose e ricorrenti, il recentissimo lavoro dato alle stampe da Sarah Gwyneth Ross fornisce nuove e preziosissime informazioni per una maggiore comprensione dell’intera famiglia Andreini e sul ruolo centrale di Isabella: ‘Performing Humanism: The Andreini Family and the Republic of Letters in Counter–Reformation Italy’, in *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, a cura di Ann Blair and Anja Goering (Leiden: Brill, 2016), pp. 140–56.

recenti al centro di una crescente attenzione da parte della critica. Isabella, meglio conosciuta come una delle più grandi attrici della *Commedia dell'Arte*, fu anche, fatto abbastanza insolito per una donna al tempo dell'età tridentina, ben integrata nel mondo, tipicamente 'maschile', delle Accademie.³ Grandemente apprezzata per le sue doti artistiche da insigni *homines literati* (Tasso, Chiabrera, Marino, Ercio Puteano) e dalle figure più autorevoli sulla scena politica di fine Cinquecento/inizio Seicento (il Card. Cinzio Aldobrandini, suo protettore, ma anche le famiglie Gonzaga e d'Este, nonché i reali transalpini, Enrico IV e Maria de' Medici), Isabella fu fregiata dell'ammissione nell'*Accademia degli Intenti* di Pavia con lo pseudonimo *Accesa Andreini*, *last but not least*, fu senz'altro una delle più versatili scrittrici del suo tempo: i suoi lavori vanno dalla favola pastorale *Mirtilla*⁴ alle due edizioni delle *Rime*⁵ fino ai volumi di *Lettere e Frammenti*⁶

³ Sul ruolo di Isabella e, in genere delle donne, nelle accademie e nei circoli rinascimentali, si rinvia a: Julie D. Campbell, *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: a Cross-Cultural Approach* (Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2006); e della stessa in collaborazione con Maria Galli Stampino, *In Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women's Writing* (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011).

⁴ Isabella Andreini, *La Mirtilla. Favola pastorale* (Verona: S. delle Donne, 1588); riproposta con apparato critico e commento da Maria Luisa Doglio (Lucca: M. Pacini Fazzi editore, 1995), da cui si cita. Si veda anche la traduzione in lingua inglese con introduzione e note a cura di J. D. Campbell, *La Mirtilla: a Pastoral* (Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002). Della stessa Campbell, 'Love's Victory and La Mirtilla in The Canon of Renaissance Tragicomedy: An Examination of the Influence of Salon and Social Debates', *Women's Writing*, vol. 4, 1 (1997), pp. 103–24. Sulla *Mirtilla* e le pastorali del tempo si veda: Franco Vazzoler, 'Le pastorali dei comici dell'arte: La *Mirtilla* di Isabella Andreini', in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio (Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1992), pp. 281–99. Un'interessante lettura ad incrocio della pastorale andreiniana e dell'*Aminta* tassiana è, invece, offerta da M. G. Stampino, 'Pastoral constraints, Textual and Dramatic Strategies: Isabella Andreini's *La Mirtilla* and Torquato Tasso's *Aminta*', *Italian Culture*, 22 (2004), pp. 1–19.

⁵ I. Andreini, *Rime* (Milano: G. Bordone & P. Locarni, 1601); Ead., *Rime* (Parigi: C. de' Monströeil, 1603).

⁶ Ead., *Lettere* (Venezia: M. A. Zaltieri, 1607); tradotte recentemente in tedesco a cura di Britta Brandt (Wihelmsfeld: G. Egert, 2002). Per l'affinità di alcuni temi delle *Lettere* e delle altre opere andreiniane, non si può non rinviare ad una serie di contributi cardine pubblicati in tempi recenti: Daria Perocco, 'Isabella Andreini ossia: il teatro non è *ianua diabuli*', in *Donne e Teatro. Atti del convegno, Venezia, Auditorium Santa Margherita, 6 ottobre 2003*, a cura di D. Perocco (Venezia: Università Ca' Foscari, stampa 2004), pp. 19–40; Meredith K. Ray, 'Between Stage and Page: The Letters of Isabella Andreini', in Ead., *Women Writing in Women's Letter Collection of the Italian Renaissance* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), pp. 156–83; Richard Andrews, 'Isabella Andreini's Stage Repertoire: the *Lettere* and *Frammenti*', in *The tradition of the Actor-Author in Italian Theatre*, a cura di Donatella Fischer (London: Legenda, 2013), pp. 30–40. Un'ulteriore lettura delle *Lettere* andreiniane è offerta da M. L. Doglio, 'Letter writing, 1550–1650', in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di Letizia Panizza e Sharon Wood (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 13–24; da Silvia Fabrizio-Costa, 'Amore! Onore: une interpretation des Lettres d'Isabella Andreini (1562–1604)', *Langues Neo-Latines*, LXXXVI, n. 281 (1992), pp. 28–55; e da Giovanna Malquori-Fondi, Giovanna, 'De la 'lettre-canevas' à la 'pièce de cabinet': Les Lettres d'Isabella Andreini, traduites par François de Grenaille', in *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVII siècle en France*, a cura di Yves Girauded, *Supplements aux Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio*, 17 (1997), pp. 125–45. Non si ha, invece, ancora un'edizione dei *Frammenti d'alcune scritture volgari* (Venezia: S. Combi, 1617), per i quali si rinvia al contributo di Daniela Mauri, 'Frammenti di alcune scritture di Isabella Andreini Comica Gelosa', in *Studi sul teatro in Europa. In onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di Paolo Bosisio (Roma: Bulzoni, 2010), pp. 385–400. Ai due volumi andreiniani va aggiunta anche una terza edizione (postuma) delle *Rime* curata sempre da F. Andreini (Milano: G. Bordone e P. Locarni, 1605): ai fini della comprensione dell'opera *omnia* di Isabella e della sua rete di relazioni, la raccolta riveste una particolare importanza

pubblicati postumi a cura del marito, l'attore Francesco Andreini. Sebbene non poche, e nemmeno trascurabili siano le incursioni in tutta l'*opera omnia* andreiniana, questo lavoro è concentrato sulla prima edizione milanese delle *Rime* del 1601, un canzoniere multiforme e di proporzioni – verrebbe da dire – ‘petrarchesche’. La raccolta annovera, infatti, 368 componimenti, due in più dei più conosciuti *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Francesco Petrarca. Eppure, procedendo per similitudini e differenze, le *Rime* andreiniane risultano persino più variegata per metro e stili del *corpus* petrarchesco, tanto è vero che mentre il *Canzoniere* del poeta aretino include 317 sonetti, 29 canzoni, 9 sestine, 7 ballate e 4 madrigali, le *Rime* dell'Andreini si distribuiscono, in modo sparso (ma, come vedremo, non disordinato), fra 196 sonetti, 125 madrigali, 6 canzoni, 10 *canzonette morali*, 9 *egloghe boscherecce*, 9 *scherzi*, 4 *versi funerali*, 3 *capitoli*, 2 sestine, 2 *epitalamî* e 2 *centoni*.⁷ Il desiderio di ostentare la poliedricità della sua scrittura non solo spinge l'Andreini a sperimentare un ampio ventaglio di scelte espressive (sia sul versante metrico sia su quello linguistico) ma la ‘obbliga’, se così si può dire, a rifiutare, ad esempio, la distribuzione tassiana di *rime amorose, encomiastiche e sacre* che, grande credito, invece, godrà fra gli autori a lui successivi, come dimostrano i lavori mariniani delle *Rime* del 1602 (suddivise per tema in *Amorose, Marittime, Boscherecce, Eroiche, Lugubri, Morali, Sacre, Varie*) e la più tarda raccolta della *Lira* del 1614.⁸ Infine, un altro fondamentale aspetto da tenere a mente qualora ci si approcci all'Andreini scrittrice è, senza dubbio, il dialogo intessuto con ‘le esperienze poetiche più originali di fine Cinquecento’:⁹ spia di un percorso di

grazie all'inclusione *ex novo* di componimenti scritti da Isabella e da contemporanei prima e dopo la morte della scrittrice.

⁷ Si tenga comunque in conto che, a differenza del canzoniere petrarchesco (il quale non include componimenti di mano altrui), nelle *Rime* di Isabella sono da annoverare anche sette sonetti a lei indirizzati, raggruppati in un'unica sezione, a pp. 200–07, con la relativa risposta in versi di Isabella stessa. Per i testi dei sonetti a lei indirizzati si rinvia alle *Rime* cit.: Gabriello Chiabrera, son. CLXXI, *Nel giorno che sublime in bassi manti* (p. 200); Vincenzo Pitti, son. CLXXIII, *Già non poss'io da lunge il bell'aspetto* (p. 201); Gherardo Borgogni, son. CLXXV, *Apollo questa il cui valor cotanto*, (p. 202); Iacopo Castelvetro, son. CLXXV, *Mill'altre sì, ch'ebber nel seno accolte* (p. 203); Giovan Tomaso Gallarati, son. CLXXVIV, *Fatta per te comica illustre i' veggio* (pp. 204–05); Ridolfo Campeggi, son. CLXXXI, *De la vera beltà che l'alma veste* (pp. 205–06); Ercole Tasso, son. CLXXXIII, *Se quant'io osservo voi tanto foss'io* (pp. 206–07).

⁸ Si tenga comunque in conto che, a differenza del canzoniere petrarchesco (il quale non include componimenti di mano altrui), nelle *Rime* di Isabella sono da annoverare anche sette sonetti a lei indirizzati, raggruppati in un'unica sezione, a pp. 200–07, con la relativa risposta in versi di Isabella stessa. Per i testi dei sonetti a lei indirizzati si rinvia alle *Rime* cit.: Gabriello Chiabrera, son. CLXXI, *Nel giorno che sublime in bassi manti* (p. 200); Vincenzo Pitti, son. CLXXIII, *Già non poss'io da lunge il bell'aspetto* (p. 201); Gherardo Borgogni, son. CLXXV, *Apollo questa il cui valor cotanto*, (p. 202); Iacopo Castelvetro, son. CLXXV, *Mill'altre sì, ch'ebber nel seno accolte* (p. 203); Giovan Tomaso Gallarati, son. CLXXVIV, *Fatta per te comica illustre i' veggio* (pp. 204–05); Ridolfo Campeggi, son. CLXXXI, *De la vera beltà che l'alma veste* (pp. 205–06); Ercole Tasso, son. CLXXXIII, *Se quant'io osservo voi tanto foss'io* (pp. 206–07).

⁹ F. Vazzoler, ‘Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo’, *Teatro e Storia*, VI (1991), pp. 305–34 (p. 312); riproposto in versione estesa con il titolo ‘Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo’, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3–6 novembre 1988, a cura di Fulvio Bianchi e Paolo Russo (Genova: Costa e Nolan, 1993), pp. 429–66 (p. 435), da cui si cita.

ricerca e sperimentazione che affranca definitivamente, come si dimostrerà più avanti in questo lavoro, l'Andreini da qualsiasi tipo di etichetta esclusiva ('petrarchista', 'tassiana', 'chiabreresca') finora attribuite.

Procediamo con ordine: la confusione su chi sia realmente la letterata Isabella Andreini è dovuta alla scarsità di studi concernente i suoi lavori. Tanto e bene si è detto dell'attrice, poco e in maniera asistemica della poetessa.¹⁰ A conferma di ciò basti pensare che del canzoniere andreiniano non esiste, allo stato attuale delle ricerche, un'edizione commentata. Sebbene l'edizione con apparato critico e commento della favola pastorale andreiniana *Mirtilla* curata da Maria Luisa Doglio abbia implementato un filone di studi volti ad una maggiore comprensione della poliedrica figura di Isabella,¹¹ siamo ben lontani da un'adeguata lettura interpretativa delle *Rime* e delle altre sue opere (le *Lettere* e i *Fragments*). Sia l'edizione bilingue dei cento *Selected Poems* pubblicata da Anne MacNeil¹² sia la recentissima edizione dell'intera raccolta delle *Rime* del 1601 a cura di Nunzia Soglia¹³ non hanno la pretesa di indagare a fondo le scelte linguistiche e tematiche di un'autrice, Isabella Andreini, che fa sfoggio di una molteplicità di generi e registri arricchiti dall'incessante dialogo con le sperimentazioni letterarie del suo tempo (Baldi, Chiabrera, Tasso) e con la tradizione letteraria precedente (troppo frettolosamente fatta coincidere con il solo Petrarca e, al massimo, con Tasso, trascurando la ragguardevole, per dimensioni e contenuti, riscrittura di materiale dantesco, ariostesco e delle voci femminili più in voga del

¹⁰ Per la portata innovativa dei loro contributi non posso fare a meno di citare una serie di lavori: per Tasso come modello più presente nelle *Rime* andreiniane si rinvia a Luisella Giachino, 'Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le *Rime* di Isabella Andreini', *GSLI*, CLXXIX, 484, 4 (2001), pp. 530–52; per lo studio delle *Rime* e dei componimenti inclusi in raccolte precedenti si rinvia a Chiara Cedrati, 'Isabella Andreini: La vicenda editoriale delle «Rime»', *ACME*, 60, II (2007), pp. 115–42; per i rapporti fra Isabella Andreini e la corte francese si veda, J. D. Campbell, 'Marie de Beaulieu and Isabella Andreini: Cross-Cultural Patronage at the French Court', *Sixteenth Century Journal*, XLV (2014), pp. 851–74.

¹¹ Per approfondimenti sulla vita e le opere di Isabella si vedano i seguenti lavori monografici: Esther Taliento, *Isabella Andreini (1562–1604)* (Bari: Edizione S.T.E.B., 1920) e Francesca Romana de' Angelis, *La divina Isabella: vita straordinaria di una donna del Cinquecento* (Firenze: Sansoni, 1991). Di rilievo sono i seguenti contributi: Ferdinando Taviani, 'Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità', *Paragone-Letteratura*, XXXV, 408 (1984), pp. 3–71; Stefano Mazzoni, 'La vita di Isabella', in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004)*, a cura di Gerardo Guccini, *Culture teatrali*, X (2004), pp. 85–105 e la recente raccolta di interventi, *Isabella Andreini. Una letterata in scena*. Atti della Giornata Internazionale di Studi "Isabella Andreini. Da Padova alle vette della Storia del Teatro" nel 450° anniversario della nascita, a cura di Carlo Manfio, Padova, Auditorium Centro Culturale Altinate San Gaetano, 20 settembre 2012 (Padova: Il Poligrafo, 2014). Per una più specifica valutazione critica delle strategie compositive di Isabella Andreini nel più ampio contesto della letteratura del Seicento (in particolare quella femminile e quella pastorale), si rinvia a A. MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, cit.; Virginia Cox, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011) e Kathryn Bosi, 'Accolades for an actress: on some literary and musical tributes for Isabella Andreini', *Recercare*, XV (2003), pp. 73–117.

¹² A. MacNeil, *Selected Poems of Isabella Andreini*, trans. by James Wyatt Cook (Lanham–Md. Arholme: Scarecrow, 2005).

¹³ I. Andreini, *Rime*, a cura di Nunzia Soglia (Salerno: Edisud, 2015). La riedizione della raccolta andreiniana proposta dalla studiosa è accompagnata da un'introduzione al lavoro non esente da alcune imprecisioni e da note (perlopiù relative all'impianto metrico dei singoli componimenti) scarse e lacunose.

tempo, Colonna, Gambarara e Stampa). Analogo discorso va fatto per l'introduzione ad un numero esiguo di componimenti proposta, in tempi e occasioni differenti, sia da Virginia Cox sia da Marco Dorigatti,¹⁴ i quali tralasciano l'analisi delle fonti (rinviando genericamente a temi e motivi talora petrarcheschi talora tassiani). Ciò nonostante, sia Cox sia Dorigatti offrono un modello di lettura interpretativa dei testi, almeno da un punto di vista tematico, che non si può affatto trascurare per una futura edizione commentata delle *Rime*. Un'edizione commentata che, in ogni caso, si prospetta intricata e complessa perché nella raccolta, al di là dei rapporti intertestuali e discorsivi con fonti letterarie, confluiscono elementi disparati: dall'oralità alla musicalità fino alla teatralità insita nei componimenti. L'Andreini stessa è, in fin dei conti, una figura di difficile identificazione e collocazione dal punto di vista storico, sociale e artistico perché la vita stessa del personaggio così come i lavori dati alle stampe finiscono per sovrapporsi su una molteplicità di livelli: teatrale, musicale, filosofico, accademico e religioso (o, al massimo, come vedremo, 'spirituale'). Ma cosa implica esattamente tutto ciò? Partiamo da una constatazione oggettiva: Isabella è una donna che nasce e opera nella seconda metà del Cinquecento e nei primissimi anni del Seicento, in pieno clima controriformistico. È questa una contingenza dal carattere negativo? Non esattamente o, perlomeno, non totalmente. Non si può non essere d'accordo con Virginia Cox quando afferma che

dal punto di vista della storiografia letteraria la Controriforma sembra aver contribuito attivamente ad incoraggiare la scrittura femminile: in virtù dell'aggressiva promozione di un modello letterario edificante e moralizzante la Controriforma ebbe l'effetto non intenzionale di aprire alle donne spazi nella produzione prosastica e teatrale, fino ad allora ad esse preclusi per ragioni di decoro.¹⁵

Isabella Andreini che, a cavallo fra Cinque e Seicento, si cimenta prima nella favola pastorale *Mirtilla* (1588), pensata e scritta per essere rappresentata sul palco, e poi nella composizione del suo canzoniere (1601), è forse il caso più emblematico di quest'apertura, intenzionale o meno che sia, del ceto religioso nei confronti delle artiste. Proprio le *Rime* andreiniane, fatto non accidentale, non solo sono dedicate ad un'autorità ecclesiastica, il Card. Cinzio Aldobrandini,¹⁶ protettore della poetessa, ma contengono diversi componimenti scritti per figure religiose.¹⁷ La

¹⁴ Per V. Cox si rinvia a *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013), pp. 174–84 e 284–85. Il contributo di Marco Dorigatti su Isabella Andreini è, invece, incluso nell'antologia *Liriche del Cinquecento*, a cura di Monica Farnetti e Laura Fortini (Roma: Iacobelli editore, 2014), pp. 326–67.

¹⁵ V. Cox, 'Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento', in *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox e Chiara Ferrari (Bologna: Il Mulino, 2012), pp. 157–84 (p. 167).

¹⁶ Elena Fasano Guarini, 'Aldobrandini, Cinzio', in *DBI*, 2 (1960), *ad vocem*, pp. 102–04.

¹⁷ Al di là della lettera dedicatoria e del componimento inaugurale della raccolta (*Per lunge trargli da mortale scorno*), altri sette sonetti sono indirizzati al Card. Cinzio Aldobrandini: son. XVI, *Or qual veggio io sotto sembante umano* (p. 16); son. XXI, *Alta sorte (ma giusta) in ogni terra* (p. 19); son. LXI, *Mille scorgo là sù faci immortali* (pp.

presenza clericale forte e tangibile nella raccolta di Isabella è sintomatica di un atteggiamento nuovo adottato dalla Chiesa e dai suoi rappresentanti per tutto il Cinquecento, ma – si badi – questo cambio di tendenza non fu certo la sola e unica causa della fioritura di letterate e artiste al tempo dell'età tridentina. Piuttosto non va dimenticato che, sin dal Quattrocento, la crescente influenza delle donne negli affari delle famiglie signorili incise non poco sull'apertura verso il sesso femminile negli ambienti cortigiani del secolo successivo. La radice di questo cambiamento è da individuare, come già sottolineato da Jacob Burckhardt, nell'educazione che nobili e aristocratici iniziarono a garantire agli eredi senza distinzione di sesso.¹⁸ Fu grazie all'enfasi posta sull'istruzione dalle famiglie nobiliari che, in alcuni ambienti, il prestigio e l'influenza del gentil sesso divennero tali che furono le donne stesse a promuovere ancor di più la presenza femminile a corte. È questo il caso di Isabella Andreini che beneficiò, e non poco, dei favori e della protezione di nobildonne e dame di primo piano sulla scena europea: Vittoria Doria Gonzaga,¹⁹ le sorelle Eleonora e Maria de' Medici,²⁰ Lucrezia Scotti Anguissola,²¹ l'élite aristocratica genovese,²²

53–54); son. CXIX, *Chi Delio 'l chiama, e chi nomarlo suole* (p. 137); son. CXXVII, *Fisando gli occhi al tuo vivace lume* (pp. 147–48); son. CXLVIII, *Febo (no 'l mi negar) ond'è, che 'l volto* (p. 175); son. CLXVII, *Ben a guisa di sol fiammeggi e splendi* (p. 194). Nella stessa raccolta di *Rime*, Isabella Andreini non manca, inoltre, di omaggiare con un sonetto sia il cugino di Cinzio Aldobrandini, il Card. Pietro Aldobrandini (son. LI, *Pietra da cui Mosè CLEMENTE*, pp. 53–54) sia la monaca e compositrice Claudia Sessa del monastero della Nunziata di Milano (son. CXXIV, *Brami chi vuole o d'aquila superba*, pp. 143–44).

¹⁸ Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Leipzig: Seemann, 1869); faccio qui riferimento a *The Civilization of the Renaissance Italy*, trad. in inglese a cura di Samuel George Chetwynd Middlemore (Kitchner, Ont.: Batoche, 2001), pp. 317–18, da cui si cita ('To understand the higher forms of social intercourse at this period, we must keep before our minds the fact that women stood on a footing of perfect equality with men. [...] For, with education, the individuality of women in the upper classes was developed in the same way as that of men').

¹⁹ Se si eccettua il sonetto introduttivo (Al medesimo. *Per lunge trargli da mortale scorno*) che accompagna la lettera dedicatoria per il protettore, il Card. Cinzio Aldobrandini, il primo componimento (son. XIII, *De' tuoi meriti illustri il bel Troiano*, p. 12) con cui l'Andreini omaggia una delle numerose personalità presenti nella raccolta è proprio per Vittoria Doria, moglie dal 1587 del duca di Guastalla, Ferrante II Gonzaga (destinatario del son. successivo, *Ilio caduta alzò col nobil canto*, p. 13).

²⁰ La famiglia de' Medici e, più in generale come vedremo per le *canzonette morali*, gli ambienti accademici e cortigiani toscani rivestono una rilevanza degna di nota per Isabella Andreini. Alla duchessa di Mantova, Eleonora Medici Gonzaga, l'Andreini indirizza il son. XXX, *Di magnanime stille i crini aspersi* (p. 29). Come si evince, invece, dall'intestazione del componimento (Alla Eccellentiss. Sig. Donna Maria Principessa Medici prima che fosse Regina di Francia), il termine *ante quem* della canz. II andreiniana, *O d'alta stirpe uscita* (pp. 30–32), è il 5 ottobre 1600, cioè prima del matrimonio dell'erede fiorentina con Enrico IV di Francia. Successivo al matrimonio è, invece, il son. LXXVIII, *O di felice eroe sposa felice*. I due componimenti compaiono, insieme con l'inedito son. *A le rose che 'n cielo apre l'Aurora*, anche nelle *Rime* francesi del 1603 (rispettivamente a pp. 14–17, 18, 19). Per quanto riguarda Enrico IV di Francia, numerosi sono i componimenti a lui indirizzati nella raccolta del 1601: son. LXXVII, *E cinta sì dal ferro empio e nemico* (p. 84); son. CXIII, *S'avverrà mai che di tamburi e d'armi* (pp. 130–31); son. CXXII, *Ah pur sola io sarò, ch'al mondo taccia* (p. 142); son. CXXIII, *La vè già scorse orribil Marte e fiero* (p. 143); son. CXXXVI, *Dopo l'ardor di dispietata guerra* (p. 155) e la canz. mor. VII, *Frenò l'ore fugaci e del gran mondo* (pp. 111–13). I sonetti saranno riproposti in un ordine differente da quello proposto nelle *Rime* del 1601 e con l'aggiunta di un'intestazione che fa luce sulla circostanza per la quale sono stati scritti: *Mentr'era in guerra. E cinta sì dal ferro* (p. 5) e *S'avverrà mai* (p. 6); *Dopo aver vinto. Ah pur sola io sarò* (p. 7); *Predicendogli la felicità. Dopo l'ardor di dispietata* (p. 8); *Invitandolo a trattenimenti scenici. La vè già scorse orribil Marte e fiero* (p. 9). La canz. mor. *Frenò l'ore fugaci* è riproposta senza nessuna variante (pp. 10–12); mentre il son. *La reggia mia di cui l'Ira e 'l Furore* (p. 15) è un'assoluta novità della raccolta del 1603.

Isabella d'Austria,²³ Costanza Sforza,²⁴ Laura Guidiccioni Lucchesini,²⁵ Cristina di Lorena,²⁶ Marfisa Cibo d'Este,²⁷ Virginia Medici d'Este,²⁸ Margherita Aldobrandini²⁹ e Margherita

²¹ Due sono i componimenti per la dama di corte Lucrezia Scotti Anguissola: il son. LIII, *Forse appar sì leggiadra in ciel qualora* (pp. 54–55) ed il madr. XXXVI, *Qualor candida e vaga* (p. 88). Curiosamente entrambi i testi non sono preceduti, 'per inavvertenza' recita l'indice delle *Rime*, da una dedica. Lucrezia Anguissola è inclusa da Muzio Manfredi, *Il Fermo* degli Innominati di Parma, nel volume in cui canta le lodi di *Cento donne* (Parma: E. Viotti, 1580), pp. 196–98 (canz. *Donna, cui de l'onor cotanto calse*).

²² Si veda il son. LX, *Alle bellissime gentildonne di S. Pietro d'Arena. A che tardate neghittosi amanti?* e il son. LXII, *Infra le sete, infra le gemme e gli ori* per Placidia Grimaldi. Suggestiva è l'ipotesi avanzata da Vazzoler a proposito dell'Andreini impegnata in alcune recite amatoriali con le nobildonne e i gentiluomini liguri: si veda 'Il poeta, l'attrice e la cantante', cit., pp. 305–34 (p. 331–34). Recenti studi sembrano confermare la propensione degli attori professionisti al mescolarsi con accademici e nobili: Lisa Sampson, 'Amateurs Meet Professionals: Theatrical Activities in Late Sixteenth-Century Italian Academies', in *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe: Traditions, Texts and Performance*, a cura di Thomas F. Earle and Catarina Fouto (Oxford: Legenda, 2015), pp. 187–215.

²³ Isabella Clara Eugenia d'Asburgo (Segovia, 12 agosto 1566–Bruxelles, 1 dicembre 1633), infanta di Spagna e Portogallo, e arciduchessa d'Austria. L'intestazione del son. XCIII, *Alla Sereniss. Infante di Spagna D. Isabella d'Austria. In voi spiegò sue meraviglie altere* (p. 107), ci permette anche di fissare il termine *post quem* di composizione del sonetto, cioè il 6 maggio 1598, quando Isabella sposò Alberto d'Austria (Wiener Neusdat, 1559–Bruxelles, 1621), destinatario del son. XCIV, *Dopo l'aver di gloriose stille* (pp. 107–08). Per un profilo biografico, si rinvia a Raffaele Tamalio (a cura di), 'Isabella Clara d'Asburgo', in *DBI*, 62 (2004), *ad vocem*; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-clara-d-asburgo-duchessa-di-mantova-e-del-monferrato_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-clara-d-asburgo-duchessa-di-mantova-e-del-monferrato_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 03/05/2017].

²⁴ A Costanza Sforza (Parma, 6 maggio 1550–Sora, 9 maggio 1617), duchessa di Sora e moglie di Giacomo Boncompagni, dedicatario del son. LXVIII, *Di vago fiumicel le placid'onde* (p. 73), è indirizzato il son. LXIX, *Nostro terreno ciel la fronte lieta* (p. 74).

²⁵ Diversi sono i componimenti scritti in morte della poetessa e drammaturga lucchese Laura Guidiccioni Lucchesini (Lucca, 29 ottobre 1590–Firenze, 29 novembre 1597), frequentatrice in pianta stabile della corte medicea: la canz. IV, *Alma, ch'al ciel salita* (pp. 123–26); il son. CVIII, *Quanti trofei già d'arme vaga, e quanti* (p. 126); il madr. LV, *Tra questi duri sassi* (p. 127) e il primo dei centoni petrarcheschi, *Chi pensò mai veder far terra oscura* (p. 127). L'Andreini potrebbe aver incontrato per la prima volta la Guidiccioni proprio presso la corte fiorentina in occasione delle nozze tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena del 1589 quando entrambe contribuirono con la loro arte. L'Andreini recitò la *Pazzia d'Isabella* e alcuni intermezzi musicali, mentre la Guidiccioni scrisse la canzone *O che nuovo miracolo*, che concluse il sesto e ultimo intermedio de *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli. Per un resoconto delle feste e della *Pazzia* andreiniana si veda Giuseppe Pavoni, *Diario Descritto* (Bologna: stamperia Rossi, 1589), ora leggibile in Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, vol. I, a cura di Ferruccio Marotti (Milano: Il Polifilo, 1976), pp. LXXIII–LXXV. Per gli intermezzi musicali cantati dall'Andreini, Radaelli non esita ad individuare gli stessi come 'le canzonette contenute nel contesto musicale delle ninfe della *Mirtilla*' (K. T. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi nel Canzoniere di Isabella*, cit., p. 16). Per la Guidiccioni si rinvia al profilo biografico curato da Teresa Megale in *DBI*, 61 (2004), *ad vocem*, pp. 329–330, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/laura-guidiccioni_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/laura-guidiccioni_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 03/05/2017].

²⁶ 'Alla Sereniss. gran Duchessa di Toscana M. Christiana di Lorena Medici' (16 agosto 1565–19 dicembre 1637), moglie di Ferdinando I de' Medici, è indirizzato il son. CXXVIII, *Quel celeste candor che 'n te si vede* (p. 160). Si veda il profilo biografico a cura di Luisa Bertoni, in *DBI*, 31 (1985), *ad vocem*, pp. 37–40, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-di-lorena-granduchessa-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-di-lorena-granduchessa-di-toscana_(Dizionario-Biografico)) [consultato 03/05/2017]. Per Cristina di Lorena, Radaelli (*Temi, strutture*, cit., p. 16) sostiene che Isabella abbia scritto due componimenti: la canzone *Quando scendeste ad illustrare il mondo* e l'epitalamio *D'amor l'aria sfavilla*, entrambi, la studiosa aggiunge, mai inclusi in nessuna raccolta a stampa e rimasti allo stato di manoscritto, il cui autografo è conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze (ms. Magliabecchi, VII, 15). In realtà, a meno di un errore da parte mia, l'epitalamio è presente nelle *Rime* del 1601 ed indirizzato a Michele Peretti e Margherita Somaglia (pp. 94–98) in occasione delle nozze di quest'ultimi e non di quelle di Francesco I de' Medici e Cristina di Lorena. Radaelli è forse tratta in errore dal titolo, 'ALLA SER.MA MADAMA | CRISTIANA de LORENO | GRAN_DUCHESSA di TOSCANA, | SIGNORA MIA COLENDISSIMA', che precede la canzone (*Quando scendeste a illuminare il*

Somaglia,³⁰ solo per citare le donne lodate nell'edizione del 1601. L'omaggio di Isabella apparteneva ad un sottile gioco delle parti: chiamata in veste di attrice ad allietare i soggiorni cortigiani delle sue protettrici, l'Andreini non poteva lasciarsi sfuggire l'occasione di mettere in mostra le sue doti letterarie per ingraziare e ammaliare doppiamente i suoi interlocutori. Ma attenzione, si tenga bene in mente che l'Andreini, così come la compagnia dei *Gelosi*, della quale fu capocomico insieme al marito Francesco almeno in due circostanze (nel 1583 e nel 1603-1604), seppe ben mantenere una certa indipendenza e non finire mai alla mercé di un solo protettore.³¹ In un'epoca in cui il mestiere del comico assumeva malvolentieri connotati dispregiativi, divenendo spesso sinonimo di mercenario, giullare di corte e saltimbanco di strada, con l'aggravante dell'accusa di meretrice per le attrici, alcuni pionieri della *Commedia dell'Arte* (gli Andreini, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri e pochi altri) si adoperarono per un miglioramento del loro *status* con e attraverso l'ausilio della scrittura.³² L'esigenza di

mondo) indirizzata a Cristina di Lorena, ma che non deve ritenersi pertinente all'epitalamio (*D'amor l'aria sfavilla*), il quale invece non riporta nessuna specifica che aiuti a risalire al destinatario. Dato interessante, invece, è che una lettura meno superficiale dell'epitalamio mette in luce una serie di varianti fra l'epitalamio pubblicato nelle *Rime* del 1601 e quello indirizzato alla coppia di sposi Peretti-Somaglia: non meno importante è la mancanza della dedica agli sposi nella prima versione manoscritta. Si tratta di un caso di eccezionale rilevanza perché non sembrano esserci altre testimonianze di varianti adottate da Isabella stessa per componimenti inclusi nelle *Rime*: infatti, l'autenticità delle varianti proposte nelle *Rime* postume del 1605 resta ancora un aspetto problematico e controverso, in quanto aleggia il dubbio che ci sia stata una revisione del marito Francesco Andreini (C. Cedrati, 'La vicenza redazionale delle «Rime»', cit., pp. 115-42).

²⁷ Marfisa d'Este Cibo (1554-16 agosto 1608) fu l'unico membro della casata d'Este a rimanere a Ferrara dal 1598, anno in cui l'intera famiglia fu cacciata. Nel raccolta di *Rime*, l'Andreini le dedica due componimenti: il son. XXXIV, *Se formasser le stesse umani accenti* (p. 34); il son. CIII, *Vago di preda un pescator sedèa* (p. 114). Per ulteriori informazioni sulla marchesa di Massa si rinvia al profilo curato da Simona Foà, in *DBI*, 43 (1993), ad vocem, pp. 390-92, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/marfisa-d-este_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/marfisa-d-este_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 03/05/2017].

²⁸ Come si evince dall'intestazione 'Alla Sereniss. Sig. D. Virginia Medici d'Este, Duchessa di Modona & C.', il termine *post quem* del son. LVIII, *Se da le sfere onde 'l valor prendeste* (p. 61) è indubbiamente il 15 gennaio 1598, quando Cesare d'Este (suo marito e dedicatario del son. successivo, *Discior vorrei da le deserte arene*, pp. 61-62) perse Ferrara e trasferì la corte a Modena.

²⁹ Margherita Aldobrandini (Capodimonte, Viterbo, 29 marzo 1588-Parma, 9 agosto 1646) è lodata congiuntamente con il marito Ranuccio Farnese nel primo dei due epitalamî inclusi nelle *Rime*: *Meraviglio ecco i' discerno* (pp. 68-69). Con l'epitalamio, come si evince dall'intestazione che precede il testo ('Nelle nozze de' Sereniss. Principi'), l'Andreini omaggia la coppia celebrante la loro unione il 7 maggio 1600. Per un approfondimento della figura di Margherita, si veda il profilo tracciato da Raissa Teodori in *DBI*, 70 (2008), pp. 120-22, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandini-duchessa-di-parma-e-piacenza_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandini-duchessa-di-parma-e-piacenza_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 03/05/2017].

³⁰ Margherita Cavazzi della Somaglia (†1613) andò in sposa a Michele Peretti (1577-4 febbraio 1631), nobile romano imparentato con gli Orsini e i Colonna.

³¹ Parmenio Bettoli, 'Teatro drammatico italiano: i "gelosi" e la commedia dell'arte', in *Storia del teatro drammatico italiano dalla fine del secolo XV alla fine del secolo XIX*, vol. XIV, n. 81 (Bergamo: Tip. G. Fagnani, 1901), pp. 197-214. Ma si veda anche il più recente contributo a cura di F. Taviani e Mirella Schino, Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (Firenze: Usher, 1982).

³² Per una comprensione più profonda del macrocontesto sociale e lavorativo in cui operava Isabella, così come delle strategie di autopromozione degli artisti (la famiglia Andreini e non solo) ai tempi della Controriforma, si tengano almeno presenti i seguenti fondamentali lavori: Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. 'Industria' e 'arte giocosa' della civiltà barocca* (Firenze: Olschki, 1969) e Id., 'Sotto il segno di Giano: La Commedia dell'Arte

sistematizzazione su carta stampata delle trovate, dei lazzi, dei *canovacci*, dei veri e propri copioni nonché dei prodotti più prettamente letterari (come le raccolte di rime), non serviva solo a proteggere e certificare come propria una fatica dell'ingegno, era molto di più: i comici miravano a proporsi come letterati negli ambienti accademici e cortigiani. E Isabella Andreini, probabilmente non la prima ma certamente meglio di tanti altri, seppe sfruttare fino in fondo la duplice professione di attrice e scrittrice³³ per imporsi in una veste nuova: quella della diva colta e raffinata, indipendente da qualsiasi legame esclusivo di protezione e, in quanto tale, itinerante. E proprio a testimonianza della versatilità, mobilità ed emancipazione di Isabella attrice–scrittrice–accademica basterebbe notare che i tre lavori pubblicati in vita (*La Mirtilla*, le *Rime* milanesi del 1601 e le *Rime* francesi del 1603) sono dedicati a tre personaggi diversi: rispettivamente, la marchesa del Vasto e di Pescara Lucrezia Feltria della Rovere,³⁴ il Card. romano Cinzio Aldobrandini e, uno dei più vicini collaboratori di Enrico IV, Sebastiano Zamet.³⁵ Un percorso teatrale e letterario, dall'Adriatico al Tirreno fino alla corte transalpina, che mette bene in mostra il progetto e le strategie di autopromozione di una delle figure più oscure del panorama teatrale italiano. Un alone di mistero circonda, infatti, la sua infanzia fino all'adolescenza: non un registro comunale, parrocchiale o scolastico documenta la sua nascita, il grado d'istruzione o qualsiasi altro tipo di informazione utile a ricostruire, seppur parzialmente, il *background* della *star* più acclamata della *Commedia dell'Arte*. Tutto quello che si sa, e cioè che

di Isabella e di Francesco Andreini', in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di Christopher Cairns. Lewiston (New York: Edwin Mellen Press, 1989), 1–33; Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento* (Torino: Einaudi, 1993 [r. 2011]); Fabrizio Fiaschini, *L'incessabil agitazione. Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione* (Pisa: Giardini editori e stampatori, 2007), su Isabella, si vedano, in particolare, pp. 55–62. Per un'analisi degli attori italiani, e in particolare della famiglia Andreini, si veda quanto scrive a margine del suo lavoro sui drammi pastorali, Louise George Clubb, *Italian drama in Shakespeare's time* (New Haven: Yale University Press, 1989); e della stessa, 'The State of the Arts in the Andreinis' Time', in *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of Alfonso B. Ferruolo*, a cura di Gian Paolo Biasin, Albert N. Mancini e Nicolas James Perella (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1985), pp. 263–81.

³³ Sulla duplice professione di Isabella: S. Fabrizio–Costa, 'Isabella Andreini du stéréotype au mythe: de comédienne de l'Arte à Académicienne, ou le rachat par l'écriture amoureuse', *Italies*, 11, II (2007), pp. 559–74.

³⁴ Lavinia della Rovere (Pesaro, 16 gennaio 1558–Montebello, 7 giugno 1632) fu lodata, fra i tanti, da Bernardino Baldi, la cui traduzione dell'epillio di Museo su Ero e Leandro tanta influenza ebbe, come sarà dimostrato più avanti a pp. 100–11, sulla canz. mor. III (Al suon de l'aurea tua cetra gli amori) di Isabella Andreini. Per un profilo biografico della marchesa del Vasto, si veda il profilo biografico curata da Marina Frettoni in DBI, 37 (1989), pp. 358–60, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/della-rovere-lavinia-feltria_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/della-rovere-lavinia-feltria_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 04/05/2017].

³⁵ Per Sebastiano Zamet come artefice del matrimonio dei sovrani francesi Enrico IV e Maria de' Medici, si veda Pierre de L'Estoile, 'Discours sur la vie du Roy Henri III', in *Journal de Henri III, Roy de France & de Pologne: ou Memoires pour servir a l'histoire de France. Nouvelle Edition: Accompagnée de Remarques Historiques, & des Pieces manuscrites les plus curieuses de ce Regne*, 5 voll. (La Haye: P. Gandouin, 1744), vol. II, p. 295. L'evento è anche riportato da Louis Prunel, *Sebastian Zamet (1588–1655)* (Parigi: Picard & fils., 1912), p. 14. Un'analisi della struttura del volume e della lingua e dello stile dei componimenti nonché un'indagine sulle relazioni dell'Andreini con i dedicatari omaggiati nella raccolta francese nè stata da me presentata in occasione del convegno annuale organizzato dalla *Canadian Society for Italian Studies*: 'Isabella Andreini's 1603 *Rime* and Henry IV of France's court: structures, themes and social relationships', panel *Love, Evil and Poetry in the Renaissance*, organized by CSIS, Istituto Sant'Anna, Sorrento, 19–21 giugno 2015.

Isabella sia figlia di un certo Paolo Canali da Venezia, lo si ricava da *La Maddalena*, sacra rappresentazione di Giovan Battista Andreini,³⁶ attore e drammaturgo, figlio di Isabella e Francesco. A ben ricercare nei meandri dei lasciti letterari degli Andreini, spesso fonti di preziose informazioni biografiche, ci si accorgerà che è Isabella stessa, *vedette* indiscussa e letterata ammirata dall'*élite* erudita di fine Cinquecento, a fornire ai posteri informazioni fondamentali confessando le sue umili origini nella dedicatoria anteposta alle *Lettere* indirizzata a Carlo Emanuele I di Savoia:

essendo dico in me nato ardentissimo il desiderio di sapere, benché nel mio nascimento la Fortuna mi sia stata avara di quelle commodità che si convenivano per ciò fare, e benché sempre sia stata lontanissima da ogni quiete.³⁷

Per la documentazione ufficiale invece, almeno allo stato attuale delle ricerche, Isabella emerge dagli abissi dell'anonimato solo in data 9 febbraio 1576 quando nacque e venne battezzato a Firenze Giovan Battista,³⁸ primogenito di nove figli avuti con Francesco e l'unico a raccogliere l'eredità artistica dei genitori.³⁹ È da anticipare, dunque, di pressappoco un anno, nel 1575,⁴⁰ il matrimonio di Isabella e Francesco, a meno che non si voglia prendere in considerazione che Giovan Battista sia stato concepito fuori dal matrimonio. Sia come sia il 1576 fu l'anno della consacrazione definitiva per la quattordicenne Isabella che venne nominata *primadonna innamorata* della compagnia dei *Gelosi* allora diretta da Flaminio Scala.⁴¹ Da questo momento in

³⁶ Giovan Battista Andreini, *La Maddalena* (Venezia: G. A. Somasco, 1610), p. 4. Poco si sa su Isabella, e più in generale sugli Andreini, ma di quel poco molto lo si ricava dagli scritti di Giovan Battista Andreini, che si rivela prezioso biografo e promotore della storia familiare.

³⁷ I. Andreini, *Lettere*, cit., pp. 3–4.

³⁸ Firenze, Archivio dell'Opera del Duomo, *Registro dei battezzati maschi dal 1571 al 1577 dalla lettera A alla lettera G*, lett. G, c. 172v. Vito Pandolfi facendo affidamento sui *Registri della Camera Imperiale* ipotizza che la coppia di comici Francesco e Isabella unitamente ad un tal Flaminio, tutti appartenenti ad una compagnia italiana a corte dell'imperatore Massimiliano II d'Asburgo fra 1568–1574, fossero proprio gli Andreini e Flaminio Scala: vd. *La Commedia dell'Arte: storia e testo*, 6 voll. (Firenze: Sansoni, 1957–1961), vol. II, p. 250. Se ciò fosse confermato, ci troveremmo di fronte ad una notizia interessante che spingerebbe a datare l'ingresso di Isabella nella compagnia dei *Gelosi* molto indietro nel tempo, quando Isabella non era che una bambina.

³⁹ Dei cinque eredi maschi (Giovan Battista, Domenico, Giacinto, Cosimo e Pietro Paolo), solo Giovan Battista, come già anticipato, raccolse l'eredità artistica dei genitori. Pietro Paolo scelse la vita monacale a Vallombrosa, mentre i restanti tre dedicarono la loro vita alla carriera militare. Diverso il destino riservato alle quattro figlie (Lavinia, Caterina, Osanna e Clarinda), le quali divennero suore presso i conventi mantovani delle Madri della Cantelma (Lavinia e Caterina) e di Santa Chiara al Migliareto (Osanna e Clarinda): a tal proposito si veda a Claudia Burattelli, 'Giovan Battista Andreini', in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*. G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, a cura di C. Burattelli, Domenica Landolfi, e Anna Zinanni, 2 voll. (Firenze: Le Lettere, 1993), I, pp. 95 e 138.

⁴⁰ Ipotesi già avanzata da Claudia Burattelli, 'Giovan Battista Andreini', in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit. vol. I, p. 97, n. 2.

⁴¹ Francesco Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1560 ai giorni presenti*, 2 voll. (Padova: Conzatti, 1782; rist. anastatica, Bologna: A. Forni, 1978), vol. I, p. 31. Interessante è, invece, quanto ipotizza Pandolfi facendo affidamento sui *Registri della Camera Imperiale* dei d'Asburgo: *La Commedia dell'Arte: storia e testo*, 6 voll. (Firenze: Sansoni, 1957–1961), vol. II, p. 250. Lo studioso ipotizza che la coppia di comici Francesco e Isabella unitamente ad un tal Flaminio, tutti appartenenti ad una compagnia italiana a corte

poi, l'ascesa della stella più luminosa del firmamento teatrale dell'epoca sembrò non conoscere limiti: l'anno successivo, nel 1577, Isabella diventerà la prima donna a calcare i palcoscenici francesi fino ad allora monopolizzati dalla confraternita laica dei *Confrères de la Passion*, che pure non mancarono di mostrare il loro ostracismo prima di accordare ai *Gelosi* il diritto di mettere in scena i loro spettacoli a condizione che gli stessi si svolgessero all'Hôtel de Bourgogne.⁴² E sarà proprio in terra francese, di ritorno da un'altra stagione teatrale presso i regnanti Enrico IV e Maria de' Medici, che la quasi trentennale parabola ascendente di Isabella subisce uno brusco e definitivo arresto il 10 giugno del 1604, quando muore a causa delle conseguenze dell'aborto spontaneo di quello che sarebbe stato il suo decimo figlio.⁴³ Celebrata – apprendiamo dalla preziosa testimonianza oculare di Niccolò Barbieri, il Beltrame dei *Gelosi*, e ancora una volta dal ricordo del figlio di lei, Giovan Battista – con medaglie di bronzo, argento e oro raffiguranti Isabella, da una parte, e la Fama, dall'altra, Isabella venne sepolta nella chiesa di Sainte-Croix con tutti gli onori della comunità di Lione.⁴⁴ A seguito di questo drammatico evento, la compagnia dei *Gelosi* si sciolse definitivamente mentre Francesco Andreini optò addirittura per un ritiro anticipato dalle scene per dedicarsi alla pubblicazione di lavori suoi e di Isabella appunto (le *Rime* del 1605, le *Lettere* e i *Fragments*). Nel 1606 toccherà, invece, a Giovan Battista commemorare la madre con il *Pianto d'Apollo*,⁴⁵ cinquantaquattro ottave con cui il dio Apollo, appunto, piange la morte di Isabella. Non passerà molto tempo prima che Pierre Matthieu, storico al servizio di Enrico IV, cinque anni dopo la morte dell'attrice, ricorderà l'ultima sfortunata tournée de 'la bande d'Isabelle Andreini', della quale loda l'erudizione

dell'imperatore Massimiliano II fra 1568–1574, fossero proprio gli Andreini e Flaminio Scala. Se ciò fosse confermato, bisognerebbe datare l'ingresso di Isabella nella compagnia dei *Gelosi* molto indietro nel tempo, quando Isabella non era che una bambina.

⁴² A. MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the late Sixteenth-Century*, cit., p. 201. Per un resoconto del tormentato viaggio francese in occasione del quale i *Gelosi* caddero prima ostaggio degli Ugonotti e poi furono vittime dell'astio dei *Confrères de la Passion*, si vedano Pierre de L'Estoile, *Journal de Henri III*, cit., vol. I, p. 141, e i successivi contributi di Armand Baschet, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henry IV, et Louis XIII* (Parigi: E. Plon et Ciè, 1882), pp. 63–73; V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte: storia e testo*, cit., vol. II, p. 29; e Raymond Lebègue, 'Les Italiens en 1604 à l'Hotel de Bourgogne', *Revue d'histoire littéraire de la France*, XL (1933), pp. 77–79; Id., 'Les debuts de la Commedia dell'Arte en France', *Rivista di Studi Teatrali*, 9|10 (1954), pp. 71–77.

⁴³ R. Tessari, 'O diva o 'Estable à tous chevaux': l'ultimo viaggio di Isabella Andreini', in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*. Atti del convegno internazionale del Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte, Torino, 6–8 aprile 1987 (Genova: Costa & Nolan, 1989), pp. 128–42.

⁴⁴ Per Niccolò Barbieri si rinvia a *La Supplica. Discorso familiare di quelli che trattano de' comici* (Venezia: Ginammi, 1634), pp. 20–21; ed. mod. a cura di F. Taviani (Milano: Edizioni Il Polifilo, 1971) ('[...] e alla sua morte fu favorita dalla comunità di Lione di Francia d'insegne e de mazzieri, e con doppiieri da' signori mercanti accompagnata: e ebbe un bellissimo epitafio scritto in bronzo per memoria eterna, come ne fa fede il sig. Pietro Mattei storico e consigliere del re cristianissimo.'). Per Giovan Battista Andreini, si veda *La Ferza. Ragionamento secondo. Contra l'Accuse Date alla Commedia* (Parigi: N. Callemont, 1625), p. 68 ('[...] dopo la sua morte in Lione, l'essersi formate a memoria di lei medaglie grandi di bronzo, d'argento, d'oro, dall'una parte con l'immagine d'Isabella Andreini, dall'altra una Fama con due trombe'). A proposito della medaglia raffigurante Isabella Andreini, si veda: Tricout, Jean, 'La médaille d'Isabella Andreini', *Revue numismatique*, 6e serie, t. 2, 1959, pp. 283–87.

⁴⁵ Giovan Battista Andreini, *Pianto d'Apollo. Rime Funebri: In morte d'Isabella Andreini, Comica Gelosa, & Accademica Intenta Detta L'ACCESA* (Milano: G. Bordone & P. Locarni, 1606). A tal proposito, non posso esimermi dal ringraziare Sarah G. Ross per avermi fatto dono della sua trascrizione dell'intero volume.

poetica, l'eleganza e la semplicità con cui si impone sulle scene, fra gli eventi indimenticabili in terra francese.⁴⁶

Bastino questi pochi avvincenti episodi a riassumere la leggendaria figura di Isabella, la cui breve vita fu costellata di successi e consensi sul doppio fronte letterario e teatrale sin dalle prime uscite dall'anonimato. Dal 1604, anno della sua morte, se ne parlerà ancora per un po', forse non quanto avrebbe meritato, fino alla ripubblicazione delle *Rime* nel 1696 per i tipi di Antonio Bulifon,⁴⁷ che tanta energia profuse alla fine del secolo per ravvivare l'interesse sulla poesia femminile. Da quel momento in poi, sarà l'Isabella attrice ad attirare l'attenzione dei critici, mentre qualche pagina o poco più sarà dedicata all'Isabella poetessa, i cui componimenti saranno, tuttavia, inclusi in alcune rinomate antologie settecentesche⁴⁸ prima che Girolamo Tiraboschi nel 1779 ricordi il valore assoluto della *Mirtilla* andreiniana, la quale insieme alla *Flori* di Maddalena Campiglia, detiene il primato di prime pastorali, a noi pervenute, scritte da donne.⁴⁹ Dal Novecento fino ai giorni nostri, come emerge dai lavori citati in queste poche pagine e come sarà meglio chiarito nel corso di questo lavoro, l'interesse per i lavori andreiniani crescerà gradualmente ma non in maniera tale da migliorare la conoscenza, ancora – ahimè – a livello epidermico, dell'*opera omnia* di Isabella Andreini. Tanto per fornire un esempio, i contributi di alcuni studiosi (si pensi, in particolare, a Meredith Ray e Richard Andrews)⁵⁰ sulla teatralità delle *Lettere* andreiniane e sulle similitudini fra le stesse e i canovacci di impostazione neoplatonica dei *Fragments* sono rimaste pressoché inascoltate e non si è proceduto ad un esame approfondito ed incrociato dei lavori andreiniani. Un esame che pure rivela, come vedremo, relazioni intertestuali ed interdiscorsive importanti fra l'Andreini pastorale della *Mirtilla*, quella filosofica e trattatista delle *Lettere*, quella teatrale e neo-platonica dei *Fragments* e quella delle *Rime* che abbraccia

⁴⁶ Pierre Matthieu, *Histoire de France et des choses memorables advenues aux Provinces durant sept années de paix du règne*, 2 voll. (Parigi: J. Métayer, 1609), vol. II, p. 446 ('[...] la bande d'Isabelle Andreini recita devant le Roy et la Reyne. C'estoit une femme italienne scavante en poesie, qui n'avoit encores trouvé sa pareille en l'elegance, promptitude et facilité de toutes sortes de discours convenables à la scène. Si elle eust vescu en Grece au temps que la comedie estoit en vogue, on lui eust donné des statues, et eust recu sur le theatre autant de couronne de fleurs, comme le mauvais ioüeurs-y recevoient de coups de pierres').

⁴⁷ I. Andreini, *Rime* (Napoli: A. Bulifon, 1696).

⁴⁸ Vale la pena ricordare il profilo di Isabella tracciato da Gianmaria Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie istoriche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani* (Brescia: Bossini, 1753–1763), vol. I, pt. 2, p. 712; e l'inclusione di alcuni componimenti andreiniani in Agostino Gobbi, *Scelta di sonetti e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni secolo* (Bologna: Pisarri, 1711), p. 278; Luisa Bergalli Gozzi, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* (Venezia: A. Mora, 1726), p. II, pp. 62–76.

⁴⁹ Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 9 voll. (Modena: Società Tipografica, 1779), t. VII, pt. 3, pp. 152 ('[...] oltre a Laura Guidiccioni Lucchesini e Leonora Bellati, gentildonne Lucchesi, che tre pastorali composero, le quali non han veduta la luce, Maddalena Campiglia pubblicò nel 1588 la *Flori*, e Isabella Andreini padovana, in età ancora assai giovanile stampò nell'anno medesimo la *Mirtilla*').

⁵⁰ M. K. Ray, 'Between Stage and Page: The *Letters* of Isabella Andreini', cit., pp. 156–83; R. Andrews, 'Isabella Andreini's Stage Repertoire: the *Lettere* and the *Fragments*', cit., pp. 30–40.

queste e altre sfaccettature. Per avere una chiara idea dell'estensione dei discorsi intra-testuali dei lavori di Isabella, un'analisi interna di questo tipo (con temi e porzioni di testo che ritornano nelle sue opere) è, e deve essere, alla base di un'indagine che faccia chiarezza sulle dinamiche letterarie e relazionali che coinvolgono la scrittrice a cavallo fra Cinque e Seicento (e anche oltre: come sarà illustrato, il raggio di influenza di Isabella si estende sulle opere del figlio Giovan Battista, su Marino fino a Carducci).

Basterebbe quanto detto finora a dare ragione della nostra scelta di offrire una lettura *ab imis fundamentalis* di alcune porzioni significative dell'intero *corpus* di *Rime*: i *sonetti spirituali*, le *canzonette morali* e le *egloghe boscherecce*. La lettura approfondita di queste tre sezioni risponde ad una serie di esigenze primarie che converrebbe provare ad illustrare qui prima di andare avanti con la nostra lettura. Innanzitutto, si noterà che la selezione dei componimenti mette in luce tre diversi aspetti della scrittura e della vita dell'attrice-scrittrice, più specificatamente il legame con gli ambienti religiosi (i *sonetti spirituali*), accademici (le *canzonette morali*) e teatrali (le *egloghe boscherecce*). Che Isabella Andreini volesse mettere in mostra tutta la sua erudizione cimentandosi, come si è visto, nei generi più disparati emerge chiaramente persino da una rapida occhiata all'indice delle *Rime* che riporta i componimenti in ordine alfabeto ma divisi per genere (*sonetti, madrigali, canzoni, canzonette morali, sestine, epitalamî, centoni, capitoli, scherzi, versi funerali* ed, infine, *egloghe boscherecce*). Quello che, invece, interessa rilevare, seppur *en passant* prima di indagarne le ragioni più avanti in questo lavoro, è che il mini-*corpus* di *sonetti spirituali* di Isabella (ad essere precisi dodici sonetti ed un madrigale, l'ultimo dell'intero canzoniere andreiniano) passa assolutamente inosservato all'occhio degli studiosi che si sono avvicinati alle *Rime*. Ed è ecco spiegata, dunque, la ragione principe della lettura dei *sonetti spirituali* offerta in questo lavoro: alla luce di questa (ri-)scoperta della (semi-)nascosta propensione dell'Andreini per scritti di carattere 'religioso', acquista ancor più senso l'inclusione della scrittrice in quell'ipotetica 'linea' della lirica femminile avanzata da Maria Luisa Doglio in merito alla pastorale *Mirtilla*.⁵¹ Anzi, si dirà anche che la lettura con lente di ingrandimento delle scelte testuali e tematiche di questo *corpus* spirituale andreiniano apre a nuovi spunti di riflessione sui modi di espressione, spesso ortodossi, che Isabella, come tante altre donne artiste e non, ha dovuto mettere in atto come reazione alla repressione e al conservatorismo maschile. Quello che emerge, senza dilungarci troppo sui dettagli dei *sonetti spirituali*, ampiamente analizzati nel primo capitolo, è che l'Andreini si cimenti in un percorso penitenziale rinunciando a fare ricorso a modi e toni che sono spesso propri della lirica volgare (ad esempio, tanto per citarne uno,

⁵¹ M. L. Doglio, *Mirtilla*, cit., p. 9 ('da Veronica Gambarà a Gaspara Stampa a Veronico Franco'). Altri saranno i nomi che si aggiungeranno nella nostra analisi, come sarà ben spiegato nel primo capitolo sui 'sonetti spirituali'.

l'invocazione alla Vergine). L'interlocutore privilegiato è l'Onnipotente uno e trino invocato, lodato, pregato, supplicato nelle sue numerose accezioni (Signore, Monarca, Dio, Cristo, Sommo Bene, Padre del Cielo e tante altre ancora). L'allusione costante e mirata alle Sacre Scritture (da Lazzaro alla città di Ninive, passando per la colomba) mista a riferimenti mitologici (Narciso) è costruita su impianto che mette bene in mostra la disputa fra l'Andreini legata alle passioni terrene (*alias* l'amore e la scrittura) e quella mirante alla salvezza eterna (che passa per il tardo rinsavimento ed il perdono divino *in extremis*). Proprio un dibattito, questa volta fra le bramosie terrene (effimere, deleterie, rischiose e, talvolta, fatali) e le aspirazioni virtuose (imperiture, nobili ed onorabili), è al centro delle dieci *canzonette morali* analizzate nel secondo capitolo. La nostra scelta è ricaduta sui componimenti gnomici proprio per la particolare importanza che rivestono nel canzoniere andreiniano, in quanto sono rivelatori del forte legame dell'Andreini con figure di spicco del mondo accademico di fine Cinquecento: in ordine di apparizione, Gabriello Chiabrera (a cui sono indirizzate le prime due *canzonette*), Francesco Durante, Francesco Nori, Giovan Battista Pinelli, Gherardo Borgogni, Ottavio Rinuccini, Girolamo Bisaccione e Alessandro Sertini. Solo uno dei componimenti è, invece, indirizzato ad un personaggio non appartenente all'élite intellettuale del periodo: il 'Christianissimo Re di Francia' Enrico IV, dedicatario della settima *canzonetta morale*. Più avanti in questo lavoro si proverà *in primis* a tracciare una sorta di geografia interna delle *canzonette morali* che sembrano viaggiare su un asse prettamente settentrionale da Genova a Firenze, ma anche Parma, Ferrara, Padova e Milano, fino a valicare eccezionalmente i confini nostrani e raggiungere Parigi. Parallelamente a questo tipo di indagine, si avvanzeranno delle ipotesi di datazione, frutto di un'analisi degli elementi interni dei componimenti e delle notizie bio-bibliografiche dei dedicatari. L'esito del nostro studio induce ad ipotizzare che la maggior parte delle *canzonette* siano state composte intorno al 1593-1594, un fatto non di poco conto perché mette in discussione il magistero di Chiabrera, come spiegato nella lettura in parallelo dei due *corpus morali* offerta nel capitolo. La teatralità e musicalità insita nelle quartine dei componimenti è, inoltre, uno dei motivi che ha richiamato la nostra attenzione affinché si potesse fare luce sulle strategie compositive adottate dall'Andreini per materiale indubbiamente destinato alle scene. Come si evince da queste poche righe, l'analisi delle *canzonette morali* è funzionale alla nostra indagine in quanto costituisce una sorta di ponte tematico fra i *sonetti spirituali* (a cui le *canzonette* sono affini per la disputa fra virtuoso e peccaminoso) e l'ultima sezione di questo lavoro dottorale, le *egloghe boscherecce* (che, come le *canzonette*, sono portatrici di un'innegabile teatralità dei testi). Le nove *boscherecce*, inoltre, attirano l'attenzione per l'imponente numero di endecasillabi e settenari sciolti (1994) che lo rende il secondo *corpus*, per estensione, dell'intero canzoniere andreiniano, secondo solo ai trecentodiciassette sonetti (2744 versi). Tuttavia, fra i due generi vi è una differenza sostanziale: mentre i sonetti sono sparsi nella

raccolta, le *egloghe* sono raggruppate tutte in un'unica compatta sezione in chiusura del volume. E se questo non bastasse a giustificare la nostra scelta, si ricordi che tredici anni prima della pubblicazione delle *boscherecce* nelle *Rime*, l'Andreini aveva dato alle stampe, con tanto successo, la favola pastorale *Mirtilla*, affine per argomento e per alcune peculiarità, che saranno analizzate più avanti, alle *egloghe*. Anzi, proprio questi componimenti boscherecci rivelano, forse più di ogni altra sezione del canzoniere andreiniano, un forte legame con altri lavori della poetessa: non solo, come detto, con la *Mirtilla*, ma anche con le *Lettere* e i *Fragments* della stessa, senza tenere in conto le prevedibili intertestualità con altri componimenti inclusi nelle *Rime* stesse. Il fatto che queste *egloghe* fossero destinate alle scene ci ha spinti non solo a riconsiderare il legame con la tradizione pastorale precedente (l'*Aminta* tassiana e il *Pastor fido* guariniano), ma anche a valutare una certa continuità familiare (dato che considerevoli porzioni di testo ritornano negli scritti del figlio dell'autrice, Giovan Battista) e, come già specificato in altre sedi, un'influenza sui lavori di Giovan Battista Marino. Converrebbe, forse, a questo punto, fermarsi qui e lasciare spazio ad un esame più approfondito ed articolato degli argomenti a malapena accennati in queste poche pagine. Ma prima di procedere oltre, pare utile ricorrere ad un'ultima precisazione: l'indagine che segue non è esclusivamente interessata ad un approccio filologico che compendi le scelte linguistiche e stilistiche della poetessa per collocarle all'interno di una più larga tradizione letteraria. La lettura con lente di ingrandimento dei testi inclusi nelle *Rime* del 1601, a maggior ragione per le lacune che avvolgono la biografia di Isabella, serve anche allo scopo di mettere in luce le strategie compositive e la rete di relazioni che hanno permesso alla scrittrice–attrice di farsi strada nel mondo clericale, accademico e teatrale.

I.

I SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI⁵²

La presenza di un piccolo *corpus* di ‘sonetti spirituali’ incluso da Isabella Andreini nella raccolta di *Rime* del 1601 è passata fino ad oggi inosservata. I componimenti spirituali (dodici sonetti e un madrigale) sono collocati quasi alla fine dell’opera, a ridosso dei *versi funerali* e delle *egloghe boscherecce*, e immediatamente dopo una serie di scambi di sonetti con alcuni suoi corrispondenti (Chiabrera, Pitti, Borgogni, Castelvetro, Gallarati, Campeggi ed Ercole Tasso). Nelle restanti pagine del volume, i testi (sonetti, madrigali, canzoni, *canzonette morali*, *epitalamî*, *centoni* e *sestine*) si presentano in ordine sparso, salvo poi essere raggruppati per genere e in ordine alfabetico nelle *Tavole* della raccolta stessa. I ‘sonetti spirituali’, invece, sebbene opportunamente segnalati a testo, non sono indicati come una sezione a sé stante (l’unica, ad onor del vero, a non essere indicata) nell’indice della raccolta ma finiscono per confondersi nel lungo elenco degli *incipit* dei 196 sonetti. Se questo sia frutto dell’impazienza dell’Andreini nel voler licenziare alle stampe il volume o della negligenza degli editori Bordone e Locarni non è dato, allo stato attuale delle ricerche, saperlo. Entrambe le ipotesi, in realtà, potrebbero essere scartate qualora si desse un’occhiata all’edizione postuma delle *Rime* del 1605 curata dal marito Francesco: anche in questo caso, infatti, il *corpus* di componimenti, pur raggruppato sotto la dicitura ‘sonetti spirituali’, non viene poi chiaramente indicizzato nelle *Tavole* del volume. Una terza ipotesi, quella che induce a pensare ad una certa reticenza dell’Andreini nell’indicare esplicitamente l’inclusione di componimenti di marca spirituale nell’indice della raccolta, non sembra una via percorribile. Non si spiegherebbe questa presunta cautela dell’autrice, considerando la crescente diffusione di testi a carattere religioso e/o devozionale pubblicati anche da un certo numero di donne nel Cinquecento e nel Seicento (si pensi a Vittoria Colonna, Chiara Matraini, Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, solo per menzionarne alcune).⁵³ Al contrario,

⁵² I componimenti sono inclusi in I. Andreini, *Rime*, cit., 1601, pp. 208–14 e Ead., *Rime*, cit., 1605, pp. 222–29. Si riportano, qui di seguito, gli *incipit* dei componimenti spirituali in ordine di apparizione: son. CLXXXV, *Se per quelli salvar, ch’errar vedesti*; son. CLXXXVI, *Or che strale d’Amor più non m’offende*; son. CLXXXVII, *Nemico Amor anco a miei danni sorgi?*; son. CLXXXVIII, *Come spero trovar ripari o schermi*; son. CLXXXIX, *Ancor ch’altro non sia questa mia vita*; son. CXC, *A te le ardenti mie preghiere invio*; son. CXCI, *Voi, cui l’ardor d’amor, l’ardor degli anni*; son. CXCII, *Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t’incresca!*; madr. CXXV, *Qual candida colomba*; son. CXCIII, *Fuggite omai cure noiose e frali*; son. CXCIV, *Sgombra, sgombra da te mio tristo core*; son. CXCV, *Io vissi un tempo (ond’or meco mi sdegno)*; son. CXCVI, *Sgombrate quel desir che ’ncende e strugge*.

⁵³ Per l’elenco delle numerose edizioni del volume della Colonna e per altre informazioni inerenti al contenuto delle ristampe, si veda l’edizione moderna curata da Alan Bullock: V. Colonna, *Rime* (Bari: G. Laterza, 1982). Per le ristampe citate a testo: cfr. V. Colonna, *Rime de la Divina Vittoria Colonna* (Parma: A. Viotti, 1538); Ead., *Le rime spirituali* (Venezia: V. Valgrisi, 1546). Per C. Matraini, si rinvia in particolare ai suoi lavori: *Meditazioni spirituali* (Lucca: Busdraghi, 1581); Ead., *Dialoghi spirituali* (Venezia: Prati, 1602). Per Moderata Fonte, si vedano: *La Passione* (Venezia: D. & G. B. Guerra, 1582) e *La Resurrettione di Giesu Christo* (Venezia: G. D. Imberti, 1592). Lucrezia Marinella è, invece, la più prolifica del terzetto sotto il punto di vista ‘spirituale’, si ricordino quelli

l'aspirazione andreiniana di allegare il proprio nome ad una folta schiera di nomi illustri che si cimentavano, o si erano cimentati, in questo *trend* letterario, definitivamente esploso al tempo dell'età tridentina, può plausibilmente essere stato uno dei motivi propulsori per la stesura di queste prove 'spirituali'. Non è affatto da escludere (anzi, a ben guardare, sembra sia proprio l'ipotesi più accreditabile) che l'Andreini, o chi per essa abbia curato l'indice delle *Rime*, abbia semplicemente optato per la soluzione più pratica, cioè inventariare i dodici sonetti e il madrigale spirituali nelle rispettive *Tavole* del volume, quella dei 'Sonetti' e quella dei 'Madrigali'. In ogni caso, qualunque sia la ragione, l'omissione nell'indice potrebbe essere sufficiente a motivare la 'svista' degli addetti ai lavori, i quali non menzionano mai Isabella Andreini fra gli scrittori, se così si può dire, a carattere 'religioso' o, se si preferisce, 'spirituale'. Le difficoltà nel fornire un attributo puntuale alla natura di questi versi andreiniani non sono accidentali, ma sono legate ad una serie di interrogativi sulla natura delle innumerevoli accezioni (devozionale, spirituale, pietista, mistica e così via) della letteratura che, per semplificare una questione molto più complessa, definiremo 'religiosa'.

Sebbene non sia certo questa la sede per affrontare esaustivamente la questione, al fine di contestualizzare questi esercizi andreiniani, questo capitolo offre prima di tutto un *excursus* sull'evoluzione della scrittura a carattere 'religioso' in lingua volgare. Una particolare attenzione sarà dedicata alla comparsa e affermazione del termine 'spirituale', non dimenticando di menzionare l'enorme successo, nella seconda metà del Cinquecento, degli esiti musicali del 'madrigale spirituale' e dei suoi massimi esponenti (Giovanni Pier Luigi Palestrina e Luca Marenzio) con i quali l'Andreini potrebbe essere entrata in contatto. Sempre a proposito del madrigale spirituale, non pare dato trascurabile, e lo si chiarirà nel corso del capitolo, che l'unico madrigale (*Qual candida colomba*) inserito dall'Andreini nel *corpus* spirituale sia anche l'ultimo madrigale delle *Rime*. Entrando più nello specifico, attraverso un'analisi testuale e contenutistica si farà luce sulla natura 'penitenziale' di questi componimenti andreiniani, non trascurando però di evidenziare come le scelte linguistiche della poetessa siano di frequente oggetto di un *labor limae* su tessere che riconducono indubbiamente ai classici della letteratura volgare. Il lavoro di meticolosa desemantizzazione o, se si preferisce, risemantizzazione, è imperniato indubbiamente

pubblicati prima del 1604, data di morte di Isabella Andreini: *La Colomba sacra* (Venezia: G. B. Ciotti, 1595); *Vita del serafico, et glorioso S. Francesco* (Venezia: P. M. Bertano, 1597) pubblicate unitamente al *Rivolgimento amoroso, verso la somma bellezza*, che si inserisce nella tradizione quattro-cinquecentesca della *pia philosophia*, come suggerisce Paolo Zaja nella voce 'Lucrezia Marinella' da lui curata per il *DBI*, 70 (2008), pp. 309-402, *ad vocem*; Ead., *La vita di Maria vergine, imperatrice dell'Universo descritta in prosa e in ottava rima* (Venezia: Barezi & C., 1602). Per una maggiore comprensione di Lucrezia Marinella, delle sue strategie compositive e, più in generale, della sua figura al tempo dell'età tridentina, si rinvia alla raccolta di saggi curata da Antonella Cagnolati, *A Portrait of Renaissance Feminist. Lucrezia Marinella's Life and Works* (Roma: Aracne, 2012).

sul *Canzoniere* di Petrarca, la cui fortuna nel Rinascimento risiede anche e soprattutto nella trasmutazione di una donna, Laura, elevata allo stato di semi-dea, in un concetto astratto, divino, ultraterreno e, dunque, in qualche modo, religioso, interiore, spirituale. Tuttavia, il riuso di materiale petrarchesco non esclude affatto l'accurato quanto sistematico appello ad altre fonti: Dante, Ariosto e, come per continuare su un'ipotetica 'linea di scritture femminili', Vittoria Colonna, ma anche, e soprattutto, Torquato Tasso, vero e proprio maestro in carne ed ossa.⁵⁴ Ma non è tutto qui: a dimostrazione della significativa rilevanza di questi esperimenti andreiniani, 'semi-nascosti' in una raccolta che conta 368 componimenti, in chiusura di capitolo si tratterà della relazione intertestuale ed interdiscorsiva con autori successivi, Giovan Battista Marino e Giosuè Carducci.

I.1. LA LETTERATURA 'RELIGIOSA' AL TEMPO DELL'ETÀ TRIDENTINA

⁵⁴ Il legame con la lirica femminile (da Gambarà a Stampa e Franco) così come una certa consonanza con alcuni motivi tassiani unitamente all'autonomia intellettuale di Isabella sono elementi già evidenziati da Maria Luisa Doglio nella sua introduzione a *La Mirilla* (Lucca: M. P. Fazzi, 1995), p. 9 ('[...] Filli esprime direttamente il suo tormento, secondo un modulo che riporta alla lirica femminile, lungo la linea da Veronica Gambarà a Gaspara Stampa a Veronica Franco, e che alla coscienza di una piena dignità e di un riconosciuto spazio di autonomia intellettuale unisce il senso, tipicamente tassiano, di un destino di lontananza, dell'impossibilità di un incontro, di un colloquio, di un rapporto, un senso che implica però una profonda comprensione, quasi una fraterna solidarietà per chi soffre'). Il legame con Torquato Tasso è, forse, ben espresso dal madrigale con cui Andreini chiede la liberazione del poeta rinchiuso nell'Ospedale di Sant'Anna a Ferrara, *Se d'Anfion cotanto* è incluso in Gherardo Borgogni, *Delle Rime et prose del sig. Torquato Tasso nuovamente poste in luce. Parte Quarta* (Milano: P. Tini, 1586), p. 62. Secondo Taviani ('Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità', cit., pp. 46–50), Tasso replicherà indirizzando all'Andreini il son. *Loda la sig.ra Bella d'Asia. Quando v'ordiva il prezioso velo*, poi incluso nell'edizione postuma delle *Lettere* andreiniane curate dal marito Francesco: *Lettere* (Venezia: M. A. Zaltieri, 1607), p. 1. L'Andreini, inoltre, scriverà il son. CLXIX, *In morte del sig. Torquato Tasso. Or qual grave per l'aria odo lamento?*, incluso nelle *Rime*, cit., p. 195. Preziosa la testimonianza del figlio dell'attrice, Giovan Battista Andreini, che racconta di Isabella seconda solo al Tasso in una competizione poetica in casa Aldobrandini: Giovan Battista Andreini, *La Ferza, Ragionamento secondo contra le accuse date alla Commedia* (Parigi: N. Callemont, 1625), pp. 68–70 ('Ma se della felice memoria della mia madre non io, ma altri parlar volesse, non direbbe che 'n Roma fu non solo dipinta, ma coronata d'alloro in simulacro colorato fra 'l Tasso e 'l Petrarca, alor che, doppo una mensa fatale dall'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinal Cinzio Aldobrandini, dov'erano per commensali, il Tasso, ne portò il primo vanto? Dia credito a questa doppo la sua morte in Lione l'essersi formate a memoria di lei medaglie grandi di bronzo, d'argento e d'oro, dall'una parte con l'immagine di Isabella Andreini, dall'altra una Fama con due trombe. Ed ogni giorno, pellegrine genti non solo da così famosa città passando vanno (mercé loro) ad onorar il sepolcro di quella con preghiere e celebrarla con lodi, ma cercano di quelle medaglie possedere.'). Il passo appena citato riportato fra gli altri dagli storici del teatro da Francesco Saverio Bartoli, *Notizie Istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1560 ai giorni presenti* (Padova: A. Forni Editore, Conzatti, 1781, voll. I–II, ad vocem 'Andreini Isabella') a Luigi Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia* (Firenze: Bocca, 1897–1905, ad vocem 'Andreini Isabella') viene ritenuto non vero dal biografo del Tasso, Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso* (Torino: E. Loescher, 1895), vol. I, pp. 755–57, il quale però argomenta con deduzioni errate un passo di Giovan Battista, come già dimostrato da Taviani citato, pp. 26–31.

La scarsità di studi in materia, denunciata già da Maria Luisa Doglio in un suo recente magistrale contributo,⁵⁵ è controbilanciata da una serie di lavori specialistici che affrontano l'argomento da diverse angolazioni e prospettive: si pensi agli studi di Giovanni Getto, Carlo Ossola, Amedeo Quondam, Rita Librandi⁵⁶ e ai lavori e alle miscellanee curate da Carlo Delcorno e dalla stessa Doglio, senza dimenticare i contributi anglo-americi, da Virginia Cox ad Abigail Brundin.⁵⁷ Persino ad una prima lettura di questi contributi ci si rende immediatamente conto di come la letteratura religiosa sia un *mare magnum* che, a causa della sua stessa vastità, non è stato ancora esplorato appieno. Va precisato, inoltre, che la nostra indagine, come già quella degli studiosi citati ad inizio paragrafo, è circoscritta alle modalità di espressione di solo una delle tante religioni, *id est* quella cristiana. Pur limitando, come nel nostro caso, il raggio d'azione alla 'religiosità' di un singolo autore operante a cavallo fra il Cinque e il Seicento, la scrittrice-attrice Isabella Andreini, si è 'obbligati' a fare ulteriore chiarezza su cosa s'intenda per prodotto 'letterario' con 'matrice religiosa'. Bisogna, credo, tenere a mente un *distinguo* fondamentale qualora ci si approcci, poniamo, ai sermoni di un predicatore itinerante o alle epistole di Caterina da Siena da un lato, e alle opere di un Petrarca, di un Malipiero, di un Grillo dall'altro. Per semplificare ai minimi termini una questione ben più complessa, non si andrà molto lontano dal vero nel sostenere che i primi, pur avendo esigenze comunicative, non sempre avevano pretese 'artistiche', come le avevano senz'altro i secondi. Naturalmente, inutile sottolinearlo, i prodotti letterari di stampo 'religioso' fra Cinquecento e Seicento risentono fortemente, in maniera diretta e indiretta, consapevolmente e inconsapevolmente, dell'influenza dell'ampio spettro di Sacre Scritture, della poesia

⁵⁵ M. L. Doglio, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Seicento* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014); per un itinerario dei contributi sulla scrittura religiosa all'epoca della Controriforma e non solo, si rinvia ai riferimenti bibliografici citati a p. 44, n. 4 e rimandi.

⁵⁶ Di Giovanni Getto si vedano i seguenti interventi critici: 'La letteratura religiosa', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di Ugo Bosco et alii (Milano: Marzorati, 1949), pp. 857-900; Id., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento* (Firenze: Sansoni, 1967), in particolare il capitolo, 'Letteratura ascetica e mistica nell'età del Concilio tridentino', pp. 159-232). Per una visione d'insieme della letteratura del periodo, Carlo Dionisotti, 'La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento', in *Geografia e storia della letteratura italiana* (Torino: Einaudi, 1967), pp. 227-54. Per i metodi di indagine sui testi della letteratura religiosa, si veda Giorgio Barberi Squarotti, 'Storia, letteratura e "letteratura religiosa"', *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, V (1969), pp. 623-34. Si vedano, inoltre, le voci stilate da Giorgio Petrocchi, 'La religiosità', in *Letteratura italiana*, vol. V, direzione Alberto Asor Rosa, *Le Questioni* (Torino: Einaudi, 1986), pp. 125-68; Id., 'Religiosa, Letteratura, Secoli XIII-XV', in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. III, pp. 590-98. Per Amedeo Quondam si rinvia a *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo* (Ferrara: Panini, 1991), pt. IV, pp. 201-328. Estese e dettagliate sono le monografie di Giovanni Fallani, *La letteratura religiosa italiana. Profilo e testi* (Firenze: Le Monnier, 1963) e Rita Librandi, *La letteratura religiosa* (Bologna: Il Mulino, 2012).

⁵⁷ M. L. Doglio e Carlo Delcorno, *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento* (Bologna: Il Mulino, 2007); Ead. e Id., *Predicare nel Seicento* (Bologna: Il Mulino, 2011); Ead. e Id., *Prediche e predicatori nel Seicento* (Bologna: Il Mulino, 2013). Di V. Cox si vedano le antologie da lei curate: *Women's Writing in Counter-Reformation in Italy: 1400-1650* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008); *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, cit. e *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, cit. . Di Abigail Brundin si veda almeno l'importante lavoro monografico: *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation* (Aldershot, England; Burlington, VT : Ashgate c2008); ma anche il volume da lei curato con Matthew Treherne, *Forms of Faith in Sixteenth-Century Italy: Culture and Religion* (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT : Ashgate c2009).

‘devozionale’ e della letteratura ‘pietista’ ma anche della desemantizzazione di una serie di *auctores* dall’impronta più o meno laica (da Dante a Petrarca, da Ariosto a Tasso, e oltre). E proprio dando uno sguardo ai modelli a cui Andreini rivolgeva la mente non si può, come già stato anticipato, esimersi dal menzionare Francesco Petrarca. La stampa in versione tascabile del *Canzoniere* petrarchesco per mano di Aldo Manuzio nel luglio del 1501⁵⁸ e l’edizione commentata dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* data alle stampe nel 1525 a cura di Alessandro Vellutello,⁵⁹ rappresentano non solo un punto di svolta nella fortuna di Petrarca per tutto il Cinquecento, ma danno anche vita ad una serie di riscritture dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di assoluto interesse. Sul fenomeno del ‘petrarchismo’ tante pagine autorevoli sono state scritte nel tentativo di definirne carattere e peculiarità, ma mi pare che si possa essere d’accordo con Luigi Baldacci quando definiva il ‘petrarchismo’ come un ‘fenomeno letterario di ancora oggi incerta identificazione’.⁶⁰ In ogni caso, data l’impossibilità di circoscrivere la vastità del fenomeno⁶¹ e considerando il *focus* di questo nostro breve studio, l’indagine si limiterà ad esaminare alcune delle molteplici riletture delle *Cose volgari di messer Francesco Petrarca* in chiave ‘spirituale’ e cercherà di stabilire in che misura l’Andreini si sia inserita in questo contesto di riscrittura e, molto più importante, quali innovazioni apporti. Petrarca – va inoltre precisato – non era l’unico modello di poesia; anzi, la lirica del Cinquecento, e ancor di più quella del Seicento, ha avuto modo di assimilare lezioni che potrebbero non essere definibili ‘letterarie’ in senso stretto: si pensi, come già detto, alle Sacre Scritture e all’oralità dei predicatori itineranti, ma si guardi anche al neoplatonismo di Ficino e alle ristampe in volgare di Boezio e, non per ultimo, al ruolo avuto dalla pittura e dalle altre Arti nel farsi portatori e diffusori di nuovi concetti e nuovi modi di espressione.⁶² È, inoltre, opportuno precisare che il *Canzoniere* petrarchesco veicola concetti che

⁵⁸ F. Petrarca, *Le cose volgari* (Venezia: A. Manuzio, 1501).

⁵⁹ Id., *Le volgari opere del Petrarca con l’esposizione di Alessandro Vellutello* (Venezia: Giovanni Antonio & f.lli da Sabbio, 1525). Il riordino secondo un ordine cronologico dei componimenti del *Canzoniere* proposto da Vellutello rappresenta un vero e proprio spartiacque per la diffusione e ricezione dell’opera petrarchesca: a tal proposito si veda almeno Nadia Cannata, ‘La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento’, in *L’Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi, Sabina Marinetti, numero monografico di *Critica del Testo*, 6/1 (2003), pp. 155–76.

⁶⁰ Luigi Baldacci, *Petrarchismo italiano nel Cinquecento* (Padova: Liviana, 1974), p. 9.

⁶¹ Per la lungamente studiata questione del ‘petrarchismo’ e per un’ipotesi di percorso bibliografico, si rinvia a Klaus W. Hempher, ‘Per una definizione del petrarchismo’, in *Dynamique d’une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XVI^e–XX^e siècle. Actes du XXVI^e congrès international du CEFI*, Turin et Chambéry, 11–15 décembre 1995. A la mémoire de Franco Simone. Études réunies et publiées par Pierre Blanc (Paris: H. Champion Éditeur, 2001), pp. 23–52. Per alcune note sulla diffusione di Petrarca nelle accademie del XVI secolo e non solo, si veda: Franco Tomasi, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540–1570)* (Roma–Padova: Editrice Antenore, 2012), pp. 177–83.

⁶² I volgarizzamenti della Bibbia sono, come già fa notare Roberta Cella, ‘molteplici e ininterrotti dal XIII secolo, [...] manca ancora un quadro d’insieme’ (http://www.treccani.it/enciclopedia/lingua-dei-volgarizzamenti_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, *ad vocem*, ‘volgarizzamenti, lingua dei’ [consultato 20 novembre 2016]). Validissimo strumento per l’avvio di un discorso volto ad una maggiore comprensione dell’argomento è il volume a cura di Lino Leonardi, *La Bibbia in Italiano tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 8–9 novembre 1996 (Firenze: SISMEL, 1998). Un quadro d’insieme del contesto religioso strettamente connesso al

vanno al di là della sola tematica amorosa, frammento (per utilizzare un termine caro al poeta aretino) ad ogni modo dominante una più estesa narrazione di eventi. In altre parole, il poetare d'amore di Petrarca si basa su una finzione autobiografica che, come è normale che sia, finisce per convergere anche su argomenti appartenenti ad altre sfere del vivere sociale: a testimonianza di quanto appena detto bastino le canzoni *Spirto gentil* (R.V.F. LIII) e *Italia mia benché 'l parlar sia indarno* (R.V.F. CXXVIII), che poco o nulla hanno a che fare con il *main topic* dell'opera (o, meglio, quello che l'autore vuole che i lettori credano sia il tema principale), l'amore, in tutte le sue forme e in continua evoluzione, per Laura. L'esperienza umana dell'attaccamento alle cose terrene che, quasi sempre nella letteratura (e non fa eccezione quella rinascimentale e barocca), si tramuta in sofferenza e sensi di colpa per aver desiderato strenuamente l'effimero, il materiale, il non duraturo, non viene, dunque, da Petrarca sempre, e necessariamente, vissuta 'religiosamente' o interpretata, se vogliamo, attraverso un substrato religioso. Ed è qui che, invece, risiede la fortuna rinascimentale di Petrarca: cioè nella metamorfosi della Laura sensuale e terrena di *Chiare, fresche e dolci acque* (R.V.F. CXXVI) alla Laura eterea e 'santificata', e dunque spirituale, delle *Rime in morte*. Un passaggio, questo, chiaramente espresso da una coppia di sonetti in morte di Madonna Laura, e precisamente R.V.F. CCLXXVIII (*Ne l'età sua più bella et fiorita*) e CCLXXIX (*Se lamentar augelli e verdi fronde*). Come suggerisce Zingarelli per R.V.F. CCLXXVIII, è questo il momento in cui, nel terzo anniversario della morte di Laura, Petrarca sente fortemente nel suo cuore la 'presenza celeste' perché

confrontando i componimenti di anniversario quando Laura viveva, si ritrova la stessa ispirazione religiosa: per lui è sempre l'anniversario della stessa ricorrenza, la morte di Cristo, e con quello della morte è anche l'anniversario dell'innamoramento.⁶³

Laura, dunque, è occasione e mezzo di ricerca spirituale per Petrarca che ha comunque spesso, se non sempre, la mente rivolta al divino, in qualunque forma esso si esprima.⁶⁴ Ed è proprio nel

tessuto storico-sociale del tempo è in diversi lavori di Gigliola Fragnito: *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)* (Bologna: Il Mulino, 1997); Ead., *Cinquecento italiano: religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma*, a cura di E. Bonora e M. Gotor (Bologna: Il Mulino, 2011). Per il ruolo giocato dalla filosofia, si vedano i contributi di Cesare Vasoli, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento* (Napoli: Guida, 1988) e Delio Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento* (Torino: Einaudi, 1995); ma si vedano, per ulteriori rimandi, anche Daniel P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella* (Londra: The Warburg Institute, 1958) e Paola Zambelli, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento* (Milano: Il Saggiatore, 1991). Di estrema utilità lo studio monografico di Carlo Angeleri, *Il problema religioso del Rinascimento: storia della critica e bibliografia* (Firenze: Le Monnier, 1952). Sempre attuale, in merito all'Arte nel Rinascimento, è il contributo di Paul Oskar Kristeller, *Renaissance thought and the arts: collected essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).

⁶³ F. Petrarca, *Le Rime*, a cura di Nicola Zingarelli (Bologna: Zanichelli, 1964), *ad l.*, pp. 1259-64.

⁶⁴ Sul sentimento religioso espresso negli scritti del Petrarca: Giulio Cesare Parolari, *Della religiosità del Petrarca* (Bassano: Baseggio, 1847); Francesco Biondolillo, *Per la religiosità del Petrarca* (Roma: Tip. dell'unione editrice, 1913); Francesco Piccolo, *Sulla religiosità del Petrarca* (Roma: s.n., 1929); Elena Razzoli, *Agostinismo e religiosità del Petrarca* (Milano: Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1937; ma anche Genova: Tip. L. Vastarella); Gino Schirosi, *Lingua volgare e religiosità nel Medioevo: Dante e Petrarca* (Gallipoli: Calandra, 2007).

primo compimento della coppia citata che si può notare l'eleganza con cui è espresso il passaggio dal terreno al divino, dal materiale al celestiale:

lasciando in terra la terrena scorza,
e l'aura mia vital da me partita,
et viva et bella et nuda al ciel salita:
indi mi signoreggia, indi mi sforza.
Deh perche me del mio mortal non scorza
l'ultimo di, ch'e primo a l'altra vita?

(Petrarca, *R.V.F.* CCLXXVIII, 3–8)

Il sonetto successivo tratteggia l'emblematico invito di Laura, ormai deificata nell'empireo, ad abbandonare le 'Muse amorose' (come scriverà poi Isabella Andreini nel sonetto spirituale, CXCI, *Fuggite omai cure noiose e frali*) per un poetare più alto, sacro, garante della vera immortalità:

“Deh, perche inanzi 'l tempo ti consume?”
mi dice con pietate “a che pur versi
degli occhi tristi un doloroso fiume?
Di me non pianger tu, che' miei di fersi
morendo eterni, et ne l'interno lume,
quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi”

(Petrarca, *R.V.F.* CCLXXIX, 9–14)

Il cambiamento interiore, spirituale di Petrarca stesso avviene proprio in questo sonetto che si pone in antitesi con un altro, fra i più celebri, incluso nella raccolta di rime, *La gola e 'l sonno e l'otiose piume*:

Povera et nuda vai Philosophia,
dice la turba al vil guadagno intesa.
Pochi compagni avrai per l'altra via:
tanto ti prego più, gentile spirto,
non lassar la magnanima tua impresa.

(Petrarca, *R.V.F.* VII, 10–14)

La ‘Philosophia’ (v. 10), dunque, intesa come ‘amore della sapienza’ (come già in *Fam.* VI 2, 3 e *ib.* X, 5, 8):⁶⁵ il ‘gentile spirito’ della terzina finale (v. 13) è atteso dall’arduo compito di fare Poesia (‘chi vuol far d’Elicon nascer fiume’, v. 8) sebbene sia circondato da una maggioranza dedita solo al guadagno. L’incitamento che Petrarca fa al ‘gentile spirito’, nonché sicuramente a sé stesso, e le numerose esortazioni di Laura, diverranno topiche nella lirica spirituale, assumendo forza e vigore grazie alla rielaborazione del mutamento interiore, ‘spirituale’, di Petrarca stesso. La devozione dell’autore per una Laura ‘canonizzata’ è la chiave di lettura degli autori di rime spirituali nel Cinque–Seicento: la sottomissione a Dio è imperniata proprio nella volontà di scrivere di Dio, per Dio, a Dio (ed affini, dalla Vergine ai santi). Permane, forse, sia in Petrarca sia negli autori ‘spirituali’ (sicuramente, come vedremo, in Isabella Andreini) un certo compiacimento nel sottomettere (o donare, se si vuole) sé stessi e i loro lavori a una divinità superiore. Un atto del tutto retorico, autoreferenziale, che sfiora il meta–letterario ma che è, senza ombra di dubbio, meta–religioso.

Dei lavori ‘spirituali’ improntati in maniera più o meno conforme al dettato petrarchesco manca, a tutt’oggi, uno studio sistematico ed omogeneo, forse proprio per l’impossibilità di trattare una materia vasta e intricata e fare definitivamente luce su percorsi tematici e legami scritturali.⁶⁶ A tal proposito, la bibliografia della poesia spirituale dal 1485 al 1600 riportata da Quondam nell’appendice al lavoro citato⁶⁷ è un valido strumento di partenza per ipotizzare connessioni intertestuali e l’evoluzione di un genere tanto ricco quanto poco studiato. Punto di avvio imprescindibile è senza dubbio l’uscita, nel 1536, del *Petrarca Spirituale* di Girolamo Malipiero,⁶⁸ il quale dà avvio, sicuramente sulla scia dei commentari al *Canzoniere* in quegli stessi anni,⁶⁹ a un processo di riscrittura dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* petrarcheschi, sacralizzando i versi d’amore che Petrarca indirizza a Laura. Non è un caso, infatti, che il canzoniere petrarchesco, in particolare la seconda parte di esso (le *rime in morte di Madonna Laura*), divenga un punto di partenza per la lirica religiosa a partire dalla prima metà del Cinquecento. La stessa scomparsa del referente ‘Laura’, prontamente sostituito da ‘Dio’, ‘Cristo’ o affini, è un passaggio non trascurabile di un processo né lento né tantomeno graduale ma

⁶⁵ Come segnala Marco Santagata nell’edizione da lui curata, F. Petrarca, *Canzoniere* (Milano: Mondadori, r2010 [1a ed. 1989]), p. 39: *Fam.* VI. 2. 3 (‘denique sic philosophemur, ut, quod philosophie nomen importat, sapientiam amemus’) e, riferendosi alle arti liberali, *Fam.* X. 5. 8 (‘de hac agendum est que vulgo sapientia dicitur, quam rectius scientiam dixerim’).

⁶⁶ Autorevoli in questa direzione sono i contributi di Amedeo Quondam, *Il naso di Laura*, cit., pp. 203–62, 263–82, 283–29; e Salvatore Ussia, *Le Muse Sacre: poesia religiosa dei secoli 16 e 17* (Borgomanero: Fondazione Achille Marazza, 1999).

⁶⁷ A. Quondam, *Il naso di Laura*, cit., pp. 283–89.

⁶⁸ Girolamo Malipiero, *Il Petrarca spirituale* (Venezia: F. Marcolini da Forlì, 1536).

⁶⁹ Sconfinata e non ospitabile in questa sede sarebbe la bibliografia in merito: si veda, almeno, per l’albero genealogico dell’edizioni del *Canzoniere* nel Quattrocento: Ernst Hatch Wilkins, ‘The Quattrocento Editions of the *Canzoniere* and the *Triumphs*’, in *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001), pp. 373–401; e Brian Richardson, *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600* (Cambridge: Cambridge UP), pp. 32-36.

dovuto semplicemente alla trovata originale di Malipiero. Non passerà molto tempo prima che Vittoria Colonna dia alle stampe le sue *Rime*, le quali saranno soggette all'aggiunta di sedici *sonetti spirituali* da parte di Filippo Pirogallo nell'edizione a stampa del 1539 da lui curata, per finire poi che l'intero volume finisca con l'assumere, ad insaputa della scrittrice, la dicitura di *Rime Spirituali* nel 1546. Al di là di queste strategie promozionali messe in atto contro il volere dell'autrice stessa,⁷⁰ è importante, invece, sottolineare come Vittoria Colonna riesca a spingersi oltre il suo modello, Petrarca appunto. Come egregiamente messo in luce da Abigail Brundin, Colonna riesce, nei suoi scritti, ad instaurare appieno un legame profondo con il sacro; a differenza, invece, di Petrarca, il quale aspira, certo, ad essere liberato dai vincoli che lo tengono ancorato alla vita terrena e all'amore, ma, in fondo, mai pienamente e in modo così convincente da riuscire a convincere i suoi lettori.⁷¹ Dunque, un'impresa, quella della Colonna, che scatenerà quasi una reazione a catena, influenzando, in modo più o meno diretto, tutto il filone di autori cinque–seicenteschi raccolti sotto l'etichetta di 'petrarchismo spirituale'. Bisognerà, tuttavia, precisare che l'esplosione in termini di attività editoriale non sarà così tempestiva, ma avverrà a partire dal 1570, il tempo, forse, necessario per assimilare non solo la lezione della Colonna ma anche, e soprattutto, di trovare una certa stabilità dopo la fine della terza e ultima fase del Concilio tridentino (1545–1563). Ci vorrà del tempo per metabolizzare, anche in letteratura, questo cambiamento epocale ma gli esempi offerti da Malipiero e da Colonna troveranno un degno rappresentante della poesia spirituale, Gabriele Fiamma, le cui *Rime Spirituali* 'a partire dalla prima edizione del 1570 rappresenteranno un modello sia dal punto di vista linguistico (petrarchismo), sia per la materia trattata (sacra).'⁷² Bisognerà, invece, aspettare la seconda metà degli anni ottanta del 1500, per rilevare un incremento della produzione di poesia religiosa che va a caratterizzare quello scorcio di secolo così peculiare, e spesso ricordato per il suo macrocontesto: il passaggio non chiaramente delineato dal Rinascimento al Barocco. Invece, sulla scia delle numerose ristampe delle *Rime Spirituali* di Vittoria Colonna (dalla prima prova del 1538, se ne contano quindici nel 1585) e, in misura minore, delle *Rime Spirituali* di Malipiero (quattro fino al 1585), Angelo Grillo e Luigi Tansillo danno alle stampe nel 1587, due lavori di pregevolissima fattura, destinati a essere di larga fruizione sul mercato: rispettivamente le *Rime*

⁷⁰ Sulla vicenda redazionale delle *Rime* di Vittoria Colonna e, più in generale, sulla poesia spirituale al tempo della Riforma, e per ulteriori rimandi, si rinvia a A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation*, cit. e Vittoria Colonna, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, a cura di A. Brundin (Chicago: University of Chicago Press, 2007). Imprescindibile, per chi voglia approcciarsi alla poesia 'religiosa' scritta da donne, il più recente contributo di Maria Teresa Girardi, '“Viver tutta in colui che è ogni bene”. Il cammino di fede di Vittoria Colonna', in *Lecture paoline. L'Apostolo Paolo e la tradizione letteraria Girardi, Maria Teresa*, numero monografico, *Sacra Dottrina*, a. 55, 1 (2010), 148–61.

⁷¹ V. Colonna, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition*, cit., p. 5 ('Unlike Petrarch, who aspires in his canzoniere to be released from the prison of his earthly life and love, although the reader senses he will never ultimately break free, Colonna in her later poems boldly casts off the shackles of earthly ties and turns to celebrate a wholly divine bond.').

⁷² S. Ussia, *Le Muse sacre*, cit., p. 14.

Spirituali e *Le Lagrime di san Pietro e altre rime spirituali*.⁷³ Il decennio conclusivo di questo secolo, subirà, almeno per quanto riguarda l'impronta 'spirituale' di alcuni lavori, il decisivo influsso di Angelo Grillo ma anche, e soprattutto, l'indubbio incanto di un personaggio tanto tormentato quanto discusso, Torquato Tasso. Il primo pubblicherà quattro opere (*Nuova scielta delle rime spirituali*; *Lagrime del penitente a imitazione dei salmi penitenziali*; *Pietosi affetti* [e due ristampe di esso] e *Le rime morali e pompe di morte*);⁷⁴ il secondo darà alle stampe prima i *Concetti spirituali* e poi un volume di *Rime spirituali*, destinato, insieme alle due versioni del suo poema eroico (*Liberata* e *Conquistata*),⁷⁵ a fare la fortuna dei concettisti e, in generale, dei letterati, della prima metà del Seicento ed oltre, che li spoglieranno di molti luoghi.

Volendo ridurre ai pochi menzionati sopra i numerosi contributi letterari sullo scorcio di questo fine secolo post-Controriformista, è questo il macro-contesto nel quale nascono i 'sonetti spirituali' di Isabella Andreini. La scrittrice padovana, dal canto suo, non si lascia certo sfuggire l'occasione di stare al passo con le sperimentazioni letterarie del suo tempo. Come se non bastasse, anche la sua capacità di instaurare un dialogo con autori del calibro di Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso e molti altri ancora non le impedisce, come vedremo, di trovare personalissimi accenti che attireranno le attenzioni, a loro volta, del figlio, il drammaturgo attore Giovan Battista, e del maggiore esponente del Barocco, G. B. Marino. Non sarà un caso, dunque, che sospesa, come detto più volte fra Rinascimento e Barocco, la partecipazione al sentimento religioso di Isabella Andreini acquisti dei tratti distintivi che la collocheranno fra i modelli degli scrittori successivi.

I.2. QUALCHE ANNOTAZIONE SUI 'SONETTI SPIRITUALI' DI ISABELLA ANDREINI

Per quanto riguarda la lingua e lo stile di questi componimenti andreiniani non bisogna cadere nella facile tentazione di bollare questo *corpus* come esclusivamente petrarchesco. La lunga tradizione delle Sacre Scritture, l'eco della *Commedia* dantesca, le riscritture di Petrarca nel corso di tutto il Cinquecento (da Malipiero a Colonna) e l'influenza di autori chiave come Tasso sono

⁷³ Angelo Grillo, *Rime spirituali* (Genova: G. Bartoli, 1587), contiene *Le lagrime di S. Pietro* di Luigi Tansillo e *Le lagrime della Maddalena* di Erasmo Valvassone.

⁷⁴ A. Grillo, *Nuova scielta delle rime spirituali* (Bergamo: C. Ventura, 1592); Id., *Lagrime del penitente a imitazione dei salmi penitenziali* (Bergamo: C. Ventura, 1593); *Pietosi affetti* (Vicenza: Eredi di Perin, 1594, e le ristampe segnalate a testo, Genova: G. Bartoli, 1595; Vicenza: Eredi di Perin, 1596); Id., *Le rime morali e pompe di morte* (Venezia: G. B. Ciotti, 1599).

⁷⁵ T. Tasso, *Concetti spirituali* (Milano: G. M. Meda, 1590); Id., *Rime spirituali* (Bergamo: Ventura, 1597 e, nello stesso anno, Venezia: G. B. Ciotti, 1597). La *Gerusalemme Liberata* fu pubblicata per la prima volta, con il titolo di *Goffredo*, contro il volere del poeta da Celio Malespini (Venezia: Cavalcalupo, 1580). La *Gerusalemme Conquistata* fu, invece, data alle stampe durante il suo soggiorno romano ospite del Card. Cinzio Aldobrandini (Roma: G. Facciotti, 1593).

solo alcuni degli elementi che hanno contribuito alla formazione dei ‘sonetti spirituali’ andreiniani. Va altresì precisato che, quando Isabella Andreini dà alle stampe i suoi ‘sonetti spirituali’ nelle *Rime* del 1601, l’uso del termine ‘spirituale/i’ associato a prodotti letterari è ormai consolidato. Lunga, e peraltro già fornita da Quondam nell’*Appendice* al suo lavoro,⁷⁶ sarebbe la lista di autori che si sono cimentati con la materia spirituale, bisognerà, tuttavia, fare una distinzione, ad esempio, fra la riscrittura di Malipiero, la tecnica adottata da Vittoria Colonna e l’approccio di Isabella Andreini. Malipiero riscrive Petrarca verso dopo verso, componimento dopo componimento, al fine di annullare l’esperienza amorosa del poeta aretino e conferire al lavoro un’impostazione religiosa, anonima, storica, spersonalizzata. Di conseguenza i lettori ‘credenti’ di Malipiero finiranno per identificarsi in questa lotta fra il materiale e lo spirituale che sarà ben espressa con accenti sublimi da Tasso sia nelle sue *Rime* sia nel poema della *Liberata*. Vittoria Colonna, al contrario, non solo fa uso di un tono innegabilmente petrarchesco, ma consciamente ritorna ad una sfera più privata, personale, individuale, con accenti però più drammatici di Petrarca stesso (proprio grazie al mutamento del referente, dall’amoroso al religioso). Diverso è il caso dell’Andreini che si ritrova a scrivere in un periodo di transizione linguistica e culturale, quella del passaggio, appunto, dal Rinascimento al Barocco. Un periodo, fra l’altro, il ventennio di chiusura del Cinquecento, in cui la poesia religiosa registra una sorta di boom editoriale che va identificato, più che con una vera e sentita adesione a problemi di ordine religioso, con l’esercizio letterario all’interno di circoli accademici e corti. Pare quindi difficile e riduttivo parlare di una chiara influenza petrarchesca nel caso dell’Andreini. Come accade per altre sezioni del suo canzoniere, Isabella fa tesoro di lezioni spesso diverse fra loro, offrendo un mosaico che non solo non perde il suo valore a causa della diversità delle fonti individuate e/o individuabili, ma ha spazio per accogliere accorgimenti singolari e, al tempo stesso, innovativi. I suoi componimenti spirituali, come vedremo, certamente fanno uso di materiale petrarchesco, ma risentono altrettanto chiaramente dell’influenza di Vittoria Colonna e del Tasso epico della *Liberata* e di quello lirico delle *Rime*, e, anche se in misura minore, sono riscontrabili l’Ariosto del *Furioso* e il Dante di *Purgatorio* e *Paradiso*. Come se non bastasse a spiegare la ricchezza testuale del *corpus*, ulteriori occorrenze conducono, in ordine sparso, a Gaspara Stampa, Michelangelo Buonarroti, Tansillo, Chiabrera, sebbene poi diventi difficile con precedenti arcinoti del calibro di Petrarca, Tasso e Colonna, risalire con certezza alle porzioni di testo di altri autori che pure sembrano avere, più o meno direttamente, contaminato i versi andreiniani. Isabella, dunque, dà prova non tanto di una commistione di generi diversi fra loro, ma piuttosto di avere memoria di specifici autori e del loro poetare in un macrocontesto religioso.

⁷⁶ A. Quondam, *Il naso di Laura*, cit., pp. 283–89.

Il lavoro andreiniano di spoglio e selezione emerge anche dalla scelta e dallo scarto dei temi di questo *corpus* spirituale. Fra i temi più diffusi della poesia religiosa rinascimentale si possono senz'altro menzionare le preghiere e le invocazioni al Signore o a Cristo, la descrizione di episodi della vita e della morte del Figlio di Dio (in piena consonanza con l'arte pittorica del Cinque-Seicento), le preghiere e invocazioni alla Vergine Maria (sull'esempio della canzone petrarchesca, *Vergine bella, che di sol vestita*), descrizione e lode dei santi, la descrizione di eventi biblici e, non per ultimo, l'esortazione delle virtù morali (che fungevano, spesso, da integrazione degli altri temi citati). Questi argomenti finivano per assumere un carattere mistico-contemplativo, proprio della cristianità, e dunque sfociante nella celebrazione di Dio, di Cristo, della Vergine, nell'apoteosi dei santi e di tutto ciò che si allontana dall'angosciata percezione della *vanitas*,⁷⁷ della caducità della vita terrena e delle cose materiali, persino quelle ritenute un tempo nobili, come la gloria e i successi personali. Tutto questo finisce per essere espletato in letteratura (classica e volgare) attraverso un senso di colpa per il godimento delle cose terrene, passeggiere ed effimere e per questo descritte e vissute con inquietudine e malinconia. La scrittura, e tutte le Arti in generale, ben esprimono questo senso di incertezza e perdurante sofferenza. Dunque, a cavallo fra il Cinquecento e il Seicento, la ricchezza della letteratura religiosa e spirituale come 'fatto letterario' risiede in parte nei personali accenti dei suoi protagonisti, che vanno oltre l'*imitatio* e l'*emulatio* di modelli consolidati, ed in parte nell'essere il prodotto di una situazione storica che produce una scissione senza precedenti, quella fra protestanti e cattolici. Un conflitto che mostra i suoi segni anche nella scelta dei temi poetici: i sette sacramenti necessari alla salvezza dell'uomo, e in particolare l'Eucarestia, diverranno simbolo del cattolicesimo e acquisteranno maggior forza e significato proprio dopo essere rigettati dai luterani; l'adorazione dei santi (eco delle opere agiografiche medioevali) sarà un'altra caratteristica peculiare della scrittura spirituale controriformista, mentre la figura della Vergine Maria, pur ritenuta centrale per la nascita di Cristo dai protestanti, non sarà celebrata come figura dal carattere divino dai riformisti.⁷⁸ Non tutti questi temi saranno presi in considerazione da Isabella Andreini, nel cui canzoniere finiscono per confluire elementi più disparati. L'oralità e la capacità mnemonica legata al mestiere itinerante di attrice, capocomica e drammaturga, in un periodo in cui l'uso di affidare i *canovacci* e le trovate di scena alla stampa era tutt'altro che consolidato, è un fattore importante, e purtroppo non sempre accertabile e misurabile. La piena integrazione di Isabella sia nel mondo laico (nelle corti italiane e francesi, ma anche nelle

⁷⁷ Si tenga almeno a mente il ritornello di Cohelet, figlio di Davide, re di Gerusalemme in *Ec.* 1. 2 ('Vanità delle vanità, dice Cohelet, vanità delle vanità, il tutto è vanità').

⁷⁸ Si vedano almeno: G. Getto, 'Letteratura ascetica e mistica nell'età del Concilio tridentino', in *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, cit., pp. 159–232; ma anche Katherine Powers, 'The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style', Ph.D. dissertation in Musicology, University of California Santa Barbara, June 1997, pp. 272–73 e 287ss; S. Ussia, *Le Muse sacre*, cit., pp. 13–14 e 23.

Accademie e nelle università) sia nel mondo religioso (noti i legami con il Card. Cinzio Aldobrandini, Federico Borromeo e la monaca cantante e compositrice Claudia Sessa) giocheranno, inoltre, un ruolo importante nell'autopromozione della sua figura di artista proteiforme e nella scelta dei generi (dalla pastorale alla canzonetta, dai sonetti spirituali alla sestina, dai sonetti ai madrigali, ma anche epitalamî, centoni petrarcheschi, canzoni, versi funerali, ma anche *Lettere e Frammenti* per le scene di matrice filosofica).

I.2.1. IL PERCORSO 'PENITENZIALE' DELL'ANDREINI FRA SACRO E PROFANO

Tanti – lo si è già detto – sono i generi con cui Isabella si cimenta nelle *Rime* (senza dimenticare la prosa delle *Lettere* e i canovacci teatrali di impostazione neo-platonica dei *Frammenti*) per mettere in mostra la sua versatilità ed erudizione di accademica e scrittrice e, più in generale, la sua poliedricità come artista. Eppure nella raccolta di *Rime*, i 368 componimenti di vario metro e stile sembrano, eccezion fatta per alcune *canzonette morali* e per l'intero *corpus* di *sonetti spirituali*, succedersi ed alternarsi senza un'apparente successione logica. Lasciando da parte per un momento le *canzonette morali*, oggetto della nostra attenzione nel secondo capitolo, è bene precisare sin da subito che la sezione spirituale rappresenta un *unicum* nel canzoniere andreiniano. A differenza di tutti gli altri componimenti d'occasione (le rime amorose ed encomiastiche) disseminati qua e là nel volume, i *sonetti spirituali* sembrano essere legati da una sorta di narrazione interna: un vero e proprio percorso autoriale supportato da un filo conduttore. Si potrebbe obiettare, a questo punto, che anche i *versi funerali* e le *egloghe* siano accorpati in due distinte sezioni, ma questa non è necessariamente, come vedremo limitatamente alle *egloghe* più avanti in questo lavoro, garanzia di continuità, di studiata successione dei testi stessi. Cosa rende, dunque, il *corpus* spirituale diverso dal resto della raccolta? Innanzitutto, l'autrice dà vita ad un vero e proprio percorso di espiazione instaurando un dialogo con l'Onnipotente prima, con i lettori e con sé stessa poi. A testimonianza dell'organicità della sezione spirituale, si noterà che il destinatario dei primi sei sonetti dell'autrice (dal son. CLXXXV al son. CXC) è il divino, pur nelle sue molteplici accezioni e figure: 'Signor/Signore' (son. CLXXXV, v. 4; son. CLXXXVI, v. 10; son. CLXXXVII, v. 3; son. CLXXXVIII, v. 6; son. CLXXXIX, vv. 5–6), 'Quel Sol ch'eterno tra beati splende' (son. CLXXXVI, v. 5), 'Monarca del Ciel' (son. CLXXXIX, v. 11), 'Padre del Cielo' (son. CXC, v. 2), 'Monarca e vero Dio' (son. CXC, v. 8); 'Sommo bene' (son. CXC, v. 9); 'eterni scanni' (son. CXCI, v. 8), 'Cristo' (son. CXCII, v. 9), 'Duce è Dio a queste sante Dive' (son. CXCIII, v. 9), 'alta clemenza' (son. CXCIV, v. 11) e 'lume del Ciel' (son. CXCVI, v. 12). Basterebbe già questo breve elenco di appellativi per rendersi conto che l'Andreini prende le distanze da un *trend* piuttosto diffuso fra gli autori 'spirituali': non in uno

solo dei suoi componimenti, Isabella indirizza una preghiera, un'invocazione o finanche un'allusione alla Vergine Maria. Il tema mariano sembra non interessare alla nostra autrice, così come non fa cenno di descrizioni o lode ad altre figure 'sante' al di fuori di Dio, uno e trino. Dunque, Isabella, a differenza di altri nomi femminili a cavallo fra Rinascimento e Barocco (da Vittoria Colonna a Lucrezia Marinella, passando per Chiara Matraini, tanto per citarne alcune), sceglie di dialogare con un unico referente maschile, optando – si direbbe – per la non immedesimazione con la Vergine sull'esempio della canzone petrarchesca *Vergine bella*. Il tema portante di questo 'mini-monologo' penitenziale dell'Andreini al cospetto di un'entità superiore è, invece, in piena consonanza con la macrotematica religiosa, il contrasto fra 'sensi' e 'spirito', la lotta fra l'attaccamento alla vita terrena e il proposito di ambire a qualcosa di meno effimero, di più duraturo, *id est* l'amore di e per Cristo. L'affezione per le cose terrene ed il lungo dibattersi sull'amore, o meglio Amore personificato, in pieno stile petrarchesco (in particolare nel trittico di sonetti CLXXXVII–CLXXXIX), ben rappresentano, da un lato, il traviamiento dell'autrice–peccatrice, dall'altro, come la stessa autrice sia ben inserita nelle sperimentazioni letterarie del tempo. Una disputa che è ben leggibile sin dagli *incipit* dei sonetti CLXXXVI (*Or che strale d'Amore più non m'offende*) e CLXXXVII (*Nemico Amor anco a' miei danni sorgi*), dai quali emerge tutto lo smarrimento di Isabella nell'essere in balia del carattere ingannevole e menzognero di Amore. Superata questa prima fase di 'confessione privata' delle tribolazioni interiori al cospetto di Dio, l'Andreini indirizza il son. CXCI ai lettori invitandoli a rivolgere il pensiero alla vita eterna, ponendo l'accento sulla caducità della vita mortale. Dall'appello pubblico di questo componimento al dialogo interiore con l'Alma nel son. CXCII il passo è breve, brevissimo. Qui, l'Andreini ne approfitta per tornare su un tema accennato nel son. CXC ma che sarà anche ampiamente trattato nel son. CXCIII: la rinuncia alle 'Muse amoroze' per cantar solo del 'glorioso nome' di Cristo (son. CXCII, v. 9). E poiché – si è detto – l'Andreini ha in mente un piano dell'opera, non meraviglia che nel son. CXCIV rivolgendosi di nuovo all'Anima, la inviti/si inviti essa stessa, ancora una volta, a non cadere vittima del 'nemico Amore' (v. 4). Con il son. CXCV, l'autrice racconta ancora una volta di sé stessa ma cambia l'angolo della visuale e temporale: l'Andreini–peccatrice, pur ricordando vividamente gli errori e le sue colpe, è finalmente libera dal giogo d'Amore. Ma l'importanza del componimento risiede, forse, nel fungere da preparazione per un ultimo accorato appello agli 'egri mortali' lettori del son. CXCVI (v. 2) affinché volgano la mente al 'lume del Ciel' e non ad Amore che l'induce a consumar l'ore migliori' (vv. 12–14).

L'itinerario 'penitenziale' dell'Andreini si fa strada anche fra le pieghe del madr. CXXV, l'unico del *corpus* spirituale e l'ultimo dell'intero canzoniere andreiniano. Come si evince chiaramente dai versi di seguito riportati, il componimento è intimamente collegato al successivo, il son.

CXCIII, per la metafora del dispiegare le ali al cielo come segno di unione con Dio dopo aver espiato la ‘colpa d’Amor’ (madr. CXXV, v. 6):

Qual candida colomba	sgombrate dal mio cor Muse <i>amorose</i>
[...]	[...]
e poi festosa al ciel <i>dispiega i vanni</i> [...]	A più bel volo, oggi’io, <i>dispiego l’ali</i>
[...]	
colpa d’ <i>Amor</i> , molt’anni	

(madr. *Qual candida colomba*, vv. 1 e 6)

(son. *Fuggite omai cure noiose e frali*, vv. 2 e 5)

Come già affermato da Katherine Powers nella sua ricerca dottorale, il ‘madrigale spirituale’ è una delle manifestazioni più caratteristiche della Controriforma. In veste di testo polifonico veniva, infatti, cantato nelle più disparate occasioni sociali e religiose nelle corti, nelle accademie, nei monasteri.⁷⁹ Le prime prove dei madrigali spirituali messi in musica si registrano a cavallo fra il 1520 e il 1530, ma è indubbiamente nel periodo successivo alla chiusura del Concilio di Trento (1563) che la produzione di questo tipo di testi subisce un notevole incremento, prima di esplodere definitivamente, qualche anno dopo, negli anni ottanta del Cinquecento.⁸⁰ È questo, tornando al *focus* del nostro lavoro, il contesto in cui Isabella Andreini opera, sicuramente memore delle sperimentazioni dei più celebri compositori di ‘madrigali spirituali’ del tempo, Giovanni Pierluigi da Palestrina e Luca Marenzio.⁸¹ Anzi, pare ipotesi più che plausibile che l’Andreini possa averli incontrati entrambi sul finire del 1593 a Roma, quando, ospite di Cinzio Aldobrandini, terminò seconda dietro al Tasso in una competizione poetica voluta dal comune protettore. Proprio in quel periodo, a cavallo fra il 1593 e il 1594, sia Palestrina sia Marenzio si trovavano, infatti, nella capitale. A supporto di questa congettura si ricordi che, nel dicembre del 1593, Palestrina dedica il sesto libro di *messe* all’altro Cardinal Aldobrandini, il cugino Pietro,⁸²

⁷⁹ K. Powers, ‘The Spiritual Madrigal in Counter-Reformation Italy: Definition, Use and Style’, cit., p. VII. Per una visione più approfondita del madrigale come genere, si rinvia a: Alfred Einstein, *The Italian madrigal* (Princeton: Princeton University Press, 1949); e Alessandro Martini, ‘Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento’, *Lettere italiane*, 38 (1981), pp. 529–48 e dello stesso, ‘Marino e il madrigale attorno al 1602’, in Francesco Guardiani (a cura di), *The Sense of Marino*, cit., pp. 361–93.

⁸⁰ Ibid., pp. 1–11; K. Powers (a cura di), *Musica Spirituale, libro primo (Venice, 1563)* (Middleton–Wisconsin: A–R Editions Inc., 2001), p. VII–XXIX (p. VIII).

⁸¹ Per un profilo bio–bibliografico di Giovanni Pierluigi da Palestrina (Palestrina, 1525–Roma, 1594) e Luca Marenzio (Coccaglio, 1553–Roma, 22 agosto 1599), si rinvia a quelli redatti rispettivamente da Rodobaldo Tibaldi, ‘Pierluigi da Palestrina, Giovanni, detto anche ‘il Palestrina’, in *DBI*, 83 (2015), *ad vocem*, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierluigi-da-palestrina-giovanni-detto-anche-il-palestrina_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierluigi-da-palestrina-giovanni-detto-anche-il-palestrina_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 15 novembre 2016]; e da Paolo Fabbri, ‘Marenzio, Luca’, in *DBI*, 70 (2008), *ad vocem*, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-marenzio_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-marenzio_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 15 novembre 2016].

⁸² Anche l’Andreini omaggia Pietro Aldobrandini con il son. *Pietra da cui novo Mosè CLEMENTE* incluso in I. Andreini, *Rime*, cit., 1601, pp. 53–54.

residente anch'egli nella capitale romana;⁸³ mentre Luca Marenzio, lombardo di nascita ma romano d'adozione, nell'estate del 1593 lasciato Montegiordano (in provincia di Cosenza), si spostava proprio al servizio di Cinzio Aldobrandini, fresco di nomina cardinalizia (17 settembre 1593).⁸⁴ Appena qualche mese dopo, la protezione e generosità del Card. Aldobrandini nei confronti di Marenzio fu tale che il compositore non potette esimersi dall'omaggiarlo con il suo *Sesto libro di madrigali a cinque voci*⁸⁵ e di lodarlo estesamente nella lettera dedicatoria datata 'Roma 1 gennaio 1594'. Invece, almeno per quanto riguarda Isabella Andreini e Luca Marenzio, un possibile incontro è persino databile a qualche anno prima, in occasione dei festeggiamenti fiorentini per il matrimonio di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena nel 30 aprile 1589: in questa occasione alcuni intermezzi di Marenzio (*La disfida tra le Muse e le Pieridi e Apollo e Pitone*) fecero da cornice proprio a *La pazzia* recitata da Isabella.⁸⁶ Pare chiaro, a questo punto, che l'Andreini fosse ben consapevole delle sperimentazioni musicali e tematiche sul madrigale spirituale, ed è, forse, in questa direzione che va letta la presenza di un ultimo madrigale nelle *Rime*, qui di seguito riportato per intero:

Qual candida colomba
il suo pennuto manto
terge lieta e vagheggia,
e poi festosa al ciel dispiega i vanni;
tal io vissuta in pianto,
colpa d'Amor, molt'anni
già tratto 'l piè da la sua 'ngiusta reggia,
in questo fonte santo
di pentimento purgo il fallir mio,
e lieta al ciel le mie speranze invio.

⁸³ La dedica al Card. Pietro Aldobrandini è del 1 Dicembre 1593: si veda <http://www.flaminioonline.it/Biografie/Palestrina%20-%20biografia.html> [consultato il 15 novembre 2016]. Il volume fu poi dato alle stampe l'anno successivo: Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Missae Quinque Quatuor Ac Quinque Vocibus Concinenda* (Roma: F. Coattino, 1594).

⁸⁴ Steven Ledbetter, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ph.D. dissertation, New York University 1971, pp. 271ss.

⁸⁵ L. Marenzio, *Il Sesto libro dei madrigali a cinque voci* (Venezia: A. Gardano, 1594).

⁸⁶ Per una descrizione dell'apparato scenico delle feste, si rinvia a Bastiano De' Rossi, *Descrizione dell'aparato e degl'Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madonna Cristina di Loreno Gran Duchi di Toscana* (Firenze: Antonio Padovani, 1589). Per la performance di Isabella in quell'occasione, si vedano: Cesare Molinari, 'L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua "Pazzia"', in *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studio tenutosi a Firenze, 9-14 giugno 1980, nell'ambito della XVI Esposizione europea di Arte, Scienza e Cultura, voll. III (Firenze: Olschki, 1983), pp. 565-73; e Gerardo Guccini, 'Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - Intersezioni - Tecniche', *Culture Teatrali*, VII-VIII (2003), pp. 167-207.

Il componimento è un *unicum* nella raccolta, *in primis*, per il suo carattere spirituale, ben diverso dai centoventiquattro madrigali precedenti, tutti di carattere esclusivamente amoroso,⁸⁷ ma anche, e soprattutto, per essere l'unico madrigale all'interno di un *corpus* di dodici sonetti spirituali. Diversamente dalla forte impronta 'terrena' dei quattro madrigali petrarcheschi (*R.V.F.* LII, LIV, CVI, CXXI),⁸⁸ si ha quasi l'impressione che l'autrice miri ad una ritrattazione della tormentata passione amorosa così lungamente espressa nei madrigali precedenti della raccolta. E per farlo ricorre ad un'immagine di molteplice impiego nella *Bibbia*: la colomba. Ma a quale o a quali colombe allude l'Andreini? La risposta, a ben guardare, non è poi così scontata perché l'autrice condensa in un solo madrigale diversi elementi distintivi di alcune 'colombe bibliche'. Vi è sicuramente l'eco della celebre colomba di *Genesi* 8. 8–12, cioè quella che ritorna con il ramoscello d'ulivo da Noè che l'aveva inviata in perlustrazione dopo il diluvio universale: l'animale è qui simbolo di riconciliazione, di pace fra Dio e l'umanità peccatrice, è l'allegoria di un nuovo inizio, esattamente come l'Andreini che ha finalmente espiato la sua 'colpa d'Amor' (v. 6) per donarsi, 'candida', nelle braccia del Signore. A questo punto, viene in mente che l'autrice-colomba che si offre a Dio ricorda la colomba-chiesa-sposa di Dio del *Cantico dei Cantici*, simboleggiante, appunto, l'amore umano, appassionato, fedele. Ma l'Andreini-colomba ricorda molto da vicino, almeno per la metafora del volo come liberazione dal peccato e dal conseguente senso di timore ed oppressione (vv. 3–4 e 9–10), la colomba del *Salmo* 55. 6–7, simbolo, non a caso, della persona agognante la liberazione dal dolore ('Timore e terrore m'invade, m'involge il ribrezzo. Dico: «O chi mi dà ali di colomba, ch'io m'involi e abbia pace? [...]»'). *Last but not least*, come non ricordare che la colomba, in quanto animale bianco e puro, era adatto come sacrificio per le offerte dei fedeli al Tempio (*Lv* 1. 4; 12. 6) e, soprattutto, per i riti di purificazione (*Lc* 2. 22–24)? E non simboleggia, in fin dei conti, la composizione di questo *corpus* spirituale (ed, in particolare, dell'ultimo madrigale dell'intera raccolta), un rito di purificazione dalle passioni terrene?

⁸⁷ Per l'analisi di un campione limitatissimo di madrigali andreiniani con tematica amorosa, si rinvia a Anne-Marie Sorrenti, 'Mad-Hot Madrigals: Selections from the *Rime* (1601) of Late Sixteenth-Century Diva Isabella Andreini (1562-1604)', *Italian Studies*, 70, 3 (2015), pp. 298–310. A meno di un errore da parte mia, l'Andreini faceva parte dell'*Accademia degli Intenti* con l'epiteto *Accesa* e non dell' 'Accademia degli Accesi' come afferma la Sorrenti (p. 298). Più approfondita rimane la lettura offerta da K. Radaelli, *Temì, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, cit., pp. 47-96.

⁸⁸ Si vedano almeno: Giuseppe Corsi, 'Madrigali inediti del Trecento', *Belfagor*, XIV, 1959/1, pp. 2–12; Pierluigi Petrobelli, '“Un leggiadretto velo” ed altre cose petrarchesche', in *Studi in onore di Nino Pirrotta*, a cura di F. A. Gallo, A. Lanza, L. Looockwood and P. Petrobelli, *Rivista di Musicologia*, X (1975), pp. 32–45; Laura Paolino, 'Ancora qualche nota sui madrigali del Petrarca (“RVF” 52, 54, 106, 121)', *Italianistica*, XXX/2 (Maggio–Agosto 2001), pp. 307–23; Marco Gozzi, 'Il rapporto testo–musica nel madrigale di Petrarca «Non al so amante» musicato da Jacopo da Bologna', *Kronos*, III (2001), pp. 19–44; Francesco Facchin, 'La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi', *Quadern d'Italia*, 11 (2006), pp. 359–80.

L'eco biblica è, in ogni caso, indubbiamente sostenuto da chiari precedenti volgari. Come si può notare da quanto segue, l'*incipit* del madrigale andreiniano ('Qual *candida colomba*') è una chiara ripresa di una locuzione petrarchesca di *R.V.F. CLXVII, 5*:

Ma questa pura et *candida colomba*

La 'candida colomba' di Petrarca è, ovviamente, Laura, ma quello che a noi interessa sottolineare è come l'utilizzo metaforico della *colomba* alluda a una certa castità della protagonista femminile, come già è avvenuto per *Triump. Cup. III, 89–90* ('Quando una giovenetta ebbi dallato, | pura assai più che *candida colomba*'). Tutto qui? Non esattamente. In questo processo di riassimilazione e risignificazione delle fonti, non si può certo esimere dal sottolineare come l'attacco del madrigale andreiniano riecheggi la presentazione di Paolo e Francesca di *Inf. V, 82–84*:

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere, dal voler portate.

Il fatto che Paolo sia rappresentato come figurante muto e passivo, e Francesca come la reale protagonista dell'incontro 'infernale' con Dante è sicuramente un elemento che potrebbe aver attirato Isabella, spesso interprete sulle scene di personaggi femminili straripanti (come, ad esempio, la *Filli* della sua pastorale *Mirtilla* e l'*Isabella* del suo cavallo di battaglia, la *Pazzia*). Come la peccatrice di questi sonetti spirituali andreiniani, Francesca non sembra pienamente pentita del suo 'mal perverso' (*Inf. V, 93*), un 'piacer sì forte' (*Inf. V, 104*) che non cessa nemmeno nell'oltretomba. La 'colpa d'amor' di Isabella (madr. *CXXV, 6*) è insomma la stessa che ha condannato ad un infelice destino Paolo e Francesca, le cui parole non ricevono però nessuna condanna dal suo artefice, Dante, autore-testimone oculare ('quanti dolci pensier, quanto disio', *Inf. V, 113*; '[...] Francesca, i tuoi martiri | A lagrimar mi fanno triste e pio', *Inf. V, 116–117*). Si ha quasi la percezione che, in entrambi i casi, il peccato meriti una sorta di giustificazione perché grande ed irresistibile è la forza dell'amore. E sebbene la punizione divina sia in Dante implacabile, Isabella–autrice–peccatrice lascia, invece, aperta la porta della speranza ('Di pentimento purgo il fallir mio | E lieta al ciel le mie speranze invio', vv. 9–10).

Oltre alla colomba, un'altra figura 'biblica' che ha notevoli implicazioni nella costruzione del percorso 'penitenziale' in questo *corpus* spirituale, è indubbiamente Lazzaro di Betania (son.

CLXXXV, *Se per quelli salvar, ch'errar vedesti*, vv. 9–14), resuscitato dall'amico Gesù, come apprendiamo in *Gv.* 11. 1–57:⁸⁹

E come dagli altrui devoti preghi
mosso, chiamasti del sepolcro fuori,
o[h] gran Figlio di Dio, *Lazaro* estinto;
così la tua pietade oggi non nieghi
di chiamar lo mio cor per morte vinto
da la tomba infelice degli errori.

Il parallelo fra Lazzaro e il cuore della peccatrice del sonetto andreiniano (vv. 13–14), vinti entrambi dalla morte a causa del peccato, ha un fine altamente pedagogico: Lazzaro rappresenta, metaforicamente parlando, il prototipo del peccatore riportato in vita, ad una nuova più illuminata vita, dalla pietà e compassione di Cristo rivolta non al singolo uomo ma all'intero genere umano.⁹⁰ A ben guardare, il fatto che Gesù pianga una sola volta nell'intero *Nuovo Testamento* proprio in occasione della morte di Lazzaro (pur sapendo che lo avrebbe resuscitato!) carica l'episodio di una forte valenza simbolica: l'entità divina piange per le sorti dei mortali.⁹¹ Cristo non torna in Giudea per ammonire gli uomini per la loro *vanitas* o per ricordare che la ricompensa è nella vita ultra-terrena, ma per dimostrare la sua solidarietà e compassione ai 'figli-fratelli', per piangere con loro e non di loro. Alla luce di quanto detto, come si può facilmente immaginare, l'episodio evangelico della resurrezione di Lazzaro acquista un ruolo centrale nell'arte al tempo dell'età tridentina. Sull'esempio di Giotto, numerosi saranno gli artisti nel Cinque-Seicento (da Sebastiano del Piombo al Romanino fino al Caravaggio e oltre)⁹² che si cimenteranno nella riproposizione grafica del miracolo di Cristo; mentre a teatro, insieme alla conversione di Maria Maddalena, già sul finire del Quattrocento, la resurrezione di Lazzaro assume un ruolo primario nelle sacre rappresentazioni teatrali, come ad esempio nella

⁸⁹ L'edizione di riferimento della *Bibbia* per le citazioni a testo è *La Sacra Bibbia* (Roma: Ed. Paoline, 2000).

⁹⁰ Si veda almeno: Raymond E. Brown, *Giovanni. Commento al Vangelo spirituale* (Assisi-Cittadella: stampa, 1979) e Byrne Brendan, *Lazzaro. Una lettura di Giovanni 11, 1–46* (Cinisello Balsamo: San Paolo, 1994).

⁹¹ *Gv.* 11. 33–35 ('Gesù allora vedendola piangere [*ndr* Maria], e piangere anche i Giudei che eran venuti dietro, ebbe un fremito nel suo spirito, si turbò in se stesso, e disse: «Dove l'avete posto?». Gli risposero: «Signore, vieni e vedi». *Gesù pianse.*'). In realtà, volendo strettamente attenerci al testo biblico, Gesù pianse una seconda volta alla vista di Gerusalemme: *Lc.* 19 ('E quando fu vicino a Gerusalemme, vedendo la città *pianse su di lei*, dicendo: «Oh, se tu pure conoscessi, almeno in questo giorno, quello che giova [...]»): tuttavia, a differenza del pianto per la morte di Lazzaro, il pianto 'su' Gerusalemme è da interpretare letteralmente come un rimprovero, un lamento, piuttosto che come un 'versare lacrime'.

⁹² Il dipinto de 'La resurrezione di Lazzaro' di Giotto databile al 1303–1305 circa fa parte del ciclo conservato nella Cappella degli Scrovegni a Padova. L'omonima opera di Sebastiano del Piombo (1516–1519 circa) è invece custodita nei locali della National Gallery di Londra. Conclusa quasi trent'anni dopo è invece 'La resurrezione di Lazzaro' del Romanino (1545 circa) conservata nella Chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia. Il capolavoro del Caravaggio, databile al 1609 circa, è invece custodito nel Museo Regionale di Messina.

Rappresentazione della conversione di S. Maria Maddalena scritta da Castellano Castellani.⁹³ Nello specifico delle modalità espressive di Isabella Andreini, il sintagma ‘Lazzaro estinto’ (v. 11), o anche nella sua forma con z geminata (‘Lazzaro estinto’), non sembra avere antecedenti in poesia volgare prima dell’Andreini. È da registrare, invece, almeno per la rilettura dell’episodio biblico in chiave morale, una certa analogia con il sonetto (*S’unqua mirasti, ormai rigido core*, vv. 9–14) incluso nelle *Rime Spirituali* di Francesca Turina Bufalini, poetessa anch’ella vicina agli ambienti romani della famiglia Aldobrandini.⁹⁴

Le solleva Gesù, le riconforta;
indi verso l’*estinto* affretta il passo,
e seco appresso un’infinita scorta.
Dunque, cor mio, se pur non sei quel sasso
de l’empia tomba, ove il desio ti porta
muoviti, omai, non più languido e lasso.

Invece, la locuzione ‘Lazzaro estinto’ sarà diffusissima nella prosa religiosa dei predicatori e funzionari religiosi (Picinelli, Catelani, Leandro, Tonti, Bambacari) sul finire del Seicento e nell’intero secolo successivo⁹⁵ mentre, in poesia volgare, a dispetto del suo carattere inconsueto,

⁹³ Paola Ventrone, ‘La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro’, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI* (Firenze: Olschki, 2003), pp. 255–80.

⁹⁴ Francesca Turina Bufalini, *Rime spirituali sopra i misteri del santissimo rosario* (Roma: D. Gigliotti, 1595); in ed. moderna a cura di P. Bà (s. l.: Moxedano, 2010). La raccolta è dedicata a Ippolito Aldobrandini, eletto Papa Clemente VIII nel 1592 mentre il son. *Sarà di nome e di virtù Clemente*, incluso nel volume cit. a p. 125, è indirizzato oltre che a Ippolito, come si evince dall’*incipit*, anche a Pietro e Cinzio Aldobrandini (‘Sederan seco al gran governo i sui | Purpurati nipoti, un Cinzio, un Piero, | Di zelo e di pietà simili a lui’, vv. 9–11). Si riportano, invece, qui di seguito, le prime due quartine non riportate a testo del son. *S’unqua mirasti, ormai rigido core* sulla resurrezione di Lazzaro (‘S’unqua mirasti, ormai rigido core, | Ama e rimira il tuo Gesù sovrano; | Movi seco le piante oltr’ il Giordano | Se veder vuoi quanto in lui possa amore. | Eccol giunto in Bettania; ecco il Signore | Tra le suore del morto a mano a mano, | Ed elle in un sembante umile e piano | Far palese piangendo il gran dolore’).

⁹⁵ Non sono riuscito a rintracciare nessun documento o opera ‘religiosa’ e non anteriore all’uso andreiniano. Tuttavia, la diffusione del sintagma nei sermoni religiosi sul finire del Seicento, mi spinge a non escludere affatto un uso della giuntura nei decenni precedenti. Per Filippo Picinelli, *Fatiche apostoliche intraprese nel Duomo di Milano l’anno 1662* (Milano: Vigone, 1673): ‘E se nella persona di *Lazaro estinto* lo stato di colui si rappresenta, che si trova alla gratia defonto, ne i legami de vitij ristretto, dalla cecità bendato, nel sepolcro della prava consuetudine infracidato, e dalla durezza del cuore, come da un sasso pesante ricoperto: eccovi che il Figliuolo d’Iddio, per richiamarlo alla vita, e versa da gli occhi due torrenti di lacrime’. La giuntura ritorna anche nel Padre barnabita Anacleto Catelani, *Panegirici* (Roma: Vannacci, 1689), p. 424: ‘Cessate, cessate di più piangere il vostro *Lazaro estinto*’ e nel Padre Leandro da Roma, *Prediche quaresimali* (Roma: G. Zempel, 1746), p. 297: ‘Ma diamo orecchio a Cristo, che parlando di *Lazaro estinto*’; Giacinto Tonti, *Prediche per l’avvento e quaresimo*, (Padova: Corona, 1756), p. 391: ‘[...] *Lazaro estinto* significa il Cristiano peccatore. Maddalena che piagne per impetrare lo risorgimento di Lazzaro; significa la Chiesa, che piagne per implorare la giustificazione del peccatore. E Cristo, che intenerito dalle lacrime di Maddalena pianse, eppoi risuscitò Lazzaro morto, significa Cristo stesso, che mosso dalle lacrime della Chiesa piagne; eppoi giustifica il Cristiano peccatore: rimanendo questa sola differenza tra il peccatore Cristiano, e Lazzaro morto, che questi niente opera al suo risorgimento, ed il peccatore alla sua giustificazione coopera. La Divina voce, *Veni foras*, da Lazzaro non fu sentita, se non dopo risuscitato; dal peccatore si sente, prima d’essere giustificato:

tornerà proprio in un sonetto a carattere religioso scritto non a caso – si direbbe – da un altro commediografo, Carlo Goldoni:

Quale in vita chiamò *Lazaro estinto*,
Così Saulo converse in Paolo giusto,
Provido dando lui timore e spene:
E così ognun perseguitato, e cinto
Dalle interne passion, fatto robusto,
Dio mirando, col cuor, santo diviene.

(*Predica XXXIV. Tu, che per isfogar i desir tuoi*, vv. 9–14)⁹⁶

La commistione di materiale sacro e pagano all'interno degli stessi *sonetti spirituali* è ricorrenza comune. L'autrice alterna personaggi biblici (Lazzaro) a figure mitologiche (Narciso) immedesimandosi metaforicamente nei peccatori bisognosi dell'assistenza divina per l'espiazione della colpa. Il mito di Narciso che si innamora perdutamente della sua immagine diviene per l'Andreini pretesto per invocare l'aiuto del Signore affinché la liberi dalla sua passione amorosa (son. CLXXXVII, *Come spero trovar ripari o schermi*, vv. 5–11):⁹⁷

Deh! Sana tu questi miei sensi infermi,
Signor, e de' pensier frali mi spoglia;
e pria, ch' i' lasci la terrena spoglia
scaccia dal cor questi amorosi vermi.
Io, qual *folle Narciso*, un sogno un'ombra
piangendo seguò, e son vicina a morte

onde se Lazzaro prima risuscitò, eppoi ubbidì alla Divina voce; il peccatore prima ubbidisce alla Divina chiamata, eppoi si giustifica. Tolta questa differenza, vale a dire, che siccome Lazzaro senza lacrime sue fu da Cristo lacrimante risuscitato; così il peccatore, anche senza lacrime sue, è da Cristo piagnente giustificato'. Ed ancora il sintagma è piuttosto diffuso in Padre Abate Cesare Niccolò Bamacari, *Prediche quaresimali* (Lucca: Venturini, 1718), t. 1, p. 242: 'Va Cristo ansioso di richiamar dalla morte *Lazzaro estinto*'; Id., *Opere spirituali* (Lucca: Cappuri, 1734), pt. 2, cap. IV, 3, parte II, p. 136: 'Piangete la vostra miseria come Cristo sopra *Lazzaro estinto*'; Id., *Discorsi sacri* (Lucca: S. e G. Marescandoli, 1725), p. 90: 'Portatosi Egli a richiamar dal sepolcro *Lazaro estinto*, si turbò, fremè, lagrimò'.

⁹⁶ Qui di seguito il preludio al componimento e i restanti versi non citati a testo: C. Goldoni, *Predica XXXIV. DELLA PRESENZA DI DIO. L'UOMO CATTOLICO SAREBBE SEMPRE IN GRAZIA DI DIO, SE STESSE SEMPRE COLLA MENTE E COL CUORE ALLA PRESENZA DI DIO. PERCHÉ 1. Iddio, che tutto vede, le cagionerebbe rispetto per non peccare. 2 Iddio, che tutto può, le imprimerebbe timore per rissorger dal peccato. 3 Iddio, che a tutto provvede, le arrecherebbe fiducia per stabilirsi nella penitenza.* son. *Tu, che per isfogar i desir tuoi*, vv. 1–8 ('Tu, che per isfogare i desir tuoi | Fuggi dell'uomo il testimon sovente, | Pensa che in ogni luogo è DIO presente, | Indi in faccia di DIO pecca, se puoi. | Deh rispetta il suo sguardo, anzi de' suoi | Sguardi temi lo sdegno onnipossente, | Che mercé del timor, GESÙ clemente | Peccatori converse in santi eroi.').

⁹⁷ Sul mito di Narciso nei lavori degli Andreini, si veda: D. Mauri, 'Il mito di Narciso in tre testi di Isabella, Francesco e Giovan Battista Andreini', in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Verona–Venezia 19–21 ottobre 1995, a cura di Elio Mosele (Fasano: Schena, 1997), pp. 207–21.

s'al venir troppo il tuo soccorso tarda.

L'antecedente classico più noto è ovviamente quello di Ovidio (*Met.* III. 356–510),⁹⁸ ma non sono certo di trascurabile entità le riprese e i rifacimenti degli autori del *Roman de la Rose* e di Dante prima della definitiva canonizzazione del mito che non conoscerà periodi di stasi nella letteratura volgare. La storia di Narciso, e si potrebbe dirlo di gran parte dei miti, è la storia di una caduta, la quale, come suggerisce Picone, è 'alla base della cultura medievale, che si identifica con quella cristiana *tout court*'.⁹⁹ La caduta da un mondo di assoluta perfezione, la cacciata dal Paradiso terrestre appunto, fa sì che l'uomo dia vita ad una ricerca esistenziale e spirituale che si traduce nel vano tentativo di recuperare le connotazioni divine che gli appartenevano e che sono riassunte nella figura di Cristo, metà uomo metà dio. Tuttavia, l'imperfezione dell'uomo, a causa del peccato, lo costringe, per dirla ancora una volta con Picone, a 'identificazioni provvisorie', 'errori spirituali':

Il mito di Narciso viene risemantizzato proprio in questo contesto morale e religioso, a significare una possibilità di deviazione colpevole dal rapporto fondamentale che le creature devono cercare di instaurare col loro Creatore. Narciso è allusivo del pericolo mortale che corre l'umanità nel suo cammino di perfezionamento.¹⁰⁰

Tutto ciò contribuisce a spiegare meglio anche la risemantizzazione del mito messa in atto da Isabella Andreini, la quale come il 'folle Narciso' segue 'un sogno, un'ombra' (v. 9) che non è, come si penserebbe, la sua stessa immagine (come accade al Narciso ovidiano) ma è la passione amorosa (gli 'amorosi vermi' del v. 8). Viene subito in mente, a questo punto, che la trovata di Guillaume de Lorris (il primo dei due scrittori del *Roman de la Rose*) dell'identificazione della Fontana di Narciso con la Fontana di Amore aiuta, e non poco, a spiegare la divergenza del Narciso andreiniano dal modello classico di Ovidio. E non sarà difficile, infine, trovare più di una similitudine fra la Fontana di Guillaume dove Narciso troverà la morte e la paura andreiniana di una morte imminente se non arrivasse l'aiuto divino ('[...], e son vicina a morte | S'al venir troppo il tuo soccorso tarda', vv. 10–11).

⁹⁸ La presenza del mito di Narciso nella letteratura ellenica risale ai papiri di Ossirinco, attribuiti a Partenio. Un'altra testimonianza si trova nelle *Narrazioni* di Conone (datata fra il 36 a.C. e il 17 d. C.) che precede di qualche anno la versione più celebre di Ovidio nel terzo libro delle *Metamorfosi* e quella un po' più tarda del Pausania della *Periegesi* o *Guida della Grecia* (II secolo d. C.). Anche in età medioevale il mito è ripreso in numerosi lavori: nel *Roman de la Rose* e nella traduzione francese dell'*Ovide moralisé* e in tanti altri lavori come il *Roman d'Alexandre*, il *Narcissus*, il *Integumenta Ovidii* di Giovanni di Garlandia, *L'Ovidius moralisatus* di Pierre Bersuire. Si rinvia per la diffusione del mito nella letteratura europea e per una più approfondita bibliografia a riguardo: Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund: Gleerups, 1967).

⁹⁹ Michelangelo Picone, 'Dante e il mito di Narciso: dal "Roman de la Rose" alla "Commedia"', *Romanische Forschungen*, 89:4 (1977), pp. 382–97 (p. 384). Si rinvia, inoltre, a Marlies Cremer, *La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana nel Medioevo*, tesi di laurea specialistica in Lingua e Cultura Italiana, Facoltà di Scienze Umane, Universiteit van Amsterdam, dicembre 2009.

¹⁰⁰ M. Picone, *Dante e il mito di Narciso*, cit., p. 384.

Il mito di Narciso, fatto ormai noto, conobbe, in lingua volgare, rinnovata fortuna nel Rinascimento,¹⁰¹ come testimoniato anche dalla traduzione in ottave delle *Metamorfosi* pubblicata da Giovanni Andrea dell'Anguillara.¹⁰² Ed è anche in questa trasposizione volgare dell'opera ovidiana che l'amore di Narciso per la sua immagine riflessa assume, per ben due volte, la connotazione di 'folle'. La prima volta quando si palesa il volere degli dei che Narciso si innamorasse 'follemente' e in modo insano di sé stesso:

Replicò forte cinque volte, e sei
La Ninfa i giusti suoi prieghi, e lamenti.
Ó come bene essaudir gli Dei
Pria, che i suoi raggi Apollo avesse spenti,
La giusta oration, che fe colei,
Il suo cordoglio, i suoi sospiri ardenti,
Ch'uno *amor* prese lui più *folle*, e strano,
Che mai nascesse in intelletto humano.¹⁰³

E la seconda volta, undici ottave dopo, quando Narciso stesso si lamenta per la sua triste sorte:

O misero, e infelice, che rimiri
Più 'l simulacro tuo vano, e fugace?
Non vedi, che colui, per cui sospiri,
L'ombra è, che 'l corpo tuo ne l'onda face?
Non vedi menticato, che t'aggiri,
E che *folle desio* ti strugge, e sface?
Ben puoi veder se sei insensato, e cieco,
Che vai cercando quel, c'hai sempre teco.¹⁰⁴

Non è da sottovalutare, inoltre, anche un possibile legame fra il componimento spirituale andreiniano e un sonetto scritto dal poeta francese Philippe Desportes.¹⁰⁵ Questa affinità non deve

¹⁰¹ Si pensi anche all'opera in olio su tela *Narciso*, generalmente attribuita a Caravaggio e dipinta fra il 1597 e il 1599, proprio a ridosso della pubblicazione delle *Rime* andreiniane del 1601.

¹⁰² G. Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio dette da m. Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima* (Venezia: G. Griffio, 1553); e poi dedicate a Enrico II di Francia un anno dopo: Id., *De le metamorfosi di Ovidio libri 3* (Parigi: A. Wechel, 1554).

¹⁰³ G. Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima da Giovanni Andrea dall'Anguillara* (Venezia: P. Deuchino, 1587), p. 32r.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 1587, p. 32v.

¹⁰⁵ Philippe Desportes (Chartes, 1546–Notre Dame de Bonport, 5 ottobre 1606) fu il poeta di corte di Enrico III, il quale lo preferì ai più ispirati esponenti de *La Pléiade*, come Pierre de Ronsard e Joachim du Bellay. Conosciuto anche come il 'Tibulle français', ebbe l'opportunità di conoscere la letteratura italiana grazie ad un viaggio in Italia nel 1566 al seguito del vescovo Le Puy. Scrisse numerosi libri a partire dal 1573 su imitazione di Petrarca, Ariosto, Sannazaro e tanti altri autori minori. Dal 1583, anno in cui venne proclamato abate di Tyron abbandonò la poesia profana per dedicarsi alla poesia religiosa, traducendo i *Salmi*, i quali oggi sono conosciuti principalmente per il tagliente giudizio di Malherbe ('Votre potage vaut miex que vos psaumes'). La nota fu apposta a margine di uno dei

affatto meravigliare dato che l'abate Desportes risulta essere l'unico uomo di lettere omaggiato dall'Andreini nella raccolta di *Rime* pubblicata in Francia nel 1603 ed esclusivamente indirizzata ai reali e a figure di spicco della corte di Enrico IV e Maria de' Medici.¹⁰⁶ Desportes scrive ben tre sonetti con i quali dimostra di essere legato al tema di Narciso (son. *Si tost qu'au plus matiu ma Diane s'eville*; son. *Echo, nymphe jadis d'amoureuse nature*; e il son. *Quand quelquefois je pense au vol de ceste vie*).¹⁰⁷ Quello che attira la nostra attenzione è l'ultimo dei tre componimenti ed in particolare le terzine che chiudono il componimento (vv. 9–14):¹⁰⁸

Mais pourquoi, les! plustost ne me suis–je advisé
 que le bien de ce monde et l'honneur plus prisé,
 n'est qu'un songe, un fantosme, une ombre, un vain nuage?
 Telle erreur si long–tans ne m'eust pas arresté,
 comme un second *Narcis*, amoureux de l'ombrage,
 au lieu du bien parfaict et de la verité.

Come sottolinea Vinge, la raffigurazione di questo Narciso (v. 13) che ama il suo riflesso anziché il Bene perfetto e la Verità ('bien parfaict et de la verité', v. 14) potrebbe derivare dall'*Ovide moralisé* o da Marsilio Ficino. Dal canto suo, l'Andreini, forse memore del sonetto di Desportes, si identifica nel 'folle Narciso' ed invoca l'aiuto di Dio, per traslato il 'bein parfaict' e la 'Verité' del collega (v. 14). A parte le comuni scelte linguistiche (*songe:sogno; ombre:ombra*), quello che importa sottolineare è l'affinità tematica fra i due sonetti: per dirla ancora una volta con Vinge, la fase di confusione e disperazione causata dalla precarietà della vita sarà sostituita dalla speranza dell'eternità.¹⁰⁹

lavori ricevuti in dono proprio da Desportes, il quale morì non molto tempo dopo. Per l'opera di Desportes, si veda: P. Desportes, *Les premières œuvres de Philippe Desportes (Les Amours de Diane, les Amours d'Hippolyte, Élégies)* (Parigi: 1573) [per un'edizione commentata dall'autore stesso, si veda: Parigi, R. Estienne, 1587]; si veda, inoltre, l'edizione moderna delle sue opere, *Œuvres de Philippe Desportes*, a cura di A. Michiels (Parigi: Tip. Raçon & C., 1858). Per alcune sue traduzioni di autori volgari, si veda: P. Desportes, *Rencontres des Muses de France et d'Italie* (Lione: J. Roussin, 1604). Si vedano, infine, la traduzione di cento salmi: P. Desportes, *Psalms* (Rouen: R. du Petit Val, 1600).

¹⁰⁶ I. Andreini, *Rime. Parte II*, cit., pag. non numerata: son. *A Monsieur di Portes. Abbate di Tyron. Sacro Vate di Pindo a che dimora*.

¹⁰⁷ Qui di seguito i tre sonetti inclusi nell'*Œuvres* di Desportes, cit.: son. XXXIII, *Si tost qu'au plus matiu ma Diane s'eville*, in *Diane*, Livre I; son. XLVII, *Echo, nymphe jadis d'amoureuse nature*, in *Cléonice*; e son. XIV, *Quand quelquefois je pense au vol de ceste vie*, in *Prières et autres œuvres chrestiennes*.

¹⁰⁸ P. Desportes, son. XIV. *Quand quelquefois je pense au vol de ceste vie*, in Id., *Œuvres*, cit., pp. 507–08 ('Quand quelquefois je pense au vol de ceste vie, | Et que nos plus beaux jours plus vistement s'en vont, | Comme neige au soleil mes esprits se desfont, | Et de mon cœur troublé toute joye est ravie. | O desirs! qui teniez ma jeunesse asservie, | Semant devant le temps des rides sur mon front, | Ma nes par vos fureurs ne sera mise à fond; | Je voy la rive proche où le ciel me convie.', vv. 1–8).

¹⁰⁹ Louise Vinge, *The Narcissus Theme*, cit., pp. 166–67 (p. 167): 'This Narcissus who loves the reflection instead of the perfect good and the truth might have been derived from the *Ovide moralisé* – or from Marsilius Ficinus. To the Platonist Desportes he signifies a stage of confusion and despair over ephemerality, which has been replaced by trust in eternity. Desportes' sonnet means something new in so far it joins the first-person technique with the allegorical explication. Here we find a poet saying, "I was like Narcissus" and thereby referring to his whole relationship to life

Ancora una volta di carattere biblico è, invece, il riferimento alla città di Ninive, ampiamente citata in ben otto libri (*Genesi, Sofronia, Il secondo libro dei Re, Daniele, Giona e Nahum* oltre ai due vangeli di *Matteo e Luca*). Ninive, ultima capitale dell'Assiria (*2Re* 19. 36; *Is* 37. 37), fu fondata da Nimrod (*Gen* 10. 11–12) sul fiume Tigri: numerosi sono gli eventi ambientati a Ninive e raccontati da Tobia (*Tob.*, *ad loc.*). Secondo il libro di Nahum (*Na* 1; 3),¹¹⁰ i niniviti erano genti sanguinarie e crudeli che non nutrivano nessuna compassione per i popoli che sottomettevano. Questo suscitò l'ira divina del Signore che decise di radere al suolo l'intera città (*So* 2. 13–15).¹¹¹ Per annunciarne la distruzione, Dio si servì del profeta Giona (*Gion.* 1. 1),¹¹² i cui ammonimenti, però, sortirono un effetto inatteso: i niniviti, re incluso, si pentirono immediatamente e sinceramente¹¹³ muovendo a compassione il Signore che decise di ritrattare i suoi propositi. Tuttavia, il pentimento non durò a lungo e i niniviti ritornarono alle loro azioni empie e malvagie. Qualche tempo dopo l'assassinio del re d'Assiria Sennacherib a Ninive nella casa del suo dio Nisroc, Naum e Sofonia predissero la distruzione di quell'empia città, che sarà invasa dai Babilonesi e dai Medi nel 612 a.C. Il pentimento dell'intera città ricordato anche da Gesù nel *NT* (*Mt* 12. 41; *Lc* 11. 29–32) è, invece, scarsamente diffuso nella poesia volgare: si ricordino i precedenti di Matteo Maria Boiardo, *O. I.* lib. I. 29. 53. 7 ('*Ninivè*') e in vari luoghi di Franco Sacchetti, *Libro delle Rime*, LXI, v. 7; CXCVIII, v. 14; CC, v. 101 e CCCVIII, v. 60. Singolari sono, pertanto, le due terzine del son. CXCIV (*Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, vv. 9–14) in cui l'Andreini allude al perdono divino concesso ai niniviti in seguito al loro pentimento:

Troverai, se ti penti, in Ciel pietade;
che gravi s'è le colpe tue non sono,
che viè maggior non sia l'alta clemenza.
S'è di *Ninive* già l'empia cittade
venuta del suo fallo a penitenza
ebbe del suo fallir grato perdono.

or "reality", not to an infatuation. But it is a past in the world of illusions that the confession concerns, it is still not the poet in the present who sees himself in the rôle of Narcissus'.

¹¹⁰ *Na* 1. 14 ('*Al re di Ninive*. E a tuo riguardo, ecco l'ordine del Signore: «Non avrai più discendenza nel tuo nome, sterminerò il tempio dei tuoi dèi, le statue insieme agli idoli di getto. E farò del tuo sepolcro un luogo d'ignominia»').

¹¹¹ *So* 2. 13 ('Egli stenderà la sua mano contro il nord e sterminerà Assur, ridurrà Ninive a una solitudine, arida come il deserto').

¹¹² *Gion.* 1. 1 ('Il Signore parlò a Giona, figlio di Amittai, e gli ordinò: «Alzati, va' a Ninive, la grande città, e annunzierai che la sua malvagità è giunta fino a me»').

¹¹³ *Gion.* 3. 5–6 ('I Niniviti credettero a Dio, e ordinarono il digiuno e si vestirono di sacco, dal più grande al più piccolo. Giunta la notizia al re di Ninive, egli si alzò dal suo trono, depose il suo mantello, indossò il sacco e si sedette sulla cenere.').

Paragonando la sua passione amorosa alla dissoluzione di un'intera città, Ninive, l'autrice-peccatrice mette in evidenza la morale dell'intero libro di Giona: l'aspetto misericordioso di Dio disposto ad accordare il perdono anche di fronte alle sue stesse minacce (che categoriche, dunque, non lo sono mai). L'Andreini – si direbbe – novella ninivita, fa appello anch'essa, quando il destino sembra già scritto e la punizione divina imminente, alla pietà e alla carità ultraterrena, impegnandosi concretamente nell'abbandonare i desideri terreni ed affidandosi completamente al Signore.

I.2.2. LESSICO E MOTIVI RICORRENTI NEI 'SONETTI SPIRITUALI'

Le poche figure (bibliche e mitologiche) ed immagini poetiche danno solo una vaga idea dell'ossatura del *corpus* spirituale andreiniano. Una più approfondita lettura, invece, contribuisce efficacemente a fare chiarezza sulla materia e sulle modalità di espressione di questi componimenti. Fra le maglie di questi dodici sonetti e del madrigale emerge sin da subito uno dei caratteri portanti della sezione: la disputa di carattere 'petrarchesco' fra le passioni terrene (l'amore e la scrittura) e il desiderio di perdono divino. Nel mezzo, ovviamente, un combattuto percorso di espiazione, fatto di pentimenti, ricadute e invocazioni. Ma in che modo l'Andreini dà corpo a questa sua ricerca spirituale? Quali sono i *pattern* linguistici e tematici ricorrenti? Quale messaggio Isabella cerca di veicolare?

Uno degli elementi centrali del *corpus* è sicuramente il motivo, topico dopo Petrarca, dell' 'ardere' (sia per slancio amoroso sia per effetto di ispirazione celeste). La prima chiara occorrenza è nel son. CLXXXVI (*Or che strale d'Amor più non m'offende*, vv. 5–8), dove l'autrice-peccatrice rivolge a sé stessa l'augurio di essere infiammata dall'amore celeste:

Quel Sol ch'eterno tra beati splende
m'allumi; e dolce mi riscaldi il petto,
sì ch'*arda* sol' in me quel puro affetto
che da' raggi purissimi discende.

Ma la tormentata contesa fra le 'abiette' passioni umane e la 'pura' vita ultraterrena continua nel son. CLXXXVII (*Nemico Amor anco a' miei danni sorgi*, vv. 12–14):

Sì contrario è l'effetto al mio desio;
perisco (ohimè) terreno *ardor* mirando,
se 'l bramato soccorso io non impetro.

Sembra non ci sia rimedio ai roventi impulsi amorosi, come lei stessa afferma nella prima quartina del son. 188 (*Come spero trovar ripari o schermi*, vv. 1–4):

Come spero trovar ripari o schermi
contra l'*ardente* ed ostinata voglia,
che 'n me raddoppia l'angosciosa doglia
mentr'io non oso del mio mal dolermi.

Ma sono il son. CXC (*A te le ardenti mie preghiere invio*) e il son. CXCI (*Voi, cui l'ardor d'amor, l'ardor degli anni*, vv. 1–2) che forse meglio pongono, sin dall'*incipit*, l'accento sulla duplice accezione riservata al lemma *ardere* nelle sue varie declinazioni (*ardore, ardente, arda*). Dunque l'*ardore* si è erge, in questi *sonetti spirituali*, a simbolo dei due tipi di trasporto: il primo spirituale, mentre il secondo, invece, con motivi petrarcheschi, ritorna sulla passione amorosa che l'ha colta nei suoi anni giovanili. Ma si veda, infine, nel son. CXCIIV (*Sgombra sgombra da te mio tristo core*, vv. 5–6), come l'autrice–peccatrice trovi spazio e modo per un'ultima esortazione alla sua 'Anima' affinché avvampi di passione solo per il divino:

Sfavilla, Anima mia, del puro *ardore*
di chi formò le stelle e gli elementi.

La tematica amorosa, nelle sue numerose sfaccettature, ha un ruolo predominante nelle *Rime andreiniane*: basti notare che il lessema 'fiamma' nelle sue varie forme e declinazioni (*fiamme, infiammare, fiammeggiante/i*) ricorre per ben 129 volte su 368 componimenti totali. Quattro sono, addirittura, le occorrenze nella sezione delle rime spirituali, e le 'fiamme' sono in tre occasioni sinonimo di una bruciante quanto non salutare passione amorosa. 'Dannose' sono le fiamme che danno vita al poetare d'amore nel son. CXCIIV (*Fuggite omai cure noiose e frali*, vv. 1–4):

Fuggite omai cure noiose e frali,
sgombrate dal mio cor Muse amorose,
e spegnetevi pur *fiamme dannose*,
vadan lunge pensier folli e mortali.

Analogamente, 'ndegnissime' e 'cocenti' saranno le fiamme del sonetto successivo (*Sgombra sgombra da te mio tristo core*, vv. 1–4):

Sgombra, sgombra da te mio tristo core

le 'ndegnissime tue *fiamme cocenti*,
ardito scaccia omai cure e tormenti,
onde t'afflige il tuo nemico Amore.

Interessante è, invece, la dicotomia espressa nel son. CLXXXVI (*Or che strale d'Amor più non m'offende*, vv. 1–4) che segue. Nella prima quartina, le fiamme della passione amorosa sono definite 'infernali':

Or che strale d'Amor più non m'offende,
né 'l suo velen di dolce amaro infetto
scorre per l'ossa; e per terreno oggetto
la sua *fiamma infernal* più non m'incende.

Nella terzina di chiusura del sonetto (vv. 12–14), le fiamme assumeranno un'accezione positiva, l'unica nell'intero *corpus* di sonetti spirituali, solo perché riferite all'ardore divino, la fiamma è appunto 'santa e pia':

Purghi 'l suo error tua *fiamma e santa e pia*;
onde fatta serena in te sol viva.
Pur tua pietade gli altrui falli oblia.

La contrapposizione tra Amore e Dio, due entità alle quali sembra essere attribuita uguale importanza, quasi a voler ben far emergere la difficile scelta fra le quasi irrinunciabili lusinghe del primo e la salvezza, non sempre così agognata, ottenibile dal secondo. L'attaccamento alla vita terrena è ben espresso nel *son. spir.* CLXXXVII (*Nemico Amor anco a miei danni sorgi?*, vv. 1–4 e 9–14):

Nemico Amor anco a miei danni sorgi?
Ah non sia ver. Deh! Per pietà mi presta
Signor àita, e da sì rea tempesta
al porto di salute omai mi scorgi.
[...]
Con le lagrime accuso il fallir mio,
E seguir ti vorrei, ma lusingando
il mondo, ancor fa ch'io mi volga indietro.
Sì contrario è l'effetto al mio desio;
perisco (ohimè) terreno ardor mirando,
se 'l bramato soccorso io non impetro.

Ma anche nel son. CXC (*A te le ardenti mie preghiere invio*, vv. 1–8) con cui l’Andreini invia al ‘Padre del Cielo’ non solo le preghiere ma anche i frutti del suo lavoro di scrittrice:

A Te le ardenti mie preghiere invio,
a te Padre del Cielo umil ne vegno.
Deh! Non aver quel ch’io ti sacro a sdegno,
ma pon mente a l’interno alto desio.
A te sacro l’affetto del cor mio,
e i frutti ancor del mio mal colto ingegno.
So che picciolo è ’l don, so ch’egli è ’ndegno
di te vero Monarca e vero Dio.

Pregevole, invece, come abbiamo già visto nei sonetti di autopromozione di sé stessa e dei suoi lavori (nei sonn. CXC, CXCI e CXCIII) è il tentativo di non cadere nella ripetitività, se non tematica, almeno di contenuto e di referente: pertanto se nel son. CXC il destinatario è il ‘Padre del Cielo’ (v. 2), nel son. CXCII (*Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t’incresca!*, vv. 9–11), come affermato nell’*incipit*, il componimento è assolutamente introspettivo, eppure Andreini coglie l’occasione per consacrare i suoi versi al secondo elemento della trinità, Cristo:

Di CRISTO solo il glorioso nome
formin gli accenti miei, ned altro coro
abbia ’l petto; ne ’l core altro desio.

Sebbene molteplici siano i referenti del son. CXCIII: le ‘cure noiose’ (v. 1), le ‘Muse amorose’ (v. 2), le ‘fiamme dannose’ (v. 3), l’autrice non perde occasione di offrire i suoi versi, cioè quello che le è più caro, a Dio. Il sonetto, qui di seguito riportato, vale la pena di leggerlo nella sua interezza:

Fuggite omai cure noiose e frali,
sgombrate dal mio cor Muse amorose,
e spegnetevi pur fiamme dannose,
vadan lunge pensier folli e mortali.
A più bel volo, ogg’io, dispiego l’ali,
e più degne, vegg’io, più graziose
Muse, ch’a me fur già gran tempo ascose,
e che i seguaci lor fanno immortali.
Duce è Dio solo a queste sante dive,

5

Parnaso è 'l cielo, e 'l fonte d'Elicono
e l'onda grata di sua dolce àita;
d'alloro, invece, in queste sacre rive
di stelle, altri riceve aurea corona,
onde risplende ne l'eterna vita.

10

Una presenza lessicale, quella di Dio, nei suoi molteplici appellativi divini (Dio, Cristo, Signore, Padre, Monarca, Duce) che è alquanto diffusa nel canzoniere andreiniano e lascia spazio ad ampie considerazioni. Non sorprende tanto che solo il lemma 'Dio' ricorra ben ventisei volte nelle *Rime* (quattro solo nella sezione dei componimenti spirituali), ma è curioso notare che Cinzio Aldobrandini, dedicatario del volume, è definito proprio nella lettera dedicatoria 'terreno Dio' e 'Signore' (lessema, quest'ultimo che, se si esclude il titolo dato ad alcuni dedicatarî, ricorre ben sedici volte, di cui quattro nel *corpus* spirituale), come a voler sottolineare il confine sottile fra mondo terreno e ultraterreno, fra vita materiale e immateriale. Vale la pena, inoltre, ricordare che 'Signore' è, spesso e volentieri, usato per riferirsi al dio Amore, definito 'empio' in più di un componimento (son. XXXVI, *Di speme ingannatrice io nudria 'l core*, v. 14; madr. LXIV, *Per finir l'aspro affanno*, v. 3; son. CL, *Piansi gran tempo ed ebbi il cor piagato*, v. 4; cap. III di versi petrarcheschi, *Invidioso Amor del mio contento*, v. 4) quasi a voler contrapporlo a Dio, appellato come 'alto' (son. CXXXVIII, *Quel celeste candor, che 'n te si vede*, v. 5 e lo stesso cap. III già menzionato poc'anzi, *Invidioso Amor del mio contento*, v. 73).

La ripetizione insistita sugli appellativi con cui l'Andreini si rivolge all'Onnipotente, in particolare in questo piccolo *corpus* spirituale, è un indizio a favore dell'ipotesi che questo gruppo di componimenti sia stato consciamente costruito e assemblato come un vero 'percorso penitenziale'. A conferma del lavoro certosino di Isabella su questi versi spirituali è l'uso, altrettanto insistito e ripetuto, di alcune unità lessicali. Meritevole di attenzione è, ad esempio, lessema verbale 'sgombrare', presente, nelle sue varie forme e declinazioni, ventisei volte nelle *Rime* (sei occorrenze nei soli componimenti spirituali). Si ha quasi l'impressione che la ripetitività dell'Andreini sia dovuta, oltre che alla volontà di inserirsi in un discorso di uso e riuso di materiale topico, anche all'esigenza di un piano narrativo da articolare in questi tredici componimenti spirituali. Il donarsi completamente a Dio, in queste rime spirituali, risponde ad un processo di liberazione prima dagli affetti terreni, come nel son. CLXXXVII (*Come spero trovar ripari o schermi*, vv. 12–14):

Deh! Cangua in lieta la mia trista sorte,
ogni affetto mortal da me *disgombra*,

e l'alma per te nata in te sol' arda.

Poi dai peccati della carne (son. CXCII, *Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t'incresca*, vv. 12–14):

Sgombra de' falli tuoi le antiche some,
lavi sordido limo acqua d'oblio,
né senso altro sia 'n me che di dolore.

Ma anche dal poetar d'amore (son. CXCIII, *Fuggite omai cure noiose e frali*, vv. 1–4), in pieno stile boeziano perché le Muse frivole producono e inducono all'ambizione ma non alla verità:¹¹⁴

Fuggite omai cure noiose e frali,
sgombrate dal mio cor Muse amorose,
e spegnetevi pur fiamme dannose
vadan lunge pensier folli e mortali.

Ed infine dalla passione e dalle sofferenze amorose, come nel son. CXCIV (*Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, vv. 1–4):

Sgombra, sgombra da te, mio tristo core,
le 'ndegnissime tue fiamme cocenti,
ardito scaccia omai cure e tormenti,
onde t'afflige il tuo nemico Amore.

E nel son. CXCVI (*Sgombrate quel desir che 'ncende e strugge*, vv. 1–4):

Sgombrate quel desir che 'ncende e strugge
egri mortali; (ahi!) quella empia e mendace
beltà che tanto vi diletta e piace,
qual ombra infausta ogni buon seme adugge.

Uno *sgombrare* che è un 'fare spazio' per accogliere qualcosa di nuovo, in questo caso la bontà, la pietà e la magnificenza del Signore. Ed è in questa contrapposizione fra sacro e profano che al Parnaso si sostituisce il cielo e al fonte d'Elicona l'amore di Dio (v. 10), dal quale attingere per

¹¹⁴ Sui volgarizzamenti del *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio si vedano almeno: S. Albesano, *De Consolatio philosophiae volgare. Volgarizzamenti e tradizioni discorsive nel Trecento italiano* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006); Robert Black, *Boethius at School in Medieval and Renaissance Italy: Manuscript Glosses to the Consolation of Philosophy* (Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002); R. Black and Gabriella Pomaro, *La Consolazione della filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano: libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini* (Tavarnuzze–Impruneta: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000).

poetare più altamente, perché piuttosto che ambire alla corona d'alloro (simbolo della Poesia) conviene operare in modo tale da meritare la corona aurea dei santi (son. CXCIII, *Fuggite omai cure noiose e frali*, vv. 12–14):

D'alloro invece, in queste sacre rive,
di stelle altri riceve aurea corona,
onde risplende ne l'eterna vita.

Ed è nella contesa fra Amore e Dio, cioè fra l'effimero (terreno) e l'eterno (ultraterreno), che il ruolo della Fortuna ha un peso non trascurabile: da un lato, infatti, è, come afferma nel son. CLXXXVII (*Nemico Amor anco a miei danni sorgi?*, v. 7):

[...] al ben oprar molesta

dall'altro, come nel son. CXCIV (*Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno*, v. 8)), bisogna mettere in conto

di Fortuna il sempre instabil giro

Questo secondo emistichio ricalca parzialmente, mantenendo anche la parola in fin di verso, il modulo fonico usato anche in una *canzonetta morale* andreiniana indirizzata a Francesco Nori (*canz. mor. V, L'audace figlio che d'Apollo nacque*, v. 26):

Quivi è più ratto *di Fortuna il giro*

L'avvicendamento della 'Fortuna', d'altronde, è un tema piuttosto diffuso in tutta la lirica rinascimentale e barocca (e non solo), per questo vale la pena ricordare che il lessema citato ricorre, nel canzoniere andreiniano, ben venticinque volte (senza considerare varianti e alterazioni semantiche come [s]fortunata/e/i/o). Ma è, forse, la voce *errore/i*, di chiara marca petrarchesca, quella che desta una maggiore attenzione: otto volte in tredici componimenti; poco più di un terzo delle ventuno occorrenze registrate nelle *Rime*. Una presenza così fitta all'interno di una specifica sezione del canzoniere, le rime spirituali appunto, testimonia come Isabella Andreini abbia voluto farsi portatrice di un cambiamento, almeno sulla carta, che anche sinonimo, come in Petrarca, di pentimento e di ravvedimento. La locuzione 'antico errore' si ripete addirittura tre volte, due delle quali in due componimenti spirituali collocati l'uno di seguito all'altro:

Lava del tuo fallir l'*antico errore*

(son. CXCIV, *Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, v. 8)

Quest'alma de l'*antico* e cieco *errore*

(son. CXCV, *Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno)*, v. 10)

Mentre ricorre al plurale, e sempre nel volume di *Rime* andreiniano, con allusione a Paride (son. XIII, *Ilio caduta alzò col nobil canto*, v. 3):

E del pastor frigio gli *antichi errori*

Non si può non notare che l'‘errore’, il traviamiento, è strettamente legato alla temporanea ‘follia’ di chi è in preda della passione amorose. Nel caso dell'Andreini, vale la pena notare che l'aggettivo ‘folle’ (nelle sue forme al singolare e al plurale) compare ben ventuno volte nelle *Rime* del 1601. ‘Folle’, inoltre, non è solo il Narciso del componimento spirituale (son. 188, *Come spero trovar ripari o schermi*, v. 9) analizzato in precedenza, ma lo è anche, in particolare, l'Alcone della nona egloga boschereccia (*Non vuò seguir Amore*, v. 198):

Viverà la mia ninfa? Ahi *folle Alcone*

Lo sono, inoltre, descritti tramite perifrasi, anche altri due personaggi ovidiani: Icaro,¹¹⁵ il quale è

Spinto da *folle* ardir poggiar tropp'alto

(canz. mor. V, *L'audace figlio, che d'Apollo nacque*, v. 6)

e Filomena,¹¹⁶ la quale

Tra verdi rami Filomena intenta

Ch'ancor del *folle* tuo creder ti lagni

(versi fun. III, *In Morte di Nisida*, vv. 7–8)

Tre sono, invece, le occorrenze dell'aggettivo nella sezione delle rime spirituali: oltre al citato ‘folle Narciso’ del son. CLXXXVII (*Come spero trovar ripari o schermi*, v. 9), il lessema *folle* ricorre in due sonetti spirituali aventi per oggetto l'ideale dismissione dei suoi prodotti poetici in cui dimostra attaccamento materiale alla vita terrena per promettere che il nuovo oggetto del

¹¹⁵ Ov., *Met.* III, 183–235.

¹¹⁶ Id., *Met.* VI, 412–674.

poetare sarà materia celeste. Qui la prima delle due occorrenze (son. CXCII, *Ahi alma, ahi di te stessa omai t'incresca*, vv. 1–8):

Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t'incresca!
Se fosti sol per l'alte sfere eletta
a che, *folle* del mondo, agogni l'esca
mentre a l'ocaso il viver mio s'affretta?
In terra quanto i desir nostri invesca
quasi mortal veleno i sensi infetta.
Consenti dunque che l'età men fresca
almen doni al Signor che pio n'aspetta.

Nel son. CXCIII (*Fuggite omai cure noiose e frali*, vv. 1–4), una seconda presenza del lessema:

Fuggite omai cure noiose e frali,
sgombrate dal mio cor Muse amorose,
e spegnetevi pur fiamme dannose,
vadan lunge pensier *folli* e mortali.

Agli 'errori' e alla 'follia', l'Andreini non può che rimediare con un reiterato appello alla *pietas* dell'Onnipotente affinché perdoni i suoi peccati sin dal primo sonetto spirituale (son. CLXXXV, *Se per quelli salvar che errar vedesti*, v. 4):

Signor, per tua *pietà* scendesti

ed ancora, poco più avanti al v. 12:

così la tua *pietade* oggi non nieghi

Nel son. CLXXXVI (*Or che strale d'Amor più non m'offende*, v. 14), l'Andreini enfatizza ancor di più l'invocazione alla misericordia divina collocando l'allusione in chiusura di componimento:

Pur tua *pietade* gli altrui falli oblia

La salvezza passa per la 'pietà' di Dio anche nel son. CLXXXVII (*Nemico Amor anco a' miei danni sorgi?*, vv. 2–3):

[...] Per *pietà* mi presta
Signor *aita*, e da sì rea tempesta
al porto di salute omai mi scorgi

Con accenti analoghi al componimento appena citato, l'autrice invoca il caritatevole aiuto divino anche nel son. CLXXXIX (*Ancor ch'altro non sia questa mia vita*, vv. 7–8):

Scorgimi dunque, e di me prendi cura,
e dammi al ben' oprar *pietosa aita*

Così come nel son. CXCIV (*Sgombra, sgombra te mio tristo core*, v. 9) in cui si rivolge alla sua Anima (v. 5), l'autrice è certa che il pentimento sia la chiave per guadagnare la benevolenza dell'Onnipotente:

Troverai, se ti penti, in ciel *pietade*

Valgano questi pochi esempi a spiegare il percorso spirituale andreiniano. Questo piccolo *corpus* di tredici componimenti si rivela un progetto studiato e sorvegliato nei minimi dettagli. La ricerca di un filo conduttore e di una coerenza interna 'obbliga' – se così si può dire – l'Andreini a ripetizioni, o meglio rielaborazioni, mai scontate di concetti e materiale lessicale che non annoia il lettore. Anzi, le reti di questa intricata maglia di tasselli 'spirituali' si sciolgono con il procedere della lettura, di componimento in componimento, e rivelano tutta la ricchezza derivante dal dialogo con la tradizione precedente.

I.3. UNO SGUARDO AI LEGAMI INTERTESTUALI ED INTERDISCORSIVI DEI SONETTI SPIRITUALI

La tela di immagini e temi ricorrenti nel *corpus* spirituale di Isabella Andreini è arricchita, come vedremo qui di seguito, da un accurato sistema citazionale che mette in evidenza l'incessante e attento dialogo con le sue fonti: Petrarca e Tasso su tutti ma anche, in maniera piuttosto cospicua, Dante, Ariosto e V. Colonna. L'impronta lasciata dalla tradizione letteraria antecedente sugli esercizi spirituali andreiniani non impedisce, tuttavia, alla poetessa padovana di esprimersi con modi così originali da influenzare autori a lei successivi: in questa sede, ad esempio, si accennerà alla relazione intertestuale che Isabella Andreini instaura con poeti successivi del calibro di Giovan Battista Marino e Giosuè Carducci.

I.3.1. PETRARCA NEI SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI

Entrando più specificatamente nel merito della riconoscibilità delle fonti, bisogna tenere a mente che la presenza lessicale petrarchesca è spesso disseminata in molti componimenti dell'Andreini sotto forma di echi di moduli fonici e stilistici difficili da definire con certezza in quanto essi sono ormai appartenenti al linguaggio canonico del poetare cinque–seicentesco. Insomma, il processo del riuso non sempre, come è ovvio, risulta chiaro e ben definito, soprattutto nel caso di Petrarca, eletto a modello da emulare dagli autori a lui successivi.¹¹⁷ Nonostante ciò, è da notare, nei limiti del possibile, un'inversione del *trend* da parte di Isabella, la quale accoglie numerose lezioni delle rime in vita di Madonna Laura anziché, come faranno molti petrarchisti e non solo, quelle in morte (comunque riscontrabili con sufficiente chiarezza nel quarto dei componimenti spirituali [CLXXXVIII, *Come spero trovar ripari o schermi*] e, con una certa costanza, dal decimo fino al tredicesimo). In particolare, in merito al son. *Come spero trovar*, non meraviglia che Andreini abbia in mente la canzone petrarchesca CCCLX, *Quell'antiquo mio dolce empio signore*, quella per intenderci del processo intentato ad Amore davanti al tribunale della Ragione: una disputa che è, in fin dei conti, il *leitmotiv* delle *Rime* petrarchesche e di quelle andreiniane. Non stupisce, dunque, la presenza, fra i due autori, di intertestualità, le quali non rendono giustizia di un debito, quello andreiniano, che sembra andare oltre i semplici prestiti lessicali. Si veda, come il sonetto spirituale andreiniano citato, *Come spero trovar*, e non solo, accolgano lezioni delle rime in morte di Madonna Laura:

Né cangiar posso l'*ostinata voglia* (Petrarca, *R.V.F.* CCCLX, 42)

Contra l'ardente ed *ostinata voglia* (Andreini, son. CLXXXVIII, *Come spero trovar ripari o schermi*, v. 2)

L'empio tuo cor, e l'*ostinata voglia* (Andreini, son. VIII, *Disprezza pur questi sospiri ardenti*, v. 10)

De l'*ostinato core* | L'empia *ostinata voglia* (Andreini, egl. V, *Sol sen già tra folti boschi errando*, vv. 147–148)

Ancora più evidente, procedendo nella lettura del sonetto, è la ripresa non solo di locuzioni ma anche delle parole–rima *infermi:vermi*:

Mentre che 'l cor dagli *amorosi vermi* | [...] | [...] | [...] | [...] | [...] | [...] | In quella etate ai pensier' novi e '*nfermi* (Petrarca, *R.V.F.* CCCIV, inc. *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi*)

¹¹⁷ Sul petrarchismo di Isabella Andreini, si rinvia: Rosalind Kerr, 'Isabella Andreini (Comica Gelosa 1560–1604): Petrarchism for the Theatre Public', *Quaderni d'italianistica*, 2 (2006), pp. 72–92.

Deh! Sana tu questi miei sensi *infermi* | [...] | [...] | Scaccia dal cor questi *amorosi vermi* (Andreini, son. CLXXXVIII, *Come spero trovar ripari o schermi*, vv. 5–8)

Ma l'attenzione di Isabella nei confronti di Petrarca traspare anche dagli *incipit* di due *sonetti spirituali*, come si evince dal primo componimento di seguito riportato:

Poi che in me conosceste il gran desio | Ch'ogni altra voglia d'entr'al *cor* mi *sgombra* (Petrarca, *R.V.F.* XI, 3–4)

Seppi lassar, ché pur la sua dolce ombra | Ogni men bel piacer del *cor* mi *sgombra* (Petrarca, *R.V.F.* XXIII, 169)

Sgombra, *sgombra* da te mio tristo *core* | Le 'ndegnissime tue fiamme cocenti (Andreini, son. CXCIV, *Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, vv. 1–2)

La rielaborazione, o meglio desemantizzazione del materiale petrarchesco, è chiarissima. Poiché si tratta delle rime in vita di Madonna Laura, la 'voglia' (*R.V.F.* XI. 4) e il 'men bel piacer' (*R.V.F.* XXIII, 169) di cui parla Petrarca, devono far spazio dentro al suo 'cor' (*R.V.F.* XI, 4 e XXIII, 169) a Laura, oggetto del suo amore e desiderio; invece è diametralmente opposto nella sostanza, seppur simile nella forma espressiva, l'intento dell'Andreini che esprime il desiderio di liberarsi della causa delle sue sofferenze terrene, l'amore, per raggiungere una dimensione spirituale. Molte sono le similitudini nel *modus operandi* dei due poeti, come si può notare nel sonetto spirituale che segue (son. CXCVI, *Sgombra quel desir*), con l'Andreini che costruisce un mosaico di tessere petrarchesche, a partire da due dittologie sinonimiche petrarchesche ('*incende et strugge*' e '*diletta et piace*') fino alle parole-rima ('*strugge:sugge*' e '*adugge:fugge*') per ribadire, come nell'altro *incipit* sopra citato, la sua volontà di liberarsi dal desiderio amoroso:

D'un bel chiaro polito et vivo ghiaccio | Move la fiamma che m'*incende et strugge* / Et sì le vene e 'l cor m'asciuga et *sugge* | [...] | [...] | [...] | Va perseguedo mia vita che *fugge* (Petrarca, *R.V.F.* CCII, 1–3)

Come va 'l mondo! Or mi *diletta et piace* (Petrarca, *R.V.F.* CCXC, 1)

Qual ombra è sì crudel che 'l *seme adugge* (Petrarca, *R.V.F.* LVI, 5)

Quanti press'a lui nascon par ch'*adugge* | E parte il tempo *fugge* (Petrarca, *R.V.F.* CCLXIV, 74–75)

Sgombrate quel desir che '*ncende e strugge* | [...] | Beltà che tanto vi *diletta e piace* | *Qual ombra* infausta ogni buon *seme adugge* | Il sangue, Amor, qual serpe infetta e *sugge* | [...] | [...] | Se quegli è saggio sol che l'odia e *fugge* (Andreini, son. CXCVI, *Sgombrate quel desir*, vv. 1, 3–5 e 8)

E sempre in questo stesso 'sonetto spirituale' i debiti dell'Andreini sembrano non fermarsi a quelli elencati. Al v. 2 la poetessa padovana lavora su materiale lessicale dei *Triumph. Etern.*:

Egri del tutto e miseri mortali (Petrarca, *Triumph. Etern.*, v. 53)

Egri mortali; (ahi!) quella empia e mendace (Andreini, son. CXCVI, *Sgombrate quel desir*, v. 2)

Questi esempi danno solo una minima idea di quanto l'Andreini dei componimenti spirituali sia legata a Petrarca, in particolare quello dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Non c'è nessun bisogno di notare che il debito dell'Andreini nei confronti del poeta aretino, come prevedibile, vada oltre le poche intertestualità indicate. Si tratta molto spesso di una risemantizzazione delle lezioni petrarchesche che interessa singole giunture, isolate dal contesto originario e riproposte nel sonetto spirituale, come si può notare dagli esempi che seguono:

Cangiar questo mio viver *dolce amaro* (Petrarca, *R.V.F.* CXXIX, 2)

E 'l *dolce amaro* lamentar ch'i' udiva (Petrarca, *R.V.F.* CLVII, 6)

E temprà il *dolce amaro*, che n' à offeso (Petrarca, *R.V.F.* CCV, 6)

De l' onesta pregon, del *dolce amaro* (Petrarca, *R.V.F.* CCXCVI, 3)

Né 'l suo velen di *dolce amaro* infetto (Andreini, son. CLXXXVI, *Or che strale d'Amor più non m'offende*, v. 2)

Ed ancora:

Questi *preghi mortali* Amore sguarda (Petrarca, *R.V.F.* LXV, 11)

Et se *prego mortale* al ciel s'intende (Petrarca, *R.V.F.* CLIII, 3)

Deh! Se *priego mortal* tant'alto arriva (Andreini, son. CLXXXVI, *Or che strale d'Amor più non m'offende*, v. 9)

Così come è riconducibile a Petrarca, l'uso andreiniano di rime divenute topiche nella lirica rinascimentale sull'esempio del *Canzoniere* petrarchesco:

Ch'allentar non lassava il *duro affetto*. | Lagrima anchor non mi bagnava *il petto* (Petrarca, *R.V.F.* XXIII, 26–27)

M'allumi; e dolce mi riscaldi *il petto*, | Sì ch'arda sol' in me quel *puro affetto* (Andreini, son. CLXXXVI, *Or che strale d'Amor più non m'offende*, vv. 6–7)

Altre lezioni sono, inoltre, ripescate da diversi componimenti petrarcheschi (o, comunque sia, da materiale divenuto topico dopo la lezione del poeta aretino) e riproposte dall'Andreini in altrettanti componimenti spirituali. Si veda, ad esempio, il componimento spirituale CLXXXVII dell'Andreini:

Al dolce *porto* de la lor *salute* (Petrarca, *R.V.F.* XIV, 7)

Al porto di salute omai mi scorgi (Andreini, son. CLXXXVII, *Nemico Amor anco a miei danni sorgi?*, v. 4)

Qui di seguito, invece, il *sonetto spirituale* andreiniano CXCI:

Voce rimasi de l'*antiche some* (Petrarca, *R.V.F.* XXIII, 139)

Sgombra de' falli tuoi le *antiche some* (Andreini, son. CXCI, *Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t'incresca*, v. 12)

Duplici è la ripresa nel sonetto successivo, il CXCV:

O caduche speranze, o *pensier folli* (Petrarca, *R.V.F.* CCCXX, 5)

Vadan lunge *pensier folli* e mortali (Andreini, son. CXCV, *Fuggite omai cure noiose e frali*, v. 4)

Ch'ò portate nel cor *gran tempo ascose* (Petrarca, *R.V.F.* LXXI, 15)

Muse, ch'a me fur già *gran tempo ascose* (Andreini, son. CXCV, *Fuggite omai cure noiose e frali*, v. 7)

Un mosaico di tessere petrarchesche, invece, sembra essere il sonetto CXCV. A partire dall'*incipit* che risemantizza alcuni versi del celebre sonetto proemiale dei *R.V.F.*:

Favola fui *gran tempo*, onde sovente | Di me medesimo *meco mi* vergogno (Petrarca, *R.V.F.* I, 10–11)

Io vissi un *tempo* (ond'or *meco mi* sdegno) (Andreini, son. CXCV, *inc.*)

Proseguendo con la lettura del sonetto andreiniano, si troverà anche un'altra giuntura di chiara marca petrarchesca, collocata in fin di verso come nella lezione presa a modello:

Secca è la vena de l'*usato ingegno* (Petrarca, *R.V.F.* CCXCII, 13)

E sì fui priva de l'*usato ingegno* (Andreini, son. CXCV, *Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno)*, v. 5)

Ed, infine, la chiusa del componimento spirituale è ricostruita, con sottili variazioni, su una sequenza versale del Petrarca:

Lasciato à l'alma e 'n *tenebroso horrore* (Petrarca, *R.V.F.* CCLXXVI, 3)

Ch'ei lascia a dietro il *tenebroso orrore* (Andreini, son. CXCV, *Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno)*, v. 14)

La giuntura petrarchesca ‘tenebroso horror’ tornerà, al plurale, anche in un altro componimento dell’Andreini incluso nelle *Rime* del 1601:

Ma che tra foschi e *tenebroso orrori* (Andreini, son. LXIV, *Alla sig.ra Placidia Grimaldi. Infra le sete, infra le gemme e gli ori*, v. 5)¹¹⁸

Come si può notare da questi pochi esempi, la presenza di Petrarca nei componimenti spirituali andreiniani è sostanziosa anche se non del tutto stimabile. La rielaborazione delle lezioni petrarchesche nel Cinquecento e nel Seicento assume caratteri e proporzioni tali da rendere difficile, e in certi casi impossibile, l’individuazione della fonte. La risemantizzazione del materiale petrarchesco (sia quello direttamente attinto da Petrarca sia quello attinto dalla desemantizzazione adoperata sul modello da altri autori) è tale da essere intrinsecamente legata alla ripresa di moduli fonici e rimici: l’eco di alcuni dettati petrarcheschi è ravvisabile nella ritmicità insita nei componimenti oltre che nella materia trattata. Tornando all’Andreini, anche una superficiale lettura dei dati portati ad esempio mette in luce il predominante interesse della poetessa per le ‘rime in vita di Madonna Laura’, sebbene non trascurabile sia l’attenzione rivolta a quelle ‘in morte’. Eppure, soffermandoci sui ‘sonetti spirituali’ che, spesso, mettono in luce il contrasto fra la vacuità delle aspirazioni e voglie terrene e la salvezza eterna offerta dalla fede in Dio, sorprende, ma non troppo, che l’Andreini non si rivolga con maggiore insistenza agli accenti più gravi e riflessivi della seconda parte del *Canzoniere*. Ma questo è ben presto spiegato: sarà Tasso, lo spirito letterario più sinceramente votato al dialogo con l’Onnipotente, più che Vittoria Colonna, l’interlocutore privilegiato per le sfumature più intense e dolenti, per quelle più drammatiche e cupe.

I.3.2. VITTORIA COLONNA NEI SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI

La somiglianza della Colonna con il modello Petrarca non rende giustizia di un’influenza che la scrittrice ha avuto sugli autori nell’arco di un secolo, dalla seconda metà del Cinquecento fino a Marino e oltre. Anche il debito dell’Andreini sarebbe sicuramente molto più ampio se fosse possibile identificare con maggiore certezza la lezione della Colonna. Pochi ma significativi, sintomatici di una ricerca di un linguaggio più cupo e profondo da parte dell’Andreini, sono i seguenti rimandi a Vittoria Colonna:¹¹⁹

¹¹⁸ I. Andreini, *Rime*, cit., 1601, p. 64.

¹¹⁹ Un accenno al rapporto Colonna–Andreini è già stato dato in una mia precedente nota sulla favola pastorale di Isabella Andreini: S. Santosuoso, ‘La Mirtilla di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino’, *Testo*, 72 (lug–dic 2016), pp. 143–53.

Or foco, or neve, or laccio, or stral m'offende (V. Colonna, son. *M'arde e aghiaccia Amor, lega ed impiaga*, v. 2)

Or che strale d'Amor più non m'offende (Andreini, son. CLXXXVI, *inc.*)

Del mondo e del nimico folle e vano (V. Colonna, son. *inc.*)

A che, folle del mondo, agogni l'esca (Andreini, *Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t'incresca!*, v. 3)

Ed infine si noti la ripresa andreiniana del sintagma 'puro ardore':

Rivolto, poi di *puro interno ardore* (V. Colonna, son. *Padre nostro e del Ciel, con quanto amore*, v. 5)

Sfavilla anima mia del *puro ardore* (Andreini, son. CXCIV, *Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, v. 5)

Non è, tuttavia, da trascurare l'ipotesi che, in questo caso, Andreini possa aver avuto in mente anche un'intera sequenza versale del Tasso delle *Rime*, come si evince dalla lezione qui di seguito riportata:

Spargea faville di sì puro ardore (Tasso, *Rime*, son. *Mentre ne' cari balli in loco adorno*, v. 6)

I.3.2. TORQUATO TASSO NEI SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI

Che Andreini nutrisse una sincera, quanto corrisposta, ammirazione per Tasso, come già chiarito innanzi,¹²⁰ è fatto ormai assodato. Quello che, invece, interessa, rilevare in questa sede è in che misura Tasso sia presente nei componimenti di carattere spirituale della poetessa. Nonostante, in alcuni casi, sia arduo rinviare con assoluta certezza al poeta napoletano a causa della presenza di precedenti piuttosto noti come Petrarca (ma anche Ariosto e Colonna), il legame fra Andreini e Tasso è riscontrabile in un discreto numero di esempi.

Interessante è l'attenzione posta dall'Andreini alle *Rime* tassiane. Nel caso che segue, Andreini prende in prestito materiale di un sonetto di stampo spirituale del poeta indirizzato 'Alla gloriosissima Vergine':

Rimira queste *vie fallaci e torte* (Tasso, son. *Diva, il cui Figlio del gran Padre è Figlio*, v. 2)

¹²⁰ Si veda quanto detto in questa sede a p. 18 e la relativa nota 54.

Tragga me da le *vie fallaci e torte* (Andreini, son. CLXXXV, *Se per quelli salvar ch'errar vedesti*, v. 6)

Un'ulteriore occorrenza è anche in un madrigale del Tasso, dal quale Andreini sembra togliere anche una giuntura in fin di verso riutilizzata dalla scrittrice in un sonetto indirizzato ad Ericio Puteano e inserito nella *Parte II* delle *Rime* del 1605:¹²¹

Ma non trovò per *vie fallaci e torte* / Scampo da *fiera morte* (Tasso, madr. *Il mio vago pensiero*, vv. 6–7)

Schernita *morte* minacciosa e *fiera* (Andreini, son. XVIII, *Ne le tue labbra pur dolce stillaro*, v. 12)

Si veda, inoltre, la giuntura riproposta dall'Andreini nel *son. spir.* che segue:

Urne versano in lei di *tepid'onde* (Tasso, son. *A Pocaterra poca terra asconde*, v. 4)

E di questi occhi miei la *tepid'onda* (Andreini, son. CLXXXIX, *Ancor ch'altro non sia questa mia vita*, v. 13)

Nello stesso *sonetto spirituale*, sempre per la sua collocazione della giuntura in fin di verso, Andreini potrebbe quindi aver avuto in mente il Tasso della *Conquistata* più che la più remota lezione di Michelangelo Buonarroti riportata anch'essa a testo:

Pietosa e dolce *aita* (M. Buonarroti, *son.*)

Ch'aspettano or da te *pietosa aita* (Tasso, *G. C. V*, 65, 4)

E dammi al ben'oprar *pietosa aita* (Andreini, son. CLXXXIX, *Ancor ch'altro non sia questa mia vita*, v. 8)

Qualche assonanza trans-versale fra Andreini e Tasso è riscontrabile anche nei componimenti citati di seguito:

Ond'io poco e di *mal colto* seme | *Frutti* raccoglia, e non pur fronde e fiori (Tasso, son. *Mentre ch'io piango e de' miei gravi errori*, v. 7)

E i *frutti* ancor del mio *mal colto* ingegno (Andreini, son. CXC, *A Te le ardenti mie preghiere invio*, v. 6)

¹²¹ Ericio Puteano (4 Novembre 1574–17 Settembre 1646), nome latinizzato da Hendrick van den Putte, Errijck de Put or Eric van der Putte, fu umanista e filologo fiammingo, allievo di Giusto Lipsio. Per il sonetto indirizzato al Puteano: I. Andreini, *Rime. Parte II*, cit., 1605, p. 15.

Una corrispondenza ravvisabile anche con il *Rinaldo*, romanzo cavalleresco pubblicato da un Tasso appena diciottenne.¹²²

Ai varii di *Fortuna instabil giri* (Tasso, *Rin.* XII, 84, 6)

E di fortuna il sempre *instabil giro* (Andreini, son. CXCIV, *Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno)*)

Non deve stupire l'attenzione rivolta dall'Andreini alla poesia epica: già un suo contemporaneo, Luca Pastrovichi ne fa cenno nel sonetto (*O s'in tragico suon finto dolore*, vv. 9–11) incluso nella raccolta *Il Pianto d'Apollon. Rime in morte di Isabella Andreini* curata da Giovan Battista Andreini, figlio della scrittrice:

E mostrò ancora che fu concesso a donna
Il cantar d'armi e i gloriosi eroi
ch'altro è lo spirto, se imbecille è il sesso.¹²³

Sulla base di questi pochi versi, Antonio Belloni, seppur marginalmente, ascrive Isabella Andreini fra gli imitatori della *Gerusalemme Liberata*,¹²⁴ tuttavia, sebbene suggestiva sia l'ipotesi di un poema andreiniano andato perduto o di uno che la poetessa mai ebbe l'opportunità di iniziare, mi pare che Pastrovichi si riferisca a niente altro che, per usare una categoria creata da Virginia Cox, agli 'Encomia for Rulers and Patrons',¹²⁵ ampiamente lodati dall'Andreini nelle sue *Rime*. Potrebbero, dunque, essere così spiegati anche i versi di chiusura, qui di seguito riportati, delle *Rime. Parte II* pubblicate in Francia nel 1603 e interamente indirizzate agli uomini d'arme e alle dame a corte di Enrico IV:

Dolce scrivendo indorerò le carte,
E cantando dirò d'amori e d'armi.

(son. A Monsieur di Portes. *Sacro Vate di Pindo a che dimora*, vv. 13–14)¹²⁶

¹²² T. Tasso, *Rinaldo* (Venezia: F. de' Franceschi senese, 1562).

¹²³ G. B. Andreini, *Pianto d'Apollon. Rime in morte di Isabella Andreini* (Milano: G. Bordone & P. Locarni: 1606). Della terzina riportata a testo, piuttosto diffusa nei contributi sull'Andreini, non viene mai indicato l'*incipit* del sonetto. Desidero, a tal proposito, ringraziare Sarah G. Ross che mi ha fatto dono della sua trascrizione dell'intera raccolta *Pianto d'Apollon*.

¹²⁴ A. Belloni, *Gli epigoni della Gerusalemme Liberata* (Padova: A. Draghi, 1893).

¹²⁵ V. Cox, *Lyric poetry*, cit., pp. 71–131. A dispetto di un intero canzoniere, quello delle *Rime* del 1603, indirizzato per metà a sovrani e protettrici e per la restante parte a dame di corte seguendo la consuetudine cortigiana del poetare d'amore, la studiosa trascura di allegare il nome dell'Andreini sia nella categoria 'Encomia for Rulers and Patrons' sia in quella degli 'Amorous Verse'.

¹²⁶ I. Andreini, *Rime. Parte II.*, cit., 1603, p. non numerata.

Tornando al rapporto fra il Tasso epico e l'Andreini spirituale, si noterà che diversi sono i legami intertestuali riconducibili alla *Conquistata*, fonte primaria, come si è visto, delle *canzonette morali*. Al di là delle riprese intertestuali che analizzeremo più avanti, va ricordato che Tasso attese alla riscrittura della *Liberata* fra il 1582 e il 1593, anno in cui fu pubblicata a Roma con il titolo di *Gerusalemme Conquistata*. Il 1593, come si è visto, è una data cruciale per la scrittura delle canzonette andreiniane che sembrano essere state scritte per la maggior parte in quell'anno o, al massimo, entro il successivo. Il poema, in questa nuova veste 'riveduta e corretta' con l'aiuto di Angelo Ingegneri (con il quale anche l'Andreini era in contatto),¹²⁷ fu dedicato al mecenate degli artisti e protettore dello stesso Tasso, il Card. Cinzio Aldobrandini: personaggio chiave per la carriera dell'Andreini, la quale non mancherà di omaggiarlo nel 1601 con il volume di *Rime*. E se queste premesse non dovessero bastare a motivare l'ipotesi, più che plausibile, di una lettura andreiniana della *Conquistata*, le riprese intertestuali vengono in nostro soccorso. Il materiale tolto al lamento della madre al cospetto del corpo senza vita del figlio Roberto del ventunesimo canto del poema è riproposto nell'unico madrigale spirituale della raccolta andreiniana nell'immagine della poetessa pentita che spiega le ali al cielo come una colomba:

Ei glorioso in morte *al cielo i vanni* / *Spiegherà* dove il re trionfa e regna (Tasso, *G. C.* XXI, 45, 5–6)

E poi festosa *al ciel dispiega i vanni* (Andreini, *madr. CXXV, Qual candida colomba*, v. 4)

Il canto ventesimo della *Conquistata*, come si è vedrà, fornisce spunti all'Andreini anche per la composizione delle sue *canzonette morali*. Si noti, invece, qui la ripresa della giuntura collocata in fin di verso come nel poema tassiano:

Così mai non cessâr *divini accenti* (Tasso, *G. C.* XX, 57, 5)

Porgi le orecchie a' suoi *divini accenti* (Andreini, *son. CXCIV, Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, v. 7)

Ci troviamo, invece, in alcuni casi di fronte a materiale piuttosto diffuso nella tradizione volgare (sia in prosa sia in poesia), ma che con molta probabilità, a causa della medesima forma (singolare o plurale) e della collocazione stessa della giuntura all'interno della sequenza versale, è

¹²⁷ Il sonetto dell'Ingegneri e la relativa risposta di Isabella sono inclusi nelle *Rime* postume del 1605, cit., son. LXXVIII (A. Ingegneri, *In ischietto vestir vera bellezza*) e son. LXXIX (I. Andreini, *Un bel sembiante in abito negletto*), pp. 74–75.

da ricondurre a Tasso. È questo il caso della locuzione qui di seguito riportata, presente sia nella *Conquistata* sia nella più estesa e precedente versione del poema, la *Gerusalemme Liberata*:

E ben quel fine avrà l'empio desire (Tasso, *G. L.* IV, 59, 1 e *G. C.* V, 63, 1)

Che vano *empio desir* dal sen v'elice (Andreini, son. CXCI, *Voi cui l'ardor d'amor, l'ardor de gli anni*, v. 11)

Sembra improbabile, in attesa di nuovi risvolti, rinviare a Cecco d'Ascoli ('Fuggendo per virtù l'eterna morte')¹²⁸ come fonte delle *Rime* andreiniane per l'esempio qui riportato. Più che plausibile l'influenza della *Conquistata* e della *Liberata* tassiana, dalle quali riprende anche la collocazione della giuntura in fin di verso:

Aprite il varco de l'eterna morte | Al re di gloria, al domator d'Inferno (Tasso, *G. C.* II, 65, 5–6)

Là giù tra 'l pianto de l'eterna morte (Tasso, *G. L.* XI, 30, 6 e *G. C.* XIV, 51, 6)

Se per campargli da l'eterna morte, | Senza partir da la celeste corte (Andreini, son. CLXXXV, *Se per quelli salvar, ch'errar vedesti*, vv. 2–3)¹²⁹

La presenza della *Liberata* nei versi della poetessa non va oltre il quattordicesimo canto, per giunta registrabile nell'ultimo sonetto andreiniano della sezione (già precedentemente menzionato, *Sgombrate quel desir che 'ncende e strugge*) come si può notare dall'esempio che segue:

Splende, quel loco, e 'l fosco orror n'è vinto (Tasso, *G. L.* XIV, 39, 4)

Scacci, lume del Ciel, quei foschi orrori (Andreini, son. CXCVI, *Sgombrate quel desir*, v. 14)¹³⁰

Che la lettura andreiniana del capolavoro tassiano si fermi proprio al quattordicesimo canto non deve far pensare ad una coincidenza. Fino a questo punto, infatti, la presenza religiosa è forte e tangibile, l'entità divina gioca un ruolo di primo piano e condiziona gli eventi. Il canto quattordicesimo è un vero e proprio spartiacque nell'evoluzione del disegno tassiano: in questo

¹²⁸ Cecco d'Ascoli, *L'Acerba* II, 16, 10.

¹²⁹ Per la rima *morte:corte*, già in Tebaldeo, *Amata t'ho molti anni al tuo dispetto*, vv. 6–7 [vd. Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di Tania Basile e Jean Jacques Marchand (Modena: Panini, 1992)]; si vedano le più prossime lezioni di V. Colonna, *Gli angeli eletti al gran bene infinito*, vv. 2–3 e Tasso, *G. L.* IX, 64, 4–6.

¹³⁰ La presenza della giuntura nelle *Rime* andreiniane ricorre inoltre nel son. LXII, All'illustrissima sig. Placidia Grimaldi. *Infra le sete, infra le gemme e gli ori*, v. 5 ('ma che tra *foschi* e tenebrosi *orrori*') e nei *versi fun.* III, In morte di Nisida. *Candidi cigni, che le verdi rive*, vv. 35–36 ('Del sommo ben vagheggi; e noi l'*orrore* | *Fosco* miriam, che 'l cieco mondo involve'). Si registrano altre due occorrenze della locuzione nelle *Rime* tassiane: canz. *Or che lunge da me si gira il sole*, v. 8 ('che non sia cinto di più *fosco orrore*') e In morte di fra' Sisto Medici dell'ordine de' Predicatori. *Come in turbato ciel lucida stella*, v. 1 ('nel *fosco orror* ch'intorno or si diffonde').

canto, Dio vigila dal Cielo e gestisce le sorti dei mortali. Sarà proprio il Signore a propiziare gli eventi e far sì che Goffredo dia il benessere per il richiamo di Rinaldo, il quale si scoprirà essere prigioniero nell'isola della Fortuna, dove nessuna nave è stata mai capace di ormeggiare. Da qui in poi, come prevedibile da questi pochi cenni, gli accenti religiosi del poema lasciano spazio al magico e a peripezie dal sapore pagano o, se si vuole, paganeggiante. Ed alla luce di questo, pare, dunque, che Andreini possa aver avuto in mente i canti quarto e undicesimo della *Liberata*, citati a testo, non per una semplice coincidenza fortuita ma per la loro forte carica religiosa. Infatti, nel canto quarto su volere di Plutone, Armida viene inviata al campo cristiano per distogliere l'attenzione di Goffredo e dei suoi soldati dall'impresa dei crociati di liberare Gerusalemme; mentre nell'undicesimo, Goffredo viene raggiunto da Pietro l'Eremita che lo invita ad organizzare una processione per invocare l'aiuto divino. Il giorno seguente, apprendiamo dall'evolversi degli eventi del poema, si snoda la processione che si dirige verso il Monte Oliveto con canti e preghiere; arrivati a piedi del monte, i Cristiani erigono un altare per la santa Messa.

Valgano questi pochi accenni per spiegare il ruolo giocato dai lavori tassiani negli scritti spirituali, e non solo, andreiniani. Un modello, quello di Tasso, che romperà gli schemi con il suo profondo religioso sentire al punto tale che l'egemonia del dettato petrarchesco sarà affiancata da un nuovo canone e nuovi modi di espressione.

I.3.4. DA DANTE AD ARIOSTO E OLTRE: ALTRE PRESENZE NEI SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI

In questo percorso di espiazione ed ascensione, tutto proteso verso l'Alto, dell'Andreini–autrice–peccatrice, non meraviglia affatto che il corpo testuale dei versi spirituali riferisca al linguaggio più soave e armonioso del Dante di *Purgatorio* e *Paradiso*, e che anche l'unica memoria di lessemi 'infernali' rimandi alle parole dell'angelica Beatrice riferite al poeta fiorentino tramite l'intermediazione del vate Virgilio molto prima che i due varchino effettivamente le porte dell'*Inferno*:¹³¹

Ch'io mi sia *tardi* al *soccorso* levata (Dante, *Inf.* II, 65)

S'al venir troppo il tuo *soccorso tarda* (Andreini, son. CLXXXVIII, *Come spero trovar ripari o schermi*, v. 11).

¹³¹ Come acutamente sottolinea Giovanni Fallani nella sua 'Lectura Dantis Neapolitana' del secondo canto dell'*Inferno* in AA. VV., *Inferno*, direttore Pompeo Giannantonio (Napoli: Loffredo, 1986), pp. 17–26: 'dal verso 52 siamo in pieno stil novo, in una gentilezza di modi e di forme, in una eleganza di ritmi e d'immagini, che ci dimentichiamo di essere nell'*Inferno*'.

Come apprendiamo dai registi di voci dantesche,¹³² il lemma ‘tardare’, nelle sue diverse accezioni (‘tardo’, ‘tardi’, etc. etc.) è abbastanza diffuso nella *Commedia* e assume di volta in volta il significato di ‘ritardare, essere in ritardo’, ‘indugiare’, ‘andare troppo lentamente’, ‘non vedere l’ora di’, ‘rallentare’ ed altro ancora. Non deve sorprendere se Andreini ha la mente rivolta a Dante: la pena e l’assillo dell’Andreini ‘spirituale’ per la liberazione dai peccati che potrebbe arrivare troppo tardi, è la stessa che prova Beatrice nei confronti della condizione di Dante.¹³³

Proseguendo con la lettura, invece, la prima presenza ‘purgatoriale’ nei versi spirituali dell’Andreini ci rimanda al canto V, quello per intenderci dell’incontro fra Dante e le anime di coloro che gli vanno incontro cantando il salmo *Miserere* (vv. 22–24), e gli spiegheranno che la conversione a Dio avvenne negli ultimi istanti di vita:

Quivi *lume del ciel* ne fece accorti (Dante, *Purg.* V, 54)

Scacci, *lume del Ciel*, quei foschi orrori (Andreini, son. CXCVI, *Sgombrate quel desir*, v. 12)¹³⁴

E non sarà un caso, dunque, che quello andreiniano sarà l’ultimo componimento del *corpus* spirituale e che, l’invocazione al ‘lume del ciel’ sia collocato proprio nell’ultima terzina, come a manifestare il desiderio ultimo di rinunciare alle effimere ambizioni terrene e, finalmente, abbandonarsi a Dio.

Immagini analoghe ma destinatario ben diverso, come si può notare qui dagli *specimen* riportati, per la giuntura di *Purg.* XXIII. 88 e *Par.* XXXIII. 42 e del primo dei *sonetti spirituali* andreiniani:

Con suoi *prieghi devoti* e con sospiri (Dante, *Purg.* XXIII, 88)

Quanto i *devoti prieghi* le son grati (Dante, *Par.* XXXIII, 42)

E come dagli altrui *devoti preghi* (Andreini, son. CLXXXV, *Se per quelli salvar, ch’errar vedesti*, v. 9)

¹³² Ludwig Gottfried Blanc, *Vocabolario dantesco, o Dizionario critico e ragionato della Divina Commedia di Dante Alighieri*, tradotto da G. Carbone (Firenze: G. Barbèra, Bianchi & C., 1859), *ad loc.*; Pagett Toynbee, *Concise dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante* (Oxford: Clarendon Press, 1914), *ad loc.*

¹³³ Il *soccorso* invocato da Andreini in questo sonetto è in antitesi con la posizione dubitativa assunta nel componimento precedente dove pure esprime la consapevolezza di soffrire se non invoca l’aiuto divino: cfr. son. CLXXXVII, *Nemico Amor anco a miei danni sorgi?*, vv. 12–14 (‘Sì contrario è l’effetto al mio desio; | Perisco (ohimé) terreno ardor mirando | Se ’l bramato *soccorso* io non impetro’).

¹³⁴ Il materiale è topico ma vale la pena segnalare anche le due occorrenze nel *Canzoniere* petrarchesco: ‘Et è sì spento ogni benigno *lume* / *Del Ciel*, per cui s’informa humana vita’ (*R.V.F.* VII. 5–6) e ‘Quanto *lume del ciel* fusse già seco’ (*R.V.F.* CCCXXV. 90).

I ‘prieghi devoti’ di Nella, moglie di Forese Donati, ridurranno la permanenza di quest’ultimo nell’antipurgatorio, dove si sconta il tempo perduto nel mondo (*Purg.* XXIII. 82–93); mentre i ‘devoti prieghi’ di *Par.* XXXIII, 42 riferiscono ai celebri versi del canto di chiusura della *Commedia* dove Dante, per intercessione di Maria, affissa gli occhi in Dio (*Par.* XXXIII, 40–81). Curiosa è, invece, l’esposizione di un evento biblico da parte dell’Andreini: a ben guardare, infatti, la resurrezione di Lazzaro da parte di Cristo (*Gv.* 11. 1–46) non avviene, come la poetessa ci vuol far credere (vv. 9–11), perché il Figlio di Dio è mosso da compassione per le preghiere dei fedeli. Anzi, Gesù è prima rimproverato da entrambe le sorelle di Lazzaro, Marta¹³⁵ e Maria,¹³⁶ e poi criticato dagli Giudei;¹³⁷ mentre sarà Dio ad esaudire le preghiere del Figlio che bisogna di un miracolo affinché sia veramente creduto per quello che professa di essere, il Messia.¹³⁸

Proseguendo con la nostra analisi, noteremo che di ascendenza indubbiamente dantesca è l’appellativo dato a Dio ‘sommo bene’:

E falla dissimile al *sommo bene* (Dante, *Par.* VII, 80)

Ma se tu non ricusi, o *sommo bene* (Andreini, *A te le ardenti mie preghiere invio*, v. 9)

Un’altra presenza della giuntura è, inoltre, in uno dei *versi funerali* del canzoniere andreiniano:

Del *sommo Ben* vagheggi, e noi l’orrore (Andreini, *In morte di Nisida*, v. 33)

Duplici è, invece, la ripresa della giuntura ‘antico errore’ di *Par.* VIII, 6, riproposta, in entrambi i casi, in fin di verso come nel modello adottato:

Le genti antiche ne *l’antico errore* (Dante, *Par.* VIII, 6)

Lava del tuo fallir *l’antico errore* (Andreini, son. CXCIV, *Sgombra, sgombra da te mio tristo core*, v. 8)

Quest’alma de *l’antico* e cieco *errore* (Andreini, son. CXCV, *Io vissi un tempo (ond’or meco mi sdegno)*, v. 10)

¹³⁵ *La Sacra Bibbia*, cit., *Gv.* 11. 20–21 (‘Or, Marta, quando senti che Gesù veniva, gli andò incontro; mentre Maria stava seduta in casa. Marta disse dunque a Gesù: ‘Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto: ma, anche ora, io so che qualunque cosa chiederai a Dio, egli te la concederà.’’).

¹³⁶ *La Sacra Bibbia*, cit., *Gv.* 11. 32 (‘Maria invece, arrivata dov’era Gesù, appena lo ebbe veduto, si gettò ai suoi piedi, e disse: ‘Signore, se tu fossi stato qui, non sarebbe morto mio fratello.’’).

¹³⁷ *La Sacra Bibbia*, cit., *Gv.* 11. 35–37 (‘Gesù pianse. Esclamarono perciò i Giudei: ‘Guarda come lo amava!’. Ma taluni di essi dissero: ‘Non poteva lui, che aprì gli occhi al cieco nato, fare che questi non morisse?’’).

¹³⁸ *La Sacra Bibbia*, cit., *Gv.* 11. 41–42 (‘Levarono dunque la pietra. Gesù allora alzò gli occhi al cielo e disse: ‘Padre ti ringrazio di avermi esaudito. Sapevo bene che mi esaudisci sempre; ma l’ho detto per il popolo che mi circonda, affinché credano che tu mi hai mandato.’’).

Interessante è, invece, la costruzione della seguente sequenza versale andreiniana costruita su due moduli appartenenti, rispettivamente, a Dante e a Sannazaro:

O insensata *cura de' mortali* (Dante, *Par.* XI, 1)

Fuggite omai pensier noiosi e foschi (Sannazaro, *Arc.*, egl. 7, 31)

Fuggite omai cure noiose e frali (Andreini, son. CXCIII, *inc.*)

Anche ai canti del *Furioso* di Ariosto è riservata un'attenzione particolare; anzi, nel caso in questione, in tre casi su quattro individuati, l'Andreini ripropone materiale ariostesco nella prima quartina dei suoi componimenti. La prima presenza di Ariosto è registrata in un sonetto spirituale della poetessa che si lamenta della sua triste condizione terrena:

Sprezzar si vide; e con *tempesta rea* (Ariosto, *O. F.* II, 28, 6)

Quando da terra una *tempesta rea* (Ariosto, *O. F.* XL, 43, 3)

Signor àita, e da si *rea tempesta* (Andreini, son. CLXXXVII, *Nemico Amor anco a miei danni sorgi*, v. 3)

La forza d'Amore unita a quella di Fortuna sembra essere, momentaneamente, placata dal rifugio fra le braccia del Signore. Tuttavia, con un magistrale colpo di scena, nelle due terzine di chiusura, l'autrice si rende conto che l'attrazione per la vita terrena è forte al punto tale da implorare il Signore di lasciarla inseguire i suoi desideri.

Nel sonetto CLXXXVIII, *Come spero trovar ripari o schermi*, Andreini mostra di avere memoria di una dittologia del *Furioso* e la colloca nell'*incipit* del componimento:

Quanto più può, le fa *ripari e schermi* (Ariosto, *O. F.* XXIX, 4, 8)

Perché dovev'io usar *ripari e schermi* (Ariosto, *O. F.* XXXII, 23, 5)

Né più se gli facea *riparo o schermo* (Ariosto, *O. F.* XXXIX, 37, 6)

Come spero trovar *ripari o schermi* (Andreini, CLXXXVIII, *inc.*)

Invece, nel sonetto CXCIV, *Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno)*, l'Andreini discorre di un tempo lontano quando era preda dei tormenti amorosi. Salvata, poi, dalla fede in Dio sottolinea quanto sia deleterio seguire Amore e la mutevole Fortuna. Sebbene la ripresa di un sintagma e delle parole-rima ('*sdegno: indegno*') nella prima quartina riconducano ad una lezione ariostesca del *Furioso*, è utile comunque valutare le similitudini fra il sonetto spirituale dell'Andreini e quello di Tansillo allegato:

– Sappi, Rinaldo, il nome mio è lo *Sdegno*, | Venuto sol per sciorti il *giogo indegno* (Ariosto, *O. F.*

XLII, 64, 7–8)

Signor, ch'acceso di quell'alto *sdegno* | [...] | [...] | Ferito in duri ceppi, in *giogo indegno*; | Poiché (*la Dio mercede*) il vostro *ingegno* | [...] | [...] | [...] | [...] | [...] | *Che volga a dietro*, e quel, che piacque, guarde. | Prendete i dardi e l'arco e i ceppi e 'l *giogo* / [...] | [...] (Tansillo, son. *A don Garzia di Toledo. Signor, ch'acceso di quell'alto sdegno*, VI, son. 185, vv. 1, 4–5 e 11–12)

Io vissi un tempo (ond'or meco mi *sdegno*) | [...] | E soffersi infelice il *giogo indegno* | [...] | E sì fui priva de l'usato *ingegno*, | [...] | [...] | [...] | Or che (*la Dio mercé*) pur veggio fuori | [...] | [...] | [...] | [...] | *Ch'ei lascia a dietro* il tenebroso errore (Andreini, son. CXCIV, *Io vissi un tempo (ond'or meco mi sdegno)*, vv. 1, 3, 5, 9 e 14)

Solo nel seguente caso, Andreini colloca materiale presumibilmente ariostesco, poi ripreso anche da Tasso, nella terzina di chiusura, anziché, come visto negli altri casi, nella quartina di apertura:

Inteso avea che su quel *monte alpestre* (Ariosto, *O. F.* XXXIII, 110, 1)

Non gran torrente, o *monte alpestre*, o folta (Tasso, *G. L.* I, 75, 3)

Da *Monte alpestre* ad un Giardino ameno (Andreini, son. CXC, *A te le ardenti mie preghiere invio*, v. 13).

Le risemantizzazioni e gli echi della tradizione volgare (da Sannazaro a Tansillo) riscontrabili nel *corpus* spirituale andreiniano sono numerosi e una più lunga analisi meriterebbero che non quella offerta in questa sede. Ma valga a mo' di esempio per illustrare la ricchezza intertestuale di questa sezione spirituale, la ripresa andreiniana di un'intera sequenza versale da un sonetto a carattere religioso di Gaspara Stampa:

Da questa di miserie oscura valle (G. Stampa, son. *Volgi, Padre del Ciel, a miglior calle*, v. 8)

In questa valle di miserie oscura (Andreini, son. CLXXXIX, *Ancor ch'altro non sia questa mia vita*, v. 3).

I.3.5. I SONETTI SPIRITUALI DI ISABELLA ANDREINI NELLE OPERE DI GIOVAN BATTISTA MARINO E GIOSUÈ CARDUCCI.

Per concludere, questo breve studio vuole essere solo un saggio delle scelte linguistiche e stilistiche andreiniane, entro le infinite potenzialità combinatorie di un linguaggio, quello adottato dalla letteratura religiosa, con la simbologia canonica e l'evoluzione di un genere da ricondurre a Petrarca e alla letteratura rinascimentale, ma anche al Tasso epico e delle *Rime*. Date queste premesse, è possibile intravedere dove e come l'Andreini riprenda temi, immagini iconiche e anche, in maniera più specifica, dove e come l'Andreini riusi materiale topico della letteratura

volgare e non solo. Ma è, forse, ancora più interessante rilevare come il continuo riferirsi alle fonti da parte dell'Andreini, non le impedisca di esprimersi in maniera tanto originale da anticipare, come già constatato per altre sezioni delle *Rime* e non solo,¹³⁹ il massimo esponente del Barocco, Giovan Battista Marino.

La prima presenza dei componimenti spirituali andreiniani in Marino è ravvisabile nella ripresa della rima rara *infetto:oggetto* (vv. 2–3) nel ritratto di Medusa inserito ne *La Galeria*:

Né 'l suo velen di dolce amaro *infetto* | Scorre per l'ossa; e per terreno *oggetto* (Andreini, son. CLXXXVI, *Or che strale d'Amor più non m'offende*, vv. 2–3)

Di tal veleno ha il fiero ciglio *infetto*? | Tu, che t'affisi in sì tremendo *oggetto* (Marino, *Gal.*, son. *Qual credi tu che fusse il vivo aspetto*, vv. 4–5)

Marino sembra far proprio anche il sintagma 'fiamma infernal' (v. 4) sia nella prosa religiosa delle *Dicerie* sia in un'ottava dell'*Adone*:¹⁴⁰

La sua *fiamma infernal* più non m'incende (Andreini, son. CLXXXVI, *Or che strale d'Amor più non m'offende*, v. 4)

Ne' dannati istessi tra le *fiamme infernali* intiero (Marino, *Dicerie* I, pt. 1, 18)

È la *fiamma infernal* fresca e soave (Marino, *Adone* XIX, 227, 8)

Proseguendo nella lettura dei 'sonetti spirituali' andreiniani, ulteriori elementi che fanno riflettere sul rapporto Andreini–Marino sono ravvisabili anche nei testi qui riportati:

Perisco (ohimè) *terreno ardor* mirando (Andreini, son. CLXXXVII, *Nemico Amor anco a miei danni sorgi?*, v. 13)

Ogni *fiamma d'ardor terreno* e vile (Marino, *Rime lug.*, son. *Lelio ad arder d'amor puro e gentile*, v. 4)

Interessanti sono le riprese di uno stesso componimento spirituale andreiniano e collocate da Marino in diverse opere sia in prosa sia in poesia. Si noti, ad esempio, come alcune scelte dell'Andreini ritornino nella prosa delle *Dicerie Sacre*:

¹³⁹ Mi si consenta di rinviare a due mie brevi note: Stefano Santosuosso, 'Le egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino', *Studi Secenteschi*, LIV (2013), pp. 49–57 e 'La Mirtilla di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino', cit., pp. 143–53.

¹⁴⁰ A proposito di Adone nel Rinascimento, non posso fare a meno di rinviare al lavoro di Carlo Caruso, *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance* (London–New Delhi–New York–Sydney: Bloomsbury, 2013).

che vil *massa di fango* atra ed impura (Andreini, son. CLXXXIX, *Ancor, ch'altro non sia questa mia vita*, v. 3)

Se tu col soffio infondi la vita in una *massa di fango* (Marino, *Dicerie* I, pt. 1, 16)

Nello stesso sonetto andreiniano, il materiale preso in prestito da Marino è riproposto in vari luoghi: nel ritratto madrigalesco di Ferdinando Cortese della *Galeria* ma anche nei versi della *Sampogna* e della *Strage degli innocenti*:

oh *Monarca del Ciel*, perdon m'impetri (Andreini, son. CLXXXIX, *Ancor, ch'altro non sia questa mia vita*, v. 11)

al *Monarca del Ciel* d'infinite alme (Marino, *Gal.*, madr. *Fui con felici e gloriose guerre*, v.

4) il *Monarca del Ciel* volge lo sguardo (Marino, *Samp.* IV, 159)¹⁴¹

al *Monarca del Ciel* troppo è spiacente (Marino, *La strage* II, 24)

Acquista, a questo punto, un certo rilievo anche la presenza della giuntura 'insani pensier' del verso andreiniano precedente (v. 10) riproposta da Marino nell'ottava di *Adone* XV, 86:

che d'*insani pensier* mai sempre abonda (Andreini, son. CLXXXIX, *Ancor, ch'altro non sia questa mia vita*, v. 10)¹⁴²

d'*ogni insano pensier* sana la mente (Marino, *Adone* XV, 86, 4)

La lezione andreiniana potrebbe aver influenzato Marino anche nell'uso della seguente giuntura fatta propria per il ritratto madrigalesco di Giovan Battista Guarini nella *Galeria*:

Se fosti sol per l'*alte sfere* eletta (Andreini, son. CXCII, *Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t'incresca!*, v. 2)

de l'*alte sfere* a la Siringa il canto (Marino, *Gal.*, madr. *Udite, o ninfe, udite*, v. 42)

Per concludere, a titolo esemplificativo di quanto l'analisi dei versi spirituali andreiniani possa ancora offrire, valga un ultimo accenno all'ipotesi, già espressa in altra sede, di Giosué Carducci lettore di Isabella Andreini.¹⁴³ In questa breve sezione, l'attenzione di Carducci sembra concentrarsi su due sonetti molto vicini fra loro: sull'*incipit* di CXCI, *Voi, cui l'ardor d'amor, l'ardor degli anni* e sulle terzine finali di CXCIII, *Fuggite omai cure e noiose e frali*. Per quanto riguarda il primo dei due sonetti appena citati, il materiale andreiniano tornerà nell'*Adone* di Marino e poi due volte in Carducci, sia in una canzone di carattere religioso nella sua raccolta

¹⁴¹ Marino allude a Giove e non, come l'Andreini, a Dio.

¹⁴² Prima della lezione andreiniana citata a testo, si registra un'occorrenza anche in M. M. Boiardo, *Am. lib.*, son. *A che più tanto affaticarti invano*, v. 2 ('*Pensier insano?* Quella che tu amavi').

¹⁴³ S. Santosuosso, 'La Mirtilla di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Andreini', cit.

giovanile (*Juvenilia, Alla beata Giuntini. Qui dove arride i fortunati clivi*), dove ripropone anche la rima *affanni:anni* (vv. 9–11), sia in un altro componimento di impegno civile (*Giambi ed Epodi. Per G. Monti e G. Tognetti martiri del diritto italiano. Torbido fra la nebbia ed increscioso*):

Voi, cui l'ardor d'amor, l'ardor degli anni (Andreini, son. CXCI, inc.)

Manchi per volger d'anni ardor sì caro (G. B. Marino, *Adone IX*, 61, 2)

E fredda e sola ne l'ardor de gli anni (G. Carducci, canz. *Qui dove arride i fortunati clivi*, v. 11)

Un forte vecchio io son; l'ardor de i belli | Anni in cuor mi ritrovo (G. Carducci, canz. *Torbido fra la nebbia ed increscioso*, vv. 33–34)

Per quanto riguarda l'altro sonetto spirituale citato, *Fuggite omai cure noiose e frali*, Carducci ripropone in una canzone, inclusa ancora una volta in *Giambi ed Epodi*, non solo la giuntura andreiniana 'sacra riva' (v. 12) ma anche il lessema 'Dive', collocato dalla poetessa nella terzina precedente (v. 9). Carducci dimostra anche di lavorare sulle tessere andreiniane, adoperando un cambio semantico dal sostantivo all'aggettivo:

Fiume d'Italia, a le tue sacre rive | [...] | Il tuo nume adorando, e de le dive | memorie (G. Carducci, canz. *Agli amici della Valle Tiberina*, vv. 37–40)

Va registrato che il sintagma *sacre rive*, nella sua forma al singolare, tornerà sia in Marino sia in nel Carducci delle *Juvenilia*:

Giunto ala sacra e gloriosa riva (G. B. Marino, *Adone I*, 47, 1)

Riveste l'etere la sacra riva (G. Carducci, I, *Prologo*, v. 76)

Sarebbe auspicabile, ad ogni modo, fare luce su Carducci lettore dell'Andreini, soprattutto perché le intertestualità citate non rappresentano, come già anticipato in altra sede, un caso isolato. Sembra dunque che ci siano tutti gli elementi per indagare su quella che finora sembrava solo una muta presenza delle opere di Isabella Andreini nella Biblioteca di Casa Carducci, nella quale si contano due differenti edizioni della *Mirtilla* (cit., 1588; e Milano, G. Bordone e P. Locarni, 1605), due volumi delle *Rime* (cit., 1601 e 1605) e un'edizione delle *Lettere* contenenti i *Ragionamenti piacevoli* della stessa Isabella (Venezia, Combi, 1638).

I.4. CONCLUSIONI

Non credo ci sia molto da dubitare sul fatto che questo *corpus* spirituale incluso nelle *Rime* sia stato cosa gradita per un'anima devota e, al tempo stesso, amante dell'arte, come il Card. Cinzo Aldobrandini, dedicatario dell'intera raccolta. Grazie al continuo ricorso a precedenti noti e meno noti, l'Andreini dei 'sonetti spirituali' fa sfoggio della sua innata abilità di instaurare un dialogo con la tradizione. I numerosi *topoi* presenti in questa sezione sono la prova inconfutabile del suo tentativo di mettere in mostra la passione per la 'citazione dotta' perché, come Daria Perocco ha affermato proprio in merito all'Andreini, 'citare è dimostrare di conoscere, di far sapere che [...] l'attrice è anche una donna di cultura, di letture approfondite'.¹⁴⁴

Isabella Andreini, laica che dialoga con gli intellettuali e accademici del suo tempo (i *Filarmonici* di Verona, gli *Intenti* di Pavia dai quali fu accolta come membro con l'epiteto di *Accesa*, ed ancora Chiabrera, Marino, Ericio di Put) e con le più eminenti figure del panorama politico del suo tempo (Enrico IV, i d'Este, i Gonzaga), è autentica e schietta, fuori dai giochi di potere e servitù. Isabella si propone come una figura indipendente, libera da vincoli servili, imprenditrice di sé stessa e della sua compagnia, i *Gelosi*: è, forse, uno dei rari esempi di intellettuale emancipato dei suoi tempi, un'artista in grado di vendere la sua arte, e solo quella, al migliore offerente. E le prove dell'Andreini 'spirituale' non nascondono questo suo desiderio di immortalità persino quando, lo si è visto in precedenza, auto-promuove i suoi lavori e il suo 'mal colto ingegno' (son. CXC, *A Te le ardenti mie preghiere invio*, vv. 5–8) al cospetto di Dio, del quale, la scrittrice promette, solo canterà le lodi. Strategia, questa, che non rappresenta un fatto isolato nei *sonetti spirituali* della scrittrice: si ricordi, a tal proposito, il son. CXCII (*Ahi Alma! Ahi di te stessa omai t'incresca!*, vv. 9–10) con il quale si augura che di cantare solo di Cristo e, dunque, di materia religiosa, o anche quando, nel successivo son. CXCIII (*Fuggite omai cure noiose e frali*, vv. 5–8) invita le 'Muse amorose' (v. 2), simbolo petrarchesco (e non solo) di strenuo attaccamento terreno, a liberare il suo animo (e, di traslato, i suoi prodotti poetici) affinché possa ricongiungersi a Dio.

L'Andreini 'spirituale' è altrettanto credibile quanto il suo *alter ego* 'laico'. Non riesce a mentire a cospetto del Signore: tutto ciò che trabocca dai suoi versi è un desiderio incontrollabile di eternità, di essere ricordata dai posteri. Sicuramente l'Andreini non avrà la grandezza morale di Torquato Tasso, spirito sinceramente travagliato nella sua religiosità, a suo modo fedele e ligio, in maniera finanche troppo ossessiva, alle regole della censura controriformista; ma ciò che, alla fine, accomuna questi due artisti, che pure nutrivano l'un per l'altro una sincera stima reciproca, è

¹⁴⁴ D. Perocco, *Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di Simona Morando (Venezia: Marsilio, 2008), pp. 87–111 (p. 99).

l'essere figli di un secolo, il Seicento, che diede loro una lucida percezione e coscienza del loro tempo. L'angoscia dell'effimero, del temporaneo, del non duraturo, li assaliva entrambi con eguale intensità. L'Andreini, forse più manierata e ridondante, del poeta napoletano finì per assumere un atteggiamento più versatile, sospesa come era fra Rinascimento e Barocco, fra componimenti intimi e versi celebrativi miranti all'autopromozione di sé stessa. Tasso, in particolare quello dei componimenti sacri, sarà, invece, il modello inarrivabile per tanti, compresa la poetessa padovana, che scriverà gran parte delle sue *Rime* dopo il 1595, anno della scomparsa del poeta della *Liberata*. Dunque, la riformulazione del repertorio formale, ma anche figurale, della poesia religiosa, inizia con l'eliminare la contrapposizione del sacro e profano, lavorando su materiale petrarchesco e non solo. Il prodotto ibrido che ne viene fuori è un lavoro letterario che non ambisce certo alla fascia di pubblico coperta dai pur numerosi lavori, più gravi e solenni, dei predicatori religiosi. È un prodotto letto da accademici, intellettuali, scrittori e cortigiani come momento di condivisione artistica più che spirituale.

LE CANZONETTE MORALI DI ISABELLA ANDREINI:

CRONOLOGIA, GEOGRAFIA ED INNOVAZIONI

Le *Rime* di Isabella Andreini pubblicate per la prima volta, vivente l'autrice, a Milano presso G. Bordone e P. Locarni nel 1601, dedicano ampio spazio alle dieci *canzonette morali*,¹⁴⁵ le quali non sono raccolte in un'unica sezione ma compaiono, come altri esercizi poetici (ad eccezione dei *versi funerali* e delle *egloghe boscherecce*),¹⁴⁶ sapientemente distribuite lungo tutto il canzoniere della scrittrice padovana. Sull'esempio delle strofe tetrastiche oraziane, i componimenti con finalità gnomica dell'Andreini si presentano in quartine di endecasillabi con schema ABBA. Nove e non dieci sono, invece, i dedicatari dell'Andreini, e questo è un dato tutt'altro che trascurabile perché le prime due canzonette sono eccezionalmente indirizzate, come omaggio (o, meglio ancora, come segno di dialogo), alla stessa persona, e cioè a colui che è considerato, dagli addetti ai lavori, il massimo esponente della poesia gnomica del periodo, Gabriello Chiabrera.¹⁴⁷ Gli altri dedicatari delle canzonette andreiniane sono tutti personaggi di primo piano della scena accademica e politica a cavallo fra fine Cinquecento e inizio del secolo successivo: Francesco Durante, Francesco Nori, Giovan Battista Pinelli, Enrico IV di Francia, Gherardo Borgogni, Ottavio Rinuccini, Girolamo Bisaccione e Alessandro Sertini. Un insieme, questo, variegato per estrazione sociale, professione e area geografica (Genova e Firenze *in*

¹⁴⁵ Nell'edizione citata, in virtù di un salto nella numerazione fra la terza e la quinta canzonetta, i componimenti vengono erroneamente conteggiati fino all'undicesimo. L'errata numerazione sarà poi successivamente corretta nell'edizione postuma delle *Rime* del 1605 a cura dell'attore Francesco Andreini. Nel nostro contributo, ai fini di una più facile identificazione, si è preferito riferire alle canzonette con la numerazione 'erronea' fornita nella stampa del 1601. Qui di seguito, l'elenco delle *canzonette morali* e i rispettivi dedicatari: le prime due sono indirizzate a Gabriello Chiabrera, I, Nessuna cosa esser più durabile della virtù. *Vago di posseder l'indico argento*, pp. 20–21 e II, Che la virtù fa il vero principe. *Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi*, pp. 23–24; III, Che amore cagiona travagli e spesso morte. *Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*, pp. 56–58, è dedicata a Francesco Durante; V, Felicissimo esser lo stato mediocre e privato. *L'audace figlio che d'Apollo nacque*, pp. 77–78, con cui l'Andreini si rivolge a Francesco Nori; VI, Loda la vita pastorale. *La notte a sé tutte richiama l'ombre*, pp. 90–92, scritta per Giovan Battista Pinelli; VII, Con la fortezza acquistarsi l'immortalità. *Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*, pp. 111–13, indirizzata a Enrico IV; VIII, Instabilità delle cose umane. *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, pp. 117–18, il cui è dedicatario è Gherardo Borgogni; IX, Che meravigliosa è la forza della poesia. *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*, pp. 119–20, con la poetessa omaggia Ottavio Rinuccini; X, La miseria umana esser commune a tutti. *Grave di doppio peso il dorso ondososo*, pp. 121–22, scritta per Girolamo Bisaccione; XI, Biasma l'avarizia. *Ben fu quei troppo audace poco saggio*, pp. 156–58, indirizzata ad Alessandro Sertini.

¹⁴⁵ Le due sezioni sono collocate alla fine del volume: I. Andreini, *Rime*, cit., 1601, pp. 215–25 e pp. 226–92. In ordine sparso, invece, sono disposti i sonetti (con la sola eccezione dei *sonetti spirituali*, pp. 208–14), i madrigali, le *canzoni*, le *sestine*, gli *epitalami*, i *centoni*, i *capitoli* e gli *scherzi*.

¹⁴⁷ Di Gabriello Chiabrera (Savona, 8 giugno 1552–ivi, 14 ottobre 1638) si riportano solo le opere che saranno ricordate nel presente lavoro: i tre libri di *Canzoni* dati alle stampe a Genova da G. Bartoli nel 1586, 1587, 1588; le *Canzonette* (Genova: G. Bartoli, 1591); ed, infine, il poema *Amedeida* (Genova: G. Pavoni, 1620). Continui riferimenti verranno fatti al suo volume, *Le Maniere de' versi toscani e gli Scherzi e le Canzonette morali* (Genova: G. Pavoni, 1599), riproposti in edizione critica corredata di commento da Giulia Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali* (Parma: Fondazione Pietro Bembo–Ugo Guanda editore, 1998), da cui si cita.

primis, ma anche Parma, Milano, Ferrara, Padova e Parigi) che ben spiega la rete di relazioni intessuta dall'Andreini grazie al suo lavoro di scrittrice, strettamente connaturato al suo girovagare fra la penisola italiana e la corte francese nelle vesti di attrice, e talvolta di capocomico, della compagnia dei *Gelosi*. Proprio lo scavo delle notizie bio-bibliografiche riguardante i destinatari andreiniani congiuntamente ad un'analisi dei testi a loro indirizzati, si rivelerà, come vedremo più avanti in questo capitolo, un'operazione piuttosto redditizia sotto molti aspetti. Il tentativo o, meglio, la proposta di datazione dei componimenti induce, in primo luogo, a ripensare al ruolo subalterno giocato dall'Andreini nei confronti del lungamente considerato 'maestro indiscusso' Chiabrera, dal quale prende le distanze su più livelli (linguistico, stilistico e, in misura minore, metrico). In secondo luogo, e non certo meno importante, la lettura sotto lente di ingrandimento di queste *canzonette morali* apre a nuove riflessioni sul ruolo rivestito dall'Andreini all'interno di un 'canone',¹⁴⁸ per lungo tempo considerato come una faccenda esclusivamente 'maschile', e oggi grazie ai recenti contributi finalmente rimesso in discussione:¹⁴⁹ un ruolo di prim'ordine, quello rivestito dalla poetessa-attrice padovana che si avventura, raggiungendo risultati di rilievo, in campi a volte poco praticati dagli autori in generale, non solo da quelli di sesso femminile.

II.1. ISABELLA ANDREINI, GABRIELLO CHIABRERA E LA CANZONETTA MORALE

Il rapporto fra Chiabrera, insigne scrittore e uomo di teatro, e la non meno acclamata attrice-scrittrice Isabella Andreini diede vita ad un celebre equivoco che assume contorni romanzeschi e testimonia il fascino che emanava un personaggio come Isabella, all'epoca appena ventiduenne: una lunga serie di studiosi raccontano, infatti, di un presunto duello nel 1584 con cui Chiabrera difese l'onore della scrittrice, la quale era a Savona con la compagnia dei *Gelosi*, dalle offese dei fratelli Ottaviano e Luigi Multedo. In realtà, come è stato chiarito da Achille Neri, e ribadito in tempi più recenti da Vazzoler,¹⁵⁰ l'evento, che ha le sue fondamenta su un passo equivoco nella biografia chiabrerisca premessa dallo Spotorno all'*Amedeida* del 1836,¹⁵¹ non

¹⁴⁸ L'allusione è al noto lavoro di Harold Bloom che ha trovato terreno fertile presso schiere di studiosi che ne hanno avallato la tesi: *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (New York: Harcourt Brace & C., 1994).

¹⁴⁹ Per quanto concerne lo studio di scrittrici italiane tagliate ingiustamente fuori dal canone, si rinvia all'antologia *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di Anna Maria Crispino (Roma: Manifestolibri, 2003), ristampata recentemente in un'edizione aggiornata: *Oltrecanone: generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A. M. Crispino (Roma: Iacobelli editore, 2013); e a *Liriche del Cinquecento*, a cura di L. Fortini e M. Farnetti, cit. .

¹⁵⁰ Achille Neri, 'Lettere inedite di Gabriello Chiabrera', *Giornale ligustico*, XVI (1889), pp. 6-10; per il Vazzoler citato, si rinvia a 'Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo', in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera*, cit., pp. 429-66.

¹⁵¹ G. Chiabrera, *Amedeida*, a cura di Vincenzo Canepa (Genova: F.lli Pagano, 1836), p. 11 ('L'anno del 1584 rallegrò la solitudine del CHIABRERA con l'arrivo in Savona della famosa Isabella Andreini, venutavi colla sua compagnia comica a farsi udire sulle scene. Il poeta onorò con parecchie composizioni il valore dell'attrice, ed essa, che non era donna volgare, rispose con rime pregevolissime che abbiamo alle stampe. Ma v'ebbero sdegni e

sarebbe mai potuto accadere per una ragione ben precisa: la presenza di Isabella a Savona sia che la si voglia far risalire al 1583 (secondo le cronache savonesi) sia che la si riconduca al 1584 (secondo Spotorno e Vazzoler), è registrabile ad ogni modo nell'arco di tempo in cui Chiabrera fu sottoposto al bando dalla città a causa dello scontro avvenuto, invece, qualche anno prima, nel 1581. Le erronee conclusioni di una gran parte della critica,¹⁵² su un evento che finisce per assumere peraltro caratteri a tratti leggendari (a causa, senza dubbio, della statura di diva dell'Andreini), porta comunque ad una riflessione più profonda su una figura, quella di Isabella, meritevole di ulteriori e più significativi approfondimenti a partire, come si cercherà di fare in questo lavoro, dalla sua officina linguistica ricca di spunti innovativi e mai ripetitiva, eppure ancora oggi ingiustamente trascurata. Inoltre, la caratura di un'artista poliedrica come Isabella Andreini, pari, almeno per certi aspetti, a quella di Chiabrera, al quale sarà solo tardivamente riconosciuto il ruolo di innovatore, incoraggia ad offrire una valutazione del rapporto intercorrente fra i due autori meno sbilanciata di quella attuale, dove Chiabrera risulta una figura predominante e Andreini solo una mera esecutrice delle lezioni chiabresche. D'altronde, prova di un rapporto paritario e di stima reciproca è lo scambio di sonetti acclusi alle *Rime* del 1601,¹⁵³ in cui Chiabrera per primo sente l'esigenza di lodare le capacità attoriali di Isabella, come si evince dai versi citati qui di seguito (son. *Nel giorno che sublime in bassi manti*, vv. 12–14):

O di scena dolcissima sirena,
o dei teatri italici Fenice,
o tra' Coturni insuperabil Clio.

La scrittrice–attrice padovana non tarderà a restituire i complimenti, lodando Chiabrera per i suoi versi (son. *La tua gran Musa or che non può*, vv. 12–14):

Per lei, mio carne a nobil fama ascenda
CHIABRERA illustre; ed avverrà, che un giorno
degnò cambio di rime anch'io ti renda.

combattimenti tra' gentiluomini di Savona. Stavano per una parte Ottaviano e Luigi Multedo; per l'altra Benedetto Corsi, Giulio e Cesare Pavesi, Ambrogio Salinero e il nostro Poeta; che brevemente, al solito, così accenna quella tenzone: “in patria incontrò, senza sua colpa, brighe, e rimase leggermente ferito su la mano: fece sue vendette, e molti mesi ebbe a stare in bando: quietassi poi ogni nimistà, ed egli si godette lungo riposo”. Si compose la discordia con un atto di pace rogato in Mulazzano addì 16 aprile 1585, ed accettato in Savona dai Multedo il dì 24: il che ne fa conoscere che la fazione del CHIABRERA ebbe a ricoverarsi negli antichi dominj della R. Casa di Savoja’).

¹⁵² Si veda la voce curata da Nicola Merola, ‘Chiabrera, Gabriello’, in *DBI*, 24 (1980), *ad vocem* pp. 465–75; il profilo biografico di Chiabrera è ora consultabile anche online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriello-chiabrera_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriello-chiabrera_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 7 Gennaio 2017]: le informazioni riportate non tengono conto del contributo di A. Neri citato né sono state sottoposte ad un'ulteriore verifica che avrebbe potuto agevolare una rettifica, o integrazione, sulla base di Neri o del più recente contributo di Vazzoler citato.

¹⁵³ I componimenti del tipo *proposta-risposta* sono inclusi in Isabella Andreini, *Rime*, cit., 1601, pp. 200–01.

La presenza del poeta savonese non è assolutamente un *hapax* nelle *Rime* andreiniane del 1601, anzi Chiabrera riveste un ruolo di primo piano anche nel *corpus* gnomico dell'autrice, essendo l'unico dedicatario, come anticipato, a cui sono indirizzate due *canzonette morali* (*Vago di posseder l'indico argento* e *Faccia il gran Marte risonar le 'ncudi*), l'una di seguito all'altra, intervallate da uno *scherzo* (*Ecco l'alba rugiadosa*), sempre a lui dedicato.¹⁵⁴ A questo punto, viene da chiedersi cosa e quanto delle innovazioni chiabresche – se di innovazioni si tratta – sia confluita nelle *canzonette morali* andreiniane. Va innanzitutto ricordato che Chiabrera non smette mai di sperimentare ma che il graduale passaggio dalle *Canzoni* del 1586, 1587 e 1588 alle *Canzonette* del 1591 (caratterizzate da stanze più brevi) è in parte dovuto, per sua stessa ammissione, alle prove di Bernardo Tasso nel volume *Hinni et ode*.¹⁵⁵ Passeranno altri otto anni prima che il poeta savonese si cimenti in un'ulteriore riforma metrico-stilistica pubblicando i componimenti gnomici nel volume *Maniere, scherzi e canzonette morali* del 1599. Le *canzonette morali*, in tetrastici di endecasillabi, tuttavia, non dovettero ai suoi contemporanei sembrare un esercizio né sconosciuto né originale. Anzi, già Tommaso Stigliani si attribuiva la portata innovativa della cosiddetta 'quarta rima',¹⁵⁶ la quale sembra essere invece un'intuizione, forse sull'esempio di Ronsard (col quale era in contatto), di Bartolomeo del Bene, in attività a cavallo tra la prima e la seconda metà del Cinquecento fra Italia e Francia.¹⁵⁷ Non pare, ad ogni modo, percorribile l'ipotesi che Chiabrera abbia potuto conoscere le odi manoscritte di Del Bene,¹⁵⁸ pertanto, a meno di ulteriori sviluppi in tale direzione, Chiabrera dovette arrivare alle stesse conclusioni del collega attraverso un processo di riduzione delle strofe in stanze sempre più brevi dalle *Canzoni* (1586, 1587, 1588) alle *Canzonette* (1591) per arrivare ai tetrastici in endecasillabi, a rime ora alternate ora incrociate, delle *Canzonette morali* (1599). La riforma dei metri potrà dirsi in un certo qual senso completata, sebbene lasciata passare senza troppa pubblicità, anzi facendo accompagnare i componimenti con finalità gnomica agli *scherzi*, ritenuti dal poeta stesso

¹⁵⁴ Ibid., pp. 20–24.

¹⁵⁵ Bernardo Tasso, *Il libro degli amori* (Venezia: A. da Sabio, 1534). Chiabrera accenna ad alcune riforme apportate da B. Tasso in fatto di metrica nel dialogo *Il Vecchiotti*, pubblicato postumo in G. Chiabrera, *Dialoghi dell'arte poetica con altre sue prose e lettere*, a cura di Bartolomeo Gamba (Venezia: tipografia di Alvisopoli, 1830).

¹⁵⁶ Mario Menghini, 'Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del XVII secolo', *Giornale Ligustico*, XVII (1890), pp. 241–69, pp. 369–87 e pp. 401–21 (in particolare si veda p. 373); il contributo di Menghini su Stigliani continua nello stesso *Giornale Ligustico*, XVIII (1891), pp. 161–84 e XIX (1892), pp. 3–32, pp. 81–122 e pp. 161–82.

¹⁵⁷ Di Bartolomeo Del Bene ci restano due codici manoscritti: il *cod. 7* della Biblioteca Universitaria di Le Mans e il *cod. Magliabechiano VII. 446* della Biblioteca Nazionale di Firenze. Per un'edizione a stampa, si rinvia al volume curato da Gaetano Poggiali ma licenziato alle stampe dal figlio Domenico, *Rime di Bartolomeo del Bene ora per la prima volta pubblicate* (Livorno: tipi Bodoniani, 1799 [ma 1816]); si veda inoltre il lavoro curato da Giosuè Carducci e Severino Ferrari, *Odi 28 di Bartolommeo del Bene, gentiluomo fiorentino* (Bologna: N. Zanichelli, 1900).

¹⁵⁸ Come già evidenziato da Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese* (Torino: F.lli Bocca, 1920), pp. 121–23. Su Del Bene pressoché sconosciuto in Italia, a dispetto della fama acquisita in terra francese, si rinvia a G. Carducci, 'Dello svolgimento dell'ode in Italia', *Nuova antologia di Lettere, Scienze e Arti*, 97, CLXXVI (gen–feb 1902), p. 10 e p. 16.

modesti esercizi potenzialmente musicabili e per questo tacciabili di frivolezza.¹⁵⁹ La reticenza nel congedare il lavoro è forte al punto che, come scriveva Ferdinando Neri:¹⁶⁰

[Chiabrera] riunendo in un sol libro, e fin dal titolo, gli *Scherzi e canzonette morali*, cercò di attenuare, – nel punto stesso in cui consentiva alla fortuna delle sue odicine, lungamente accarezzate – l'accusa, ch'egli temeva di poeta leggero.

L'esitazione di Chiabrera nel licenziare questi 'nuovi' esercizi poetici è senz'altro da ricondurre allo strettissimo legame che le canzonette hanno con l'origine popolare e semipopolare della *Villanella*, altresì conosciuta come *Canzone alla Napolitana* (o anche soltanto *Napolitana*), sorta a Napoli sul finire del secolo XV e praticata almeno fino ai primi anni del 1600. La *Villanella* non aveva uno schema metrico fisso,¹⁶¹ e la sua veloce diffusione, non solo al di fuori di Napoli ma anche oltralpe, mostrò la flessibilità di questo genere nell'adattarsi a 'dialetti' diversi dal napoletano e a una lingua diversa da quella volgare.¹⁶² Sarebbe ingenuo bollare questa forma primordiale di canzonetta come rozza e non adatta all'ambiente cortigiano cinquecentesco, i cui notabili, al contrario, risultano spesso dedicatarî dei volumi che raccoglievano i componimenti. Fu, tuttavia, la matrice 'umile' del genere a motivare, come ricorda Clementina Moneti,¹⁶³ l'incertezza del Chiabrera nel cimentarsi in un genere già ampiamente affermato:

E quando il Caccini (e non il Peri come scriveva il Carducci) chiedeva al Chiabrera versi per la sua musica, dispregiando «le canzonette di parole vili» si preoccupava di sentimento ed espressione poetica, non già di forma metrica; egli chiedeva al Chiabrera non altro che Canzonette del solito

¹⁵⁹ A proposito degli esiti musicali della recitazione sul palco, si veda Arianna Frattali, 'Lo scherzo barocco nel secolo del "recitar cantando"' in *I luoghi dell'immaginario barocco*. Atti del convegno di Siena, 21–23 Ottobre 1999, a cura di Lucia Strappini (Napoli, Liguori, 2001), pp. 261–72; e M. G. Stampino, 'Poetry and Music in Seventeenth–Century Italy', in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 339, *Seventeenth–Century Italian Poets and Dramatists*, a cura di Albert N. Mancini e Glenn Palen Pierce (New York: Gale Cengage Learning, 2008).

¹⁶⁰ Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade Francese*, cit., p. 123.

¹⁶¹ Il metro della *Villanella* che includeva uno o più distici in rima baciata, e uno o più distici preceduti o seguiti da un verso libero, fu successivamente soggetto a varie integrazioni: ritornelli, un accresciuto numero di distici, e/o versi liberi o strofe legate fra loro o indipendenti. Non essendo questa la sede per affrontare in maniera adeguata il genere della *Villanella*, utile è comunque citare due lavori che riscossero un discreto successo sul finire del Cinquecento, cioè contemporaneamente, se non in anticipo, agli esercizi del Chiabrera: Luca Marenzio, *Villanelle a tre voci* (Venezia: G. Vincenzi e R. Amadino compagni, 1585) e Horatio Vecchi, *Canzonette a sei voci* (Venezia: A. Gardano, 1587). Una magistrale panoramica sul progressivo sviluppo dei metri della poesia lirica nel Cinque-Seicento è offerta da Alessandro Martini, 'Le nuove forme del canzoniere', in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi*. Atti del Convegno internazionale, Lecce, 23-26 ottobre 2000 (Roma: Salerno Editrice, 2002), pp. 199-226.

¹⁶² Per le origini della padovana Andreini ma anche per una più generale rilevanza, interessante è la diffusione della *Villanella* nel nord-est della penisola. A tal proposito, si veda il contributo di Salomone Morpurgo, 'Canzonette e strambotti in un codice veneto del XVI secolo', in *Biblioteca di Letteratura popolare italiana*, a cura di Severino Ferrari, II (1983), pp. 61–63.

¹⁶³ Clementina Moneti, *La Canzonetta. Sue origini. Relazioni con gli anacreontici stranieri. La Canzonetta del Chiabrera e del Rinuccini* (Roma: Tip. Artigianelli S. Giuseppe, 1907).

tipo, quelle stesse che alcuni chiamavano Villanelle, e difatti nel suo volume, fra le elegantissime strofette chiabresche, ne troviamo altre che ricordano il primo tipo di Villanelle [...]. (p. 30)

Un genere poetico, come scrive la stessa Moneti, che già esisteva e che né Chiabrera né il librettista fiorentino Ottavio Rinuccini, anch'egli dedicatario di una *canzonetta morale* da parte dell'Andreini (*Ove tra vaghi fior*), potettero, e forse neanche vollero, modificare ma solo perfezionare. Di certo la leggiadria acquisita con l'impegno di questi due autori contribuì a rendere le *Villanelle* (che cambiarono dunque anche il nome in *Canzoni* e, poi, *Canzonette*) un prodotto aulico e raffinato, allontanandolo dallo stile più basso delle prime prove. Inoltre, come è stato sapientemente notato sempre dalla stessa Moneti, Rinuccini fu autore di cori melodrammatici già di per sé stessi annoverabili fra le *Canzonette* vere e proprie. A testimonianza dello strettissimo legame fra le due forme di poesia, i cori melodrammatici furono infatti utilizzati dal Rinuccini stesso nelle sue *Canzonette*.¹⁶⁴ Un accorgimento, dunque, originale e innovativo, frutto dell'esperienza e competenza in materia di rappresentazioni musicate che permise, sicuramente, a Rinuccini di proporre modifiche significative ad un genere, quello della *Canzonetta*, già ampiamente consolidato, seppur in continuo mutamento. Esperienza e competenza, *mutatis mutandis*, che non mancavano certamente a Isabella Andreini, attrice e regista teatrale prima che scrittrice. Non si andrà, quindi, tanto lontano dal vero nell'ipotizzare che la conoscenza profonda delle tecniche teatrali di Isabella possa aver giocato un ruolo fondamentale nello 'scrivere per musica', come già sapientemente notato da Fiaschini,¹⁶⁵ i suoi madrigali, i suoi *scherzi*, le sue canzoni e, non per ultimo, le *canzonette morali*.

Chiabrera, dunque, non fu certo l'inventore né tantomeno l'unico innovatore di questo genere che ha radici lontane e che valica i confini della letteratura per mescolarsi con quelli della musica e, più in generale, delle scene. Ma, come già sottolineato da Nicola Merola, Chiabrera fu colui che

meglio e prima di tanti altri, almeno in Italia, fece i conti con l'orizzonte classicistico e moralistico della cultura contemporanea, percependolo come un'opportunità piuttosto che come un limite [...]¹⁶⁶

¹⁶⁴ Ibid., p. 31 ('Per il Rinuccini si potrebbe invocare, oltre alla poesia musicale semi-popolare, anche un'altra fonte: egli, prima che autore di *Canzonette*, fu autore di cori melodrammatici e questi, non solo potrebbero annoverarsi fra le vere e proprie *Canzonette* e quindi hanno interesse per noi, ma ci interessano anche perché il Rinuccini tentava, scrivendoli, alcune strofette, che poi adoperò nelle *Canzonette* e che anche il Chiabrera introduceva nella lirica nostra').

¹⁶⁵ F. Fiaschini, *L'incessabil agitazione*, cit., p. 13 ('[...] Isabella era stata la prima diva della scena ad aver dimostrato come le qualità teatrali, dalla mnemonica all'abilità di centonare e improvvisare, dalla conoscenza del montaggio drammaturgico alla sensibilità ritmico-musicale fino al canto e alla danza, potessero portare uno spirito colto e dotato ad esiti poetico letterari di livello primario, al pari con le produzioni più innovative del tempo.').

¹⁶⁶ N. Merola, 'Chiabrera, Gabriello', cit. .

E se contrastanti sono le opinioni sulla cautela di Chiabrera nel destinare e qualificare i suoi lavori come ‘prodotti per la messa in musica’,¹⁶⁷ c’è sempre da aggiungere che il poeta savonese riuscì a divincolarsi dalle asfissianti maglie della censura controriformista talvolta esplicando una produzione di contenuto amoroso, talvolta aprendosi a nuove sperimentazioni (come, appunto, le *canzonette morali*).¹⁶⁸ Non sarà, invece, da imputare al timore della critica, né tantomeno alla casualità, la scelta di Isabella Andreini di alternare in più di un’occasione le *canzonette morali* e gli *scherzi* nel suo canzoniere.¹⁶⁹ Anzi, a supporto dell’ipotesi che si tratti di una decisione ponderata attentamente, si tenga in conto che l’ordine dato ai componimenti citati non rappresenta un fatto isolato nel *corpus* morale andreiniano: a ben guardare anche la canz. mor. III è seguita da uno *scherzo* (*Dal furor del dubbio Marte*);¹⁷⁰ e, quasi per ribadire con fermezza la consapevolezza della scelta, anche il trittico di componimenti morali VIII, IX e X, è preceduto non a caso da un altro *scherzo* di chiara marca chiabrerresca (*Deh girate*).¹⁷¹ L’accostamento delle *canzonette morali* e degli *scherzi* è sicuramente invenzione chiabrerresca proposta nell’organica e strutturata raccolta *Maniere, Scherzi e Canzonette morali* nel 1599, che costituirà un chiaro punto d’arrivo della lirica con finalità gnomica e troverà in Isabella, come già sottolineato da Vazzoler, un’esecutrice preparata ad accogliere l’aspetto sperimentale, e pertanto non ancora così acclarato, delle *canzonette* e degli *scherzi* di matrice chiabrerresca.¹⁷²

Alla luce di quanto detto, e al fine di valutare in maniera più approfondita similitudini e differenze fra le *canzonette morali* chiabrerresche e quelle *andreiniane*, si procederà, più avanti in questo capitolo, ad una lettura ad incrocio, rivelatrice di ulteriori punti di contatto probanti un’affinità fra i testi: il carattere gnomico dei componimenti nutriti di epifonemi e apostrofi ai dedicatari, il ricorso alla mitologia e a fonti classiche e l’accompagnamento delle *canzonette* con un titolo a tema sono elementi che vanno pertanto letti in questa direzione. In particolare, non

¹⁶⁷ Per la reticenza del poeta, spiegata con la preoccupazione di minare la propria credibilità letteraria scrivendo testi per musica, si rinvia a Antonio Vassalli, ‘Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose’, in F. Bianchi e P. Russo (a cura di), *La scelta della misura*, cit., pp. 353–69; per l’aderenza di Chiabrera allo spirito controriformistico e per la disposizione delle *Maniere* ma anche degli *Scherzi* e delle *Canzonette morali* come una ‘sorta di pentimento spirituale’, si veda l’introduzione dell’edizione critica curata da G. Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, cit., pp. XV–XXXIII (e, in particolare, pp. XVI–XVII).

¹⁶⁸ A proposito di Chiabrera operante nel clima controriformista: Umberto Congedo, ‘Il Chiabrera revisore delle «Rime» del Bembo’, *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, VI (1898), p. 327. Un esemplare dell’edizione delle *Rime* del Bembo (Roma: V. & L. Dorico, 1548), appartenuto a Chiabrera, reca una serie di interventi di quest’ultimo, motivati, come dichiara il poeta stesso, dalla richiesta dell’inquisitore di Genova, Masino Elisei, il quale lo invita ad eliminare quanto ci fosse di contrario ai buoni costumi.

¹⁶⁹ I. Andreini, *Rime*, cit., pp. 22–23.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 58–59.

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 115–17.

¹⁷² F. Vazzoler, ‘Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo’, cit., p. 314 (‘Il fatto che in questo contesto Isabella [...] segua anche la sperimentazione poetica di Chiabrera, ad un’altezza cronologica in cui il magistero chiabrerresco non è ancora così scontato, testimonia la non banalità delle sue scelte nell’attuare una strategia di dialogo con la cultura accademica e dimostra, anzi, la particolare tensione e la complessità culturale della sua ricerca intellettuale’).

passerà inosservato che tre dei dieci componimenti andreiniani presentano un titolo molto simile: è questo il caso della canz. mor. III di Chiabrera (*Vergine Clio di belle cetre amica*) e della canz. mor. XI dell'Andreini (*Ben fu quei troppo audace e poco saggio*), rispettivamente intitolate *Biasimo dell'avarizia* e *Biasma l'avarizia*; della canz. mor. VI di Chiabrera (*Pur che lo scettro real sia la mercede*) e della canz. mor. V dell'Andreini (*L'audace figlio che d'Apollo nacque*), intitolate rispettivamente sono *Securo essere lo stato de gli uomini privati* e *Felicissimo esser lo stato mediocre e privato*; ed, infine, della canz. mor. X chiabrerisca (*Là dove il caro april più vago infiora*) e della canz. mor. VI andreiniana (*La notte a sé tutte richiama l'ombra*), i cui titoli sono rispettivamente *Loda la vita solitaria della villa* e *Loda la vita pastorale*. In virtù dello stretto legame fra le *canzonette morali* e gli *scherzi* scritti da Chiabrera e dall'Andreini, una più approfondita analisi interna delle *canzonette morali* di quest'ultima spinge a considerare, come vedremo nelle prossime pagine, l'ipotesi che i componimenti di entrambi siano stati plausibilmente scritti per la maggior parte intorno al 1593–1594. Il biennio appena menzionato è una data che desta particolare interesse anche alla luce di una lettera inviata da Chiabrera al pittore Bernardo Castello: in allegato alla missiva datata appunto 5 maggio 1594, il poeta savonese invia all'amico 'alcune ciance' con la preghiera di 'non darne copia' in quanto, aggiunge, 'omai vecchio non doverei scrivere sì fatte, non so come chiamarle'.¹⁷³ La cautela del Chiabrera, che si esime persino dal dare un nome al genere dei componimenti, induce a pensare che siano gli *scherzi* (non adatti a parer del poeta stesso alla sua età, allora quarantaduenne, a causa della loro tonalità leggera e giocosa?) e non le *canzonette morali*, esercizi, pur tuttavia, come si è visto, musicabili e da mettere in musica. Senza cadere in immaginose congetture, che l'Andreini, fortemente legata, come testimoniano le *Rime*, ai circoli aristocratici e intellettuali genovesi,¹⁷⁴ possa aver letto queste 'ciance' chiabrerischi (nove per l'esattezza) sembra un'ipotesi più che percorribile, anche alla luce del fatto che, curiosamente, gli *scherzi* delle *Rime* andreiniane siano proprio nove di numero: sarà, forse, che l'Andreini abbia seguito il consiglio di Chiabrera a Castello di far conto che 'ogni musa n'abbia composta una'?¹⁷⁵ La data di composizione delle *canzonette morali* di Chiabrera, invece, rimane incerta ma non vi è dubbio che sia sicuramente posteriore alle sue *Canzonette* del 1591 e, presumibilmente, non dovrebbe discostarsi di molto da quella andreiniana del 1593–1594 (e, dunque, da quella dei suoi stessi

¹⁷³ Per l'epistola citata a testo, si veda *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, a cura di G. B. Spotorno (Genova: Tip. Ponthenier, 1838), p. 103. In questo lavoro dottorale faccio uso dell'edizione appena citata, ma segnalo la più recente edizione *Lettere (1585-1638) di Gabriello Chiabrera*, a cura di Simona Morando (Firenze: Olschki, 2003).

¹⁷⁴ Nutrita è la schiera di dedicatari liguri nelle *Rime* andreiniane del 1601. Oltre ai citati G. Chiabrera, G. B. Pinelli, P. A. Spinola e G. Centurione, figura un componimento indirizzato a delle anonime 'Gentildonne di S. Pietro d'Arena' (son. *A che tardate neghittosi amanti?*, pp. 62–63), a Placidia Grimaldi (son. LXII, *Infra le sete, infra le gemme e gli ori*, p. 64) e tre membri della famiglia Doria: Vittoria Doria Gonzaga (son. XIII, *De' tuoi meriti illustri il bel troiano*, p. 12), Carlo Doria (son. XLI, *Qualor ti veggio al duro aspro governo*, p. 41) e Iacopo Doria (son. LXIV, *Ben degni d'albergar nel seggio eterno*, p. 65).

¹⁷⁵ G. B. Spotorno (a cura di), *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, cit., p. 103.

scherzi inviati manoscritti a Castello, non senza timori e precauzioni, proprio nel maggio del 1594).

Quanto detto sul periodo di composizione dei componimenti gnomici andreiniani e chiabrereschi non deve però trarre in inganno. Se l'affinità fra i testi dei due autori è accertabile nei suoi caratteri generali, uno sguardo più approfondito mette in luce delle differenze significative. Per cominciare, Isabella Andreini adotta un diverso schema rimico: le quartine di endecasillabi con rime incrociate in ogni strofa con schema ABBA sono la scelta prediletta della scrittrice padovana, la quale la ripropone senza alcuna variazione in tutti e dieci i componimenti morali; Chiabrera, invece, predilige lo schema ABAB con rime alternate e solo in otto delle sue ventuno *canzonette morali* (del 1599) ritroviamo lo schema caro all'Andreini.¹⁷⁶ Isabella, dunque, prende le distanze dal modello, se di modello si parla, in quanto lo schema rimico ABBA non è un'esclusiva chiabrerisca ma è rilevabile, come segnala Giulia Raboni,¹⁷⁷ già nel Pietro Bembo degli *Asolani* (*Io vissi pargoletta in festa e 'n gioco* e *Io vissi pargoletta in doglia e 'n pianto*) e in Bartolomeo del Bene. L'Andreini, in ogni caso, non è una mera esecutrice delle lezioni precedenti, piuttosto essa stessa attiva uno spoglio delle sue letture su tutti i fronti (metrico, stilistico e così via), dettato, molto probabilmente, come in questo caso, dall'esigenza pratica di rendere i componimenti fruibili per le scene. Il fatto che le dieci *canzonette* ripetano senza alcun cambiamento lo schema a rime incrociate non deve essere assolutamente ritenuto un caso. Anzi, alla luce della predilezione di Chiabrera per uno schema rimico fisso, pare chiaro che la scelta di Isabella sia stata fatta con cognizione, molto probabilmente, come già detto, in seguito alla necessità, sperimentata, di 'scrivere per musica'. Le dieci *canzonette morali* di Isabella Andreini si differenziano dai componimenti gnomici di Chiabrera anche per un'altra caratteristica fondamentale: la lunghezza delle composizioni. La brevità delle *canzonette morali* chiabrerische, che soltanto in due casi toccano o superano le dieci strofe, si contrappone alla 'prolissità' andreiniana che solo in un'occasione presenta un componimento al di sotto dei quaranta versi (la canz. mor. VIII, *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, di versi trentasei).¹⁷⁸ Si osserverà, inoltre, che i cinquantadue versi della *canzonetta* chiabrerisca di più lungo respiro (*Perché ne l'ora che miei di chiudesse*) risultano pur sempre pochi se messi a confronto con gli analoghi componimenti

¹⁷⁶ Discorso diverso va fatto, invece, per le *canzonette* del 1591 pubblicate in due volumi a Genova presso G. Bartoli: i componimenti seguono uno schema metrico-rimico che alterna endecasillabi e settenari in ogni strofa, la quale presenta anche un piede in rima baciata.

¹⁷⁷ G. Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, cit., p. XXVIII.

¹⁷⁸ Per l'estensione dei componimenti morali andreiniani: I, *Vago di posseder l'indico argento*, vv. 40; II, *Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi*, vv. 44; III, *Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*, vv. 68; IV, *L'audace figlio che d'Apollo nacque*, vv. 48; VI, *La notte a sé tutte richiama l'ombre*, vv. 60; VII, *Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*, vv. 56; VIII, *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, vv. 36; IX, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*, vv. 60; X, *Grave di doppio peso il dorso ondososo*, vv. 44; XI, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 60.

andreiniani che in cinque casi su dieci hanno un'estensione maggiore.¹⁷⁹ Va da sé, dunque, che, secondo quanto appena accennato, i dieci esercizi andreiniani (512 versi in totale) si dilungano e non poco sui temi a carattere morale molto più di quanto non facciano i ventuno componimenti del Chiabrera (708 versi complessivi). Volendo procedere ad un veloce calcolo matematico, che esula, sia chiaro, da qualsiasi giudizio di valore, ma che ci viene in supporto per capire l'entità reale di quanto appena detto, i componimenti morali andreiniani hanno una lunghezza media di 52 versi circa a dispetto dei 34 versi delle canzonette chiabrerresche. A prescindere dal computo dei versi, si noterà, invece, una certa affinità negli argomenti delle canzonette andreiniane e chiabrerresche: la pratica della Poesia come sinonimo di esercizio nobile e mezzo per eternarsi, la celebrazione della vita bucolica in piena antitesi con gli ambienti cortigiani, la transitorietà della condizione umana a causa dell'avvicendamento della fortuna e della fugacità del tempo. La materia di chiara derivazione oraziana è integrata da puntuali riferimenti alla tradizione classica (Ovidio, *in primis*)¹⁸⁰ e volgare (il Petrarca dei *R.V.F.*, il Tasso della *Liberata* e della *Conquistata*, oltre che, come vedremo limitatamente all'Andreini, Bernardino Baldi ed, episodicamente, Dante e Veronica Gambara).¹⁸¹ Anche l'attenzione dell'Andreini nello scegliere i temi per i suoi componimenti morali fornisce l'occasione per ulteriori considerazioni in merito all'analogia con gli esercizi chiabrerreschi. Le prime due *canzonette morali* indirizzate a Chiabrera (*Vago di posseder l'indico argento* e *Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi*), come già esplicitato nei rispettivi titoli (*Nessuna cosa esser più durabile della Virtù* e *Che la virtù fa il vero Principe*), sono una lode dei comportamenti virtuosi: da un lato, il disprezzo delle ricchezze materiali a cui si mira rischiando la vita e dimenticando che la morte ci costringerà a lasciare tutto quello che con affanno è stato conquistato, ottenuto o custodito gelosamente; dall'altra, in particolar modo nella seconda canzonetta, il discorso è tutto proteso ad argomentare che la virtù, non la potenza e la ricchezza, qualifica il vero principe. Ciò a cui mira la poetessa padovana è già stato accortamente evidenziato da Vazzoler,¹⁸² il quale sottolinea che:

¹⁷⁹ Si vedano a tal proposito: III, *Al suon de l'aurea tua cetra*; VI, *La notte a sé tutte richiama l'ombre*; VII, *Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*; IX, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*; XI, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*.

¹⁸⁰ Estesa e dettagliata è la bibliografia su Orazio e Ovidio. Sul primo, non ci si può esimere dal rinviare a due studi ancora attuali: Augusto Rostagni, *Orazio*, introd. a cura di Italo Lana (Venosa: Osanna, 1991) e Marcello Gigante, *Orazio: l'effimero diventa eterno* (Venosa: Edizioni Osanna, 1994). Per la poetica ovidiana, invece, mi pare utile rinviare a Gianpiero Rosati, 'L'esistenza letteraria. Ovidio e l'autocoscienza della poesia', in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 2 (1979), pp. 101–36. Mentre per la fortuna di Ovidio nel Rinascimento e ulteriori rinvii, si vedano almeno i seguenti lavori stampati di recente: AA.VV., *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di Gian Mario Anselmi e Marta Guerra (Bologna: Gedit Edizioni, 2006) e Bodo Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* (Fiesole: Cadmo, 2008).

¹⁸¹ Per i rapporti intertestuali fra Andreini e gli autori citati a testo, si veda più avanti in questo contributo: Ovidio (pp. 130–32), Dante (pp. 132–35), Petrarca (pp. 135–37), Tasso (pp. 137–41), Gambara (pp. 141–43), Marino (pp. 143–48) e Baldi (pp. 110–111).

¹⁸² F. Vazzoler, *Chiabrera fra i professionisti dello spettacolo*, cit.

Isabella non si limita, infatti, a proporre un naturale riscontro fra l'esigenza di fama e di eternizzazione della memoria, legata alla propria professione attorica, e i temi tipici della poesia chiabrerresca dispensatrice di fama – come è comunque evidente nel sonetto *La tua gran Musa* e nelle quartine *Vago di posseder* e *Faccia al gran Marte*; ma pare interessata ad una più ravvicinata adesione ai due aspetti più nuovi della poesia chiabrerresca: il versante gnomico, da un lato (nella già citata canzone *Faccia al gran Marte*, il cui tema è «Che la virtù fa il vero principe»), e quello metrico dall'altro: infatti nei metri chiabrerreschi sono sia le quartine delle canzoni morali sopraccitate, sia i più agili ottonari e quaternari delle canzonette e degli scherzi. (p. 314)

Conformandosi in pieno allo stile oraziano¹⁸³ della lode alla poesia, Andreini, inoltre, articola i componimenti per arrivare ad attestare la sua stima nei confronti di Chiabrera sia nel primo componimento (*Vago di posseder l'indico argento*, vv. 25–28):

Ciò non di te né di quei carmi illustri,
nobil CHIABRERA, ond'oggi al mondo tanto
diletti e giovi, il cui celeste canto
vince d'Apollo stesso i pregi industri.

Sia nel secondo, come già detto, sempre indirizzato al poeta savonese (*Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi*, vv. 37–40):

E ben dimostra il tuo canoro stile,
CHIABRERA illustre, che d'ogn'altro il pregio
si lascia a dietro questo spirto egregio;
solo a sé stesso di bontà simile.

Ciò che rende entrambi i componimenti interessanti da un punto di vista bio–bibliografico è, nella prima *canzonetta morale* (*Vago di posseder l'indico argento*, vv. 29–32), il riferimento al poema eroico *Amedeida*,¹⁸⁴ del quale Isabella era a conoscenza, nonostante fosse stato iniziato da Chiabrera solo pochi anni prima, nel 1590, e finito trenta anni dopo, quando Andreini era morta ormai da più di tre lustri:

Ma se scherzando Clio per te rimbomba
alto così; qual a te gloria e qual
a noi darà tesoro, ricco immortale,

¹⁸³ In particolar modo, si tenga presente Orazio, *Carm.* IV, 8 e 9.

¹⁸⁴ G. Chiabrera, *Amedeida*, cit. .

di RODI e d'AMEDEO la chiara tromba?¹⁸⁵

Dall'altra, nel secondo componimento gnomico (*Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi*, vv. 25–28), la lode al mecenate, il Card. Cinzio Aldobrandini, a cui corrisponde l'identikit del vero principe che serba sentimenti liberali e arricchisce l'animo solo di pensieri virtuosi. Isabella, dunque, si serve dell'omaggio a Chiabrera per lodare uno dei suoi protettori, dedicatario, non a caso, dell'intero canzoniere andreiniano (vv. 33–36):

Tal è CINZIO, splendor del Vaticano
che sotto i piè l'avverso fato or tiene;
onde non ha più d'oltraggiarlo spene
l'empio, di cui rende ogni studio vano.

Così facendo, l'Andreini dimostra, come si evince dai versi citati di seguito (vv. 37–40), anche di conoscere la *canzonetta morale* scritta da Chiabrera proprio per il comune protettore (Al sig. Cardinal Cinzio Aldobrandini. Venire la gloria a gli omini non dalle ricchezze, ma da gli scrittori. *Non sempre avvien, che d'Ippocrene il fonte*):¹⁸⁶

E ben dimostra il tuo canoro stile,
CHIABRERA illustre, che d'ogn'altro il pregio
si lascia a dietro questo spirto egregio;
solo a sé stesso di bontà simile.

Ed ancora, nella strofa di chiusura (vv. 41–44), l'Andreini coglie l'occasione per lodarli entrambi, Chiabrera ('tua musa', v. 37) e il Card. Aldobrandini ('dego eroe', v. 40):

Suo valor e tua musa or tanto accenda
ogni alma, che s'eterna al mondo, brama
per singolar virtù candida fama,

¹⁸⁵ Di Amedeo V di Savoia ne parla anche il Chiabrera nella *canz. mor.* XVI, Che il poeta dee celebrare le virtù. *Poi che nel corso de la fuga amara*, vv. 25–36, in G. Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, cit., pp. 323–25 (in particolare si vedano i vv. 33–36, 'Io fin che forza il tempo, e vigor diemmi, | Sciolsi per cotal via rapidi i vanni, | Ora al volo mi toglie il giel de gli anni, | E via più Rodi, ed Amedeo ritiemmi.') e nella canzone morale XL indirizzata a Carlo Emanuele I, *Mentre sotto l'insegne i guerrier pronti*. Per il carattere leggendario delle presunte gesta di Amedeo V a Rodi, e più in generale, contro i Turchi, si veda Giovanni Ponte, 'L'«Amedeida» di Gabriello Chiabrera', in *La scelta della misura*, cit., pp. 208–30.

¹⁸⁶ Si veda G. Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, cit., pp. 310–12. La *canzonetta morale* di Chiabrera per Cinzio Aldobrandini risulta essere di fatto un *unicum* a tutti gli effetti: il dedicatario, a differenza di quando accade in tutti gli altri venti componimenti, non è apostrofato per nome o cognome, ma solo attraverso un'elaborata perifrasi ('Pregio sovrano del duro secol nostro | Pregio di te, che 'l suon alto sublimi | E benché sacro tu risplenda in ostro, | Fa che si fatta gloria apprezzi, e stimi', vv. 29–32).

sol da sì degno eroe l'esempio prenda.

L'encomio andreiniano per Cinzio Aldobrandini è senza dubbio catalogabile, come già suggerito da Raboni in merito all'elogio di Chiabrera allo stesso Cardinale, nelle lodi del mecenatismo che è 'presente in particolare in tutta la tradizione epica' e sulla quale si innesta 'la celebrazione della scrittura come fonte di eternità'.¹⁸⁷ E a chi, se non a Chiabrera, suo interlocutore e ammiratore, fine conoscitore delle dinamiche teatrali e dei principali circoli intellettuali e politici fra Torino, Genova, Firenze e Roma, potevano essere indirizzate questi due accorati appelli?

Le analogie fra le *canzonette morali* del savonese e quelle della padovana non si limitano certo a quelle indicate. Proprio come negli esercizi gnomici di Chiabrera, ad ognuna delle dieci *canzonette morali* andreiniane è anteposto un titolo che riassume e introduce il tema trattato. Ciò che colpisce, in questo caso, non è tanto l'analogia scelta dei due poeti, ma che in tre occasioni l'intestazione riveli una singolare somiglianza. Il primo caso rinvia alla canz. mor. III di Chiabrera (*Vergine Clio di belle cetre amica*) e alla canz. mor. XI dell'Andreini (*Ben fu quei troppo audace e poco saggio*), rispettivamente intitolate *Biasimo dell'avarizia* e *Biasma l'avarizia*. Uno sguardo più approfondito non evidenzia particolari affinità fra i due testi, se non, appunto, nel tema, il biasimo dell'avidità umana, che è motivo diffuso sull'esempio dei carmi oraziani. E se da un lato, Chiabrera incentra la canzonetta sul mito di re Mida adornandola con un'altrettanto topica invocazione proemiale alla Vergine Clio (vv. 1–4); dall'altro, Andreini rievoca il mito dell'età dell'oro¹⁸⁸ frammisto ad un altro motivo diffusissimo, che è spesso associato al primo, il biasimo della navigazione a fini commerciali, mercantili.¹⁸⁹ E quale esempio non sarebbe più adatto a simboleggiare l'avidità per eccellenza se non l'allusione agli Argonauti, oggetto centrale del componimento andreiniano XI (*Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 1–4) indirizzato al fiorentino Alessandro Sertini?:

¹⁸⁷ Ibid., p. 310 ('La lode del mecenatismo è tema topico, presente in particolare in tutta la tradizione epica; come tradizionale è l'equiparazione all'età augustea. Su cui si innesta, con movimento anch'esso largamente usuale, la celebrazione della scrittura come unica fonte di eternità (cui era già dedicata la canzonetta n. XCVIII). La continua riproposizione degli stessi temi da un testo all'altro accentua ancor più l'impressione di monotonia della raccolta, dove tessere oraziane si associano a un linguaggio ipercanonico, e comune a tutta la lirica encomiastica cinquecentesca, e in particolare tassiana').

¹⁸⁸ Sul mito dell'età dell'oro in letteratura, si rinvia a Gustavo Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana* (Bari: Laterza, 1972).

¹⁸⁹ L'assenza della navigazione era uno degli elementi caratteristici dell'età dell'oro. La condanna dell'arte del navigare è già in Esiodo (*Opera*, 236 e ss.) e Arato di Soli (*Fenomeni*, 110 e ss.), ma è da far risalire alla *Medea* di Seneca: a tal proposito, vd. Giuseppe Gilberto Biondi, *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca* (Bologna: Pàtron, 1984). Fra i latini, ha trattato questo tema, Tibullo (*Elegiae* I, 3), Propertio (*Elegiae* I, 17, 13 e ss.) e Orazio (*Carmina* I, 3, 9 e ss.). Per ulteriori informazioni, si veda: Raffaele Perrelli, *Commento a Tibullo. Elegie, libro I* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002), in particolare pp. 102–03.

Ben fu quei troppo audace e poco saggio,
che le spalle volgendo al patrio clima,
la prima nave, anzi la tomba prima¹⁹⁰
de' vivi al salso osò fidar viaggio.

La rielaborazione dell'immagine topica della nave Argo (simbolo dell'età del ferro, la più spregevole e miserabile, a causa della sua avidità) o, se si preferisce, un più generale riuso della metafora della navigazione e dei pericoli per mare appare sia nelle primissime strofe della canzonetta morale V dedicata a Francesco Nori (*L'audace figlio che d'Apollino nacque*, vv. 9–12):

Guida nocchier gran nave e 'l salso regno
tutto cercando, vien da l'onde absorto.
Salvo è colui che non lontan dal porto
va radendo il terren con picciol legno.

Sia nella *canz. mor.* X indirizzata a Girolamo Bisaccione (*Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 17–20):

Vedi quel legno tu dai flutti absorto
de l'ocean, vedi le merci erranti,
e come a gran fatica i naviganti
già gravi d'or giungono ignudi al porto.

La rappresentazione delle 'acque' viste, in molti casi, come 'tomba' dei naviganti ha le sue origini nella letteratura classica, il cui caso più celebre rimane, forse, il tormentato viaggio di ritorno di Ulisse verso Itaca, contrassegnato da tante vicissitudini per mare. Ma si ricordi, inoltre, rimanendo sempre nel contesto omerico, la tempesta scatenata da Zeus che costringe Menelao a ritardare il suo ritorno da Troia;¹⁹¹ e, soprattutto, le peripezie dei già menzionati Argonauti di ritorno dalla Colchide, mito accennato in Omero e trattato più ampiamente da Apollonio Rodio.¹⁹²

¹⁹⁰ In merito al mare visto come 'tomba' e, più in generale, per l'analisi della metafora della navigazione, si segnala lo studio di Anna Angelini, 'Spazio marino e metafore della morte nel mondo antico', *Quaderno del ramo d'oro on-line*, numero speciale 2012, pp. 49–62 ('[...] nell'esperienza dell'uomo comune la morte per mare è percepita sempre come la più orrenda e la più temibile, perché priva il cadavere della sepoltura e lascia la tomba vuota. [...] In un epigramma dell'*Antologia Palatina* le acque sono diventate sepoltura: ἦν ἐσορᾶς, αὐτὴ πᾶσα θάλασσα τάφος: "è tutto il mare, che qui vedi, tomba"').

¹⁹¹ Om., *Od.* III, vv. 286–92.

¹⁹² Id., *Od.* X, vv. 135ss.; *ibid.*, XII, vv. 70ss.; Apollonio Rodio, *Le Argonautiche* I–IV, *passim*.

Sempre per mare, ma morte ben diversa, causata dall'amore e non dall'avidità, è quella che troviamo nella *canzonetta morale III (Al suon de l'aurea tua cetra gli amori)* con cui Andreini elogia il valore del poeta Francesco Durante incentrando il componimento sull'amore sfortunato di Ero e Leandro. La canzonetta risponde ad un fine ben preciso e piuttosto diffuso, la lode della scrittura che permette di conseguire una fama imperitura a dispetto dell'amore, instabile, precario, effimero (vv. 61–68):

DURANTE, or saggio tu l'animo indura
d'amor ai colpi; e questo umido esempio
ti scopra omai ch'egli tiranno ed empio,
peste è del mondo e mostro di natura.
Ma tu medesimo col tuo nobil canto,
canto felice ond'ergi al ciel le piume,
insegni altrui che d'esto falso nume
brevissima è la gioia, eterno il pianto.

La triste storia d'amore che serve come ammonimento per gli innamorati è un'occasione per scrivere poesia gnomica sfruttata anche da Chiabrera nella canz. mor. II indirizzata al musicista Giovan Battista Dalla Gostena¹⁹³ (*Gli amori lascivi condurne a fine infelice. Avegna che girando il sol ne chiami*) incentrata sull'amore di Antonio e Cleopatra.

Nell'Andreini, invece, da Leandro, che trova la morte per aver sfidato la forza delle acque in burrasca mentre attraversava a nuoto l'Ellesponto, il passo è breve per ricordare un'altra morte per mare, quella di Icaro, a causa del suo 'folle ardir' (v. 6), rievocato dalla poetessa nella *canzonetta morale V (L'audace figlio che d'Apollo nacque, vv. 5–8)*:

Quegli [*Icaro*] che osò con l'incerate penne
spinto da folle ardir poggiar tropp'alto
cadendo fece il memorabil salto.
L'altro [*Dedalo*] no, che più basso il camin tenne.

Le acque finiscono, dunque, per assumere spesso una connotazione negativa nei componimenti morali dell'Andreini, come si evince anche dal mito dei fratelli Frisso ed Elle, la quale troverà la

¹⁹³ Si veda il profilo biografico redatto da Danilo Prefumo, 'Dalla Gostena, Giovan Battista', in *DBI*, 31 (1985), pp. 794–96; [http://www.treccani.it/enciclopedia/dalla-gostena-giovanni-battista_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/dalla-gostena-giovanni-battista_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 16/01/2017].

morte annegando nell'Ellesponto, che prenderà appunto il suo nome (canz. mor. VIII, *Grave di doppio peso il dorso ondoso*, vv. 1–4):¹⁹⁴

Grave di doppio peso il dorso ondoso
preme l'aureo monton del mar infido;
e mentre Friso ei trae sicuro al lido
Elle riman nel pelago spumoso.

Nella stessa canzonetta, a proposito del potere distruttivo delle acque è ricordata un'altra coppia di personaggi mitologici, Deucalione e Pirra, che si salveranno dal diluvio universale voluto da Giove (vv. 9–12):

Deucalion con ciglio asciutto mira
e la fida consorte l'universo
da l'onda ultrice omai tutto sommerso,
poi ch'essi hanno del ciel fuggita l'ira.

Sono proprio le *canzonette morali*, più di ogni altra sezione del *corpus* di rime andreiniane, a essere testimoni della profonda conoscenza non solo dei temi, come si è già visto, ma anche dei personaggi della mitologia classica. La carrellata di personaggi che si alternano di strofa in strofa, dal primo al decimo componimento, è degna di attenzione. Quello che importa notare non è tanto la cifra, ma la varietà e l'impiego del mito per i fini didattici di ogni canzonetta. E così che la personificazione degli agenti atmosferici (i venti Borea, Euro e Noto [canz. mor. I], ed ancora Euro, Aquilone, Austro e Coro [XI]) e delle luci notturne e diurne (dal carro dorato della costellazione di Boote [VI] a quello solare trainato da Eton e Pirois [VII] fino alle Pleiadi e alle Orse [XI]), si alternano sia agli dei dell'Olimpo (da Giove [VI, VII] a Marte [II, X], alle divinità marine, Nettuno [I, VI], Oceano [X, XI] Teti [VI], passando per la dea dell'amore Afrodite [III] al dio delle arti, Apollo con il figlio Fetonte [V], fino a protettori dei raccolti e della vendemmia, Cerere e Bacco [VI]), sia ad una lista lunga di personaggi mitologici ben disseminati nelle dieci *canzonette morali* (le coppie Ero e Leandro [III], Icaro e Dedalo [V], Espero e la Luna [VII], Deucalione e Pirra [VIII e X], Orfeo ed Euridice [IX], Elle e Frisso in groppa al montone dal vello d'oro [X]; e, come se non bastasse, le imprese di Ercole contro i mostri da lui sconfitti nelle sue fatiche [VII], quelle di Tifi, Orfeo e di tutti Argonauti contro Scilla e le Sirene [XI], e le figure infernali (Cerbero, Caronte, Pluto, i Centauri, le Parche) ammaliate dalla musica del cantore tracio Orfeo [XI]). Ed infine, ma non certo trascurabile, vi è il richiamo alla prima delle

¹⁹⁴ Pseudo-Apollodoro, I, 9, 2; Hyginus, *Fabulae*, III; Ov., *Fasti* III, 849–76.

nove muse, Clio [I, IX], per omaggiare la vena poetica di Chiabrera e Rinuccini; e le lodi per l'ingegno di Chiabrera e Sertini che con le loro opere segnano la strada per scalare la vallata del Permesso [I] e il monte Pindo [XI] cari alle Muse. Non pare frutto di una semplice casualità il richiamo alla Musa proprio nei componimenti indirizzati a Chiabrera e Rinuccini, gli unici fra i dedicatarî andreiniani a cimentarsi, come si è visto, con il genere delle *canzonette morali*. Ed ancora, a testimonianza del fatto che l'Andreini si sia consapevolmente adoperata nella sistematizzazione delle canzonette, si noti l'allusione alla scalata dei monti sacri alle Muse, Permesso (*Vago di posseder l'indico argento*, vv. 33–36) e Pindo (*Ben fu quei troppo audace e saggio*, vv. 57–60), proprio nelle strofe finali nel primo e nell'ultimo componimento del *corpus morale*.

Tornando, invece, ai componimenti morali con titolo analogo, il secondo caso ci riporta, come già anticipato, alla canz. mor. VI di Chiabrera (*Pur che lo scettro real sia la mercede*) e alla canz. mor. V dell'Andreini (*L'audace figlio che d'Apollo nacque*), intitolate rispettivamente sono *Securo essere lo stato de gli uomini privati* e *Felicissimo esser lo stato mediocre e privato*. Al di là della simile intestazione, anche il contenuto dei componimenti sembra avere una certa analogia: tema comune ad entrambe le *canzonette* è infatti il biasimo della ricchezza, rappresentata non a caso dagli elementi consueti della letteratura del periodo (come, ad esempio, scettri, corone, manti, pompe ed ostro in Chiabrera; gemme, ostro, oro nell'Andreini).¹⁹⁵ A sua volta, l'invito ad abbandonare gli affanni e le preoccupazioni dell'ambiente cortigiano apre, da una parte, ad un encomio per Giovan Battista Castello detto 'Il Genovese'¹⁹⁶ e le sue abilità in pittura (Chiabrera), dall'altra, fornisce l'occasione per l'elogio della vita campestre (Andreini, *L'audace figlio che d'Apollo nacque*, vv. 42–50):

Riedi al toscò terreno, ove t'aspetta
dolce riposo. Te chiaman le dive
sì grate a Febo, te piangon le rive
d'Arno, e d'amici saggia schiera eletta.
Là tra fiorite valli e verdi poggi,
al dolce suon de' garruli augelletti,
gusterai di virtù gli almi dilette,
ond'avverrà ch'a maggior gloria poggi.

¹⁹⁵ Anche qui il tema è di ascendenza oraziana: vd. *Carm.* II 10; II 16; II 18; III 16 e, in particolare, III 1 e IV, 12.

¹⁹⁶ Per il pittore nato e vissuto Genova dal 1547 al 1637, si rinvia alla voce Giuliana Biavati, 'Castello, Battista, detto il Genovese', in *DBI*, 21(1978), pp.777–79; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/castello-battista-detto-il-genovese_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/castello-battista-detto-il-genovese_(Dizionario-Biografico)) [consultato il 16/01/2017].

La terza e ultima analogia fra i titoli dei componimenti dei due autori è leggibile nella canz. mor. X chiabreressa (*Là dove il caro april più vago infiora*) e nella canz. mor. VI andreiniana (*La notte a sé tutte richiama l'ombra*), i cui titoli sono rispettivamente: *Loda la vita solitaria della villa* e *Loda la vita pastorale*. Il tema che si dispiega nella più tradizionale celebrazione della vita bucolica e delle preoccupazioni di modesta entità del mezzadro ha indubbiamente origini lontane, più specificatamente, classiche. Il messaggio dei due poeti, e in maniera ancor più evidente nell'Andreini, è intimamente legato a una posizione anticortigiana che riprende certamente le autorevoli immagini pastorali tolte alle *Bucoliche* virgiliane e ai carmi oraziani echeggianti una vita priva di affanni come nell'età dell'oro (motivo diffuso sulla scia del canto I delle *Metamorfosi* ovidiane). I temi appena citati sono tutti sublimati, come si evince dai pochi versi riportati, nella canz. mor. VI indirizzata a Giovan Battista Pinelli (vv. 41–50 e vv. 57–60):

Fende a la propria terra il duro volto
co' propri buoi; di Bacco invece ei beve
limpido rivo; e nel suo viver breve,
del poco ei gode e non agogna il molto.
Che termine è 'l suo campo al suo desiro,
e si dona al cantar degli augelletti,
od al tremulo suon dei ruscelletti,
quando 'l preme talor lieve martiro.
Si gode gli anni, che non tornan mai,
e sua fortuna umil nel basso albergo:
[...]
O non men fortunata che contenta
vita, che l'aurea etate a noi rimena,
che vana ambizion non punge o frena,
che nulla il mondo rio cura o paventa.

Valga, infine, un'ultima annotazione emblematica dell'affinità e del legame fra Andreini e Chiabrera: il rinvio o, se si preferisce, l'allusione al tema oraziano dell'eternarsi attraverso la 'Poesia', che è, indubbiamente, uno dei più cari all'Andreini.¹⁹⁷ Non passa certo inosservata, sia per la collocazione in chiusura della prima canzonetta (*Vago di posseder l'indico argento*) sia per il dedicatario illustre della stessa (Gabriello Chiabrera), la contrapposizione fra la caducità delle cose materiali costruite dall'uomo (vv. 9–16 e ss.) e l'eternità della fama conseguita praticando la Poesia (vv. 37–40):

¹⁹⁷ Or., *Carm.* IV, 8 e 9.

Fatto ricco la sete empia consola
con l'oro quei c'ha d'adorarlo in uso,
Ma da l'erario, in mille parti chiuso,
rapacissimo fulmine l'invola.

Quegli, superbo, tetto erger procura
fastoso al ciel, ma fiero il gran tridente
scuote Nettuno, onde veggiam repente
tremando il suol precipitar le mura.

[...]

Di tentar fama io mai non sarò stanca
perché 'l mio nome invido oblio non copra:
benché m'avveggia che, sudando a l'opra,
divien pallido il volto e 'l crin s'imbianca.

L'esercizio della Poesia come mezzo per 'eternarsi' è un concetto ribadito anche in chiusura del primo componimento morale (vv. 41–44), quando chiede a Chiabrera di lodare il comune protettore, il Card. Cinzio Aldobrandini:

Suo valor [*di Cinzio*] e tua musa [*Chiabrera*] or tanto
accenda; ogni alma, che s'eterna al mondo, brama
per singolar virtù candida fama,
sol da sì degno eroe l'esempio prenda.

A testimonianza che l'Andreini operi in maniera del tutto autonoma dal modello (?) Chiabrera sarà altrettanto interessante notare, come peraltro ha argutamente rilevato in via più generale Giulia Raboni, che non vi è nessuna rimarchevole analogia stilistico-lessicale fra le *canzonette* del savonese e quelle della padovana:

Il prestigio metrico da subito acquisito dal Chiabrera [...] non è affiancato da un pari successo stilistico-lessicale. E ben si spiega: mentre le nuove forme metriche rispondono anche a esigenze tecniche della musica, e permettono di dispiegare una lirica disimpegnata e leggera, [...]; sul piano stilistico troppo forte è la concorrenza di un filone ben più prestigioso e attraente, e d'altra parte anch'esso musicalmente ricco e fruibile: quello della linea meridionale Tansillo–Tasso–Marino; [...].¹⁹⁸

¹⁹⁸ Gabriello Chiabrera, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, a cura di G. Raboni, cit., pp. XXX–XXXI.

Da una lettura di questi dieci componimenti morali, emerge il sospetto che l'Andreini non si sottragga, in ogni caso, all'uso di un 'lessico standardizzato',¹⁹⁹ il quale non le impedisce, tuttavia, di prendere le distanze dalle lezioni chiabrerresche, se di lezioni, e non di esperimenti fatti in contemporanea, si parla. Chiabrera, come già anticipato, si cimenterà nella stesura di questi testi con finalità gnomica sicuramente dopo la pubblicazione del volume di *Canzonette* del 1591; probabilmente a partire dal 1593, in concomitanza con gli *scherzi*, fino al 1599, data di pubblicazione degli stessi. Analogamente, come vedremo, l'analisi interna delle *canzonette morali* andreiniane induce a prendere in considerazione il biennio 1593–94 come data di composizione per la gran parte di essi (canz. mor. I, *Vago di posseder l'indico argento*; canz. mor. II, *Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi*; canz. mor. III, *Al suon de l'aurea tua cetra*; canz. mor. V, *L'audace figlio che d'Apollo nacque*; canz. mor. VI, *La notte a sé tutte richiama l'ombre*; canz. mor. VIII, *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*). Di composizione più tarda risultano essere la canz. mor. IX indirizzata a Girolamo Bisaccione, *Grave di doppio peso il dorso ondosso* (1598 circa) e la canz. mor. IX per Rinuccini, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue* (1600 circa). Qualche dubbio permane sulla canz. mor. VII con cui Andreini celebra Enrico IV (*Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*) che potrebbe essere stata scritta intorno al 1594 o, qualche anno più tardi, nel 1598 circa. Sebbene nessun indizio, infine, permetta di ipotizzare una data di composizione per la canz. mor. XI (*Ben fu quei troppo audace e poco saggio*), l'ultima della raccolta, il quadro sembra piuttosto chiaro. Come se non bastasse, l'assenza di legami intertestuali fra le *canzonette* di Chiabrera e Andreini unitamente alle differenze già menzionate sul piano rimico e stilistico porterebbero ad ipotizzare che i due poeti arrivino ai medesimi risultati senza che vi sia stata necessariamente una palese influenza dell'uno sull'altra o viceversa. Ciò ovviamente non esclude che Chiabrera e Andreini fossero a conoscenza di alcuni dei rispettivi componimenti, ma è da scartare l'ipotesi che i due avessero una visione organica del *corpus* morale, il quale si arricchirà di nuovi elementi solo con il passare degli anni fino alle pubblicazioni del 1599 (Chiabrera) e del 1601 (Andreini). Comunque sia, alla luce di quanto detto finora, andrebbe ripensata la figura di Chiabrera come caposcuola e modello indiscusso di un genere,²⁰⁰ questo delle *canzonette morali*, che, sul finire del Cinquecento, era ancora parzialmente avvolto nel mistero, sicuramente per una certa reticenza dei protagonisti nel cimentarsi con un modello di poesia tacciato, come per gli *scherzi*, di una certa 'frivolezza' a causa del legame con

¹⁹⁹ Come già evidenziato per Chiabrera da G. Raboni, cit., p. 299.

²⁰⁰ V. Cox, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, cit., pp. 29–30 ('Chiabrera's chief female imitator was Isabella Andreini, a correspondent of his and far the most metrically adventurous female poet of the period'). Difatti le parole della Cox rendono solo parzialmente giustizia alla figura di Isabella Andreini: in primo luogo, andrebbe precisato che la poetessa, in quanto a sperimentazione di temi, generi e forme metriche ravvisabili nelle Rime del 1601, supera, e di gran lunga, anche una numerosa schiera di autori di sesso maschile; in secondo luogo, come si è visto, un rapido sguardo alle canzonette morali mette in luce divergenze abbastanza significative (con il quale pur vi è qualche analogia) dal modello chiabrerresco sia sul piano metrico sia su quello linguistico.

la musica e, dunque, intrinsecamente con la cultura orale, all'interno di cerchie ristrette, come i cenacoli intellettuali, le Accademie e le corti.

II.2. LE CANZONETTE MORALI DI ISABELLA ANDREINI E I SUOI DEDICATARI: UN PERCORSO GEOGRAFICO E UN'IPOTESI DI DATAZIONE

Per tutte le ragioni fin qui esposte, e sarebbe semplicemente ridondante ripeterle, Chiabrera meritava di essere affrontato distintamente dagli altri otto dedicatari delle canzonette andreiniane. Parimenti interessante e produttiva, invece, sarà l'analisi di questi personaggi a cui l'Andreini rende omaggio in questo *corpus* morale. Ricostruire un profilo bio-bibliografico dei dedicatari si è rivelata un'operazione piuttosto proficua sotto diversi punti di vista. In primo luogo, l'indagine ha contribuito ad una maggiore comprensione delle latitudini geografiche di queste *canzonette morali* andreiniane e, dunque, dei legami dell'attrice-scrittrice con le capitali della cultura sul finire del Cinquecento. L'ordine con cui viene tracciato l'itinerario di queste canzonette non corrisponde a quello presentato dall'autrice nelle sue *Rime*. Dato che si è iniziato il discorso con il savonese Chiabrera, è parso opportuno continuare con un altro ligure (Giovan Battista Pinelli) per la rete di relazioni e connessioni che sono subito emerse con Chiabrera e l'ambiente genovese a cui anche l'Andreini era legata. Poi si è proceduto con Francesco Durante, poeta di corte dei Farnese a Parma, ponendo particolare attenzione, allo stesso tempo, al matematico e accademico urbinato Bernardino Baldi, autore della traduzione dell'epillio di Museo sul mito di Ero e Leandro e fonte dell'Andreini per la canzonetta indirizzata a Durante. La successiva analisi di un trittico di intellettuali e poeti toscani (Ottavio Rinuccini, Francesco Nori, Alessandro Sertini) ci ha condotto, inevitabilmente, anche ad un altro dedicatario (Enrico IV) sul fronte francese per i legami che intercorrevano e coinvolgevano anche l'Andreini sull'asse Firenze-Parigi (si pensi non solo alle *tournées* transalpine con i *Gelosi* ma anche al nutrito numero di personaggi italiani nella corte parigina, da Caterina a Maria de' Medici fino a Concino Concini e Sebastiano Zametti); infine, Gherardo Borgogni a Milano e Girolamo Bisaccione a Padova, città natale dell'Andreini, completano il quadro. Non c'è nessun bisogno di aggiungere che queste tappe andreiniane sono la prova evidente di un'artista pienamente inserita negli ambienti accademici e politici più in *àuge* del tempo. Ai fini del nostro discorso, è più importante rilevare che l'indagine sui dedicatari svolta in parallelo, e non poteva essere altrimenti, con la lettura delle *canzonette morali* andreiniane, ha contribuito notevolmente non solo a fare luce sul significato di intere strofe (se non quando sulle canzonette per intero), ma anche a svelare informazioni utili per una datazione dei componimenti stessi. Questo *corpus* morale composto per la maggior parte nel 1593-1594, per poi essere pubblicato nelle *Rime* del 1601, getta nuova luce sull'Andreini,

pioniera insieme a pochi altri (Chiabrera e Rinuccini) di un genere ancora oggi avvolto parzialmente nel mistero.

II.2.1. UN ALTRO DEDICATARIO LIGURE: GIOVAN BATTISTA PINELLI

Ligure, e più precisamente genovese, è anche Giovan Battista Pinelli (1565/70?–1617), poeta e dedicatario della canz. mor. VI dell'Andreini (*La notte a sé richiama tutte l'ombre*).²⁰¹ Figlio di Filippo Pinelli, ed erede di un testamento firmato dallo zio Agostino Pinelli nel 1581,²⁰² compare nel registro delle matricole degli studi di legge a Pisa in data 11 novembre 1589, ma non sembra aver conseguito la laurea, forse a causa dei problemi economici che lo afflissero per tutta la vita. Fece sicuramente parte, con l'epiteto 'Veccioso', dell'Accademia della Crusca, la quale sembra non accogliesse molto favorevolmente la sua traduzione in volgare dei *Salmi di San Bonaventura* agli inizi del Seicento.²⁰³ Dai suoi scritti emerge la passione per lo studio e per l'insegnamento che svolse privatamente sia a Pisa sia a Bologna; cercò, inoltre, vanamente, durante una delle sue peregrinazioni per la penisola, di ottenere un qualche incarico universitario a Padova nell'estate del 1593,²⁰⁴ tramite l'interessamento di Andrea Spinola presso l'omonimo Giovan Battista Pinelli (mecenate di Galileo Galilei). Il ritorno a Genova, almeno come soluzione temporanea, dovette avvenire non molto più tardi del 1594, forse in seguito alla seconda e terza raccolta di componimenti in latino, soprattutto di carattere sacro, finite di scrivere nel novembre del 1593 e date alle stampe l'anno successivo.²⁰⁵ Trova conferma, dunque, l'ipotesi di Giuliani che lo vuole a Lavagnola il *sabato grasso* del 1594 insieme al Chiabrera che, proprio in quell'occasione,

²⁰¹ I. Andreini, *Rime*, cit., pp. 90–92. La morte del Pinelli l'apprendiamo da una lettera di Chiabrera inviata a Bernardo Castello datata 14 novembre 1617: G. B. Spotorno (a cura di), *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, cit., pp. 287–88 ('Odo che sia morto il sig. Gio. Battista Pinelli; vorrei fosse bugiarda la fama; pure se è uscito di questo mondo, certamente abbiamo perduto un nobile intelletto, e per la sua parte un pregio per la provincia'). Pinelli sarà celebrato da Giovan Vincenzo Imperiali nel suo *Stato Rustico* XIV, 1278–1296 insieme ad altri rappresentanti del 'Parnaso ligure': Ansaldo Cebà, Angelo Grillo e due destinatari delle *Rime* andreiniane del 1601, Paolo Agostino Spinola (son. LXVI, *Se con la man di rose al cielo intorno*, p. 69; e son. LXVII, *Dunque trarrà da le pungenti spine*, pp. 69–70) e Girolamo Centurione (son. LIV [erroneamente indicato come son. LIII], *Qual fenice sarà che l'auree piume*, p. 47). Sul Pinelli riveste tuttora un ruolo di primaria importanza il contributo di Nicola Giuliani, 'Ansaldo Cebà', *Giornale Ligustico*, XI (1884), pp. 3–36 e pp. 161–96 (in particolare si vedano pp. 15–35 e pp. 161–96); per ulteriori fondamentali integrazioni su Pinelli e per l'indagine sui nascenti legami fra l'ambiente genovese e quello napoletano sul finire del Cinquecento, si veda Carlo Caruso, 'Fra latino e volgare: preistoria genovese della poesia mariniana', in *The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, a cura di Francesco Guardiani (Ottawa–New York: Legas, 1994), pp. 323–43.

²⁰² N. Giuliani, 'Ansaldo Cebà', cit., p. 15 ('Negli estratti del succitato Remondini si legge il seguente; «1581. Il q. Agostino Pinello nel suo testamento ordinò che fosse governato fino all'età d'anni venti 20 G. B. Pinello suo nipote figlio naturale del q. Filippo Pinello, in esecuzione del quale Luca e Stefano Pinelli, figli et heredi di d. q. Agostino, ed essendo morto d. Luca in Siviglia, supplica il nobile Stefano Pinello a deponere due cittadini per tassare li alimenti [...]»').

²⁰³ G. B. Pinelli, *Salmi di Bonaventura in lode della vergine, volgarezzati, e brevemente spostati* (Genova: G. Pavoni, 1606).

²⁰⁴ La sua presenza a Padova è confermata da una lettera di Chiabrera a Castello: *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello*, cit., pp. 87–89.

²⁰⁵ Giovan Battista Pinelli, *Carminum Libri Primus [–tertius]*, vol. I (Firenze: Giunti, 1593) e voll. II–III (Firenze: Giunti, 1594). Ristampati con un quarto libro a Genova per le cure dell'editore Pavoni nel 1605.

parrebbe aver composto e dedicato al Pinelli lo *scherzo, Damigella*.²⁰⁶ Tutto ciò non fa altro che avvalorare la tesi sulla datazione, intorno al 1593–94, della *canzonetta morale* indirizzata dall'Andreini al Pinelli; il componimento, infatti, altro non è che un'esortazione al poeta genovese di far ritorno alla sua città natale, invitandolo ad allontanarsi dagli ambienti di corte, pieni di gente avida e invidiosa (vv. 25–26):

Uom prudente così l'invida corte
fuggir può, sciolto da litigi e sdegni

Isabella dà prova di essere ben al corrente dei vani tentativi di Pinelli di ritagliarsi uno spazio presso la cerchia cortigiana fiorentina, per questo lo invita a godersi la pace e la tranquillità di uno stile di vita agreste (vv. 41–45):

Fende a la propria terra il duro volto
co' propri buoi; di Bacco invece ei beve
limpido rivo, e nel suo viver breve
del poco ei gode, e non agogna il molto.
Ché termine è 'l suo campo al suo desiro

Come già evidenziato da Giuliani,²⁰⁷ l'Andreini, che nel suo componimento (*Loda la vita pastorale*), esalta l'atmosfera bucolica e il lavoro nei campi, doveva essere a conoscenza di un piccolo podere, 'forse in Levanto', posseduto da Pinelli e di cui egli stesso parla in un'ode indirizzata a Girolamo Centurione, suo protettore insieme a Iacopo Doria (a loro volta dedicatarî, come si è visto, di alcuni sonetti da parte dell'Andreini inclusi nelle *Rime* del 1601). Un ulteriore elemento che fornisce spunti di riflessione sulla datazione della canzonetta nel 1593–1594, cioè dopo la pubblicazione dei *Carminum* di Pinelli, è dato dalla presenza, proprio in quest'ultimo lavoro, di un epigramma indirizzato al fiorentino Alessandro Sertini (dedicatario della canzonetta andreiniana XI, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*).²⁰⁸ Che l'Andreini possa aver colto lo spunto da Pinelli non ci è dato saperlo, vale però la pena ricordare che Sertini, a sua volta, era amico e collega di Francesco Nori (dedicatario della canzonetta V dell'Andreini, *L'audace figlio che d'Apollon nacque*). L'intreccio non finisce qui, Pinelli risulta essere il destinatario di uno *scherzo (Damigella)* del conterraneo Chiabrera, il quale è, a sua volta, dedicatario, come si è visto, delle prime due *canzonette morali* di Isabella. Le canzonette andreiniane citate tutte databili intorno al 1593 o poco oltre, mettono in luce una rete di relazioni, la cui trama diventa persino più intrigante in seguito al singolare contributo di Carlo

²⁰⁶ N. Giuliani, 'Ansaldo Cebà', cit., pp. 34–35.

²⁰⁷ Ibid., pp. 28–29.

²⁰⁸ I. Andreini, *Rime*, cit., pp. 156–58. Per il componimento di G. B. Pinelli: 'Ad Alexandrum Sertinium', in *Carminum*, cit., IV, 1605, p. 256.

Caruso,²⁰⁹ il quale individua lo stretto legame fra un epigramma latino di Pinelli (*TASSIUS haec canit, effingiat CASTELLUS: uterque*) e un sonetto del più autorevole rappresentante dell'altra faccia del Barocco, Giovan Battista Marino (*Movon qui duo gran fabri Arte contr'Arte*),²¹⁰ in contatto con i circoli genovesi e con l'Andreini stessa.

II.2.2. IL MITO DI ERO E LEANDRO FRA BERNARDINO BALDI E ISABELLA ANDREINI NELLA CANZ. MOR. III INDIRIZZATA AL FERRARESE FRANCESCO DURANTE²¹¹

Il terzo componimento del *corpus* delle *canzonette morali* (*Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*)²¹² è indirizzato a Francesco Durante, poeta e giureconsulto vissuto alla corte dei Farnese.²¹³ Si può affermare con certezza che le strade di Isabella Andreini e Francesco Durante si sono incrociate, se non fisicamente almeno letterariamente, nel maggio del 1600 in occasione delle nozze di Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini, per i quali entrambi si cimentarono

²⁰⁹ Carlo Caruso, 'Fra latino e volgare: preistoria genovese della poesia mariniana', cit., pp. 323–43.

²¹⁰ Per l'epigramma di G. B. Pinelli e il sonetto di Marino, si veda rispettivamente c. 9r e c. 9v dell'edizione della *Liberata* tassiana stampata a Genova per i tipi di G. Bartoli nel 1590. Pinelli riproporrà il componimento nei *Carminum* cit. del 1594 a p. 43, mentre Marino apporterà alcune varianti prima di allegarlo alla raccolta della *Galeria* (Venezia: G. B. Ciotti, 1620).

²¹¹ Le informazioni riportate in questo paragrafo riprendono concetti da me pubblicati recentemente: S. Santosuosso, '«Riscrivendo la poesia patriarcale». Il mito di Ero e Leandro in Bernardino Baldi e Isabella Andreini', in *Escritoras en los márgenes del texto*, a cura di M. M. Clavijo, D. Cerrato, E. M. M. Lago, M. B. Capel (Sevilla: Benilde Ediciones, 2017), pp. 220–34.

²¹² Isabella Andreini, *Rime*, cit., pp. 56–58.

²¹³ Francesco Durante, o Duranti (Piacenza, 12 febbraio 1561–ivi, 17 febbraio 1625), fu poeta prolifico alla corte dei Farnese. Le sue *Rime*, tuttavia, sono ancora allo stato di manoscritto: un intero volume con centosei componimenti scritti da un'unica mano è conservato nella Biblioteca Palatina di Parma (ms. Parmense 1408); altri componimenti del Durante sono conservati nel ms. Pallastrelli 148 della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza e nel ms. 1306 della Civica Bertoliana di Vicenza. Per le *Rime* di Duranti, si rinvia al contributo di Rossella Masini, 'Il Canzoniere inedito di Francesco Duranti', *Studi e problemi di critica testuale*, 9 (1974), pp. 141–57. Errate alcune informazioni riportate da Luigi Mensi, il quale lo confonde con il bisnonno giureconsulto e 'affittuario dei diritti di porto e ponte sul Po presso Piacenza': vd. *Dizionario biografico piacentino* (Piacenza: ditta di A. del Maino, 1899), *ad vocem* 'Durante Francesco', pp. 169–70 (la canzone, *SACRATA MOLE, ove quel saggio e pio*, a cui allude Mensi nel profilo biografico da lui redatto è in Pier Maria Campi, *Dell'istoria ecclesiastica di Piacenza* (Piacenza: G. Bazachi, 1651), pp. 223–24. Su Durante si è pronunciata a più riprese Anna Ceruti Burgio: si vedano 'Parma rinascimentale e ducale. Poesia, arte e società a Parma dal tardo '400 alla fine del '700', *Collezione storica di "Malacoda"*, VII (1996), pp. 121–25 (lo stile di Durante è caratterizzato da 'quel petrarchismo manieristico utilizzato quale elemento di ornamento e mondanità cortigiana, rifugio in un ideale di eleganza e leggiadria e nello stesso tempo sostegno a composizioni encomiastiche per le più svariate occasioni della potente famiglia'); 'Una canzone di Francesco Duranti (1561–1625) e un ritratto del duca di Parma e Piacenza Ottavio Farnese', *Il Carrobbio*, XXIII (1997), pp. 75–80, e 'A proposito di un ritratto di Ottavio Farnese attribuito a Gervasio Gatti e una canzone di Francesco Duranti', *Malacoda*, 59 (marzo–aprile 1995), pp. 36–38. Sempre su Francesco Durante, si veda Bruno Basile, 'Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento', in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545–1562*, a cura di Marzio Achille Romani e Amedeo Quondam (Roma: Bulzoni, 1978), v. II, pp. 71–132 (in particolare, pp. 107–17 e pp. 130–32).

nella scrittura di un epitalamio.²¹⁴ Tuttavia, Andreini doveva conoscere piuttosto bene Durante come si evince dall'*explicit* della canzonetta riportato qui di seguito, da cui emerge, da una parte, la stima di Isabella nei confronti del collega, dall'altra, corredata dalla figura retorica dell'apostrofe (onnipresente nelle canzonette andreiniane), la funzione consolatoria dei versi stessi che alludono ad una non meglio definita delusione amorosa patita dal poeta (vv. 61–68):

DURANTE, or saggio tu l'animo indura
d'amor ai colpi; e questo umido esempio
ti scopra omai ch'egli tiranno ed empio,
peste è del mondo e mostro di natura.
Ma tu medesimo col tuo nobil canto,
canto felice ond'ergi al ciel le piume,
insegni altrui che d'esto falso nume
breve è la gioia, eterno il pianto.

La canzonetta, con le sue diciassette strofe, è il componimento di più ampio respiro del *corpus* a carattere morale, e, come si evince dal titolo (*Che amore cagiona travagli e spesso morte*), narra appunto la storia di un infelice amore, quello di Ero e Leandro²¹⁵ Il mito, al di là dei frammenti papiracei del periodo ellenistico e dell'esiguo spazio riservatogli da altre fonti classiche (greche e, in misura maggiore, latine), è solitamente associato alle più ampie trattazioni delle epistole ovidiane (*Her.* XVIII e XIX) e all'epillio in 343 esametri di Museo del V sec. d. C. (Τά καθ' Ἡρώ και Λέανδρον). La fortuna di questa narrazione è dovuta non solo agli studiosi, prodighi di tanti lavori critici sull'argomento, ma anche alle numerose traduzioni e rifacimenti in un'innumerabile varietà di lingue nel corso dei secoli. Tuttavia, piuttosto che offrire una bibliografia critica, per la quale si rinvia a quella proposta in tempi recenti da Domenico Accorinti,²¹⁶ vale la pena ricordare

²¹⁴ Il matrimonio dei Duchi di Parma e Piacenza, Ranuccio Farnese e Margherita Aldobrandini fu celebrato il 7 maggio 1600 da papa Clemente VIII. Per l'epitalamio di Francesco Durante: *Or che del capro che fiammeggia il cielo* (Piacenza: G. Bazachi, 1600). L'omaggio andreiniano, *Meraviglie ecco i' discerno*, alla coppia di regnanti è incluso nelle *Rime* citate del 1601 a pp. 66–68. Nello stesso volume l'Andreini indirizza a Ranuccio Farnese anche altri due componimenti: il son. LXXXIII, *Poscia che sparsi in ogni parte a terra*, p. 94 e il son. CI, *Qual m'agita furor? Qual ne la mente*, p. 113. Il titolo di 'Duca di Parma & c.' anteposto dall'Andreini al componimento, ci permette di fissare per entrambi i sonetti il termine *post quem* che sarà il 1586 (quando a Ranuccio Farnese, a soli diciassette anni, fu affidato il ducato).

²¹⁵ Il mito narra l'infelice storia d'amore di Ero, sacerdotessa di Afrodite nel tempio di Sesto, e Leandro, giovane di Abido, separati dallo stretto dei Dardanelli, il breve tratto di mare che Leandro percorre ogni notte a nuoto per congiungersi clandestinamente alla sua amata. In una notte di tempesta, le onde del mare in burrasca spengono la lucerna che Ero è solita accendere in cima alla sua torre come bussola per l'amato, il quale, allo stremo delle sue forze e senza il suo punto di riferimento, annega fra i flutti. Al mattino, Ero, scorgendo il corpo dell'amato senza vita a riva, spinta dal dolore, si suicida gettandosi dalla torre.

²¹⁶ Si rinvia a tal proposito alla bibliografia critica indicata da Domenico Accorinti, 'Musaïos II (Dichter)', *Reallexikon für Antike und Christentum*, 25 (2012), pp. 162–71, e all'integrazione dello studioso nel successivo lavoro 'Cave Amorum. Letture allegoriche e morali del mito di Ero e Leandro', in *Le voyage des légendes:*

che la storia dei due amanti ha avuto una diffusione notevole anche nella letteratura volgare sulla scia dei frammenti e rinvii offerti dalle *tre corone*: Dante (*Purg.* XXVIII, 70–75), Petrarca (*Tr. Cup.* III, 21) e Boccaccio (in diverse opere, fra cui *Filocolo*; *Teseida*; *Ninfe fiorentine*; *Amorosa Visione* e *Fiammetta*).²¹⁷ Bisognerà aspettare il 1494 per vedere, invece, una più ampia trattazione del mito, ancora in lingua latina. Databili in quell'anno o giù di lì sono infatti quelle che sembrerebbero essere le due *princeps*: la prima, una traduzione letterale dell'epillio di Aldo Manuzio; la seconda, data alle stampe a Firenze per le cure di Giano Làscaris.²¹⁸ La centralità rivestita dall'edizione aldina non risiede tanto nel fatto che la traduzione fu uno dei primi testi curati da Manuzio,²¹⁹ ma, soprattutto, come suggerisce Kost,²²⁰ nell'essere un testo chiave (sicuramente grazie alla traduzione del modello greco, non accessibile a tutti) per i futuri rifacimenti dell'epillio, da Bernardo Tasso a Bernardino Baldi, senza dimenticare il poeta d'oltremarica Christopher Marlowe e Giovan Battista Marino, il quale rievoca il mito in quaranta ottave di *Adone* XIX (ott. 252–292). In realtà, a ben guardare, nella sua *Favola di Leandro et Hero*, Bernardo Tasso,²²¹ forse attirato dal tema amore/morte e, soprattutto, dall'esito tragico della vicenda, lavora liberamente alla riproposizione del mito contaminando il modello di Museo con altre fonti; e così facendo finisce per proporre una parafrasi libera anziché una trasposizione fedele. Ma questo è ben presto spiegato: la traduzione dell'epillio di Museo da lui proposta, non va dimenticato, si inserisce in un discorso più ampio sotto la spinta della tradizione scolastica, la quale sollecita, in questo periodo, un'interpretazione delle opere classiche in chiave morale, rendendo quindi necessari, molto spesso, integrazioni e commenti ai testi. Sarà un autore pre-barocco, Bernardino Baldi,²²² a misurarsi in maniera più rigorosa con il modello greco,

Hommages à Pierre Chuvin. Textes réunis et présentés par Delphine Lauritzen et Michel Tardieu (Parigi: CNRS Éditions, 2013), pp. 383–401. Per il mito di Ero e Leandro nel Rinascimento, si veda almeno: William Boutcher, ‘“Who taught thee Rhetoricke to deceive a maid”: Christopher Marlowe’s *Hero and Leander*, Juan Boscán’s *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism’, *Comparative literature*, I, 52 (2000), pp. 11–52.

²¹⁷ Va tuttavia ricordato che il mito non era sconosciuto nemmeno agli autori medievali. Si veda a titolo di esempio, il dialogo in endecasillabi del poeta italo-bizantino Giovanni Grasso da Otranto operante nel sec. XIII; e il poema anonimo *Leandride*, che alcuni studiosi tendono ad attribuire al veneziano Gian Girolamo Natali: a tal proposito, vd. Musaios, *Hero und Leander*, introd., trad. e note a cura di Karlheinz Kost (Boon: Bouvier, 1971), p. 75.

²¹⁸ Aldo Manuzio, *Musaei optusculum de Herone et Leandro* (Venezia: A. Manuzio, s. d.); Giano Làscaris, ΜΟΥΣΑΙΟΥ ΚΑΘ’ ΗΡΩ ΚΑΙ ΛΕΑΝΔΡΟΝ (Firenze: Lorenzo di Alopa, s.d.). Per i dubbi sulla datazione della traduzione aldina che oscilla fra il 1494 e un periodo non anteriore al 1497, si veda: Musaios, *Hero and Leander*, introd. e note a cura di Thomas Gelzer, con trad. in inglese di Cedric H. Whitman (Cambridge: Harvard University Press, 1978), p. 323 n. e p. 342 n. .

²¹⁹ Gli altri due testi, entrambi databili *ante* 1495, sono la *Galeomyomachia* di Teodoro Podromo, a cura di Arsenio Apostolios (Venezia: A. Manuzio, 1495ca.) e il primo libro dei *Salmi* di Davide, *Salterio*, a cura di Giustino Decadio (Venezia: A. Manuzio, 1498ca.).

²²⁰ Musaios, *Hero und Leander*, cit., p. 58 e n. 142.

²²¹ Bernardo Tasso, ‘Favola di Leandro e d’Hero’, in Id., *Libro terzo degli amori* (Venezia: B. Stagnino, 1537), pp. 281–304.

²²² Bernardino Baldi (Urbino, 1553–ivi, 1617), matematico e poeta. Dal 1585 fu nominato abate di Guastalla e ordinato sacerdote. Fu proprio in questo periodo che tradusse l’epillio di Museo, *La favola di Museo degli amori di Leandro, et d’Ero, tradotta dal Greco*, in *Versi et Prose* (Venezia: F. de’ Franceschi senese, 1590), pp. 591–614, da

prendendo, come lui stesso scrive nel dispensare l'opera, le distanze dal precedente di Bernardo Tasso:

Io havevo già donato all'Illustrissima, et Eccellentissima Signora Marchesana del Vasto una mia tradottione della favola di Museo de gli amori di Leandro, et Ero, quando da un mio amico vago di questa sorte di studio mi fu mostrata un'operetta di Bernardo Tasso dedicata da lui alla Signora D. Antonia Cardona, nella quale postosi innanzi la medesima opera di Museo pare che si sforzi d'andarla imitando. *Havendola dunque con diligenza veduta, e confrontata con la Greca, mi accorsi chiaramente, che non solo egli non traduce, ma (trattone alcuni concetti ch'egli prende dal Poeta) la forma à suo modo.* La onde non isbigottito punto, perche cotanto huomo si fosse posto à cotale impresa, nè per ciò stimando che la mia fatica fosse per essere inutile, ritradussi con diligenza maggiore la detta opera, e dove prima ero ito vagando alquanto, mi sforzai dopò di tenere una via in tutto contraria alla sua, et in parte à quella tenuta da me prima, cioè di premere quanto più per me si potesse le pedate del Poeta Greco, e stringermi al possibile à lui, accioche in questo modo potessero i nostri vedere più d'appresso le bellezze native, delle quali cotanto abundantemente egli adornò questo leggiadrissimo Poema suo.

(p. 593)

Per quanto sia interessante approfondire i legami fra la volgarizzazione di Baldi e quella realizzata da Bernardo Tasso (e di entrambi analogie e divergenze nei confronti delle fonti, Ovidio e Museo),²²³ l'argomento non sarà affrontato in questa sede, il cui spazio è riservato all'indiscutibile influenza che il lavoro di Baldi ha avuto sulla *canzonetta morale* di Isabella Andreini, la quale si cimenta anch'essa nella trattazione del mito di Ero e Leandro. L'eccezionale capacità di sintesi dell'Andreini, diciassette strofe per un totale di sessantotto versi contro i cinquecentoventiquattro della traduzione di Baldi, porterebbe ad ipotizzare una notevole lontananza dal modello del poeta umbro, invece numerosi risultano essere i punti di contatto che inducono a pensare ad un rapporto intertestuale fra i componimenti. Quello che più interessa all'Andreini è da un lato, l'aspetto sensuale e tragico allo stesso tempo della vicenda (con un *focus* sui pensieri intimi dei due protagonisti), dall'altro, funzionale al fine didascalico della vicenda, l'epilogo costruito *ad hoc* per il dedicatario Francesco Durante (vv. 61–68):

cui si cita. Ed è proprio questa raccolta che meglio rispecchia la vastità e la varietà degli interessi letterari di Baldi: dai componimenti con fine didascalico ai *sonetti romani*, ispirati dal lavoro *Premier livre des antiquités de Rome* di Joachim du Bellay (Paris: F. Morel, 1562). Per i versi d'amore, ispirati dall'amata Laura da Rio, si rinvia invece ad un altro lavoro dello stesso: *Il Lauro* (Pavia: Eredi di G. Bartoli, 1600).

²²³ Per un interessante confronto fra le traduzioni di Bernardo Tasso e Bernardino Baldi e, più in generale, per un'analisi della versione di quest'ultimo, si rinvia a Matteo Cerutti, 'Bernardino Baldi volgarizzatore di Museo', in Bernardino Baldi (1553–1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura. Atti del Convegno di Studi di Milano (19–21 novembre 2013), a cura di Elio Nenci (Milano: F. Angeli, 2005), pp. 81–93.

DURANTE, or saggio tu l'animo indura
d'amor ai colpi; e questo umido esempio
ti scopra omai ch'egli, tiranno ed empio,
peste è del mondo, e mostro di natura.
Ma tu medesmo col tuo nobil canto,
canto felice, ond'ergi al ciel le piume,
insegni altrui che, d'esto falso nume,
brevissima è la gioia, eterno il pianto.

Nella lettura in parallelo della *canzonetta morale* andreiniana e della *Favola* di Baldi, non si può non notare che la poetessa padovana, a differenza del poeta umbro, rinuncia a descrivere in modo minuzioso alcuni dettagli (come ad esempio, la festa al tempio di Afrodite e la conseguente fase dell'innamoramento fra i due) e si astiene dal riportare qualsiasi tipo di dialogo fra gli amanti. Tutto ciò si esplicita in un piano narrativo stringato ma denso, che non intacca, anzi forse agevola, la rievocazione delle tessere di Baldi. Un lavoro, come si evince immediatamente dai raffronti che seguono, attento e scrupoloso, che sembra rivelare costanti riprese di materiale lessicale di Baldi, spesso sapientemente condensato da parte dell'Andreini.

Per garantire la chiarezza dell'insieme, evitando inutili ripetizioni, si tenga presente che, nelle tabelle che seguono, i contesti di sinistra fanno riferimento ad estratti della traduzione dell'epillio di Museo compiuta da Bernardino Baldi (*La favola degli amori di Leandro et Ero*),²²⁴ mentre i contesti di destra riportano materiale della canz. mor. andreiniana (*Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*):²²⁵

<p>Dimmi degl'iminei, che varcar l'acque (v. 3)</p> <p><i>I notturni imenei, non sazio ancora</i> (v. 438)</p>	<p><i>I notturni imenei, che varcar l'acque</i> (v. 9)</p>
<p>Del mare ondoso <i>il notator</i> notturno (v. 4)</p> <p>Dimmi <i>l'oscure nozze, che non vide</i> <i>Mai l'aurora</i> immortal portando il giorno (vv. 5-6)</p> <p>[...] fida ambasciatrice fue Degl'imenei, <i>cui di</i> <i>dormir non piacque</i> (vv. 21-22)</p>	<p><i>Le oscure nozze, che giamai l'aurora</i> <i>Non vide; il</i> <i>nuotator</i> furtivo onora, <i>Ero e Amor cui di dormir</i> <i>non piacque</i> (vv. 10-12)</p>
<p><i>Godéan</i> fra lor con <i>Citerea furtiva</i> (v. 447)</p>	<p>Così <i>godéansi Citerea furtiva</i> <i>Ma gli imenei</i></p>

²²⁴ B. Baldi, 'La favola degli amori di Leandro et Ero', in *Versi e prose*, cit., pp. 591-614.

²²⁵ I. Andreini, 'Al suon de l'aurea tua cetra gli amori', in *Rime*, cit., pp. 56-58.

Ver gl'imenei maritimi e sonanti (v. 479)	maritimi e sonanti (v. 45-46)
---	-------------------------------

Nell'esempio che segue, la quartina andreiniana della rievocazione degli sforzi di Leandro nell'attraversare a nuoto l'Ellesponto agitato dalla furia dei venti invernali è costruita accuratamente su una porzione piuttosto ampia (quasi trenta versi non consecutivi fra loro) della favola di Baldi. Nella composizione della strofa Andreini, dovendo rispondere a esigenze rimiche,

è costretta lavorare in un certo modo sulla primigenia disposizione del materiale in versi liberi del collega. Come si può notare nel caso delle parole-rima (*coraggioso:spumoso* e *fiato:usato*), Andreini prima ripropone con un *enjambement* la giuntura 'coraggioso Leandro' al fine di lavorare sull'effetto rimico, poi, per lo stesso motivo, mantiene l'unità lessicale 'fiato' per costruire la rima con 'usato':

<p><i>Coraggioso Leandro</i> [...] (v. 461)</p> <p>Mentre era vincitor <i>l'orrido verno</i> (v. 467)</p> <p>Flutto già sovra flutto il mar volgea; Già pendéan <i>l'onde</i> in monti; e già col <i>cielo</i> <i>Il pelago</i> meschiavasi e la terra D'ognintorno freméa, mentre fra loro Aspra avéan guerra i venti. Incontro al <i>fiato</i> Movéa Zefiro d'Euro, e minacciando Feriansi irati l'Aquilone e l'<i>Austro</i>; E lunge il rauco suono s'udia de <i>l'onde</i> (vv. 480-487)</p>	<p>Giunto <i>l'orrido verno</i> il <i>coraggioso</i> <i>Leandro</i> nuota; ed ecco il crudo <i>fiato</i> D'<i>Austro</i> porta al <i>ciel</i> l'onda e 'l lume usato Spegne, ond'ei corre per il <i>pelago</i> spumoso (vv. 49-52)²²⁶</p>
---	--

Ma si veda anche come Isabella Andreini con grande maestria lavori su interi versi di Baldi, preservando i moduli rimici del proprio componimento, pur lavorando su intere sequenze trans-versali del modello, dal quale toglie una quantità di materiale non certo trascurabile nell'arco di una sola strofa, qui di seguito riportata:

<p>Lanciòssi in mezo al mar con <i>leggier salto</i> E, senza prender posa, ambo le braccia Verso il lume movendo, era <i>egli stesso</i> A <i>sé stesso nocchier</i>, remige e nave (vv. 388-392)</p>	<p>Di <i>leggier salto</i> al mobil flutto pieno D'infedeltade <i>egli se stesso</i> fida; <i>E nave a sé</i> vela e <i>nocchier</i> si guida Pei salsi campi a la sua donna in seno (vv. 33-36)</p>
--	--

²²⁶ Il sintagma "orrido verno" fornisce lo spunto per riflettere su un'altra sequenza versale nella quale l'inverno è definito da Baldi "agghiacciato": "Perché quando *agghiacciato* il *verno* giunse" (v. 451). Sebbene non in questa *canzonetta morale* ma in un'egloga boschereccia (*Cruda più d'ogni fera*, v. 82), l'Andreini ne riprende il sintagma: "De l'*agghiacciato verno*, e piogge e nevi" (Andreini, 1601: 233-40 [p. 235]).

La poetessa padovana non adotta certo accorgimenti narrativi banali, pur costretta da regole metriche piuttosto limitanti. Nell'*excursus* che segue l'Andreini, ad esempio, non riassume o parafrasa i costrutti di Baldi ma ne accoglie abilmente gli elementi funzionali al discorso, apportando però, allo stesso tempo, dei mutamenti significativi. Tali cambiamenti sono dovuti, da un lato, alla già menzionata esigenza di sintesi della poetessa, dall'altra, ad alterazioni diversificanti che aiutano a prendere, in un certo qual modo, le distanze dal modello, senza mai dare l'impressione di cadere in ovvietà o scarsa accuratezza formale. Pertanto, Isabella opererà per l'uso del singolare in luogo del plurale (*spuma:spume*; e per esigenze rimiche si veda più avanti *molle piuma:molli piume*) e prediligerà anche un cambio di genere dal femminile al maschile (*rosea:rosato*). I tempi verbali subiranno anch'essi delle modifiche per una maggiore funzionalità all'aspetto narrativo, oltre che per esigenze di rima in fin di verso assenti in Baldi (*terge...asperge:terse...asperse*). Singolare, anche se pertinente, considerato il contesto, è l'analoga modulazione di due giunture verbali, la prima soggetta ad assimilazione (con le *braccia* [...] *legollo*: [...] egli *abbracciolla*), la seconda, al verso successivo, dove l'Andreini modula con aferesi la scelta di Baldi in relazione al verbo *disciogliere:sciogliere* (il *cinto* virginal le *disciolse*: [...] quel *cinto sciolse*):

<p>Di Sesto al lido giunse, ove <i>sicura</i> Hanno la <i>stanza</i> le navi; et ella seco Alla torre il condusse, e 'n su la porta Lui, suo sposo affannato, accolse in braccio. Senza formar parola; e lui stillante L'umide <i>spume</i> ancor de l'onde <i>amare</i>, Nel <i>sen</i> guidò del maritale ostello. Ivi lo <i>terse</i>, ivi dal capo al piede Di <i>rosato</i> liquor l'<i>asperse</i> e l'unse, Discacciando l'odor nojoso e grave De le marittime onde; e così lasso Come era ancor, sovra le <i>molli piume</i> Locò d'agiato letto , e con le <i>braccia</i> Strettamente <i>legollo</i>; indi proruppe In queste dolci ed amorse note (vv. 398-412)</p> <p>Indizio che fanciulla il letto <i>brami</i> (v. 257)</p> <p>Così disse la donna, ed egli il <i>cinto</i> Virginal le <i>disciolse</i> [...] (vv. 419-420)</p>	<p>Ella con <i>rosea</i> man l'asciuga e <i>terge</i> Indi lo scorge a la <i>secura stanza</i> Vagheggia l'amatissima sembianza Mentre d'odori il caro fianco <i>asperge</i>. Sgombrata al fin da lui l'amara <i>spuma</i> Parlò soave, egli <i>abbracciolla</i> e colse Mille e più baci indi quel <i>cinto sciolse</i>, Che <i>bramò</i> tanto, entro a la <i>molle</i> <i>piuma</i> (vv. 37-44)</p>
---	--

A proposito dell'atroce morte di Leandro, degna di nota, come si deduce dai versi che seguono, è la *reductio* adoperata dall'Andreini su una porzione di testo piuttosto estesa:

<p><i>Rotte le stanche membra</i>, or quinci or quindi [...] Non avvezze a dormir, chiedéano <i>invan</i> (vv. 496- 500)</p>	<p>L'affaticate <i>membra stanche</i> e <i>rotte</i> Agita il <i>mar</i> di cui l'umore <i>acerbo</i> Ei <i>beve invan</i>, ch'al fin <i>crudo</i> e</p>
--	--

Di nemico liquore, e inutil sorso <i>Bebbe</i> a forza di <i>mar</i> salso ed <i>acerbo</i> . Allor l'infida luce il vento estinse; Il <i>crudel</i> vento: e con la luce insieme, Del flebil amor l'amore e l'alma (vv. 503-507)	superbo Lo trae dolente a l'ultima sua notte (vv. 53-56)
--	---

Così come meritevole d'attenzione, nello *specimen* che segue, è l'uso dello stesso modulo fonico con ricorso all'enclisi del pronome 'si' per il verbo 'precipitòssi' e le comuni riprese lessematiche nella descrizione del suicidio di Ero:

<i>Col capo in giù</i> , con gran rumor, da l'alta Torre <i>precipitòssi</i> [...] (vv. 520-521)	Dal balcon preso un disperato volo <i>Col capo in giù</i> <i>precipitòssi</i> al basso (vv. 59-60)
---	---

Alla luce di questa fitta rete di relazioni intertestuali fra i due autori, sebbene non siano da escludere eventuali casi di memoria multipla, l'Andreini ha la mente rivolta a Baldi anche in altre occasioni. Nel caso che segue, la giuntura 'giorno festo' è anche in Vittoria Colonna, della quale, come già dimostrato altrove,²²⁷ Isabella era lettrice:

Felice *giorno*, a noi *festo* e giocondo (Colonna, inc.)

Giunto era di *Ciprigna il giorno festivo* (Baldi, *La favola degli amori*, v. 66)

Lascionne *il giorno festo*, e non fanciullo (Baldi, *La favola degli amori*, v. 76)

Dì come di *Ciprigna il giorno festo* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 5)²²⁸

Il precedente noto dell'esempio qui di seguito riportato è, invece, indubbiamente quello di Tasso:

Le cune e i figli e 'l *marital suo letto* (Tasso, *G. L.* XX, 26, 8)

Dato ir mi fosse al *marital suo letto* (Baldi, *La favola degli amori*, v. 125)

Chiese ed ottenne il *marital suo letto* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 20)

Ma anche singole riprese lessicali collocate nella stessa posizione infra-verso:

Tua *ministra* toccar con la mia mano (Baldi, *La favola degli amori*, v. 130)

Era *ministra* la bellissima Ero (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 13)

Alla luce di questa analisi, ed ai fini di una maggiore comprensione di questo rapporto intertestuale fra i rifacimenti del mito da parte di Baldi e Andreini, vale la pena allegare anche

²²⁷ S. Santosuosso, 'La *Mirtilla* di Isabella Andreini e le opere di Giovan Battista Marino', cit., pp. 143-53.

²²⁸ Il sintagma è anche in Tasso, *Torr.*, at. II, sc. 4, v. 11 ('Si gran re ne l'altero e *festo giorno*') e ibid., at. III, sc. 7, v. 19 ('*giorno festo* e altero, e l'alta reggia'). Sempre nello stesso autore si registra, inoltre, una presenza anche in *G. C.* I, 23, 6 ('nel *festo giorno*, ove chi lega e scioglie').

alcune riprese di lessemi non portatori dello stesso referente. In questo caso, i ‘garzon’ di Baldi si riferisce ai giovani, in generale, e alle loro danze, precluse a Ero, sacerdotessa di Afrodite; mentre il ‘garzon’ utilizzato dall’Andreini è un espediente, per indicare in maniera specifica, Leandro:

D’etate; e de’ *garzon* le danze, e sempre (Baldi, *La favola degli amori*, v. 297)

De la bella Ero e del *garzon* d’Abido (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra*, v. 2)

Nell’esempio che segue, invece, ‘santi’ sono i ‘sacrifici’ a cui allude Baldi, cioè quelli fatti dagli uomini in celebrazione del giorno festivo dedicato ad Afrodite; a differenza delle ‘sante opere’ pie a cui è rivolta, quotidianamente, Ero nel tempio, nella lettura andreiniana:

Ch’a’ *santi* sacrifici uom si raguni (Baldi, *La favola degli amori*, v. 79)

Del tempio; or mentre a le *sant*’opre intesa (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra*, v. 14)

È interessante notare che, in entrambi i casi, l’aspetto sacro della vicenda, l’adorazione di Afrodite Ciprigna nella ricorrenza annuale, lasci spazio ad accenti più sensuali e terreni. Infatti, se da un lato Baldi riferisce alla cerimonia come occasione ghiotta di venerazione delle donne presenti più che della dea stessa (*La favola degli amori*, vv. 79–83):

ch’a’ santi sacrifici uom si raguni,
non tanto perché quinci a gl’immortali
rendano il dritto lor, quanto per voglia
di mirar le bellezze insieme accolte
de la Dea per lo tempio. [...]

Dall’altro lato, Andreini, sebbene con toni più eleganti e delicati rispetto a Baldi, pone l’accento sulla nascente ed improvvisa passione amorosa della sacerdotessa Ero mentre è impegnata proprio nel culto della dea Afrodite (*Al suon de l’aurea tua cetra*, vv. 13–16):

Mentre la lezione seguente è rintracciabile, oltre che in Baldi, anche nelle *Stanze* di Pietro Bembo e, ancora una volta, nel più vicino Tasso:

Face d’amor nessun pensiero accende (Bembo, son. *Ne l’odorato e lucido Oriente*, v. 362)

Né s’altro è che *d’amor la face* estingua’ (Tasso, *Torr.*, at. I, sc. 3, v. 157)

De la *face d’amor* lucido segno (Baldi, *La favola degli amori*, v. 14)

E la *face d’amor* vede che splende (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra*, v. 27)

Gli indizi che inducono a pensare a un rapporto fra la traduzione di Baldi e la canzonetta di Isabella Andreini non si fermano a quelli riportati. Il rimaneggiamento di materiale infra-verso conferma, se mai ve ne fosse ancora bisogno, il rapporto interdiscorsivo fra i lavori di Baldi e Andreini:

Se concitando in questa guisa disse | [...] | Quinci al mio *amor*: perché *de l'onde* hai *tema*? (Baldi, *La favola degli amori*, vv. 328 e 334)

Poi dice avvolti al biondo crine i panni | Foco d'*amor* non dè *temer de l'onde* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, vv. 31–32)

Acquistano senso, a questo punto, alcune rielaborazioni come quella che segue:

Soggiorno far ne la mia *patria* terra (Baldi, *La favola degli amori*, v. 282)

Ritorna lieto al suo *patrio soggiorno* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 21)

Ma anche singole riprese lessicali collocate nella stessa posizione infra-verso:

Tua *ministra* toccar con la mia mano (Baldi, *La favola degli amori*, v. 130)

Era *ministra* la bellissima Ero (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 13)

Alla luce di questa analisi, ed ai fini di una maggiore comprensione di questo rapporto intertestuale fra i rifacimenti del mito da parte di Baldi e Andreini, vale la pena allegare anche alcune riprese di lessemi non portatori dello stesso referente. In questo caso, i 'garzon' di Baldi si riferisce ai giovani, in generale, e alle loro danze, precluse a Ero, sacerdotessa di Afrodite; mentre il 'garzon' utilizzato dall'Andreini è un espediente, per indicare in maniera specifica, Leandro:

D'etate; e de' *garzon* le danze, e sempre (Baldi, *La favola degli amori*, v. 297)

De la bella Ero e del *garzon* d'Abido (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 2)

Nell'esempio che segue, invece, 'santi' sono i 'sacrifici' a cui allude Baldi, cioè quelli fatti dagli uomini in celebrazione del giorno festivo dedicato ad Afrodite; a differenza delle 'sante opere' pie a cui è rivolta, quotidianamente, Ero nel tempio, nella lettura andreiniana:

Ch'a' *santi* sacrifici uom si raguni (Baldi, *La favola degli amori*, v. 79)

Del tempio; or mentre a le *sant'*opre intesa (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, v. 14)

È interessante notare che, in entrambi i casi, l'aspetto sacro della vicenda, l'adorazione di Afrodite Ciprigna nella ricorrenza annuale, lasci spazio ad accenti più sensuali e terreni. Infatti, se da un lato Baldi riferisce alla cerimonia come occasione ghiotta di venerazione delle donne presenti più che della dea stessa (*La favola degli amori*, vv. 79–83):

ch'a' santi sacrifici uom si raguni,
non tanto perché quinci a gl'immortali
rendano il dritto lor, quanto per voglia
di mirar le bellezze insieme accolte
de la Dea per lo tempio. [...]

Dall'altro lato, Andreini, sebbene con toni più eleganti e delicati rispetto a Baldi, pone l'accento sulla nascente ed improvvisa passione amorosa della sacerdotessa Ero mentre è impegnata proprio nel culto della dea Afrodite (*Al suon de l'aurea tua cetra*, vv. 13–16):

Era ministra la bellissima Ero
del tempio; or mentre a le sant'opre intesa
lodata passa; indi ne resta accesa
l'alma, che serve entro viril pensiero.

In conclusione, se è chiara la relazione intertestuale fra i rifacimenti di Baldi e Andreini del mito di Ero e Leandro, quale sia il filo che lega il poeta a corte dei Farnese, Francesco Durante, dedicatario di questo componimento morale, Isabella Andreini e la traduzione di Baldi presa a modello, rimane un quesito ancora aperto. Tante sono le ipotesi che si potrebbero formulare per colmare la lacuna, ma quello che forse importa sottolineare è che la versione di Baldi, finita di comporre il 9 maggio 1585,²²⁹ è una delle prime versioni, se non la prima in assoluto, in lingua italiana dell'epillio di Museo.²³⁰ La traduzione di Bernardo Tasso in 679 endecasillabi sciolti, come dichiara Baldi in un passo della lettera dedicatoria citato poco prima, è piuttosto una parafrasi libera che manca di ritmo e densità (al contrario di quella, pur estesa, dello stesso poeta urbinato) per poter essere eletta a modello dall'Andreini. Il rifacimento di Baldi, invece, è fattura di attento filologo e fedele traduttore. Il suo lavoro risponde pienamente al gusto e alle esigenze del suo tempo: la traduzione in lingua volgare, in un periodo in cui la conoscenza del greco non era poi così scontata nemmeno tra le fila degli eruditi, unita allo sforzo profuso nel preservare

²²⁹ Come emerge dalla lettera dedicatoria del testo indirizzata a Lavinia della Rovere: vd. B. Baldi, *La favola di Museo degli amori di Leandro, et d'Ero*, cit., pp. 591–92.

²³⁰ Permane il dubbio se la versione di Baldi sia preceduta dalle 64 strofe estatiche proposte da Giovanni da Falgano: la traduzione, intitolata *Novella di Ero e Leandro dal greco di Museo*, rimane allo stato di manoscritto, oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palat. 22, ff. 24r–55v).

l'aspetto romantico della tragica vicenda amorosa, lo dovettero rendere quasi immediatamente un prodotto caro alle corti tardo-rinascimentali.²³¹ Isabella Andreini, dal canto suo, esperta conoscitrice degli ambienti nobiliari e di quelli accademici e teatrali, non si lascia fuggire l'occasione. La *canzonetta morale* sul mito di Ero e Leandro è una sintesi elegante e densa (appena 68 versi) supportata da un sistema di rime incrociate ABBA che conferisce musicalità ed armonia, destinata, dunque, non tanto ad un tipo di lettura più intima, privata (come accade ai 524 endecasillabi sciolti di Baldi), ma alla fruizione di un pubblico, il quale, ancor prima di essere lettore, è sicuramente spettatore.

II.2.3. ISABELLA ANDREINI E LA POESIA GNOMICA SULL'ASSE FIRENZE-PARIGI: OTTAVIO RINUCCINI, ENRICO IV DI FRANCIA, FRANCESCO NORI E ALESSANDRO SERTINI

II.2.3.1. OTTAVIO RINUCCINI

Il certosino *labor limae* andreiniano che si traduce, come si è visto, nel raccontare in modo stringato e denso l'amore sfortunato di Ero e Leandro, destinato quantomeno a essere recitato, se non cantato, in pubblico, registra più di qualche analogia, almeno nell'intenzione di riscrivere il mito per le scene, con i drammi per musica del poeta e librettista Ottavio Rinuccini,²³² dedicatario della canzonetta morale IX dal titolo non certo casuale, 'Che meravigliosa è la forza della poesia'. Il componimento appena citato rielabora un'altra storia di amanti infelici: il mito ovidiano di Orfeo ed Euridice.²³³ Non è da escludere che l'Andreini possa aver colto lo spunto di questo rifacimento in versi del mito proprio da Rinuccini, il quale darà alle stampe nel 1600 il dramma *Euridice* musicato da Jacopo Peri, rappresentato a Palazzo Pitti il 6 ottobre dello stesso anno in occasione

²³¹ M. Cerutti, 'Bernardino Baldi volgarizzatore di Museo', cit., pp. 81-93 (p. 89).

²³² Ottavio Rinuccini (Firenze, 20 gennaio 1563-ivi, 28 marzo 1621), abile verseggiatore e poeta, come uomo di teatro si rifaceva ai modelli classici della tragedia antica e all'esperienza innovatrice dei grandi poeti del suo tempo. Tra le sue opere vanno ricordate: la *Favola di Dafne* e l'*Euridice* (dedicata a Maria de' Medici), entrambe stampate nel 1600 e musicate da Jacopo Peri. Un posto di rilievo nella letteratura italiana, come promotore insieme a Chiabrera delle canzonette musicate sulla scia della Pléiade, gli è riservato da C. Moneti, *La Canzonetta*, cit., *passim*; ma anche, seppur in misura meno estesa, da F. Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade francese*, cit., *passim*. Un contributo interessante sui lavori musicati di Rinuccini è quello di Barbara Russano Hanning, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and Creation of Opera* (Michigan: UmiResearch Press, 1969). Postuma sarà, invece, pubblicata la raccolta di versi indirizzata a Luigi XIII: O. Rinuccini, *Poesie* (Firenze: Giunti, 1622). Su alcuni componimenti di Rinuccini, si rinvia a Danilo Boggini, 'Per un'edizione critica delle *Poesie* di Ottavio Rinuccini', *Rivista di Letteratura Italiana*, XIX (2001), pp. 11-60 e Idem, 'Il Canzoniere disperso di Ottavio Rinuccini', in *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam (Roma: Bulzoni, 2004), pp. 97-122.

²³³ Ov., *Met.* X, 1-77. Il mito narra la discesa negli inferi del musicista e poeta Orfeo per riavere la sua sposa, Euridice. La donna, nel tentativo di sfuggire alle insistenze di Aristeo ammaliato dalla sua bellezza, calpestò, durante la fuga, un serpente velenoso che la morse al piede causandone la morte. Orfeo, in preda al dolore, non riuscendo ad immaginare la sua vita senza l'amata, decise di scendere nell'Ade per chiedere che gli venisse restituita. Suonando la sua lira, il cantore tracio commosse tutte le anime infernali, compresi i reggenti (Plutone e Proserpina), ed ottenne il permesso di avere Euridice se avesse rispettato una condizione: non si sarebbe dovuto voltare a guardarla finché non avrebbe varcato il confine con il regno dei vivi. Ma Orfeo, ad impresa quasi riuscita, spinto dal dubbio e dal troppo amore, si voltò per controllare se l'amata fosse dietro di lui. Così facendo la perse una seconda volta e per sempre.

dei festeggiamenti fiorentini per il matrimonio di Enrico IV e Maria de' Medici.²³⁴ Un rapido confronto dei due testi induce ad escludere, almeno dal punto di vista stilistico, evidenti punti di contatto. Anzi, è da registrare una prima sostanziale differenza: il finale alternativo offerto da Rinuccini, che narra di Orfeo trionfante per essere riuscito a riportare Euridice nel regno dei vivi, non viene accolto dalla poetessa padovana che si attiene alla trama tradata dagli esempi classici (Ovidio e le *Georgiche* virgiliane). Ciò nonostante, va sottolineato che Andreini e Rinuccini sembrano perseguire il comune intento di rendere i loro lavori adatti e fruibili per le scene. E se Rinuccini, come evidenziato dalla lettura dell'*Euridice*, aveva affinato la sua tecnica narrativa rispetto al dramma rappresentato qualche anno prima,²³⁵ prediligendo l'azione diretta, l'Andreini sembra invece dare più attenzione al narrato in terza persona: a cospetto di un'Euridice priva della parola e ad un Orfeo a cui sono riservati ben pochi versi (vv. 37–45),²³⁶ Isabella riporta, o meglio, traduce in parole i latrati infernali di Cerbero (vv. 13–16).²³⁷ Sembrano, invece, quasi del tutto assenti, almeno in questa canzonetta dell'Andreini, gli accenti pastorali che Rinuccini mescola con 'elementi più intensamente patetici di quelli comunemente usati nelle favole stesse' al fine di 'fornire al compositore casi drammatici in tecnica sintetica ed evidente [...] per ben rappresentare i sentimenti dei personaggi stessi'.²³⁸ Ma non finisce qui: c'è anche da dire che il 'lieto fine' della favola e, più in generale, la rinuncia alle immagini più luttuose (la morte di Euridice, il funerale, la sofferenza di Orfeo, l'ombra dell'amata negli antri infernali) da parte del poeta fiorentino rispondevano ad un'esigenza ben precisa, quello di dare vita ad una rappresentazione che si addicesse all'atmosfera leggera e briosa della celebrazione del matrimonio fra Enrico IV e Maria de' Medici.²³⁹ Anche l'Andreini sembra evitare, sebbene si attenga piuttosto fedelmente al mito, una certa pesantezza e tragicità che poco si addice al genere delle *canzonette morali*. Poco è lo spazio riservato alla figura di Euridice che nell'Andreini è personaggio mai attivo, un elemento *fuori scena*, causa e mai soggetto nella missione di Orfeo. Il compito del cantore è, in fin dei conti, non tanto quello di non voltarsi indietro nel suo viaggio di ritorno per non perdere di nuovo la 'sospirata moglie' (canz. mor. *Ove tra vaghi fior*, v. 42), ma piuttosto, come già sottolineato da Riccò per Rinuccini, quello di convincere Plutone a concedere la grazia: una finalità politica più che amorosa, in linea più che con la celebrazione delle nozze fra i regnanti, con l'esaltazione dei regnanti stessi.²⁴⁰

²³⁴ O. Rinuccini, *Euridice* (Firenze: C. Giunti, 1600).

²³⁵ Il libretto vedrà però la luce solo qualche anno dopo: O. Rinuccini, *La favola di Dafne* (Firenze: G. Marescotti, 1600).

²³⁶ I. Andreini, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*, in Ead., *Rime*, cit., vv. 37–45 ('In questi muti campi il passo errante, | (Disse), novello Alcide a danni vostri | Non mov'io già; tra questi oscuri chiostri | D'Euridice mi tragge il bel sembiante. | Deh s'amaste giamai, tartarei numi, | La sospirata moglie or mi rendete; | O me pur, ch'io la veggia ancor, tenete, | Ché potran qui bearmi i suo' bei lumi').

²³⁷ Ibid., vv. 13–16 ('E latrar con più gole il can trifronte | Ode, cui fiera tema il petto assale | Visto tra morti uom vivo: A novo male | (Par dica) avrà per me quei le man pronte').

²³⁸ O. Rinuccini, *Drammi per musica. Dafne – Euridice – Arianna*, introd. e note di Andrea Della Corte (Torino: Unione tipografica torinese, 1796), pp. XII–XIII.

²³⁹ Maria Grazia Accorsi, '«Gravità e dolcezza» nell'Euridice di Ottavio Rinuccini', in *Amore e melodramma. Studi dei libretti per musica* (Modena: Mucchi editore, 2001), pp. 13–79.

²⁴⁰ Laura Riccò, *Dalla zampogna all'aurea cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica* (Roma: Bulzoni, 2015), pp. 133–202 ('Ciò che interessa Rinuccini non è mostrare le plaghe infernali e il periglioso cammino di ritorno alla terra

Isabella potrebbe aver conosciuto Rinuccini nel maggio del 1589, in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Francesco I de' Medici e Cristina di Lorena²⁴¹ (per i quali il librettista fiorentino scrisse *Intermediiii et Concerti per le nozze*). La presenza di Isabella Andreini, in veste di attrice, al matrimonio è testimoniata dalla descrizione dettagliata dell'evento offerta dall'editore e stampatore Giuseppe Pavoni:²⁴² in questa occasione, infatti, Isabella recita il suo cavallo di battaglia, *La Pazzia d'Isabella*.²⁴³ Tornando, invece, ad Andreini e Rinuccini, la poetessa sembra essere plausibilmente al corrente dell'*Euridice* del librettista, o quantomeno dei suoi drammi per musica, come si evince dalla strofa di chiusura riportata qui di seguito (*Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*, vv. 57–60):

Ma se cotanto, o RINUCCINI, impetra
musa gentil, quai grazie uscir vegg'io
da la famosa tua vergine Clio,
c'or vince ogn'alma ed ogni selce spetra?

Il poeta fiorentino fu un assiduo frequentatore dell'ambiente di corte, sia quella mantovana dei Gonzaga sia quella francese di Enrico IV. Ed è proprio nel reggente francese, poiché l'*Euridice* era dedicata a Maria de' Medici, che alcuni studiosi hanno voluto vedere il cantore Orfeo: ipotesi avallata dal non consueto lieto fine, antitetico alla versione nota del mito.²⁴⁴ Andreini e Rinuccini, inoltre, sembrano essersi incontrati di nuovo proprio alla corte di Enrico IV e Maria de' Medici,

di Orfeo tentato di voltarsi a guardare Euridice: la prova riservatagli non è questa, bensì la persuasione 'politica' di Plutone, indotto dal cantore a concedere la grazia. E in tal modo non compare nemmeno l'ombra di Euridice, presente sia in Virgilio, che in Ovidio, che in Poliziano (e poi in Striggio), per cui questo personaggio nell'interpretazione di Rinuccini esiste in palco solo come ninfa gioiosa', p. 190).

²⁴¹ Katia Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi*, cit., p. 16, sostiene che Isabella abbia scritto due componimenti per Cristina di Lorena: la canzone *Quando scendeste ad illustrare il mondo* e l'epitalamio *D'amor l'aria sfavilla*, entrambi, la studiosa aggiunge, mai inclusi in nessuna raccolta a stampa e rimasti allo stato di manoscritto, il cui autografo è conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze. In realtà, a meno di un errore da parte mia, l'epitalamio è presente nelle *Rime* del 1601 (cit., pp. 94–98) indirizzato a Michele Peretti e Margherita Somaglia in occasione delle nozze di quest'ultimi e non di quelle di Francesco I de' Medici e Cristina di Lorena. Radaelli è forse tratta in errore dal titolo, 'ALLA SER.MA MADAMA | CRISTIANA de LORENO | GRAN DUCHESSA di TOSCANA, | SIGNORA MIA COLENDISSIMA', che precede la canzone (*Quando scendeste a illuminare il mondo*) indirizzata a Cristina di Lorena, ma che non deve ritenersi pertinente all'epitalamio (*D'amor l'aria sfavilla*), il quale invece non riporta nessuna specifica che aiuti a risalire al destinatario. Dato interessante, invece, è che una lettura meno superficiale dell'epitalamio mette in luce una serie di varianti fra l'epitalamio pubblicato nelle *Rime* del 1601 e quello indirizzato alla coppia di sposi Peretti–Somaglia (tanto per iniziare, la dedica agli sposi non è presente nella prima versione manoscritta). Si tratta di un caso di eccezionale rilevanza perché non sembrano esserci altre testimonianze di varianti adottate da Isabella stessa per componimenti inclusi nelle *Rime*: infatti, l'autenticità delle varianti proposte nelle *Rime* postume del 1605 resta ancora un aspetto problematico e controverso, in quanto aleggia il dubbio che ci sia stata una revisione del marito Francesco Andreini.

²⁴² Giuseppe Pavoni, *Diario* (Bologna: G. Rossi, 1589).

²⁴³ Anche Domenico Bruni, l'innamorato *Fulvio* dei *Gelos*, ricorda l'evento: *Fatiche Comiche* (Parigi: N. Callemont, 1623); il testo è ora leggibile in *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. 2, *La professione del teatro*, a cura di Ferruccio Marotti e Giovanna Romei (Roma: Bulzoni, 1991), pp. 344–430.

²⁴⁴ Per la bibliografia e per ulteriori approfondimenti, soprattutto in merito alle implicazioni politiche dell'*Euridice* del Rinuccini, si rinvia allo studio di Kelly A. Harness, 'Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini', *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9/1 (2003); consultabile online sul sito della SSCM: <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html>.

dove il poeta ha soggiornato per un lungo periodo fra il 1601 e il 1603,²⁴⁵ anno in cui Andreini, in veste di capocomico dei *Gelosi* insieme al marito Francesco, varcherà le Alpi per soggiornare in terra francese fino al 10 giugno del 1604, quando perderà la vita sulla via del ritorno nei pressi di Lione. A testimonianza dell'incontro fra i due poeti si potrebbe accludere uno scambio di sonetti già presente nel codice manoscritto *ital. 575* (pp. 256-57) conservato nella Bibliothèque Nationale de France,²⁴⁶ prima dell'inclusione nelle *Rime* di Isabella del 1605, pubblicate postume da Francesco:²⁴⁷ come si evince dai due componimenti, all'invito di Ottavio Rinuccini a cantare le lodi di Cornelia Doni Gorini (*Invitando l'Atrice a cantar de la Sig. Cornelia Doni Gorini. son. Se in nobil donna angelici sembianti*), dama di corte di Maria de' Medici,²⁴⁸ l'Andreini replica con un altro sonetto (*Santi lumi del ciel s'a voi già darmi*). La richiesta di Rinuccini appartiene al *topos* dell'interazione fra nobili e artisti (in particolare, scrittori e pittori) così diffusa che non vale la pena analizzarla qui; è invece utile soffermarci, seppur brevemente, su un paio di punti: innanzitutto, la presenza dell'Andreini e del Rinuccini nella raccolta parigina non è limitata allo scambio citato, ma conta almeno 10 componimenti attribuiti con certezza ad Isabella (di cui 3 probabilmente *manu propria* dell'autrice)²⁴⁹ e 115 a Rinuccini (cioè poco meno della metà di componimenti del codice, il quale conta 281 componimenti). Ma il dato ancor più interessante è che il codice parigino, per quanto poco studiato, sembra già ad una prima occhiata essere una fonte ricchissima di informazioni sulla circolazione manoscritta di testi e sulle relazioni intercorrenti fra intellettuali, artisti e figure di spicco del panorama politico sull'asse Italia-Francia. Infatti, non solo fra gli autori che compaiono nella raccolta figurano anche altri nomi molto vicini per ragioni professionali all'Andreini (Giovan Battista Guarini, Torquato Tasso, Giovan Battista Marino) ma lo stesso possessore di questa silloge poetica risulta essere Giovan Battista Gondi, barone a corte di Enrico IV e marito di Polissena de' Rossi, dama di corte di Maria de' Medici e destinataria di un componimento celebrativo (son. XXV, *La divina beltà*

²⁴⁵ Alessandro Visconti, 'L'Italia nell'epoca della Controriforma: dal 1516 al 1713', in AA. VV., *Storia d'Italia illustrata*, 8 voll. (Milano: A. Mondadori, 1958), t. IV, p. 576.

²⁴⁶ Parigi, Bibliothèque Nationale de France, *ital. 575*, pp. 256-57. Per il manoscritto francese si veda: Costantino Arlia, 'Un codice di rime italiane nella Biblioteca Nazionale di Parigi', *Il Bibliofilo*, VII (1886), fasc. 9-10, 145-148; VIII (1887), fasc. 2, pp. 20-23; fasc. 4, pp. 54-56; 6, pp. 87-89; fasc. 7-8, pp. 114-116. Il codice è descritto minuziosamente da A. Martini, «Tempo la lira»: le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento (BNF, *ital. 575*), in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di Emilio Russo (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014), pp. 13-56. Per ulteriori informazioni sull'Andreini e i circoli settentrionali e transalpini si rinvia, invece, a M. L. Doglio, 'Charles-Emmanuel Ier de Savoie, Honoré Laugier de Porchères et Isabella Andreini entre poèmes d'amour, devises et "théâtre" encomiastique', *XVIIème siècle*, 4 (1997), 214-15.

²⁴⁷ I. Andreini, *Rime*, cit., 1605, pp. 82-83.

²⁴⁸ Nobildonna fiorentina, moglie e vedova di Ludovico Gorini, uomo d'affari in Francia dal 1570. Dall'inventario di Cornelia Doni apprendiamo che non dovevano essere eccessivamente ricchi e che appartenevano all'entourage di Concino Concini (Firenze, 1575-Parigi, 24 aprile 1617), favorito di Maria de' Medici e uomo di spicco delle manovre politiche francesi nel primo Seicento: si veda, a tal proposito, Bernard Allaire, *Crepuscules ultramontains: marchands italiens et grand commerce a Bordeaux au XVIe. siecle* (Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008), pp. 121-23.

²⁴⁹ Si tratta di tre madrigali sul tema della 'bella mano' indirizzati a Cornelia Doni Gorini. C. Arlia, 'Un codice di rime italiane nella Biblioteca Nazionale di Parigi', cit., p. 56, avanza l'ipotesi che possano essere stati scritti dalla stessa Isabella.

che 'n te s'accoglie), incluso nelle *Rime* andreiniane stampate nel 1603 in Francia.²⁵⁰ D'altronde, che Isabella Andreini abbia avuto un rapporto privilegiato con i maggiori rappresentanti della corte francese e persino con i regnanti Enrico IV e Maria de' Medici è fatto notorio, testimoniato anche solo dalle diverse permanenze in Francia:²⁵¹ i *Gelosi*, con Isabella nelle vesti di *prima donna*, furono chiamati in Francia per ben tre volte nell'arco di tre lustri (nel 1588 senza potersi esibire per il divieto che vigeva sugli spettacoli teatrali;²⁵² fra la fine del 1599 e gli inizi del 1600 e un'ultima volta fra il 1603 e il 1604, quando la compagnia mieté successi in Francia prima del tragico epilogo). Un rapporto intenso di stima reciproca confermato, come si è visto, dai componimenti a loro dedicati nella raccolta di *Rime* del 1601,²⁵³ dalle *Rime. Parte II* stampate in Francia nel 1603, ed esclusivamente dedicate ai reggenti e ad alcuni membri della corte francese.

²⁵⁰ Tra i dedicatari delle *Rime* del 1603 figurano in ordine di apparizione: Sebastiano Zametti (dedicatario dell'intero volume), p. 4; Enrico IV, pp. 5–13 (con sei sonetti e la canz. mor., *Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*, inclusa nelle *Rime* del 1601); Maria de' Medici, pp. 14–9 [ma 19] (una canzone e due sonetti); i figli dei reali, il primogenito Luigi, futuro Luigi XIII (27 settembre 1601–14 maggio 1643) ed Elisabetta (22 novembre 1602–6 ottobre 1644), p. 20; Madama Zametti, Madeleine Leclerc du Tremblay, p. 21; Madama di Rosny, Rachel de Cocheilet, p. 22; Madama Concini, Lenora Dori Galigai, p. 23; Conte di Soissons, Charles de Bourbon, p. 25 [ma p. 24]; Contessa di Soissons, Anne de Montafié, p. 25; Marchesa di Verneuil, Catherine Henriette de Balzac d'Entragues, p. 21 [ma p. 26]; Monsieur Le Grand, Charles III de Lorraine, p. 20 [ma p. 27]; Marchesa di Pisani, Giulia Savelli, p. 9 [ma p. 28]; Madama La Vidama d'Umans, Catherine de Vivonne, pagina non numerata; Madama d'Antragues, Maria Touchet, p. 18 [ma p. 30]; Monsieur di Rosny, Maximilien de Bethune, p. 22 [ma p. 31]; Madamoisella di Guyse, Henriette Catherine de Joyeuse, p. 23 [ma p. 32]; Madama Gondi, Polissena de' Rossi, pagina non numerata; Monsieur de Portres. Abbate di Tyron, Philippe Desportes, pagina non numerata. Per il manoscritto francese si veda: Costantino Arlia, 'Un codice di rime italiane nella Biblioteca Nazionale di Parigi', *Il Bibliofilo*, VII (1886), fasc. 9–10, 145–148; VIII (1887), fasc. 2, pp. 20–23; fasc. 4, pp. 54–56; 6, pp. 87–89; fasc. 7–8, pp. 114–116. Per ulteriori informazioni sull'Andreini e i circoli settentrionali e transalpini, si rinvia a M. L. Doglio, 'Charles–Emmanuel Ier de Savoie, Honoré Laugier de Porchères et Isabella Andreini entre poèmes d'amour, devises et "théâtre" encomiastique', *XVIIème siècle*, 4 (1997), 214–15.

²⁵¹ Preziose sono le testimonianze dello scrittore nonché storico di corte di Enrico IV, Pierre Matthieu, *Histoire de France & des choses memorables advenues aux Provinces durant sept années de paix du règne*, 2 voll. (Parigi: J. Metayer, 1605), lib. II, p. 227 e p. 446ss.

²⁵² Dal dicembre 1588 i *Gelosi* non si recarono più in Francia per oltre un decennio, fino al 1599. La causa è individuabile nello stato di relativo rischio in seguito ai disordini che seguirono gli omicidi di Enrico I di Lorena, terzo duca di Guisa, e di suo fratello Luigi II, Cardinale di Guisa. Vigeva, inoltre, per il decreto emanato dal parlamento francese, un divieto sull'esibizioni dei comici. Il divieto venne poi ufficialmente revocato nel 1602. Per maggiori informazioni, si veda Francesca Savoia, 'Isabella Andreini (1562–1604)', in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 339, *Seventeenth–Century Italian Poets and Dramatists*, a cura di Albert N. Mancini e Glenn Palen Pierce (New York: Gale Cengage Learning, 2008), pp. 28–35 (p. 33).

²⁵³ Cinque sonetti e una *canzonetta morale* sono indirizzati ad Enrico IV: son. LXXVII, *E cinta sì dal ferro empio e nemico*, p. 84; son. CXIII, *S'avverrà mai che di tamburi e d'armi*, pp. 130–131; son. CXXII, *Ah pur sola io sarò ch'al mondo taccia*, p. 142; son. CXXIII, *La vè già scorse orribil Marte, e fiero*, p. 143; son. CXXXVI, *Dopo l'ardor di dispietata guerra*, p. 155 e la canz. mor. VII, *Con la fortezza acquistarsi l'immortalità. Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*, pp. 111–13. Un sonetto e una canzone, invece, per Maria de' Medici: son. LXXVIII, *O di felice eroe sposa felice*, p. 85; canz. *O d'alta stirpe uscita*, p. 30.

II.2.3.2. ENRICO IV DI FRANCIA

Singolare, dunque, sebbene non desti nessuno stupore alla luce di quanto appena detto, è la presenza, nel *corpus* dei componimenti morali andreiniani, dell'elogio a Enrico IV di Francia.²⁵⁴ L'alternanza nelle *Rime* di lodi a cariche religiose (come i Cardinali Pietro e Cinzio Aldobrandini, la monaca Claudia Sessa) e agli uomini più potenti del suo tempo (Enrico IV di Francia, ma anche membri delle famiglie Este e Gonzaga, solo per citarne alcuni) sono la chiara testimonianza dei legami che l'Andreini era stata in grado di costruire al fine di auto-legittimare il suo lavoro di attrice e di scrittrice. Tutto ciò rientra nelle strategie promozionali dell'autrice che dimostra ancora una volta, semmai ce ne fosse ancora bisogno, un'apertura intellettuale che favorisce la composizione di un'opera (le *Rime*) che, pur dialogando con la tradizione e le sperimentazioni del suo tempo, difficilmente cade in forme stereotipate e monodirezionali. In quest'ottica, va pertanto letta la *canzonetta morale* VII indirizzata al sovrano francese (*Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*) che, come da tradizione prima rinascimentale e poi barocca, è incentrata tutta sul mito di Eracle e le sue fatiche. La fortuna narrativa ed iconografica dell'eroe, eletto a simbolo di tante case regnanti europee del Cinquecento, fu tale da garantire una diffusione varia e duratura. Rimanendo in terra francese, ad esempio, va ricordato che la figura di Ercole appare nello stemma del regnante Enrico II, mentre Luigi XIV non esiterà a farsi rappresentare, con un rinvio alle gesta del semi-dio greco, come l'eroe che sconfigge i suoi nemici o, al tempo della revoca dell'Editto di Nantes che sanciva la tolleranza religiosa nel regno francese, come colui che schiaccia definitivamente l'idra (in questo caso rappresentante, fuor di metafora, l'eresia).²⁵⁵ L'immagine e l'epiteto di 'Ercole Gallico' (o meglio, se si preferisce, 'Hercule Gaulois') furono, invece, presto associati ad Enrico IV, divenendo cosa piuttosto nota in Francia (e, successivamente, in tutta Europa) già poco dopo la sua ascesa al trono nel 1589.²⁵⁶ Le speranze riposte nel progetto di risanamento di una situazione economico-sociale sull'orlo del baratro a causa delle 'guerre di religione', la gioventù trascorsa fra le montagne, lontano dalle corti 'corrotte' dei suoi predecessori (i Valois), la morte di ben quattro principi di sangue a cui sarebbe spettata la corona, finita 'quasi per volere superiore' sulla testa di Enrico IV, sono tutti elementi che contribuirono non poco a creare attorno a lui un alone di integrità e rettitudine propria di molti eroi greci. L'Ercole Gallico, immagine preferita di Enrico IV, dunque rappresenta simbolicamente, come evidenziato da Francis Yates,

²⁵⁴ Enrico IV di Borbone (Pau 1553–Parigi 1610). Fu re di Francia dal 1589 fino alla sua morte. Fu il primo sovrano della dinastia dei Borbone e a lui andò il merito di aver riportato la stabilità dopo le guerre di religione che avevano insanguinato il paese. Sposò Maria de' Medici il 5 ottobre del 1600 ed è ricordato, soprattutto, per la promulgazione dell'editto di Nantes che regolò i rapporti tra cattolici e protestanti francesi per oltre un secolo.

²⁵⁵ Si rinvia per maggiori informazioni a Stefano De Caro, *Ercole: l'eroe, il mito* (Milano: Biblioteca del Senato, 2001) e Gian Piero Jacobelli, *Le mosse del cavallo. Tra segni del passaggio e passaggi del segno* (Soveria Mannelli: Rubbettino editore, 2008).

²⁵⁶ In merito all'associazione di Enrico IV con la figura mitologica di Eracle, modello di partenza per ulteriori ricerche rimane: Marc René Jung, *Hercule dans la littérature française du XVIe siècle: de l'Hercule courtois à l'Hercule baroque* (Geneva: Droz, 1966). Si veda, inoltre, l'interessante contributo di Corrado Vivanti, 'Henry IV, The Gallic Hercules', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX (1967), pp. 176–97; e il capitolo su Enrico IV e l'Eracle gallico in C. Vivanti, *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento* (Torino: Einaudi, 1963), pp. 74–131.

l'uccisore dei mostri della guerra e della discordia, colui che aveva restaurato la pace in cui la civiltà poteva tornare a fiorire. Dalla bocca dell'Ercole Gallico escono catene che trascinano il popolo dietro di lui, con la pacifica eloquenza piuttosto che con l'esercizio tirannico del potere.²⁵⁷

Tornando, invece, al componimento andreiniano, la datazione dello stesso lascia più di qualche interrogativo. Sebbene Katia Radaelli sostenga, senza tuttavia motivare l'affermazione, che tutti i componimenti indirizzati ai reggenti, ad eccezione della canzone dedicata a Maria de' Medici prima che divenisse regina di Francia, siano stati scritti 'fra il 5 ottobre del 1600, data di celebrazione delle nozze fra Maria ed Enrico, ed il 22 settembre del 1601, data in cui venne stampato il canzoniere andreiniano',²⁵⁸ potrebbe non essere azzardato ipotizzare che la canzonetta in questione possa essere stata scritta in un periodo anteriore al matrimonio. La dedica (*Al Cristianissimo re di Francia*), e il titolo del componimento (*Con la fortezza acquistarsi l'immortalità*), potrebbero ricondurre a una data di composizione successiva, ma non molto lontana nel tempo, al 25 luglio 1593, quando Enrico IV si convertì al cattolicesimo per poter salire sul trono (la cui incoronazione avvenne il 27 febbraio del 1594) su suggerimento del Granduca di Toscana Ferdinando I de' Medici: è intorno a quella data, infatti, che il reggente francese comincia ad essere appellato con l'epiteto 'Hercule Gaulois'. Un seconda data, forse anche più plausibile, supportata dall'accostamento del regnante francese alla figura mitologica di Eracle Alcide, è il *post* 13 aprile 1598, anno in cui Enrico IV dà prova della sua forza e delle sue abilità firmando l'Editto di Nantes, ponendo di fatto fine alle guerre di religione che avevano insanguinato la Francia per oltre un trentennio (1562–1598) e riconoscendo la libertà di culto in tutto il territorio francese. Non è nemmeno da escludersi che la strofa finale citata qui di seguito (vv. 53–56), così come il titolo a tema che precede il componimento con il quale Andreini si rivolge ad Enrico IV, alluda, da un lato, all'atto di forza del *lit de justice* con il quale il re di Francia si impose sul parlamento contrario all'emanazione di un qualunque decreto e/o atto legislativo, dall'altro, alla pace di Vervins del 2 maggio 1598 fra la Francia cattolica e la Spagna cattolica (il cui trattato costrinse Filippo II a riconoscere Enrico IV come re di Francia e a restituire le terre conquistate nel Nord–Est della Francia):

Tant'ha forza il valor; ond'io discerno,
famoso ENRICO, la tua egregia spada
tra gli alti alberghi aprirsi omai la strada

²⁵⁷ Frances Amelia Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975), p. 244.

²⁵⁸ K. T. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, cit., p. 19.

fatta di chiare stelle, un segno eterno.

II.2.3.3. *FRANCESCO NORI*

Da Parigi a Firenze, da un uomo di stato, Enrico IV, ad un uomo di chiesa, Francesco Nori, dedicatario della canzonetta morale V (*L'audace figlio che d'Apollo nacque*).²⁵⁹ Le notizie riguardanti l'attività religiosa e accademica di Nori danno immediatamente idea dell'alacrità e del ruolo di rilievo rivestito: sacerdote e poi primo vescovo della diocesi di San Miniato (dal maggio del 1624 fino alla sua morte); lettore di Sacra Scrittura e, dal 9 marzo 1603,²⁶⁰ canonico della Metropolitana di Firenze; rettore del Seminario fiorentino; nel 1627 celebra, a coronamento di un'intera vita spesa al servizio di Dio, un sinodo. Fu prima allievo e poi compagno di studi di Galileo Galilei.²⁶¹ Più di una testimonianza ci è pervenuta in tal senso: da una lettera, inviata da Alessandro Sertini a Galilei il 27 marzo 1610, apprendiamo che casa Nori doveva essere un ricettacolo di intellettuali, accademici, scienziati; nel caso specifico, gli invitati leggevano e discutevano i passi sui 'pianeti nuovi' del *Sidereus Nuncius* galileiano.²⁶² Invece, da una lettera del pittore Ludovico Cardi, detto il Cigoli, a Galilei datata 23 agosto 1611, si viene a sapere che sempre a casa di Francesco Nori venne effettuato l'esperimento riguardante la tesi galileiana sul galleggiamento.²⁶³ Ed ancora, a riprova del ruolo ricoperto nell'ambito delle più importanti discussioni di carattere scientifico agli inizi del Seicento, vale la pena ricordare che Nori fu, insieme a Filippo Arrighetti, arbitro e giudice della controversia scientifica fra Galilei e il

²⁵⁹ Per Francesco Nori (Firenze, 1565–Palaia, 30 dicembre 1631) si veda Giulio Negri, *Istoria de gli scrittori fiorentini* (Ferrara: B. Pomatelli, 1722), p. 205, ad vocem, da cui si cita; rist. anast., Bologna, A. Forni, 1973: '[...] e tra Letterati comparve, com'era, ornato di Sagra Dottrina, e profana; di belle Lettere; e di tutte le Scienze, che l'ammettevano, e facevano ammirare, trà i Dotti di quella stagione, in tutte le Ragunanze Accademiche. [...] e morendo lasciò dal suo fecondissimo Ingegno composti molti eloquenti discorsi, da lui in varie Accademie fiorentine recitati. Uno di questi, sopra il Giuoco, da lui detto nell'Accademia Fiorentina a' 25. Aprile del 1596; leggesi stampato, nella Comica Didascalia di Girolamo Bartolomei, in Fiorenza il 1658, in 4; nella qual'Opera la Dottrina si tratta'. Francesco è omonimo del Nori che salvò Lorenzo de' Medici in occasione della congiura de' Pazzi. In Firenze, la via de' Neri prende il nome dalla famiglia fiorentina dei Nori. Per ulteriori informazioni e rimandi, si veda il profilo biografico curato da Linda Bisello, 'Nori, Francesco', in *DBI*, 78 (2013), pp. 741–43.

²⁶⁰ Firenze, Archivio Storico del Capitolo della Cattedrale, Partiti, A 17, 1603 marzo 9, c. 181r.

²⁶¹ Salvino Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina* (Firenze: G. G. Tartini e S. Franchi, 1717), pp. 339–40 e pp. 378–79. Vittorio Gleijeses afferma, senza però portare prove a supporto, che Isabella 'sembra sia stata amata da Galileo Galilei': vd. *Le maschere e il teatro nel tempo* (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1981), p. 139. In virtù della rinomata fama di entrambi nei circoli romani e toscani, e alla luce del fatto che due dei dedicatari (Francesco Nori e Alessandro Sertini) delle *canzonette morali* dell'Andreini fossero personaggi molti vicini allo scienziato, pare un'ipotesi più che plausibile che Galileo conoscesse Isabella.

²⁶² Galileo Galilei, *Opere complete*, 10 voll. (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1842–56), a cura di Eugenio Alberi, VIII (1851), p. 52 ('Iersera in casa il Sig. Nori ne leggemmo un pezo, quella parte che tratta de' pianeti nuovi; e finalmente è tenuta gran cosa e maravigliosa').

²⁶³ G. Galilei, *Opere complete*, cit., VIII (1851), pp. 163–64 ('Ho inteso come il Pippione la avesse in case il sig. Nori a venire alle mani [...]'). Il Pippione, cioè 'sciocco', era il soprannome di Tommaso Palmerini di Pisa, oppositore delle teorie galileiane.

letterato aristotelico Lodovico delle Colombe, come si apprende dal lavoro di quest'ultimo, di cui Nori, il 31 marzo 1612, risulta fra i revisori al fine di concedere la licenza di stampa.²⁶⁴ Quello che, forse, è persino più importante rilevare, almeno da un punto di vista strettamente letterario, è la notizia contenuta in una lettera di Luca Valerio inviata a Galilei l'11 novembre 1611: Valerio raccomanda allo scienziato e a Nori la revisione della *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi.²⁶⁵ Il ruolo avuto da Nori nelle istituzioni religiose, proprio al tempo in cui la censura dell'Inquisizione era accanita e vigile, deve aver agevolato il canonico fiorentino nell'acquisire una posizione privilegiata nelle discussioni scientifiche e letterarie del tempo. Non bisogna dimenticare che Nori era anche molto partecipe alla vita accademica fiorentina e non solo. Per due volte console dell'Accademia Fiorentina (1598 e 1613), fu in contatto anche con altre accademie: con quella dei Desiosi, ma, in particolare, si ricorda l'orazione con cui 'loda le Accademie per la loro funzione di consorzio civile' tenuta al cospetto degli Alterati di Firenze.²⁶⁶ È dedicatario della prima parte delle Rime del sodale Accademico Fiorentino Alessandro Allegri,²⁶⁷ il quale indirizza a Nori anche la prima canzone (*Naturalmente piace a tutt'il buono*) della raccolta.²⁶⁸ In questo componimento, Allegri, quasi per ammonire bonariamente l'instancabile operosità del destinatario Nori, celebra con accenti burleschi e giocosi la vita oziosa, cosa che farà con un tono più compassato e grave la stessa Andreini nella *canzonetta morale* indirizzata al canonico fiorentino. Qui di seguito una strofa in cui, Allegri, accennando brevemente alla turbolenta situazione in cui versava Firenze, loda ancora una volta, come in tutto il componimento, gli ozi e la tranquillità (*Naturalmente piace a tutt'il buono*, vv. 40–52):

Quantunque (e tutto 'l mondo se n'è avvisto)
si tenga ogg'in Fiorenza,

²⁶⁴ Lodovico delle Colombe, *Discorso apologetico [...] intorno al Discorso di Galileo Galilei, circa le cose che stanno su l'acqua, o che in quella si muovono; si come d'intorno all'aggiunte fatte dal medesimo Galileo, nella seconda impressione* (Firenze: Pignoni, 1612), p. 6, riporta la dichiarazione di Galileo in merito alla disputa e alla nomina del Nori come arbitro ('E potendosi far tale esperienza in diversi modi, mi contento, che il Molto Reverendo S. Canonico Nori, come amico comune, faccia eletta tra l'esperienze, che noi proponessimo, di quelle, che gli parranno più accomodate a certificarsi della verità, come anco rimetto al suo medesimo giudizio, il decidere, e rimuoverà ogni controversia, che fra le parti potesse accadere nel far la detta esperienza'). Per il ruolo di revisore, si veda quanto scrive lo stesso Nori il 31 marzo 1612: G. Galilei, *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in essa si muovono*, in *Opere di Galileo Galilei*, a cura di Brunetti Franz, 2 voll. (Torino: UTET, 1980), vol. 1, p. 105 ('Io Francesco Nori, Canonico Fiorentino, avendo rivista la presente opera, non ho in essa notato cosa alcuna disforme dalla pietà Cristiana né da' buoni costumi e la giudico degna delle stampe').

²⁶⁵ G. Galilei, *Opere complete*, cit., VIII (1851), pp. 180–81 ('Per non essere più lungo, con poche parole, ma col maggior affetto possibile, priego V. S. e supplico, poiché la *Scanderbeide* della signora Margherita, già copiata del tutto, sta in procinto d'inviarsi a V.S., ricevuta che l'abbia, a rivederla con ogni diligenza, e pregar anco il sig. Nori a fare il medesimo [...]. E per fine pregando V. S. M. I. a conservarmi in sua grazia, le bacio le mani con ogni affetto di cuore, come fo al signor Nori, e Dio Nostro Signore la conservi lungamente e felicità').

²⁶⁶ L. Bisello, 'Nori, Francesco', cit., pp. 741–43.

²⁶⁷ Alessandro Allegri, *La prima parte delle Rime piacevoli* (Verona: F. delle Donne, 1605).

²⁶⁸ *Ibid.*, *La prima parte delle Rime piacevoli*, cit., pp. 2–5.

ch'una vena di tristo,
negli uomini sie in luogo di prudenza;
dabben per eccellenza
non di manco tenuto
e dall'universale,
(come che non amato né temuto)
chi non fa ben né male:
però sta senz'affanni,
chi sta, come si dice, ne suo' panni;
e men rincresce 'l tempo a quel, ch'aspetta
se spensierato sta, siede, e sgambetta.

Nel 1592 quando Allegri licenzia il lavoro, pubblicato per la prima volta più di dieci anni dopo, Nori non doveva essere a Firenze, bensì a Roma, dove, come è noto, ha trascorso gli anni giovanili.²⁶⁹ Pare dunque più che ragionevole pensare che la *canzonetta morale* andreiniana possa essere stata scritta intorno al 1593, anno in cui anche Isabella Andreini è nella capitale, ospite a casa Aldobrandini.²⁷⁰ Va letto in questa direzione l'appello al Nori affinché abbandoni l'irrefrenabile desiderio di inserirsi negli ambienti cortigiani romani e faccia ritorno alla sua Firenze per godere, come affermato nel titolo della canzonetta (*Felicissimo esser lo stato mediocre e privato*) dello studio e degli amici assennati (vv. 21–24 e vv. 41–44):

Gentil mio NORI, a che procuri stanza
tra tanti fasti? Pur gli studi accorti
gli uomini fan. Non sai che ne le corti
più fallace che altrove è la speranza?
[...]
Riedi al toscano terreno ove t'aspetta
Dolce riposo; te chiaman le dive
Sì grate a Febo, te piangon le rive
D'Arno e d'amici saggia schiera eletta.

Un invito che verrà accolto dal Nori solo agli inizi del Seicento, quando riuscirà a ritagliarsi uno spazio importante nella scena culturale e religiosa di Firenze; salvo poi ritornare a Roma, dove ebbe modo di avere, come risulta da una lettera dell'8 giugno 1624, la buona compagnia di

²⁶⁹ L. Bisello, 'Nori, Francesco', in *DBI*, 78 (2013), pp. 741–43. Bisello adduce come ulteriore prova del soggiorno romano del Nori proprio la *canzonetta morale* di Isabella Andreini a lui dedicata.

²⁷⁰ G. B. Andreini, *La Ferza*, cit., pp. 68–70.

Galilei e Michelangelo Buonarroti il Giovane.²⁷¹ Morì, forse di peste, a Palaia nel 1631, ed è tuttora sepolto ai piedi dell'altare maggiore della Cattedrale. Con Francesco si estinse la nobile famiglia Nori di Firenze.

II.2.3.4. ALESSANDRO SERTINI

Suo amico e compagno di studi, anch'egli allievo di Galilei, fu Alessandro Sertini,²⁷² avvocato del Collegio de' Nobili fiorentino. Nell'*Accademia Fiorentina* ricoprì diversi incarichi: fu censore nel 1589, console nel 1602 e Consigliere nel seggio dei consoli Alessandro e Piero Venturi nel 1624. Appartenne al circolo di letterati che gravitava intorno la Camerata musicale. Fu autore di rime latine e volgari rimaste manoscritte,²⁷³ e a queste doveva riferirsi l'Andreini nei versi di chiusura della *canzonetta morale* a lui indirizzata (*Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 53–60):

Ma ben sicuro è dal furor di questa
peste infernal chiunque erge il pensiero
qual tu SERTINI al degno alto sentiero
ch'eterna gloria a chi lo segna appresta.
Teco s'acquisti i non caduchi onori
di Pindo; e saggio a sì bell'opra sudi,
poiché sol di virtù gli egregi studi
son di spirto gentil ricchi tesori.

Analogamente alla canzonetta andreiniana (*Felicissimo esser lo stato mediocre e privato*) avente per oggetto e monito la sfrenata ambizione degli Argonauti, gli ambiziosi progetti di Sertini furono lodati anche da Chiabrera che lo invita, a sua volta, a frenare la sua fama di successo con una *canzonetta morale* (Che i desideri alti sono pericolosi. *Quando con fuga a metter fine a' mali*) tutta incentrata sul mito di Icaro, *exemplum* largamente usato in letteratura e simboleggiante il fallimento per aver aspirato a mete troppo alte.²⁷⁴ L'estro compositivo di Sertini doveva essere, infatti, piuttosto noto ai suoi contemporanei, ed è ricordato anche da Giovan Battista Pinelli in un componimento citato in precedenza e qui riportato per intero (*Ad Alexandrum Sertinium*):²⁷⁵

²⁷¹ G. Galilei, *Memorie e lettere inedite finora o disperse*, a cura di Giovan Battista Venturi (Modena: G. Vincenzi e Comp., 1818), pp. 88–89.

²⁷² Su Alessandro Sertini (Firenze 1570–ivi, dicembre 1631), si vedano: S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, cit., pp. 352–53; Vincenzo Viviani, 'Vita di Galileo', in *Le opere di Galileo Galilei*, cit., 1856, vol. XV, pp. 321–415 (p. 367).

²⁷³ G. Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, cit., p. 317.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 316 ('Il riferimento al mito di Icaro come ammonimento a temperare i desideri alti è largamente tradizionale').

²⁷⁵ G. B. Pinelli, 'Ad Alexandrum Sertinium', in *Carminum*, cit., IV, 1605, p. 256.

Quos misti, & nitidi, & laboriosi
 Sunt versus adeo, ut putem inveniri
 Nil magis nitidum, ac laboriosum
 Verum nescio quid lubet notare,
 Quod tua venia fatebor unum,
 Quodque unum puto iure dimovendum;
 Nomen scilicet unice improbatur
 Nostrum, nec meritis valens, nec ullo
 Fultum praesidio eruditionis.
 Quod si tu monitus merentiore
 Viro supposito amovebis illud,
 Tunc, SERTINE, tua elegantiora
 Fient carmina, & usquequaque recta.

L'ostinato desiderio di promuovere i suoi scritti emerge anche dalla corrispondenza tenuta con l'amico e maestro Galilei. In una lettera del 19 novembre 1593 inviata da Firenze a Padova, dove Galilei risiedeva, Sertini, temendo di essere stato dimenticato dallo scienziato, con il quale non vi erano più ragguagli reciproci da un po' di tempo, gli invia un sonetto (*Occhi, fonti del cuore, occhi, piangete*) per riconquistarne i favori, così come gli era riuscito in principio, 'per mezzo della poesia'.²⁷⁶ Ancora più emblematica è la missiva del 3 agosto del 1608 con la quale Sertini, prima ringrazia Galilei per aver fatto pervenire alcuni suoi componimenti al principe Cosimo II de' Medici, di cui Galilei fu tutore nella residenza di Ferdinando I in Artimino Carmignano;²⁷⁷ poi, vestendo egli stesso i panni di mediatore, chiede a Galilei la disponibilità a leggere un'ode scritta per il Card. Gonzaga dal poeta e librettista Andrea Salvadori.²⁷⁸ Morirà sul finire dell'anno

²⁷⁶ *Le opere di Galileo Galilei*, cit., vol. X, pp. 63–64 ('Che devo io scrivere al mio Sig.^r Galileo? pregarlo per certo ch'egli mi voglia favorire di quello che io sommamente desidero e di che io sommamente conosco haver mancamento, ciò è della grazia sua, la quale posso credere che si sia dilungata da me, vedendo che egli non ha più memoria del fatto mio. Ma per vedere s'io la posso riacquistare per mezzo della poesia, come io acquistai primieramente per mezzo dell'istessa, vi mando, Sig. Galileo, un sonetto composto il dì de' Morti per memoria del mio fratello, che sia in gloria').

²⁷⁷ *Ibid.*, vol. X, pp. 217–18 (p. 217) ('Io presupongo che V.S. abbia detto all'A.^{za} del Ser.^{mo} Principe, che io ho, molti anni sono, professione del tutto diversa dalla poesia, e che quello che io ho composto è stato fatto da me assai giovane, sì come V.S. sa benissimo, la quale si ricorderà haver sentito anni e anni alcune cose che io le mando per obbedire. Harei havuto caro mi avesse accennato, in che materia avesse voluto i sonetti e anche la canzone. Le cose amorse diletmano di più; ma non so come sien ricevute in Corte. Io me ne rimetto a lei. Voleva mandare quella canzone amorosa che io feci tanti anni sono; credo ch'ella n'abbia memoria; ma io non l'ho scritta, e mi sono dimenticato una stanza, della quale io non mi ricordo più che s'io l'havessi mai fatta: sì che ho tolto quella morte del Sig. Agostino del Nero, materia così fatta, ma volendo obbedire non ho potuto fare altrimenti').

²⁷⁸ *Ibid.*, pp. 217–18 ('Quanto al Sig. Andrea, e' conosce haver ricevuto favor grandissimo da lei, havendolo ella messo in notizia di S. A. sì onoratamente, cosa ch'egli stima per molti rispetti e in particolare per la testimonianza di V. S. Ne la ringrazia pertanto infinitamente, e se le conosce obbligatissimo. E' vorrebbe riuscire, e perciò la supplica ch' e' sia con sua grazia che egli indugi un poco a mandarle quell'ode sopra 'l Cardinale Gonzaga, nella quale egli vorrebbe mutare alcune cose ch' e' vede poter migliorare ora ch'egli è in quiete, havendola composta a Mantova tra i disagi e romori delle feste e 'n fretta grandissima').

1631, lasciando, come ci informa lo storico Negri, molti suoi componimenti nelle mani di eredi ed amici.²⁷⁹

II.2.4. GHERARDO BORGOGNI E GIROLAMO BISACCIONE: LE CANZONETTE MORALI FRA MILANO E FERRARA

Il legame dell'Andreini con Milano e Ferrara è testimoniato dalla presenza dei numerosi dedicatari 'milanesi' e 'ferraresi' presenti nel volume di *Rime*.²⁸⁰ Questo cospicuo numero di figure di spicco omaggiate dall'Andreini è il risultato, senza alcun dubbio, del suo lavoro di attrice e capocomico dei *Gelosi*, veri e propri pionieri delle compagnie itineranti al tempo della *Commedia dell'Arte*.²⁸¹ Molteplici sono i soggiorni a Milano di Isabella: nel 1578, al rientro da una *tournée* in terra francese, prima di proseguire verso Firenze e, successivamente, Venezia;²⁸² dal 13 giugno 1579 per circa due mesi; da maggio a settembre del 1580 prima di dirigersi a Venezia per le feste del carnevale successivo; da fine luglio a novembre 1580; nel febbraio 1585 e per tutta la stagione del carnevale. I *Gelosi* saranno a Milano senza Isabella nel novembre e dicembre del 1590 e per quattro mesi a partire dall'autunno del 1595.²⁸³ L'attrice tornerà con la

²⁷⁹ G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, cit., p. 24; rist. anast., Bologna, A. Forni, 1973 ('Per quanto poco si sappia di Alessandro Sertini, sappiamo molto col sapere; che fù uno dei grandi Uomini del suo tempo; uno de' Maggiori Letterati della sua Patria Firenze; ed un'esimio Amator delle Muse, e Toscane e Latine').

²⁸⁰ Milanesi d'origine o di adozione sono i dedicatari: Pietro Enriquez d'Açebedo Conte di Fuentes, Governatore e Capitano Generale (son. XIX, *S'a feroce destrier premendo il dorso*, p. 18); la monaca e cantante Claudia Sessa del monastero della Nunziata (son. CXXIII, *Brami chi vuole o d'aquila superba*, pp. 143-44); Iacopo Calderone Goudano, ingegnere dell'esercito e pittore (son. CLXX, *De' tuoi vivi color l'opera altera*, p. 196); Giovan Tommaso Gallarati, vicario di provvisione della città (son. CLXXVIII, *Fatto per te Comica illustre i' veggio*, pp. 204-05). Appartengono tutti, o quasi, ad eccezione di Girolamo Bisaccione, alla casata d'Este, i dedicatari provenienti da Ferrara 'e dintorni' delle *Rime* andreiniane: la marchesa Marfisa d'Este Cybo (son. XXXIII, *Se formasser le stelle umani accenti*, p. 34 e son. CIII, *Vago di preda un pescator sedea*, p. 114) e suo marito Alderano Cybo Malaspina (son. L, *E don del ciel è dono al mondo egregio*, p. 53); la duchessa di Modena, Virginia Medici d'Este (son. LVII, *Se da le sfere onde 'l valor prendeste*, p. 61); il duca di Modena, Cesare d'Este (son. LVIII, *Discior vorrei da le deserte arene*, pp. 61-62) e il futuro Card. Alessandro d'Este (son. XCI, *Con eroico stil, con puri inchiostri*, p. 104).

²⁸¹ Per una cronologia degli spostamenti dei *Gelosi* e, più in generale, per Isabella Andreini e i suoi lavori, si rinvia a A. MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell'Arte* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 187-263 e al più recente lavoro di K. T. Radaelli, *Temi, strutture e linguaggi*, cit., pp. 8-22.

²⁸² I. Andreini, *Mirtilla. Pastorale* (Ferrara: V. Baldini, 1590).

²⁸³ Gherardo Borgogni (Alba nel Monferrato 1526-m. 1608 circa) è conosciuto per la sua opera *La fonte del Diporto* (Bergamo: C. Ventura, 1598): la prima parte consiste in un dialogo fra il Borgogni stesso e un tale Andronico (che riveste il ruolo di ascoltatore ammirato); la seconda parte, invece, comprende, in ordine cronologico, tutti i componimenti recitati in presenza degli *Inquieti*. Dopo il 1608 non si ha più alcuna notizia di lui. È più che probabile che l'ottantaduenne poeta sia morto in quell'anno o poco dopo. Il poeta albese è incluso in Tommaso Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, 2 voll. (Torino: tip. Chirio e Mina, 1841), lib. I, pp. 194-95 e 260-64. Per gli studi di Vittorio Amedeo Arullani, si veda: *Di Gherardo Borgogni letterato albese, e delle relazioni di lui con alcuni poeti suoi contemporanei: Tommaso Stigliani, Isabella Andreini, Torquato Tasso* (Alba: Sansoldi, 1910); il contributo sulla relazione tra il poeta albese e l'attrice padovana è leggibile con il titolo 'Gherardo Borgogni. Sue relazioni con I. Andreini', *Alba Pompeia*, II (1909), pp. 155-72. Di Arullani si veda anche: *Nuovi studi intorno a Gherardo Borgogni. Il sentimento e la poesia della famiglia nel Borgogni. Il Borgogni rimatore accademico e galante* (Alba: Sansoldi, 1911). Per quanto riguarda, invece, il magistrale studio di Taviani, si rinvia a 'Bella d'Asia', cit., pp. 3-76.

compagnia a Milano nel giugno del 1601 e nel 1602 prima di ripartire verso la Francia per la sua ultima *tournée*. Più sporadici e limitati alla fase iniziale della carriera dell'Andreini sembrano essere gli spettacoli a Ferrara, sebbene, alla luce delle lacune che investono la storia dei *Gelosi*, e quella personale dell'attrice, non siano da escludere altri soggiorni. I *Gelosi* sono sicuramente a Ferrara il 2 febbraio del 1579, richiamati dal duca Alfonso II d'Este per festeggiare il carnevale, dove interpretano una commedia di zanni in onore di Margherita Gonzaga e del suo imminente matrimonio che ebbe luogo il 27 dello stesso mese.²⁸⁴ Il 15 novembre dello stesso anno risultano essere di nuovo a Ferrara dove inscenano una commedia in occasione del banchetto organizzato da Cornelio Bentivoglio: tante le personalità illustri che vi parteciparono, fra i presenti vi era anche Marfisa d'Este, dedicataria, come si è visto, di due sonetti andreiniani, e Torquato Tasso. Ma se tutto ciò non dovesse bastare a descrivere il saldo legame che l'Andreini instaura con le due città, vale la pena ricordare che milanesi sono le edizioni delle *Rime* del 1601 e del 1605, mentre a Ferrara compare nel 1590 la prima ristampa della favola pastorale *Mirtilla* pubblicata due anni prima.²⁸⁵

II.2.4.1. GHERARDO BORGOGNI

È fuor di dubbio che il personaggio più rappresentativo della familiarità dell'Andreini con gli ambienti milanesi sia il poeta ed editore Gherardo Borgogni (o Borgogna). Dei suoi rapporti con Isabella Andreini, e con altri artisti del suo tempo, sono tuttora fondamentali i contributi di Arullani del secolo scorso e il più recente studio di Taviani.²⁸⁶ Borgogni fu iscritto all'*Accademia degli*

Si veda, inoltre, il profilo biografico tracciato da Gianni Ballistreri, 'Borgogni, Gherardo', in *DBI*, 12 (1971), pp. 766–67. Per i componimenti dell'Andreini inclusi nelle raccolte curate da Borgogni, e per quelli indirizzati dall'attrice al poeta e viceversa: Chiara Cedrati, 'La vicenda redazionale delle «Rime»', cit., pp. 115–42.

²⁸⁴ Borgogni curò, all'insaputa del Tasso, anche un'edizione della *Quarta Parte* delle *Rime* del poeta (Milano: P. Tini, 1586). Tasso dovette, secondo il Solerti, confondere questa edizione con quella stampata a Venezia lo stesso anno presso Giulio Vasalini (vd. Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll. (Torino–Roma: E. Loescher, 1895), vol. I, p. 482). Potrebbe essere questa una motivazione plausibile, in quanto Tasso non interruppe i rapporti col poeta e nemmeno accenna mai nello scambio epistolare con Borgogni all'edizione imprecisa curata dal poeta albese: *Le lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, 5 voll. (Firenze: Le Monnier, 1853), vol. III, p. 196, p. 198ss. . Tasso lamenterà, invece, la scorrettezza dell'edizione in una lettera a Giovan Battista Licino: la missiva è leggibile nella scelta di prose in T. Tasso, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, 2 voll. (Milano–Roma: Rizzoli & c., 1935), p. 786.

²⁸⁵ I. Andreini, *Mirtilla. Pastorale* (Ferrara: V. Baldini, 1590).

²⁸⁶ Gherardo Borgogni (Alba nel Monferrato 1526–m. 1608 circa) è conosciuto per la sua opera *La fonte del Diporto* (Bergamo: C. Ventura, 1598): la prima parte consiste in un dialogo fra il Borgogni stesso e un tale Andronico (che riveste il ruolo di ascoltatore ammirato); la seconda parte, invece, comprende, in ordine cronologico, tutti i componimenti recitati in presenza degli *Inquieti*. Dopo il 1608 non si ha più alcuna notizia di lui. È più che probabile che l'ottantaduenne poeta sia morto in quell'anno o poco dopo. Il poeta albese è incluso in Tommaso Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, 2 voll. (Torino: tip. Chirio e Mina, 1841), lib. I, pp. 194–95 e 260–64. Per gli studi di Vittorio Amedeo Arullani, si veda: *Di Gherardo Borgogni letterato albese, e delle relazioni di lui con alcuni poeti suoi contemporanei: Tommaso Stigliani, Isabella Andreini, Torquato Tasso* (Alba: Sansoldi, 1910); il contributo sulla relazione tra il poeta albese e l'attrice padovana è leggibile con il titolo 'Gherardo Borgogni. Sue relazioni con I. Andreini', *Alba Pompeia*, II (1909), pp. 155–72. Di Arullani si veda anche: *Nuovi studi intorno a Gherardo Borgogni. Il sentimento e la poesia della famiglia nel Borgogni. Il Borgogni rimatore accademico e galante* (Alba: Sansoldi, 1911). Per quanto riguarda, invece, il magistrale studio di Taviani, si rinvia a 'Bella d'Asia', cit., pp. 3–76. Si veda, inoltre, il profilo biografico tracciato da Gianni Ballistreri, 'Borgogni, Gherardo', in *DBI*, 12 (1971), pp.

Illustrati di Casale e a quella degli *Intenti* di Pavia (come Isabella Andreini); fu inoltre tra i membri principali, con il nome *Errante*, dell'Accademia degli *Inquieti* a Milano, fondata nel 1594. L'epiteto è dovuto alla fama di irrequieto viaggiatore e per i suoi lunghi e frequenti spostamenti tra la Spagna, Roma, Napoli, Salerno e altre mete. Dopo aver perso, nell'arco di un triennio, il suo unico figlio, Tomeno (1569), e la consorte Caterina (1572), si trasferì a Milano, dove trascorse l'ultima parte della sua vita in compagnia della figlia Vittoria, avuta nel 1587 da un secondo matrimonio. A Milano si cimentò come versificatore di corte, ingraziandosi i potenti con poesie d'occasione e curando raccolte di poeti contemporanei. Scrisse spesso e volentieri, come sottolinea Arullani, delle sue sventure familiari, e non sarà lontano dal vero ipotizzare che l'Andreini alluda proprio a queste disgrazie negli accenti consolatori di questa *canzonetta*. Tuttavia, fu l'attività di editore, più che quella di poeta cortigiano, che dovette far acquistare al Borgogni una certa fama negli ambienti milanesi e, più in generale, settentrionali. Dal 1585, il quasi sessantenne Borgogni inizia a trovare spazio come poeta nei volumi collettanei di versi con una certa regolarità;²⁸⁷ ed è proprio in quest'anno che nacque l'amicizia con la ventitreenne Isabella Andreini, da lui cantata con il nome di Filli, e forse conosciuta, molto plausibilmente, nel febbraio di quell'anno, quando l'attrice con i *Gelosi* si trattenne a Milano per tutta la durata delle feste di carnevale. Sebbene l'amicizia tra i due nasca quasi un decennio prima, è durante il biennio 1593–1594 che si intensificano i rapporti. Infatti, Borgogni la incluse, riservandole ampio spazio, in due celebri raccolte da lui curate: *Gioie poetiche di madrigali del Signor Hieronimo Casone e d'altri celebri poeti de' nostri tempi, dal Signor Gherardo Borgogni di nuovo raccolte e poste in luce* (Pavia: Eredi del Bartoli, 1593) e *Le Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni dal Sig. Gherardo Borgogni* (Bergamo: Comin Ventura, 1594). Alla luce di quanto detto, sarà, dunque, proprio nel biennio 1593–94, durante il quale l'Andreini lavora, come si è visto, alla maggior parte delle *canzonette morali* (per i liguri Chiabrera e Pinelli, per i fiorentini Nori e Sertini e, probabilmente, per lo stesso Enrico IV), che la poetessa potrebbe essersi cimentata nella composizione del componimento gnomico, *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, indirizzato a Borgogni nelle *Rime*.²⁸⁸ Ad ogni modo, il rapporto fra i due continuerà per qualche anno ancora, e sarà l'Andreini, all'apice della fama, ad omaggiare il collega, quando, pubblicando le *Rime* nel 1601, include il sonetto di Borgogni a lei indirizzato

766–67. Per i componimenti dell'Andreini inclusi nelle raccolte curate da Borgogni, e per quelli indirizzati dall'attrice al poeta e viceversa: Chiara Cedrati, 'La vicenda redazionale delle «Rime»', cit., pp. 115–42.

²⁸⁷ Borgogni curò, all'insaputa del Tasso, anche un'edizione della *Quarta Parte* delle *Rime* del poeta (Milano: P. Tini, 1586). Tasso dovette, secondo il Solerti, confondere questa edizione con quella stampata a Venezia lo stesso anno presso Giulio Vasalini (vd. Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll. (Torino–Roma: E. Loescher, 1895), vol. I, p. 482). Potrebbe essere questa una motivazione plausibile, in quanto Tasso non interruppe i rapporti col poeta e nemmeno accenna mai nello scambio epistolare con Borgogni all'edizione imprecisa curata dal poeta albese: *Le lettere di Torquato Tasso*, a cura di C. Guasti, 5 voll. (Firenze: Le Monnier, 1853), vol. III, p. 196, p. 198ss. . Tasso lamenterà, invece, la scorrettezza dell'edizione in una lettera a Giovan Battista Licino: la missiva è leggibile nella scelta di prose in T. Tasso, *Poesie*, a cura di Francesco Flora, 2 voll. (Milano–Roma: Rizzoli & c., 1935), p. 786.

²⁸⁸ I. Andreini, *Rime*, cit., pp. 117–18.

(*Apollo, questa il cui valor cotanto*, p. 202) e il relativo sonetto responsivo (*Se tu, che qui tra noi splendi cotanto*, pp. 202–03).

Tornando, invece, alla canzonetta che l'Andreini dedica al Borgogni, si noterà che i trentasei versi lo rendono il testo di più breve respiro del *corpus* dei dieci componimenti morali. La canzonetta si presenta come un prodotto di matrice filosofica sull'instabilità della sorte degli uomini a causa dell'avvicinarsi della fortuna: un tema, questo, caro alla scrittrice padovana che lo riprende in altri componimenti morali dedicati a Gabriello Chiabrera (*Vago di posseder l'indico argento*), a Francesco Nori (*L'audace figlio che d'Apollo nacque*) ed a Girolamo Bisaccione (*Grave di doppio peso il dorso ondoso*). Una più attenta lettura mette in luce come tra l'Andreini e il Borgogni vi fosse una certa familiarità e confidenza, testimoniata dal fatto che il componimento risulta essere l'unico, dell'intero *corpus* morale, in cui sono presenti due apostrofi al dedicatario (vv. 9–12 e vv. 33–36):

Questi vari ed instabili accidenti
mostran, BORGOGNI, pur che 'l mal e 'l bene
loco si dan, ma son maggior le pene,
ma son gli affanni al dipartir più lenti.
[...]
E chi, BORGOGNI mio, ne l'infelice
mondo fu sì beato che, partendo
il sol, potesse dir, del Gange uscendo,
qual mi lasciò mi troverà felice?

Le due apostrofi al dedicatario sono assolutamente un fatto insolito, così come lo è il tono affettuoso dell'apostrofe al Borgogni ('E chi, BORGOGNI mio [...]', v. 33) nell'ultima strofa: una particolare cordialità e benevolenza riservate solo a un altro dedicatario, il Francesco Nori della *canzonetta morale V* ('Gentil mio NORI [...]', v. 21).

II.2.4.2. GIROLAMO BISACCIONE

Trapela una certa confidenza, oltre che un trasporto sincero, anche dai versi della *canzonetta morale* indirizzata al conte di Jesi Girolamo Bisaccione (conosciuto anche come Girolamo Majolino Bisaccioni o Bissaccioni). Laureato in diritto pubblico a Macerata il 3 marzo del 1574, il 15 settembre dello stesso anno diviene membro dell'Accademia dei *Catenati*. Dopo aver sposato Lucia Trotti, sua concittadina, accetta l'incarico come professore di poesia e retorica

nell'ateneo ferrarese,²⁸⁹ dove con ogni probabilità deve essere avvenuto l'incontro con Isabella Andreini in occasione di uno dei soggiorni 'non documentati' dell'attrice, con la compagnia dei *Gelosi*, presso la corte estense. Bisaccioni ebbe fra le sue amicizie Tasso e Aldo Manuzio;²⁹⁰ fu, inoltre, egli stesso poeta, ed è principalmente ricordato per la commedia *I falsi pastori* pubblicata nel 1605 a Verona da Francesco Delle Donne. Fra le raccolte in cui sono inclusi alcuni suoi componimenti,²⁹¹ vale la pena ricordare quella dedicata al Card. Cinzio Aldobrandini.²⁹² la stessa Andreini è presente con la *canzonetta morale* indirizzata a Chiabrera (*Faccia al gran Marte risonar l'incudi*) e inclusa nelle *Rime* del 1601. Ritornando, invece, al componimento gnomico indirizzato a Bisaccione, si noterà che il tema dello stesso è racchiudibile tutto nel titolo (*La miseria umana esser comune a tutti*). Alle strofe iniziali che riprendono miti classici (Elle e Frisso, vv. 1–8; Deucalione e Pirra, vv. 9–12) ed immagini largamente tradizionali per rappresentare le nefaste conseguenze dell'avidità, della sete di potere e dell'avvicendamento della fortuna (vv. 13–28), seguono accenti più intimi e consolatori per le sventure patite dal dedicatario, Girolamo Bisaccione. Quali siano questi eventi infausti non è meglio specificato, soprattutto perché i pochi cenni biografici forniti non sembrano che mettere in luce una vita piuttosto gratificante e lontana da inquietudini. In realtà, Bisaccione ebbe un figlio, Majolino (Ferrara, 1582–Venezia, 8 giugno 1663),²⁹³ che sembra abbia dato sovente motivi di preoccupazione al padre Girolamo. Majolino, uomo di lettere (conosciuto per essere l'autore del *Demetrio Moscovita*) e, soprattutto, di armi, a soli sedici anni, nel 1598, si arruola come alfiere nell'esercito della repubblica di Venezia e, tre anni più tardi, con suo zio paterno colonnello, Bisaccione Bisaccioni, lo troviamo nell'armata pontificia impegnata nella *Guerra dei Tredici anni d'Ungheria* (29 luglio 1593–11 novembre 1606). Limitandoci ai soli eventi della vita di Majolino prima della pubblicazione delle *Rime* andreiniane è possibile, dunque, ipotizzare il termine *post quem* del componimento, scritto probabilmente fra il 1598 e il 1601, anno di pubblicazione della raccolta. È facile immaginare che l'invito, racchiuso nella canzonetta (*Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 37–44), ad attendere tempi migliori, fungesse da conforto e

²⁸⁹ Lo storico Ferrante Borsetti (Ferrara 1682–1674) dirà di Bisaccione 'Rhetoricae, ac Poetica Lector insignis': vd. *Historia almi ferrariae gymnasii*, 2 voll. (Ferrara: B. Pomatelli, 1735), vol. 2, p. 208.

²⁹⁰ Per un profilo biografico su Girolamo Bisaccione si rinvia a: *Biblioteca picena ossia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni*, 5 voll., a cura di Filippo Vecchietti e Tommaso Moro (Osimo: D. Quercetti, 1790–96), t. 2 (1791), ad vocem 'Bisaccione (Girolamo)', pp. 254–55. Si veda, inoltre, il profilo di Bisaccioni in Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia. Notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 6 voll. (Brescia: G. Bossini, 1753–63), 2 vol., pt. 2, p. 1264. Lo storico Piero Gritio definisce Bisaccione 'uomo molto dotto, e universale [...] nella poesia di gran valore, e nell'altre scienze assai chiaro': P. Gritio, *Ristretto delle istorie di Iesi* (Macerata: S. Martellini, 1578), p. 107; rist. anast. (Bologna: Forni editore, 1966). A chiusura del volume, lo stesso Gritio riporta un sonetto del Bisaccione a lui indirizzato: inc. *GRITIO, che l'alma luce, e 'l chiaro giorno*, p. 114.

²⁹¹ Per i volumi collettanei di versi in cui compaiono versi del Bisaccione si rinvia a *Biblioteca picena*, cit., p. 255.

²⁹² *Tempio all'illustrissimo et reverendissimo signor Cinthio Aldobrandini, cardinale S. Giorgio, nipote del sommo Pontefice Clemente Ottavo*, a cura di Giulio Segni (Bologna: Eredi di G. Rossi, 1600). Bisaccione è presente con il son. *CINTHIO, già te cantò Cigno di cui*, p. 64. Nel volume sono presenti altri due dedicatari illustri delle *Rime* andreiniane: Gabriello Chiabrera e Ridolfo Campeggi.

²⁹³ Per Majolino Bisaccioni, si vedano: *Biblioteca picena*, cit., t. 2, ad vocem 'Bisaccione (Majolino)', pp. 255–63. G. M. Mazzuchelli, *Gli Scrittori d'Italia*, cit. II, 2, pp. 1264–68; Valerio Castronovo, ad vocem 'Bisaccioni, Maiolino', in *DBI*, 10 (1968), pp. 639–43.

come attestazione di amicizia e di stima verso il professore di retorica che mostrava temperamento e attitudini ben diverse dai suoi familiari.²⁹⁴

Ma tu, famoso BISACCION, che tanto
intendi e sai, col tuo saver profondo
m'acquista fé che, degli affanni, il pondo
serba la gioia; ed è nel riso il pianto.
Di tu che quei, che più di gemme splende
talor si duol; ch'alterna il mal e 'l bene
il ciel; che quel che più beato uom tiene
con la Fortuna sua spesso contende.

II.3. FONTI E INNOVAZIONI: DA OVIDIO A TASSO E OLTRE

Sulle letture di Isabella Andreini è stato già variamente accennato qua e là in questo capitolo. Il ricorso a fonti arcinote (Ovidio, Dante, Petrarca ma anche Tasso) è una costante in tutti i componimenti del *corpus* morale e di tutte le *Rime* stesse. Per la vicinanza dell'Andreini con Chiabrera, invece, valga a tal proposito il cappello introduttivo di Giulia Raboni alla prima *canzonetta morale* del poeta savonese:

E imposta l'andamento stilistico della sezione, che alterna momenti di maggiore o minore aderenza alle fonti classiche, sempre comunque mantenendo un tono fondamentale di "classicità" grazie all'utilizzo, soprattutto in apertura, di immagini naturalistiche o mitologiche, nonché di lessemi [...], che fanno insieme segno verso una poesia di nobile contenuto (con maggior recupero del filone "grave" della lirica petrarchesca: soprattutto tassiano); [...].²⁸⁹

Alla luce dei riscontri che saranno analizzati nel corso di questo lavoro, non sembra ci sia da dubitare che Isabella instauri un vero e proprio rapporto interdiscorsivo con le *Metamorfosi* di Ovidio, letto con ogni probabilità sia in lingua originale sia mediato, più o meno direttamente, dai tanti rifacimenti cinquecenteschi (Anguillara, Ludovico Dolce, Niccolò degli Agostini) debitamente segnalati a testo. Che la trasposizione del capolavoro ovidiano in lingua volgare interessi, come si evince dagli autori stessi, in modo particolare l'area veneta, che i natali diede anche alla padovana Andreini, è un elemento che andrebbe senz'altro approfondito in più

²⁹⁴ Un altro fratello di Girolamo, Desiderio, era anch'egli un uomo d'armi, rivestiva infatti il ruolo di ufficiale al servizio del granduca di Toscana: vd. Valerio Castronovo, *ad vocem* 'Bisaccioni, Maiolino', cit.

opportuna sede.²⁹⁵ Rimane, invece, indiscutibile la ‘classicità’ di queste canzonette frammista al ricorso alternato, e complementare, a Dante e Petrarca. L’Andreini non adotta nessun criterio d’esclusione, si serve delle letture e dei suoi canovacci producendo un mosaico di fonti che, anziché perdere valore e densità, si fanno portatrici di un significato nuovo. Isolare le letture dell’Andreini è cosa ardua, un discrimine che potrebbe indurre al facile errore di ignorare il contributo della memoria multipla, dell’eco e dei rimaneggiamenti di più autori persino nel singolo verso.²⁹⁶ Le sezioni che seguono, ordinate in ordine cronologico in base alla fonte, non intendono assolutamente sostituirsi ad un’edizione commentata, che pur ancora manca, delle *Rime*, ma si propongono di avviare un’analisi che aiuti a fare chiarezza sull’apporto del singolo autore.

II.3.1. OVIDIO E ISABELLA ANDREINI

È da rinviare ad Ovidio la strofa d’esordio della canz. mor. V (*L’audace figlio che d’Apollo nacque*, vv. 1–4) qui di seguito riportato:

L’audace figlio che d’Apollo nacque,
regger volendo (mal accorto auriga)
fuor del mezo sentier l’aurea quadriga,
arse la Terra e fulminato giacque.

Secondo quanto riportato nelle *Metamorfosi* ovidiane (II, 103–339), Elio, affinché il cielo e la Terra ricevano il giusto calore, consiglia al figlio Fetonte di non spingere il cocchio in basso e di non lanciarlo oltre misura nell’etere (‘Nec preme nec summum molire per aethera currum’, v. 135) perché – gli dice – spostandosi troppo in alto brucerebbe le dimore celesti e in basso la Terra, mentre a mezza via può tirare il carro senza alcun rischio (‘Altius egressus caelestia tecta cremabis, | Inferius terras: medio tutissimus ibis’, vv. 136–137). Qualche verso più avanti, a proposito della Terra arsa dal fuoco provocato dal carro di Elio, guidato da Fetonte (*Met.* II, 272 e 275):

Alma tamen *Tellus* [...]
[...]

²⁹⁵ Sulla diffusione e circolazione delle traduzioni delle *Metamorfosi*, e in particolare su quella dell’Anguillara, rinvio a Gabriele Bucchi, «Meraviglioso diletto»: *La traduzione poetica del Cinquecento e le “Metamorfosi d’Ovidio” dell’Anguillara* (Pisa: Edizioni ETS, 2011).

²⁹⁶ A proposito dell’arte allusiva, si rinvia al magistrale contributo di Gian Biagio Conte, *Memorie dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano* (Torino: Einaudi, 1974).

[...]

sustilit oppressos collo tenus *arida* vultus

Per ‘aurea quadriga’ (v. 3), l’Andreini recupera l’aggettivo ovidiano, secondo il quale aureo era l’asse della quadriga, aureo era il timone e d’oro erano i cerchioni delle ruote (*Met.* II, 107–08):

Aureus axis erat, temo aureus, aurea summae

Curvatura rotae [...]

È, invece, l’*Ars Amatoria*, non le *Metamorfosi*, che fornisce materiale all’Andreini nella strofa immediatamente successiva (*L’audace figlio che d’Apollo nacque*, vv. 5–8), quella in cui allude al mito di Icaro che morì, cadendo in mare, per essersi avvicinato troppo al Sole, il cui calore sciolse le penne di cera costruite dal padre Dedalo:

Quegli che osò con l’incerate penne,
spinto da folle ardir, poggiar tropp’alto,
cadendo fece il memorabil salto.
L’altro no, che più basso il camin tenne.

La costruzione e disposizione delle penne degli uccelli intrise di cera che fungevano da ali in *Ars am.* II, 45–48:

Remigium volucrum, disponit in ordine pinnas
Et leve per lini vincula necit opus;
Imaque pars ceris adstringitur igne solutis,
Finitusque novae iam labor artis erat

Il riferimento all’età dell’oro della canzonetta morale VI è sicuro ricordo del primo canto delle *Metamorfosi*:

Aurea prima sta est *aetas*, quae vindice nullo,
Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
Poena metusque aberant, nec verba minantia fixo
Aere legabantur, nec supplex turba timebat
Iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.

(Ov., *Met.* I, 89–93)

O non men fortunata che contenta
vita che l'*aurea etate* a noi rimena,
che vana ambizion non punge o frena,
che nulla il mondo rio cura o paventa.

(Andreini, *La notte a sé richiama tutte l'ombre*, vv. 57–60)

Non si esime, infine, dall'influenza ovidiana e dal ricordo del celebre emistichio virgiliano, la strofa d'esordio della *canz. mor.* IX, quella dove si narra la morte di Euridice e la conseguente discesa negli inferi di Orfeo:

[...] nam nupta per herbas | Dum nova Naiadum turba comitata vagatur, | Occidit in talum
serpentis dente recept (Ovidio, *Met.* X, 8–10)

[...] Latet anguis in herba (Virgilio, *Buc.* III, 93)

Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue | Passa Euridice, e 'l fuggitivo piede | L'empio col dente
venenoso fiede: | E tanto è 'l duol ch'ella ne cade essangue (Andreini, *Ove tra vaghi fior nascosto è
l'angue*, vv. 1–4)

II.3.2. DANTE IN ISABELLA ANDREINI

La panoramica delle *canzonette morali* andreiniane offerta finora ha già permesso non solo di tracciare un *identikit* dei dedicatarî ma anche temi e relazioni intertestuali e/o interdiscorsive, in particolare, con i contemporanei Chiabrera e Baldi.²⁹⁷ Una più approfondita lettura dei testi, invece, mette in luce come le scelte lessicali, spesso uniformate a quelle dei maggiori *trend* poetici di fine Cinquecento, diano vita ad un vero e proprio *collage* indifferenziato di giunture, sequenze versali e trans-versali ricavate dal riuso di fonti note desemantizzate. Ad esempio, la 'varia fortuna di Dante',²⁹⁸ pur toccando il minimo storico di popolarità proprio nel Seicento,²⁹⁹ è

²⁹⁷ Sul ruolo giocato dalla figura dell'interlocutore/destinatario dei prodotti letterari scritti da donne, non posso fare a meno di rinviare al lavoro monografico di Mercedes Arriaga Flórez, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina* (Barcellona: Anthropos, 2001).

²⁹⁸ L'allusione è al titolo di una serie di contributi da Barbi a Carducci fino a Dionisotti e oltre: vd. Michele Barbi, 'Dante: condizioni degli studi danteschi in Italia e fuori: bibliografia e storia della varia fortuna di Dante in Italia e fuori', *Kritischen Jahresberichte uber die Fortschritte der Roman*, 1 (1890), pp. 157–472; Giosué Carducci, *Delle rime e della varia fortuna di Dante* (Bologna: N. Zanichelli, 1913); Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* (Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1966), ora in *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., pp. 205–42.

²⁹⁹ Si vedano almeno: M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI* (Pisa: Nistri, 1890); Francesco Flamini, 'Dante nel Cinquecento e nell'età della decadenza', in *Dante e l'Italia nel VI centenario della morte del Poeta. 1921* (Roma: Fondazione Marco Besso, 1921), pp. 319–45; Cecil Grayson, 'Dante and the Renaissance', in *Italian Studies presented to E. R. Vincent* (Cambridge: Heffer, 1962), pp. 57–75; Emilio Bigi, 'La tradizione esegetica della «Commedia» nel Cinquecento', in *Atti del Convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca* (Roma: De Luca, 1967), pp. 18–48; Eugenio Garin, 'Dante nel Rinascimento', *Rinascimento*, VII (1967), 2, pp. 3–28.

viva e fiorente nelle *canzonette morali* di Isabella, bollata dalla critica troppo sbrigativamente e precipitosamente come ‘petrarchista’. A ben guardare, proprio il verso di esordio dell’intero *corpus* morale (quello della canz. mor. I, *Vago di posseder l’indico argento*) sembra echeggiare l’incipit di *Purg.* XXVIII (*Vago già di cercar dentro e dintorno*). Ma non finisce qui: proseguendo nella lettura della *canzonetta*, la metafora andreiniana del navigante ‘bramoso’ (‘vago’) che salpa per nuovi lidi in cerca di ricchezze materiali pare essere memoria del Dante desideroso (‘vago’, v. 1) di lasciare la ‘riva’ (v. 3) per esplorare il Paradiso terrestre dove le anime dei penitenti giungono al termine del percorso di espiazione per prepararsi all’ascensione dopo i riti di purificazione:

*Vago di posseder l’indico argento
o le gemme di Tiro, al salso regno
fida ingordo nocchiero augel di legno,
e fa ch’ei l’ali spieghi ardito al vento*

(Andreini, *canz. mor. I, Vago di posseder*, vv. 1–4)

*Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch’alli occhi temperava il nuovo giorno,
senza più aspettar, lasciai la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d’ogni parte auliva.*

(Dante, *Purg.* XXVIII, 1–6)

Di derivazione ‘purgatoriale’, e più precisamente dall’invito a raccontare i suoi peccati terreni (*Purg.* XXII, 10–54) rivolto da Virgilio a Stazio, deriva la rima e il materiale usato per la descrizione dell’oceano in tempesta nella *canzonetta morale* andreiniana XI (*Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 29–32):³⁰⁰

Ma dimmi, e come amico mi perdona | Se troppa sicurtà m’allarga il freno | E come amico omai meco ragiona | Come potè trovar dentro al tuo seno (Dante, *Purg.* XXII, 19–22)

Ma s’ella osò dar legge al vasto seno | De l’oceano, ei di giust’ira acceso | Contra ’l nemico insolito suo peso | Tutto allargò delle procelle il freno (Andreini, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 29–32)

³⁰⁰ La lezione dantesca, variamente diffusa in tutta la letteratura volgare, tornerà anche nella celebre canzone petrarchesca di *R.V.F.* XXIII, 112–114 (‘Ivi accusando il fugitivo raggio, | A le lagrime triste allargai ’l freno, | Et lasciaile cader come a lor parve’).

Si noti, innanzitutto, come, sia nella terzina dantesca sia nella quartina andreiniana, la congiunzione

‘*Ma*’ sia collocata ad inizio verso. La ripresa da parte dell’Andreini della rima *freno:seno* e dell’emistichio ‘allarga il freno’ (*Purg.* XXII, 20), esulato dal contesto originario e riproposto con *amplificatio*, è rafforzata anche dalla *variatio* ottenuta tramite le contrapposizioni *E come:Contra; amico:nemico; omai:insolito* (*Purg.* XXII, 21).

Interessanti sono anche le analogie, sul piano tematico e rimico, fra alcune terzine di *Inf.* XXX (vv. 13–19) e la *canzonetta morale* III (*Al suon de l’aurea tua cetra gli amori*). Nel narrare il suicidio di Ero dopo aver ritrovato il corpo senza vita dell’amato Leandro, naufragato a riva, dopo aver cercato di attraversare a nuoto lo stretto dell’Ellesponto, l’Andreini fa uso di una rima di derivazione dantesca (*casso:basso*).³⁰¹ La rima è impiegata da Dante per descrivere un altro esanime, il regnante di Troia, Priamo, che muore la notte della caduta della città per mano dei greci (vv. 13–15). Mentre l’immagine della Ero andreiniana che si toglie la vita gettandosi dalla torre (vv. 57–60) è frutto, se vogliamo, della commistione di due personaggi ricordati da Dante nella terzina successiva: Ecuba e Polidoro. La prima, infatti, come la diva di Sesto, ritrova il figlio Polidoro senza vita a riva; e, proprio il secondo, Polidoro stesso, secondo un mito diffusissimo sulla scia di Euripide, fu ucciso dal tiranno Polinestore, che se ne liberò gettandolo dalle mura del suo palazzo a strapiombo sul mare:

E quando la fortuna volse in *basso* | L’altezza de’ Troian che tutto ardiva, | Sì che ’nsieme col regno il re fu *casso*, | Ecuba trista, misera e cattiva, | Poscia che vide Polissena morta, | E del suo Polidoro in su la riva | Del mar si fu la dolorosa accorta (Dante, *Inf.* XXX, 13–19)

Poi che ’l bel corpo (ohime!) di spirto *casso* | Vide il mattin la donna in preda al duolo | Dal balcon preso un disperato volo | Col capo in giù precipitossi al *basso* (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra gli amori*, vv. 57–60)

Di origine infernale è anche la ‘rabbiosa fame’ del leone dantesco (in rima con le *brame* della lupa) che, nell’Andreini, sono, rispettivamente, attributi del mostro marino Scilla e delle Sirene:

Questi pareva che contra me venesse | Con la test’alta e con *rabbiosa fame*, | Sì che pareva che l’aere ne temesse. | Ed una lupa, che di tutte *brame* (Dante, *Inf.* I, 46–49)

Quasi esca fur de la *rabbiosa fame* | Di Scilla, e quasi infra deserte arene | Ebber di rapacissime Sirene | Miseri a disfogar le ’ngorde *brame* (Andreini, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 41–44)

³⁰¹ Per ‘casso’, sostantivo, sinonimo di ‘petto’ si veda Dante, *Inf.* XII, 122–124 e XX, 10–12; per ‘casso’, aggettivo, sinonimo di ‘oscurato’ si veda, invece, *Inf.* XXVI, 128–130.

Valga, infine, quest'ultimo rinvio a spiegare la presenza di materiale dantesco in Andreini. La giuntura 'saver profondo' con la quale Andreini omaggia Girolamo Bisaccione, dedicatario della *canz. mor. X*, è reminescenza certa del 'profondo saver' di Salomone, la 'quinta luce' della corona dei dodici teologi di *Par. X*:³⁰²

Entro v'è l'alta mente u' sì *profondo* | *Saver* fu messo, che, se 'l vero è vero, | A veder tanto non surse il secondo (Dante, *Par. X*, 112–114)

Ma tu famoso BISACCION, che tanto | Intendi e sai, col tuo *saver profondo* | M'acquista fé che degli affanni il pondo | Serba la gioia; ed è nel riso il pianto (Andreini, *Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 37–40)

II.2.3. PETRARCA IN ISABELLA ANDREINI

L'influenza di Francesco Petrarca, in particolare dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, sulle *canzonette morali* dell'Andreini è tangibile e consistente. Il dettato petrarchesco, tutto proteso a narrare l'amore irrealizzabile del poeta per Laura, è riscontrabile nei sintagmi, nelle sequenze enumerative, negli emistichi e nelle rime, che l'Andreini distribuisce nelle *canzonette morali*. Il 'cieco desir' e la 'morte acerba', giunture che diverranno topiche sull'esempio del poeta aretino, saranno condensate dall'Andreini, insieme alla rima di marca petrarchesca *esca:invesca*, in due strofe fra loro consecutive per descrivere i comportamenti poco virtuosi di chi brama potere e ricchezze materiali:

Se col *cieco desir* 'l cor distrugge (Petrarca, *R.V.F.* LVI, 1)

Per la memoria di tua *morte acerba* (Petrarca, *R.V.F.* CCLXXX, 13)³⁰³

De le tenere piante sue par ch'*esca*. | Amor che solo i cor' leggiadri *invesca* (Petrarca, *R.V.F.* CLXV, 4–5)

Questi ha di monarchia nel cor l'ambascia | E non assonna, e toglie al corpo l'*esca* | Sì di qua giù *cieco desir* l'*invesca*, | Poi l'alma spira, e i regni ai regni lascia. | Così 'l tempo distrugge, e *morte acerba* | involve nel silenzio ogni fatica (Andreini, *Vago di posseder l'indico argento*, vv. 19–22)

³⁰² A tal proposito, si rinvia a Paola Nasti, *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante* (Ravenna: Longo, 2007).

³⁰³ Per altre occorrenze della locuzione 'morte acerba' nel *Canzoniere* si vedano: *R.V.F.* CCCXXIII, 11; *ibid.*, CCCXXV, 111; *ibid.*, CCCXXXII, 6 e *ibid.*, CCCLX, 57. Nell'Andreini il sintagma tornerà nell'egl. VII, *Piange Filen sua miserabil sorte*, v. 181 ('de l'*acerba* mia *morte*') e nei *versi funerali* I, v. 2 ('del grave duol tuo la *morte acerba*').

Sempre in questa prima *canzonetta morale*, non si può non notare come la ‘chiara tromba’ di Amedeo di Rodi (Gabriello Chiabrera) rinvii alla ‘chiara tromba’ di Achille (Omero) ricordata da Petrarca:

Giunto Alexandro a la famosa tomba | Del fero Achille, sospirando disse: | O fortunato, che sì
chiara tromba | Trovasti, et chi di te sì *alto* scrisse! (Petrarca, *R.V.F.* CLXXXVII, 1–4)

Ma se scherzando Clio per te rimbomba | *Alto* così; qual a te gloria, e quale | A noi darà tesor ricco
immortale | Di RODI e d’AMEDEO la *chiara tromba*? (Andreini, *Vago di posseder l’indico argento*, vv.
29–32)

La sequenza enumerativa dei maggiori corsi d’acqua, unitamente alla rima *frange:Gange*, del secondo componimento morale, sempre indirizzato a Chiabrera (*Faccia al gran Marte risonar le ‘ncudi*), è anch’essa tolta a Petrarca:

Non Tesin, *Po, Varo, Arno, Adige et Tebro*, | Eufrate, *Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange*, | *Tana,*
Histro, Alpheo, Garona, e ’l mar che *frange*, | Rodano, Hiberò, *Ren, Sena, Albia, Era, Hebro*’ (Petrarca,
R.V.F. CXLVIII, 1–4)

Di vincer brami, e vinca e quanto *frange* | *Il Mar* vermiglio, e ’l *Tigre*, e ’l *Nilo* inonda, | Patolo,
Idaspe, a cui risplende l’onda | D’oro e di gemme, e quanto bagna il *Gange*. | Comandi a l’Indo, a l’Istro, a
l’*Arno*, al Tago | A la Garona, al *Tebro*, a l’*Ermo*, al *Reno*, | Al Danubio, a la *Tana*, a quanto il seno |
Tocca *Adige, Po, Varo* e ’l Gigeo Lago. (Andreini, *Faccia al gran Marte risonar le ‘ncudi*, vv. 5–12)

La ripresa della rima equivoca *poggi:poggi*, nonché qualche affinità tematica con la sequenza versale di chiusura di *R.V.F.* XXV, è leggibile nell’ultima strofa della *canz. mor.* V indirizzata a Francesco Nori:

Trovaste per la via fossati o *poggi*, | Fu per mostrar quanto è spinoso calle, | Et quanto alpestra et
dura la salita, | *Onde* al vero valor conven ch’uom *poggi* (Petrarca, *R.V.F.* XXV, 11–14)

Là tra fiorite valli e verdi *poggi*, | Al dolce suon de’ garruli augelletti | Gusterai di virtù gli almi
diletti | *Ond’*avverrà ch’ a maggior gloria *poggi* (Andreini, *L’audace figlio che d’Apollo nacque*, vv.
45–48)

La prima delle sei visioni della canzone petrarchesca *Standomi un giorno solo a la fenestra*, quella dove una fiera dal volto umano (Laura) viene inseguita da due veltri (il giorno e la notte), presenta non solo il sintagma ‘acerba morte’, di cui si è già visto come Andreini lo desemantizzi (*canz. mor.* I, *Vago di posseder l’indico argento*, v. 21), ma fornisce alla poetessa lo spunto per la rima *forte:sorte* nella descrizione dei pericoli patiti per mare dagli Argonauti:

De la fera gentil mordean sì *forte*, | [...] | [...] | Vinse molta bellezza *acerba morte* | Et mi fe' *sospirar* sua dura *sorte* (Petrarca, *R.V.F.* CCCXXIII, 8–12)

Muto divenne Orfeo, tacque sua lira | Famosa tanto, ogni guerrier più *forte* | Timor conobbe, e *sospirò* tal *sorte* | E del vento e del mar, l'orgoglio e l'ira (Andreini, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 37–40).

In chiusura della stessa canzonetta, troviamo la giuntura *spirto gentil* che rinvia al famoso *incipit* petrarchesco di *R.V.F.* LIII:

Spirto gentil, che quelle membra reggi (Petrarca, *R.V.F.* LIII, 1)

Son di *spirto gentil* ricchi tesori (Andreini, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, v. 60)

II.3.4. TORQUATO TASSO IN ISABELLA ANDREINI

Il rapporto fra Torquato Tasso e Isabella Andreini è stato già stato ampiamente trattato da Taviani,³⁰⁴ e questo aiuta e non poco a spiegare, semmai ce ne fosse bisogno data l'alta stima dei contemporanei per il poeta napoletano, la particolare attenzione posta dalla scrittrice padovana per le opere del collega. Ad uno sguardo più attento non sfuggirà, infatti, che Tasso sia indubbiamente la fonte primaria delle *canzonette morali*; e, volendo essere più specifici, è innegabile che la *Conquistata* tassiana giochi un ruolo importante, almeno da un punto di vista lessicale, per il *corpus* morale andreiniano. Al di là delle riprese intertestuali che analizzeremo poco più avanti, va ricordato che Tasso attese alla riscrittura della *Liberata* fra il 1582 e il 1593, anno in cui fu pubblicata a Roma con il titolo di *Gerusalemme Conquistata*. In quell'anno, come ripetuto più volte in questo lavoro, nella capitale, ospite a casa Aldobrandini vi era anche Isabella Andreini, la quale, come testimoniato dal figlio dell'attrice, Giovan Battista, arrivò seconda in una competizione poetica vinta proprio dal Tasso.³⁰⁵ Il 1593, come si è visto, è anche una data cruciale per la scrittura delle canzonette andreiniane che sembrano essere state scritte per la maggior parte in quell'anno o, al massimo, entro il successivo. Il poema, in questa nuova veste 'riveduta e corretta' con l'aiuto di Angelo Ingegneri (con il quale anche l'Andreini era in contatto),³⁰⁶ fu dedicato al mecenate degli artisti e protettore dello stesso Tasso, il Card. Cinzio Aldobrandini: personaggio chiave per la carriera dell'Andreini, la quale non mancherà di omaggiarlo nel 1601 con il volume di *Rime*. E se queste premesse non dovessero bastare a motivare l'ipotesi, più che plausibile, di una lettura andreiniana della *Conquistata*, le riprese

³⁰⁴ F. Taviani, 'Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità', cit., pp. 3–76.

³⁰⁵ G. B. Andreini, *La Ferza*, cit., pp. 68–70.

³⁰⁶ Il sonetto dell'Ingegneri e la relativa risposta di Isabella sono inclusi nelle *Rime* postume del 1605, cit., son. LXXVIII (A. Ingegneri, *In ischietto vestir vera bellezza*) e son. LXXIX (I. Andreini, *Un bel sembante in abito negletto*), pp. 74–75.

intertestuali vengono in soccorso della tesi. Sembra, a ben vedere, che l'Andreini abbia avuto in mente il Tasso della *Conquistata*, in particolare, per il materiale bucolico e marittimo che emerge da alcune sue giunture e sistemi di rime. È dall'ultimo canto del poema che l'Andreini fa propria la rima (*salsi regni:legni*) riproposta al singolare nella prima *canzonetta morale*:

Ardisca trionfar de' *salsi regni* | [...] | E tragga 'a curvi lidi i curvi *legni* (Tasso, *G. C.* XXIV, 112, 3–5)

O le gemme di Tiro, al *salso regno* | Fida ingordo nocchiero augel di *legno* (Andreini, *Vago di posseder l'indico argento*, vv. 2–3)

Qualche verso più avanti, l'Andreini sembra far propria la giuntura 'aer fosco' presente per ben due volte nella *Conquistata*:

Così disse egli; apparian repente | De l'Oceano i fonti, a l'*aer fosco* (Tasso, *G. C.* XII, 25, 3–4)
Né torbida procella a l'*aer fosco* | O folgore che passi i monti e i marmi (Tasso, *G. C.* XIX, 24, 5–6)

Quand'ecco fremon l'onde, e Borea scorre | L'*aer fosco*, guerreggia ed Euro e Noto (Andreini, *Vago di posseder l'indico argento*, vv. 5–6)

Da 'salso regno' a 'salsi campi' il passo è breve, l'antecedente è sempre il Tasso della *Conquistata* come emerge dall'esempio che segue:

Tremò l'Olimpo con l'aria e i *salsi campi* | Dell'Oceano e i suoi profondi abissi (Tasso, *G. C.* XIX, 137, 3–4)

E nave a sé, vela e nocchier si guida | Pe i *salsi campi* a la sua donna in seno (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra*, vv. 35–36)

La sequenza trans-versale qui riportata, invece, fornisce l'occasione per evidenziare come l'Andreini si adoperi per fondere materiale tolto sia alla *Liberata* sia alla *Conquistata*. Il mito di Deucalione e Pirra, unici sopravvissuti al diluvio universale voluto da Giove, sintetizzato dall'Andreini in una strofa della *canz. mor.* X (*Grave di doppio peso il dorso ondoso*, vv. 9–12), ricorda per analoghe scelte lessicali e tematiche una coppia tassiana, quella del 'Soldano', re dei turchi, Solimano (nella *Liberata*) e della moglie (nella *Conquistata*), anche loro afflitti per aver perso tutto ciò che gli apparteneva:

Tu piangi Soliman? Tu, che destrutto | *Mirasti* il regno tuo *co'l ciglio asciutto*? (Tasso, *G. L.* IX, 86, 7–8)

L'errante del soldan *fida consorte* (Tasso, *G. C.* III, 33, 8)

Deucalion, con ciglio asciutto mira, | E la fida consorte l'universo (Andreini, *Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 9–10)

Qualche verso più avanti, si possono constatare ancora reminescenze tassiane, riproposte anche in un'altra canzonetta (canz. mor. V, *L'audace figlio che d'Apollo nacque*). Sia per la metafora della navigazione sia per le riprese intertestuali (fra cui le parole rima *absorto:porto*), le strofe andreiniane ricordano l'omaggio tassiano ad Alfonso d'Este nel primo canto della *Liberata*:

Me peregrino *errante*, e fra gli scogli | E fra l'onde agitato e quasi *absorto* | Queste mie carte in lieta fronte accogli, | Che quasi in voto a te sacrate i' *porto* (Tasso, *G. L. I*, 4, 3–6)

Guida nocchier gran nave e, 'l salso regno | Tutto cercando, vien da l'onde *absorto* | Salvo è colui che non lontan dal *porto* | Va radendo il terren con picciol legno (Andreini, *L'audace figlio che d'Apollo nacque*, vv. 9–10)

Vedi quel legno tu dai flutti *absorto*, | De l'oceàn vedi le merci *erranti* | E come a gran fatica i naviganti | Già gravi d'or giungono ignudi al *porto* (Andreini, *Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 17–20)

Un componimento morale andreiniano che ha gli occhi rivolti alle scelte tassiane è sicuramente la canz. mor. VI (*La notte a sé tutte richiama l'ombra*). Si veda l'esempio seguente incluso sia nella *Liberata* sia nella *Conquistata*:

Già de l'*ultima stella* il raggio *langue* | Al primo albor ch'è in oriente acceso (Tasso, *G. L. XII*, 58, 3–4 e *G. C. XV*, 72, 3–4)

Langue l'ultima stella, e 'l primo lume | Sorge dal Gange [...] (Andreini, *La notte a sé tutte richiama l'ombra*, vv. 5–6)

Qualche verso più avanti, l'Andreini toglie, invece, materiale alla *Liberata*:

Qual pioggia d'argento e *matutina* (Tasso, *G. L. XX*, 129, 3)

La *matutina pioggia*, indi pascendo (Andreini, *La notte a sé tutte richiama l'ombra*, v. 11)

La visione di Goffredo della Gerusalemme terrena e celeste della *Conquistata* fornisce lo spunto all'Andreini per descrivere il Grande Carro della costellazione di Boote:

Egli medesmo a *le stellanti rote*, | Luce agguagliando ad ombra oscura ed adra (Tasso, *G. C. XX*, 36, 5)

Gioioso il giorno, e più quando Boote | Volge il timon da *le stellanti rote* (Andreini, *La notte a sé tutte richiama l'ombra*, vv. 54–55)

Nella stessa canzonetta, è leggibile un rinvio ad un altro poema del Tasso, il *Rinaldo*. Il ‘battel’ tassiano e il ‘pino’ andreiniano in balia delle acque mettono in evidenza come le analogie vadano oltre la semplice ripresa della locuzione:

Quel marinar che sul battel fuggito | De l’irato Nettuno avea lo sdegno (Tasso, *Rin.* X, 67, 2)

Che folle è ben chi ’l pino errante crede | A l’irato Nettuno [...] (Andreini, *La notte a sé tutte richiama l’ombra*, vv. 29–30)

L’influenza del *Rinaldo* sui componimenti morali andreiniani è ravvisabile, in particolare, nella terza canzonetta del *corpus*, quella che narra del mito di Ero e Leandro ripreso dall’epillio di Museo, ricordato dallo stesso Tasso, omaggio dall’*incipit* dell’Andreini:

Museo fra tanto *al suon de l’aurea cetra* | Scioglie la dotta lingua in dolci accenti (Tasso, *Rin.* IX, 25, 1–2)

Al suon de l’aurea tua cetra gli amori | De la bella Ero e del garzon d’Abido (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra gli amori*, vv. 1–2)

La lettura della canzonetta mette in luce, qualche verso più avanti, anche un’altra giuntura tolta al *Rinaldo* tassiano:

Fra tanto ei scorse e la *donzella altera* | Di donne e di guerrier leggiadra schiera (Tasso, *Rin.* I, 67, 7–8)

Ma più d’ogn’altro arde a Leandro il petto; | Arde e sol può de la *donzella altera* (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra gli amori*, vv. 17–18)

A testimonianza della ricchezza del rapporto intertestuale fra Tasso e Andreini, valga un ultimo accenno, sempre in riferimento alla *canzonetta morale* appena citata, alla ripresa di parole rima *onde:amiche sponde* tolte alle *Rime* tassiane, delle quali l’Andreini, come si è visto in altre occasioni, era lettrice:

E di nome più chiaro assai che d’*onde*, | [...] | A queste tue cortesi *amiche sponde* (Tasso, canz. Si duole de la propria fortuna e confida nel duca d’Urbino, *O del grand’Appennino*, vv. 3–5)

Pensoso alquanto da le *amiche sponde* | [...] | [...] | Foco d’amor non dè temer de l’*onde* (Andreini, *Al suon de l’aurea tua cetra gli amori*, vv. 29–32)

II.3.5. VERONICA GAMBARA IN ISABELLA ANDREINI

Sui legami fra Isabella Andreini e le scrittrici che l'avevano preceduta (Veronica Gambara, Gaspara Stampa e Veronica Franco), congiuntamente alla riproposizione di temi tassiani, si era già pronunciata Maria Luisa Doglio nell'introduzione alla *Mirtilla* da lei curata.³⁰⁷ Una lettura delle *canzonette morali* conferma anche per le *Rime* quanto già evidenziato dalla studiosa per la favola pastorale.

Per iniziare, la giuntura con cui Isabella omaggia Chiabrera nella prima canzonetta (*Vago di posseder l'indico argento*) è tolta alla Gambara. Si veda come entrambe collochino la locuzione in fin di verso:

Sorde mie orecchie: ora al *celeste canto* | E al suo dolce parlar attente state! (Gambara, son. *Quando fia mai quel dì, felice tanto*, vv. 5–6)

Ciò non di te né di quei carmi illustri, | Nobil CHIABRERA, ond'oggi al mondo tanto | Diletti e giovani, il cui *celeste canto* | Vince d'Apollò stesso i pregi industri (Andreini, *Vago di posseder l'indico argento*, vv. 25–29)

L'*incipit* del secondo componimento, indirizzato sempre a Chiabrera, è anch'esso modulato su una sequenza versale della Gambara:

Né per far l'arme li Ciclopi ignudi | Battendo *risonar facean gli incudi* (Gambara, canz. *Quando mira la terra ornata e bella*, vv. 119–120)

Faccia al gran Marte *risonar le 'ncudi* (Andreini, inc.)

Che l'Andreini abbia in mente la canzone della Gambara appena citata è comprovato dalla ripresa delle non comuni parole-rima '*mare infido:lido*'. La rima, come si evince dall'esempio che segue, tornerà anche in Tasso³⁰⁸ ma, alla luce di quanto appena detto e di una corrispondenza delle strofe della Gambara con i temi delle *canzonette morali* andreiniane (l'avvicendamento della fortuna, la caducità del tempo, la lode dell'ambientazione pastorale contrapposta al biasimo delle ricchezze materiali e della vita cortigiana), non sembra ci sia da dubitare un rapporto privilegiato fra l'Andreini e il modello femminile della Gambara:

³⁰⁷ I. Andreini, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit., p. 9.

³⁰⁸ Tasso, *Rin.* I, 65, 4–6; Id., *G. L.* III, 4, 2–4 e XIV, 30, 3–5. Ma è nella *Conquistata* che si riscontra il maggior numero di occorrenze: IV, 4, 2–4; XVI, 62, 7–8; XVIII, 7, 7–8; XX, 99, 2–4; XX, 123, 4–6; XXIII, 13, 1–3; XXIV, 45, 7–8.

Si commette al potere del *mare infido* | [...] | Trapassa or questo ed or quell'altro *lido* (Gambara, canz. *Quando miro la terra ornata e bella*, vv. 66–68)

Preme l'aureo monton del *mar infido* | E mentre Friso ei trae sicuro al *lido* (Andreini, *Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 1–3)

Di un certo rilievo non è tanto la seguente ripresa parziale nella *canz. mor.* VIII di una sequenza enumerativa concernente le imprese del sovrano Cesare Ottaviano Augusto ma, piuttosto, la discorde opinione sulle conquiste dell'imperatore. Mentre la Gambara pone l'accento sull'immortalità raggiunta grazie all'assoggettamento di nuovi popoli; l'Andreini, che intitola la canzonetta *Instabilità delle cose umane*, nella quartina tratta degli affanni e preoccupazioni nel governare un regno causati, spesso, dall'avvicendamento della fortuna:

Del gran Cesare Augusto, onde l'impero | Del mondo tenne, e visse alto e immortale | [...] | [...] | [...] | [...] | Che se per vincer gli *Indi*, e i *Medi*, e i Sciti, | E i Cantabri, e i Britanni, e i Galli audaci | Meritò quel aver tant'alti onori (Gambara, son. *Quella felice stella e 'n ciel fatale*, vv. 3–4 e vv. 9–11)

Quegli ch'ai *Medi*, agli *Indi*, ai Parti diede | Terror sovente, ancor sovente il petto | Gravò meno d'acciar che di sospetto; | Poiché fortuna unqua non serba fede (Andreini, *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, vv. 13–16)

II.3.6. ISABELLA ANDREINI IN GIOVAN BATTISTA MARINO

L'influenza di Isabella Andreini, limitatamente alla *Mirtilla* e alle *egloghe boscherecce*, sulle opere di Giovan Battista Marino è già stata messa in luce in altre sedi.³⁰⁹ Ciò nonostante, è pur sempre utile ricordare che nel 1602 mentre Marino recitava un suo sonetto in una libreria di Venezia al fine di farsi notare da Guido Casoni,³¹⁰ l'Andreini non solo aveva già raggiunto una fama senza pari con le sue *tournée* in veste di primadonna e capocomico dei *Gelosi* in Italia e in Francia, ma aveva già da un anno stampato le sue *Rime* e vedeva la sua *Mirtilla*, dopo le numerose ristampe in patria, tradotta e pubblicata in francese.³¹¹ Non meraviglia, dunque, che

³⁰⁹ S. Santosuosso, 'Le egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino', cit., pp. 49–57 e Id., 'La *Mirtilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino', cit., pp. 143–53.

³¹⁰ Emilio Zanette, *Una figura del secentismo veneto: Guido Casoni* (Bologna: N. Zanichelli, 1933); ma si veda anche l'analisi di Carmela Colombo, *Cultura e tradizione nell'Adone di G. B. Marino* (Padova: Antenore, 1967), pp. 64–65.

³¹¹ I. Andreini, *Myrtille. Bergerie*, trad. in prosa in lingua francese a cura di Adradan (Parigi, M. Guillemot, 1602). Una prima versione della favola pastorale in lingua francese è, invece, rimasta allo stato di manoscritto conservato a Parigi (B. N., Ms. FR 25483): il testo intitolato, *Amours de Bergers*, firmato da Roland du Jardin Sieur des Roches, è datato nel 1599. Per maggiori informazioni sulle traduzioni della *Mirtilla* in lingua francese, in particolar modo per quella data alle stampe, si veda Daniela Mauri, *La Mirtilla di Isabella Andreini e la sua seconda traduzione francese*, in «Il n'est nul si beau passe temps Que se jouer a sa Pensee». *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli* (Pisa: Edizioni ETS, 1995), pp. 243–60; ora anche in Ead., *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque* (Parigi–Fiesole: Champion–Cadmo, 1996), pp. 199–223.

anche la sezione di *canzonette morali* andreiniane sia portatrice di prove a supporto dell'ipotesi di un legame intertestuale fra i due autori.

Per iniziare, la duplice presenza della giuntura 'pelago spumoso' nella *canz. mor. III* (*Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*) e nella *canz. mor. X* (*Grave di doppio peso il dorso ondosso*), tornerà nell'*Adone* del Marino per ben due volte.³¹² A ben guardare, l'uso e il riuso della locuzione induce ad ulteriori considerazioni che vanno oltre la semplice ripresa del materiale lessicale. Infatti, contestualizzando la giuntura nelle più ampie porzioni di testo in cui è inclusa, si riscontra innanzitutto una sostanziale divergenza sul tono adottato dai due autori. Il mare aperto in tempesta è visto dall'Andreini, sulla scia di due esempi classici, come causa di morte: di Leandro che nuota vanamente per attraversare lo stretto dell'Ellesponto per raggiungere l'amata Ero (*canz. mor. III*) e di Elle che in groppa al montone dal vello d'oro cade nello stretto che da lei prende il nome (*canz. mor. X*). Dal canto suo, Marino, invece, si diletta in argomenti più leggeri e privi di *pathos*: da un lato, la nascita di Venere e la successiva celebrazione di lei da parte degli abitanti del 'pelago spumoso' (*Adone VII*, 136 e ss.) e, dall'altro, sicuramente memore dell'esempio andreiniano dal quale riprende anche le parole-rima *ondosso:pelago spumoso*, narra la traversata di Venere sul dorso del mostro marino, Tritone, allettato dalle promesse amorose della stessa (*Adone XVII*, 107 e ss.).

Giunto l'orrido verno il coraggioso | Leandro nuota; ed ecco il crudo fiato | D'Austro porta al ciel
l'onda e 'l lume usato | Spegne; ond'ei corre il *pelago spumoso* (Andreini, *Al suon de l'aurea tua cetra gli amori*, vv. 49–52)

Grave di doppio preso il dorso *ondosso* | Preme l'aureo monton del mar infido | E mentre Friso ei
trae sicuro al lido | Elle riman nel *pelago spumoso* (Andreini, *Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 1–4)

Mentre col piè rosato e rugiadoso | Il vertice del mar calca sublime | E con l'eburnea man del flutto
ondosso | Dal'auree trecce il salso umor s'esprime | Gli abitator del *pelago spumoso* | Lascian le case lor
palustri ed ime | E fan, seguendo il lor ceruleo duce, | Festivi ossequi al'amorosa luce (Marino, *Adone VII*,
137, 1–8)

De' promessi imenei lieto e gioioso | E del'incarco suo Tritone altero, | Non fende già del *pelago*
spumoso | Per dritto solco il liquido sentiero | Ma va con giri obliqui il campo *ondosso* (Marino, *Adone*,
XVII, 107, 1–5)

³¹² Un'occorrenza della giuntura è in G. Chiabrera, *Guerra dei Goti VI*, 31, 4–6 ('Fa rimbombare il *pelago spumoso* / [...] / Cadde il Perso trafitto e sanguinoso').

Procedendo con la lettura dei componimenti morali andreiniani, nella canz. mor. V (*L'audace figlio che d'Apollo nacque*) si troverà la giuntura 'garruli augelletti' che induce ad una più ampia trattazione delle intertestualità fra Andreini e Marino. Di questa ripresa se ne era già parlato a proposito delle *egloghe boscherecce*,³¹³ ma vale la pena riassumerla qui. La locuzione compare in altri due componimenti (un' *egloga* e in uno dei *versi funerali*) nelle *Rime* della poetessa e tornerà nel settimo idillio (*Siringa*) della *Sampogna* di Marino che dimostra, a sua volta, di conoscere anche la canz. mor. VI (*La notte a sé tutte richiama l'ombre*), dalla quale, come si può notare dalle intertestualità riportate qui, toglie non solo il vezzeggiativo 'augelletti' ma anche altro materiale lessicale:

Al dolce suon de' *garruli augelletti* (Andreini, *L'audace figlio che d'Apollo nacque*, v. 46)

E si dona al cantar degli *augelletti* | Od al *tremulo* suon dei ruscelletti (Andreini, *La notte a sé tutte richiama l'ombre*, vv. 46–47)

Spiegano al tuo dolce venir dolci carole | I *garruli augelletti* (Andreini, *versi fun. Fuggendo il lume a le spelonche tratti*, vv. 34–35)

Al dolce canto accordo | Dei *garruli augelletti* (Andreini, *egl. Pascea del buon Damone*, vv. 23–24)

Ramuscelli *tremuli*, | *Augelletti garruli* (Marino, *Samp. VII*, 366–367)

L'Andreini è fonte di ispirazione anche per il primo idillio della *Sampogna* (*Orfeo*). La *canzonetta morale*, dal quale Marino attinge, è, come si può immaginare, quella avente per oggetto il mito di Orfeo ed Euridice (canz. mor. IX, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*). L'immagine della 'negra palude' degli abissi infernali attraversata dal traghettatore di anime dannate, Caronte, tornerà, infatti, proprio in Marino:

Per la *negra palude* orrida barca | Piena gli appar di lagrimoso stuolo | D'alme infelici, e nocchier *vecchio* e solo | Che 'l pelago infernal sicuro varca (Andreini, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*, v. 9)

E la *negra palude*, | Dove il *vecchio* Caron tragitta l'*alme*, | Passò senza spavento, e corse e vide (Marino, *Samp. I*, 147–149)

Per l'analogo riferimento alla palude infernale, è da ricondurre all'Andreini anche l'occorrenza, qui riportata, del quarto canto dell'*Adone*:

Esce di Stige per occulto calle, | E 'n quella *nera* e fetida *palude* (Marino, *Adone IV*, 261, 6–7)

³¹³ S. Santosuosso, 'Le *egloghe boscherecce* di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino', cit., pp. 143–53.

Sebbene non sia da escludere affatto una ‘possibile memoria’ della ‘livida palude’ di *Inf.* III, 98, come Emilio Russo ipotizza nel suo commento al poema,³¹⁴ la fonte di Marino pare proprio essere Isabella Andreini.

Come se non bastasse, nella strofa precedente del poema, Marino riprende altri elementi tolti alla terza *egloga boschereccia* dell’Andreini proponendoli in vari luoghi del suo poema:

Deh! non *mi riguardar con torvo ciglio* (Andreini, egl. III, *Or che la notte, a la suprema altezza*, v. 145)

Con torvo ciglio e grosso cor la mira (Marino, *Adone* IV, 260, 1)³¹⁵

Costei con torto sguardo e torvo ciglio (Marino, *Adone* XII, 224, 2)³¹⁶

Con torvo ciglio e con severa faccia (Marino, *Adone* XX, 456, 2)

Tornando, invece, al rifacimento andreiniano e mariniano narrante la discesa negli inferi di Orfeo, Marino, come si evince dall’esempio che segue, rielabora ancora materiale tolto alla canzonetta dell’Andreini:

E tutta mira al fin *l’empia famiglia*. | I negri *spirti* de la notte oscura | *Stupidi* stanno, e *saper brama* ognuno, | E più ’l gran re di lagrime digiuno, | Quel che l’ardito giovane procura (Andreini, *Ove tra vaghi fior nascosto è l’angue*, vv. 24–28)

Stava *l’empia famiglia* | De dolorosi *spirti* | *Stupida* intorno e di *saver bramosa* | Ciò che chiedesse il peregrin del mondo (Marino, *Samp.* I, 175–178)

Ed ancora qualche verso più avanti, si veda la rielaborazione della sequenza versale che descrive l’ottenimento, da parte di Orfeo, della moglie Euridice a patto che non si volti indietro a guardarla prima che i due non lascino l’Ade:

³¹⁴ Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo (Milano: BUR, 2013), *ad locum*. L’allusione è sempre a Caronte che trasporta i dannati da una sponda all’altra dello Stige: Dante, *Inf.* III, 98 (‘al nocchier de la livida palude’).

³¹⁵ Da valutare un’ideale disposizione chiasmatica da parte di Marino nei confronti dell’Andreini (Non *mi riguardar con torvo ciglio*: *Con torvo ciglio e grosso cor la mira*) supportata dal gioco fonico delle riprese del pronome atono ‘mi’ e della prima sillaba di ‘*riguardar*’ poste in fin di verso nella nuova veste, verbale, di ‘*mira*’, la quale, a sua volta, si contrappone con sinonimia al verbo andreiniano (‘*riguardar*’).

³¹⁶ Dei tre luoghi di Marino qui citati, questo è senz’altro il più pertinente non solo per l’analoga ripresa degli elementi in fin di verso ma anche per le affinità tematiche e fono-grafematiche della sequenza versale: al *riguardar* della scrittrice si contrappone lo *sguardo* del poeta, una ripresa non solo semantica ma anche di forte ricordo fonico. Per quanto riguarda la giuntura *torvo ciglio*, non vi è nessun antecedente in poesia prima dell’Andreini e abbiamo, a quanto ci risulta, una sola occorrenza nella prosa di Luigi Alamanni, *Della Coltivazione* (Firenze: Bernardo di Giunti, 1546), I, vv. 917–918 (‘Minacciosa la fronte, il *ciglio torvo*, | Sempre innanzi alla schiera il passo muova’).

Respirâr da l'incarco de' tormenti | L'alme, e col molle canto il duro fato | Ruppe, ed *ottenne il caro pegno amato*, | Mosse a pietà le dispietate genti (Andreini, *Ove tra vaghi fior nascosto è l'angue*, v. 47)

Così l'*amato pegno ottenne*, e tolse | Dale branche di Morte il suo tesoro (Marino, *Samp.* I, 409–410)

Spostando l'attenzione ancora una volta sulla presenza dell'Andreini nell'*Adone*, non si può non notare la giuntura 'umide ciglia', che compare, nella forma al maschile, anche nei *versi funerali* della stessa:

E scorto ho ancor gonfio d'orgoglio il mare | Minacciar morte, e poi *l'umide ciglia* | Tranquillar si che sua muta famiglia | Poteasi annoverar per l'onde chiare (Andreini, *Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, vv. 5–8)

Rasciuga per pietà *l'umido ciglio* | Di noi, che 'n pianto distilliamo il core (Andreini, *versi fun.* III, In morte di Nisida. *Candidi cigni che le verdi rive*, vv. 74–75)

E così detto al suol *l'umide ciglia* | China alquanto e s'arresta e pensa e tace (Marino, *Adone* XIV, 275, 1–2)

Da valutare anche una rielaborazione da parte di Marino di una sequenza versale della *canzonetta morale* andreiniana avente per oggetto il mito degli Argonauti. Ancora una volta, il poeta napoletano opera con *dissimulatio*, ricollocando la fonte in un contesto più leggero, il suo congedo nell'ultimo canto del poema dove descrive i giochi a cui accorrono gli dei:

E 'l guardo tenne, e 'l lievo corso intento | Agli *altrui remotissimi confini* (Andreini, *Ben fu quei troppo audace e poco saggio*, vv. 27–28)

Ma da vie più *remoti altri confini* | Vi convergono ancor straniere genti (Marino, *Adone* XX, 20, 3–4)

Un ultimo accenno è da riservare alla presenza dei componenti morali dell'Andreini nel poema sacro *La strage degli innocenti*, pubblicato postumo nel 1632 dal Marino. La locuzione 'figlio essangue' della canz. mor. X (*Grave di doppio peso il dorso ondoso*) sarà ripresa da Marino, il quale conserverà, oltre al raddoppiamento sintattico della consonante *s*, anche la posizione in fin di verso:

O quel che piange unico *figlio essangue* (Andreini, *Grave di doppio peso il dorso ondoso*, v. 24)

Vo' che con larga usura al *figlio essangue* | Quanto negò di latte or dia di sangue (Marino, *La strage* IV, 78)

Nella *canz. mor. VI (La notte a sé tutte richiama l'ombra)*, l'immagine pastorale dell'agnello che si nutre dalla mammella del genitore viene riusata in un contesto ben diverso, quello appunto de *La strage*. Il verbo 'sugge' associato a 'seno' tornerà solo in Marino nell'esempio qui di seguito riportato:

Riempie il voto *sen* la pecorella | Indi 'l *sugge* l'agnel che lascivetto | E fugge, e bela, e scherza, e con diletto | Or si corca tra i fiori, ed or saltella (Andreini, *La notte a sé tutte richiama l'ombra*, vv. 17–18)

Ecco un altro crudel, ch'al primo figlio, | Che *il sen* le *sugge*, un dardo aventa e scocca (Marino, *La strage* III, 55)

II.4. CONCLUSIONI

Al di là di queste relazioni intertestuali, rimane interessante notare come una lettura delle *canzonette morali* andreiniane abbia rivelato tutta una serie di informazioni preziose sull'esistenza, in particolare sull'asse Firenze–Genova, di un 'circolo di letterati', i cui membri interagiscono fra loro più frequentemente di quanto si possa immaginare. Questo incrocio di personaggi apporta sicuramente nuove informazioni utili ai fini di un tentativo, seppur parziale, di ricostruzione dell'esistenza di legami fra uomini di lettere (e non solo) in epoca (pre–)barocca. L'Andreini, dal canto suo, sembra, in queste canzonette, volersi fare portatrice, come già segnalata da Raboni per Chiabrera, dell' 'aurea mediocritas' oraziana (*Carm. II* 10, 6–8 'Auream quisquis mediocritatem | Diligit tutus caret obsoleti | Sordibus tecti, caret invidenda, | Sobrius aula'),³¹⁷ la quale è spesso condizionata dall'avvicendamento della fortuna, tema soventemente ribadito dalla scrittrice padovana. La strada della virtù che la scrittrice padovana indica ai suoi destinatari è un insieme eterogeneo di attributi che ingloba nobiltà d'animo, cultura, la non frequentazione di ambienti di corte e l'appropriata scelta di amici saggi. Ma gli affanni della natura umana si acquietano solo con l'esercizio della virtù, che assume, nell'Andreini, un inusuale carattere laico e spirituale al tempo stesso.³¹⁸ Non parrà ambigua, quindi, la presenza di Enrico IV e del Card. Aldobrandini, così come ad uno sguardo più ampio, la presenza, all'apparenza mista e disorganica, delle *egloghe boscherecce* e dei *sonetti spirituali*, degli *epitalamî* e dei *versi funerali* all'interno delle *Rime*.³¹⁹ Ciò che emerge dalla lettura delle *canzonette morali* è la

³¹⁷ G. Raboni, *Maniere, scherzi e canzonette morali*, cit., p. 296.

³¹⁸ Esempio tipico è la lode al 'vero principe', esplicitata fin dal titolo (*Che la virtù fa il vero principe*) della seconda *canz. mor. (Faccia al gran Marte risonar le 'ncudi)*: il mecenate Card. Cinzio Aldobrandini 'splendor del Vaticano' (v. 33) incarna per l'Andreini l'ideale di questa figura sospesa tra il secolare e il temporale.

³¹⁹ Pertinenti, e allegabili ad Isabella ancora una volta, sono le parole spese da Fiaschini per G. B. Andreini: si veda, *L'incessabil agitazione*, cit., p. 16 ('La coesistenza di temi amorosi e temi tragici, di sacro e profano, così come la presenza erudita di reminescenze della *prisca philosophia* non costituivano infatti un'eccezione in molti autori contemporanei assolutamente integrati e riuscivano a sopravvivere alle maglie censorie, soprattutto se motivate da esigenze di sperimentalismo e di invenzione retorico formale, come nel caso emblematico della produzione teatrale per musica').

figura di un'Isabella Andreini, artista proteiforme e versatile, lettrice onnivora e conoscitrice profonda della tradizione che l'ha preceduta, e assoluta protagonista (non, dunque, spettatrice d'eccezione) delle tendenze e delle sperimentazioni letterarie del suo tempo. Pertanto, alla luce dei risultati raggiunti con questa breve indagine, solo un'analisi approfondita delle *Rime* (1601, 1603 e le postume del 1605) potrà colmare una delle tante lacune che non ci permettono, allo stato attuale, una piena comprensione della letteratura a cavallo fra Rinascimento e Barocco, dei confini geografici e temporali, dei protagonisti e delle mute (ma indispensabili) presenze che la critica ha spesso tendenziosamente condannato all'oblio.³²⁰

³²⁰ A fini della riscoperta dei protagonisti di un periodo letterario florido e ricco di spunti, a dispetto dell'oblio in cui sono caduti per molti secoli, mi sembra imprescindibile segnalare il progetto di ricerca che coinvolge la British Library, la Royal Holloway di Londra e l'Università di Reading: *The Italian Academies 1525–1700: The First Intellectual Networks of Early Modern Europe*, diretto da Jane Everson.

III.

LE EGLOGHE BOSCHERECCE DI ISABELLA ANDREINI

Nell'edizione del 1601 delle *Rime* di Isabella Andreini, le nove *egloghe boscherecce*,³²¹ dispiegate in 1994 versi di endecasillabi e settenari sciolti, occasionalmente e liberamente rimati, rappresentano un *corpus* di estensione notevole, secondo solo a quello dei 317 sonetti (2744 versi in totale) variamente disseminati nella raccolta. Lo spazio riservato a questi componimenti è indicativo della predilezione dell'autrice per un genere o, come suggerisce Alpers, *mode*, quello pastorale,³²² che ha costituito una valida alternativa alla commedia e alla tragedia nel corso dei secoli, dall'antichità fino al Rinascimento o poco oltre.³²³ Tuttavia, il rilievo delle *egloghe* non risiede tanto nel rigoroso e asettico conteggio, quanto in due fattori fondamentali: *in primis*, i componimenti 'bucolici' sono eccezionalmente raccolti in un'unica sezione a differenza della stragrande maggioranza degli esercizi poetici inclusi nel canzoniere della scrittrice padovana;³²⁴ inoltre, non meno importante da notare è il 'ritorno'

³²¹ Le *egloghe boscherecce* rappresentano un *corpus* a sé stante, l'ultimo, del volume andreiniano, *Rime*, cit., 1601, pp. 226–92. Si riportano qui di seguito titolo e *incipit* nonché, tra parentesi, il totale del numero dei versi di ogni singolo componimento: I, Damone. *Pascea del buon Damome*, pp. 226–32 (vv. 212); II, Selvaggio e Amarilli. *Cruda più d'ogni fera*, pp. 233–40 (vv. 240); III, Incantesimo. *Or che la notte a la suprema altezza*, pp. 241–47 (vv. 185); IV, Amaranta. *Sotto un frondoso alloro*, pp. 247–52 (vv. 162); V, Nigella. *Solo sen già tra folti boschi errando*, pp. 252–59 (vv. 215); VI, Clori. *Mopso de' monti e de le selve onore*, pp. 260–66 (vv. 178); VII, Nisa. *Piangea Filen sua miserabil sorte*, pp. 266–72 (vv. 189); VIII, Mirtillo. *Mentre correr vedea*, pp. 272–80 (vv. 260); IX, Galatea. *Non vuò seguir Amore*, pp. 281–92 (vv. 353).

³²² Come si evince già dal titolo di un lavoro di David M. Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (New Haven–Londra: Yale University Press, 1983), in ambito classico si tendeva a distinguere la 'bucolica' dalla 'pastorale'. Poiché in letteratura volgare questa differenziazione finisce per perdere la sua importanza e i due termini vengono spesso intesi come sinonimi, in questo lavoro faccio uso indistinto dei lemmi, salvo eccezioni circostanziate debitamente chiarite a testo. Sulle origini del genere, almeno in lingua volgare, si veda: Maria Chiabò e Federico Doglio (a cura di), *Origine del dramma pastorale in Europa*. Atti dell'VIII Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo, 31 maggio–3 giugno 1984 (Viterbo: Union Printing Editrice, 1985).

³²³ Sul carattere e sulle sfumature della 'pastorale' nonché sulla difficoltà di collocare questo prodotto letterario all'interno delle categorie di 'genere' e 'mode', vd. Paul Alpers, *What is a pastoral?* (Chicago–London: Chicago University Press, 1996), p. 46 ('Literary pastoral includes many genres so conceived. It includes not only the whole range of formal eclogues – pastoral elegies, love complaints, singing–contests, and the like – but also pastoral romances, pastoral lyrics, pastoral comedies, and pastoral novels. If all these are pastoral, then we are certainly right to say that pastoral is not a genre. Rather, it seems to be one of the types of literature – like tragedy, comedy, novel, romance, satire, and elegy – which have generic–sounding names but which are more inclusive and general than genres proper'). Per la definizione di *mode* si rinvia alla definizione contenuta nel sito web *Writing Center* dell'Università di Richmond, <http://writing2.richmond.edu/writing/wweb/terms.html#m>, *ad vocem* [consultato 3 Settembre 2016] ('an unspecific critical term usually identifying a broad but identifiable literary method, mood, or manner that is not tied exclusively to a particular form or genre. [Some] examples are the satiric mode, the ironic, the comic, the pastoral, and the didactic').

³²⁴ Fanno eccezione altre due sezioni: quella dei *sonetti spirituali* (dodici sonetti e un madrigale, pp. 208–14) e quella dei *versi funerali* (quattro componimenti di carattere idillico–mitologico, pp. 215–25), collocati a ridosso delle *egloghe*. In ordine sparso sono, invece, disposti tutti gli altri sonetti, i madrigali, le *canzoni*, le *sestine*, gli *epitalami*, i *centoni*, i *capitoli* e gli *scherzi*.

dell'Andreini (se, come vedremo, di ritorno si tratta), a tredici anni di distanza dalla favola pastorale *Mirtilla* ('prima fatica dell'ingegno' che conta ben 3268 versi),³²⁵ su un genere in cui aveva già raggiunto, come vedremo più avanti, risultati eccezionali. Non va dimenticato, infatti, che la *Mirtilla* andreiniana non solo condivide con la *Flori* di Maddalena Campiglia³²⁶ il primato di prima pastorale stampata da una donna ('o almeno la prima che si conosca', segnala giustamente Doglio),³²⁷ ma che lo stesso contemporaneo Angelo Ingegneri, proprio all'inizio del suo trattato (*Della poesia rappresentativa*), acclude la favola andreiniana tra i modelli di pastorale accanto a esempi celebri del calibro dell'*Aminta* di Tasso e il *Pastor fido* di Guarini.³²⁸ A testimonianza, infine, del valore intrinseco della *Mirtilla* e della fama internazionale raggiunta dalla poetessa padovana, un anno dopo la stampa milanese delle *Rime* del 1601, viene persino pubblicata la prima edizione della *Mirtilla* tradotta in francese.³²⁹ Le somiglianze (tematiche e contenutistiche più che lessicali) delle *egloghe* con la *Mirtilla* non saranno certo i soli elementi presi in esame in questo capitolo. Anzi, semmai le analogie fra due opere, rappresentanti simbolicamente un'evoluzione del genere, come vedremo, piuttosto vario e complesso, ci risulta di estrema utilità per avallare la tesi ampiamente elaborata in queste pagine: l'impronta teatrale di questi componimenti boscherecci. A supporto di questa ipotesi, di primaria importanza si rivelano, inoltre, anche le notizie biografiche e le relazioni intertestuali che mettono in luce il doppio filo (letterario e teatrale) che lega le boscherecce andreiniane ad alcune delle pastorali più celebri della tradizione bucolica in lingua volgare: l'*Arcadia* del Sannazaro, l'*Aminta* tassiana e il *Pastor fido* del Guarini. Il forte legame con gli antecedenti pastorali più in voga della seconda metà del Cinquecento, non impedisce comunque all'Andreini di esprimersi in modo così originale da influenzare la tragedia in cinque atti (*Florinda*) del figlio Giovan Battista, il quale, come il modello materno, fu drammaturgo e attore fra i più noti e apprezzati del Seicento.³³⁰ Ma non è tutto qui, la 'teatralità' insita nella scrittura andreiniana è comprovata, semmai ce ne fosse

³²⁵ I. Andreini, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit., p. 33 ('[...] perciò che essendo questa la prima fatica dell'ingegno mio che sia venuta in luce, desidero sentirne liberamente l'openione di ciascuno, per potere i difetti di questi e degli altri miei scritti emmendarli').

³²⁶ Maddalena Campiglia, *Flori* (Vicenza: Eredi di Perin libraro e T. Brunelli compagni, 1588); ed. mod. con intr. e note a cura di V. Cox e L. Sampson, e trad. in inglese a cura di V. Cox (Chicago: University of Chicago Press, 2004).

³²⁷ I. Andreini, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit., p. 6.

³²⁸ Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e dell'arte di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara: Baldini, 1598), ed. moderna a cura di M. L. Doglio (Modena: Panini, 1989), p. 4 ('[...] nell'*Aminta* il giudiciosissimo Tasso, non pure egli eccitò (come s'è detto) molti sublimi ingegni alla composizione di diverse tragedie, comedie e pastorali, ma egli ebbe in sorte di stabilire questa terza specie di drama. [...] Quinci furono in pochi anni veduti gli *Alcei*, i *Caridi*, i *Ligurini*, gli *Amorosi Sdegni*, le *Amarillide*, le *Pompe funebri*, le *Cinzie*, le *Tirene*, le *Amarante*, le *Mirtille* e tante altre graziose piscatorie e boschereccie, ed è poi stato con insolito giubilo leto e riletto il non mai quanto basti favorito *Pastor fido* [...]').

³²⁹ I. Andreini, *Myrtille. Bergerie*, cit. .

³³⁰ Giovan Battista Andreini, *Florinda* (Milano: G. Bordone e P. Locarni, 1606). Sarebbe auspicabile una lettura ad incrocio fra le opere di Isabella e quelle del figlio Giovan Battista per mettere in luce un rapporto che sembra andare oltre le intertestualità indicate a testo.

bisogno, anche dall'interdiscorsività fra le egloghe e gli altri lavori della stessa: non solo con altri componimenti inclusi nello stesso volume di *Rime* 1601 ma anche con le opere pubblicate postume a cura del marito Francesco, le *Lettere* e i *Fragments*. È questo un dato tutt'altro che trascurabile per almeno tre motivi: innanzitutto, è una riprova della complementarietà del duplice ruolo professionale dell'autrice-attrice; secondariamente, se i *Fragments* si presentano già di per sé come canovacci per le scene, la relazione intertestuale con le *Lettere* che verrà esibita in questa sede conferma l'ipotesi di quegli studiosi che hanno voluto vedere in questo volume un'opera dal carattere fortemente teatrale,³³¹ ed infine sarà dimostrato come l'interconnessione (tematica e lessicale) fra le *Rime*, i *Fragments* e le *Lettere* spazzi via ogni dubbio avanzato da una parte della critica sulla reale paternità (o, meglio, maternità) delle *Lettere*, erroneamente attribuite al marito Francesco.³³²

III.1. L'EVOLUZIONE DI UN GENERE: DAI CLASSICI ALL'AMINTA TASSIANA PASSANDO PER L'EGLOGA RAPPRESENTATIVA³³³

Prima di procedere oltre con una più approfondita analisi dei caratteri generali e dei temi delle *egloghe* andreiniane, occorre forse fare un passo indietro e ripercorrere, seppur a grandi linee, la nascita e lo sviluppo del genere pastorale caratterizzato, come vedremo più avanti, da una certa mobilità (metrica e strutturale più che tematica e contenutistica).³³⁴ Le origini della bucolica sono, fatto ormai noto, da rintracciare in Teocrito (315 a.C.–260 a.C. circa) e nei suoi idillî pastorali eretti a modello dal Virgilio (70 a.C.–19 a.C.) delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*, che riuscì

³³¹ Si vedano almeno Robert Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'arte* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), p. 40 ('[...] most of highly theatricalized *Lettere* of Isabella Andreini') e R. Andrews, 'Isabella Andreini's Stage Repertoire: the *Lettere* and *Fragments*', cit., pp. 30–40 (p. 34) ([a proposito delle *Lettere*] 'Most of the pieces construct situations which are fictional, and therefore potentially dramatic').

³³² L'ipotesi avanzata da F. Taviani ('Bella d'Asia. Torquato Tasso e l'immortalità', cit., p. 12), sarà ripresa in tempi recenti anche da C. Cedrati, 'Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle *Rime*', cit., p. 121.

³³³ L'*excursus* che si offre a testo più che apportare delle novità in merito allo *status* della letteratura bucolica, sulla quale numerosi sono i contributi degni di nota, mira ad offrire al lettore un quadro riassuntivo dell'evoluzione del genere, ponendo l'accento sui suoi esiti teatrali. Mi pare impensabile rinviare ad alcuni lavori cardine sulla poesia bucolica: Giosué Carducci, 'L'*Aminta* del Tasso e la vecchia poesia pastorale', *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, III, 52 (1894), pp. 5–21; Enrico Carrara, *La poesia pastorale* (Milano: Vallardi, 1908); Marzia Pieri, *La scena boschereccia del Rinascimento italiano* (Padova: Liviana, 1983); Steven F. Walker, *A Cure for Love. A Generic Study of the Pastoral Idyll* (New York–London: Garland Publishing, 1987); Bruno Luiselli, *Studi sulla poesia bucolica* (Cagliari: Fossataro, 1967); Paul Alpers, *What is pastoral?*, cit.; Maria Grazia Accorsi, *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia* (Modena: Mucchi, 1999); Laura Riccò, *Ben mille pastorali: l'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre* (Roma: Bulzoni, 2004); Francesca Favaro, *Canti e cantori bucolici: esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento* (Cosenza: Pellegrini, 2007); Federico Schneider, *Pastoral drama and healing in early modern Italy* (Farnham: Ashgate, 2010).

³³⁴ Sull'evoluzione del 'sotto-genere' che cambia forma pur mantenendo, in una certa misura, invariati i contenuti prendo spunto da un contributo di Carlo Caruso su un autore, G. B. Marino, peraltro vicino per lingua e stile all'Andreini: 'Dalla pastorale al poema. L'*Adone* di Giovan Battista Marino', in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di Stefano Carrai (Padova: Antenore, 1998), pp. 349–77.

nell'intento di conferire alla 'poesia pastorale' una certa raffinatezza ed eleganza, carente nei più rudimentali esercizi dei modelli greci (Teocrito, ma anche Mosco di Siracusa e Bione di Smirne).³³⁵ Il successo ininterrotto della poesia bucolica attraversa l'età imperiale con Tito Calpurnio Siculo (probabilmente vissuto al tempo di Nerone intorno al 54–68 d.C.) e Marco Aurelio Olimpico Nemesiano (attivo nella seconda metà del III secolo),³³⁶ dei quali ci rimangono rispettivamente sette e quattro egloghe, spesso tramandate in un unico volume sin dall'alba del sedicesimo secolo.³³⁷ Per quanto i bucolici imperiali e medievali non abbiano, forse, avuto una ragguardevole influenza sulla poesia in volgare,³³⁸ vale la pena ricordare che la bucolica in lingua latina non sarà un genere certo sconosciuto ai massimi rappresentanti della nostra lingua: Dante, Petrarca e Boccaccio. Del primo si conservano due egloghe in esametri latini, rispettivamente di sessantotto e novantasette versi, di argomento pastorale e scritte sul modello delle *Bucoliche* virgiliane. I componimenti sono in risposta all'invito di Giovanni del Virgilio, professore di retorica a Bologna, che lo esortava a scrivere in latino. I documenti rivestono un'eccezionale rilevanza non tanto per il valore artistico in sé, ma perché anticipano di qualche tempo l'effettiva fortuna della pastorale, ampiamente sfruttata e rielaborata in età umanistica e rinascimentale.³³⁹ Una diffusione che passa anche, e soprattutto, per il *Bucolicum Carmen* petrarchesco³⁴⁰ costruito sì sul modello delle *Bucoliche* e dell'*Eneide* virgiliane ma con una tendenza a rappresentare in forma dialogica vicende autobiografiche ed eventi storico-sociali della metà del Trecento. Dall'autobiografia petrarchesca al 'romanzo' boccaccesco il passo è breve: il *Ninfale d'Ameto* e il *Ninfale Fiesolano*³⁴¹ sono, forse, gli ultimi celebri esempi di una poesia bucolica che però non ha

³³⁵ E. Carrara, *La poesia pastorale*, cit., p. 28 ('Per questo aspetto la *Bucolica* di Virgilio ha un valore assai maggiore del gioco d'arte teocriteo; se non che – convien pur dirlo, benché paia un bisticcio – è meno «bucolica»: ma ogni volta che la poesia pastorale volle esprimere qualche cosa, fu costretta a non essere più pastorale; e i nostri Grandi furon bucolici a questo prezzo').

³³⁶ Di Calpurnio si veda la recente edizione moderna delle *Egloghe* a cura di Maria Assunta Vincheri (Milano: BUR, 2010) e lo studio critico curato da Luciano Landolfi e Roberto Oddo: *Fer propius tua lumina: giochi intertestuali nella poesia di Calpurnio Siculo*, vol. II, *Incontri sulla poesia latina di età imperiale*, (Bologna: Pàtron, 2009). Si rinvia, invece, a Emil Baehrens (a cura di), *Poetae Latini Minores*, vol. III (Lipsiae: B. G. Teubneri, 1881) per un'edizione completa dei lavori attribuiti a Nemesiano. Per una traduzione in italiano delle sue egloghe si veda: Marco Aurelio Olimpico Nemesiano, *Il Cynegeticon ossia Il libro De venatione*, volgarizzato a cura di Luigi Francesco Valdrighi (Modena: Officina di Paolo Toschi e compagni, 1876). Per ulteriori approfondimenti critici si veda: Luigi Cisorio, *Studio sulle egloghe del Nemesiano* (Pontedera: Ristori, 1895) e Id., *Dell'imitazione nelle Egloghe di Nemesiano* (Pisa: F. Mariotti, 1896).

³³⁷ Innumerevoli sono le edizioni. Rinvio a mo' di esempio, rispettivamente, all'edizione francese, *Carmen bucolicon calphurnii* (Parigi: P. Pigouchet, c. 1495); e a quella bolognese con il commentario di Diomede Guidalotti, *Calpurnii & Nemesiani poetarum Buccolicum carmen* (Bologna: C. Bazalieri, 1504).

³³⁸ E. Carrara, *La poesia pastorale*, cit., p. 89.

³³⁹ Dante Alighieri, *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di Giorgio Brugnoli e Riccardo Scarcia (Milano–Napoli: R. Ricciardi, 1980). Per uno studio critico sulle egloghe dantesche, si veda il recente contributo di Luciano Gargan, 'Dante e Giovanni del Virgilio: Le Egloghe', *GSLI*, 187 (2010), pp. 343–69.

³⁴⁰ Francesco Petrarca, *Bucolicum carmen*, ed. diplomatica a cura di Francesco Venuto (Pisa: Edizioni ETS, 1990).

³⁴¹ Giovanni Boccaccio, *Comedia delle Ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di Antonio Enzo Quaglio (Firenze: Sansoni, 1963); Id., *Ninfale fiesolano*, a cura di Armando Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III (Milano: Mondadori, 1974).

ancora raggiunto i suoi vertici massimi di rappresentabilità sulle scene, cosa che avverrà grazie agli scrittori delle corti rinascimentali. Dopo qualche decennio di apparente stallo, arricchito invece dall'emergere della *poesia rusticale*, che fornisce nuovi argomenti e materiale,³⁴² la bucolica riceve fra il XV e XVI secolo nuova linfa e vigore grazie alle *Pastoralia* del ferrarese Matteo Maria Boiardo: dieci egloghe di cento versi ognuna di impronta cortigiana, in onore di Ercole e basate sul modello virgiliano.³⁴³ Sempre nello stesso periodo, l'eredità di Boccaccio è, invece, raccolta dagli ambienti napoletani, dove la pastorale trova terreno fertile per ulteriori sviluppi a cominciare dall'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro, il quale inserisce dodici egloghe come proemio di altrettante prose.³⁴⁴ Il successo del prosimetro è pressoché immediato, e ancora maggiore sarà quello delle egloghe, inizialmente pensate e costruite per avere una funzione ornamentale di corredo delle prose. È proprio in questo periodo, fra l'altro, che l'egloga finisce per acquisire un ruolo centrale nelle rappresentazioni cortigiane a Ferrara, Mantova, Milano, Urbino e altre ancora. E si badi: a cavallo fra Quattro e Cinquecento, il contributo dell'*egloga*, detta *rappresentativa*, proprio perché scritta per essere recitata, è tutt'altro che di entità insignificante. Anzi, questa evoluzione, se vogliamo, 'teatrale' si rivela cruciale per l'ulteriore e, forse, definitiva maturazione dell'*egloga*, i cui ragionamenti dei/fra pastori sono impreziositi con elementi di carattere mitologico tratti principalmente dalle *Metamorfosi* ovidiane e frutto del recupero delle commedie latine e greche da parte dei classicisti rinascimentali. Sebbene questo non contribuisca a fissare dei confini precisi e delimitati alla reale natura dell'*egloga* (basti pensare che nell'edizioni a stampa del Cinque–Seicento la denominazione oscilla da 'egloga' a 'favola', ma anche 'atti scenici', 'comedia', etc. etc.),³⁴⁵ è altrettanto interessante notare che questa complessità strutturale, simbolo di una pratica in bilico fra la carta e il palco, finirà per attrarre non solo letterati e accademici ma anche commedianti e cortigiani (quest'ultimi spesso ritratti, nemmeno tanto nascostamente, nei personaggi pastorali). Sono questi gli anni dell'*Orfeo* di Poliziano rappresentato a Mantova nel 1474,³⁴⁶ del *Cefalo* ferrarese di Niccolò da Correggio nel 1487,³⁴⁷ delle rappresentazioni bolognesi del Bentivoglio nel 1496 e di quella romana

³⁴² Gianfranco Contini, 'La poesia rusticale come caso di bilinguismo', in *La poesia rusticana nel Rinascimento*. Atti del Convegno, Roma, 10–13 ottobre 1968 (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1969), pp. 43–55.

³⁴³ Per l'opera di Boiardo scritta intorno al 1463ca. si rinvia all'edizione moderna con testo critico, commento e traduzione a cura di Stefano Carrai, *Pastoralia* (Padova: Antenore, 1996). Si veda, inoltre, la più recente edizione dei lavori di Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Tissoni, in *Opere*, vol. I (Scandiano–Novara: Centro Studi Matteo Maria Boiardo–Interlinea, 2011).

³⁴⁴ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. moderna con introd. e commento a cura di Carlo Vecce (Roma: Carocci, 2013).

³⁴⁵ Si veda, a tal proposito, E. Carrara, *La poesia pastorale*, cit., p. 206 ('L'egloga volgare intanto aveva già fatto il suo ingresso, non solo nel genere drammatico, ma sul palcoscenico del primo teatro che sia stato costruito all'uopo in Italia: se non che qui occorre subito fare una distinzione. Altra cose sono le egloghe, le quali entrano nelle produzioni teatrali come elemento accidentale, e talvolta estraneo ad esse; altre costituiscono tutta la rappresentazione: giacché le due specie sono fra loro differenti e riescono a differenti tipi successivi').

³⁴⁶ Antonia Tissoni Benvenuti, *L' "Orfeo" del Poliziano* (Padova: Antenore, 1986).

³⁴⁷ Niccolò da Correggio, *Cefalo*, in Id., *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti (Bari: Laterza, 1969).

dell'Aquilano con i favori del Cardinale Colonna ma tanto sgradita agli altri prelati.³⁴⁸ Ma alla lista di autori 'pre-cinquecenteschi' si aggiungano anche altri nomi illustri come quello di Jacopo Corsi a Firenze, del Tebaldeo a Ferrara e di Panfilo Sasso a Modena. Di lì a poco, nella corte di Urbino, prima Baldassare Castiglione con la buona compagnia del duca Cesare Gonzaga (1506), e poi Pietro Bembo con la collaborazione di Ottaviano Fregoso (1507), si cimenteranno in alcune *Stanze pastorali*.³⁴⁹ Sarà, tuttavia, nella seconda metà del Cinquecento che si registreranno notevoli tentativi di innalzare l'*egloga rappresentativa* da semplice intermezzo a dramma vero e proprio:³⁵⁰ sebbene ignorato da Angelo Ingegneri nel suo trattato *Della poesia rappresentativa*,³⁵¹ notevole, a posteriori, è il rilievo attribuito dai critici all'*Egle*, data alle stampe fra il 1545 o poco dopo, del ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio.³⁵² Giraldi prendendo a modello il *Ciclope*, dramma satiresco di Euripide, presenta un'opera fortemente impregnata di classicismo: un prologo e cinque atti costruiti su endecasillabi sciolti nel pieno rispetto delle unità di tempo e luogo. Di poco successivo è *Il Sacrificio* di Agostino Beccari,³⁵³ rappresentato per la prima volta nella corte ferrarese di Francesco d'Este nel 1554, che mescola elementi tolti alla poesia comica e burlesca con un'impronta tipica della tragedia (l'endecasillabo sciolto e il tono dell'eloquio, come segnala Sheila Frodella).³⁵⁴ Nemmeno ad un decennio di distanza dal *Sacrificio* di Beccari, sempre in seno alla corte ferrarese, l'*Aretusa* di Alberto Lollio³⁵⁵ nel 1563 riceve una discreta accoglienza integrando il modello della commedia d'agnizione plautina con lo scenario pastorale costruito esclusivamente con fini encomiastici per la ritrovata età dell'oro resa possibile dall'operato della casata d'Este. Appena pochi anni più tardi, nel 1567, è la volta dello *Sfortunato* di Agostino Argenti,³⁵⁶ partorito e messo in scena, alla stregua dei due precedenti, a Ferrara.

³⁴⁸ E. Carrara, *La poesia pastorale*, cit., p. 215.

³⁴⁹ Baldassar Castiglione, *Stanze pastorali* (Venezia: A. Manuzio eredi, 1553); Pietro Bembo, *Stanze*, ed. critica a cura di Alessandro Gnocchi (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003).

³⁵⁰ Sheila Frodella, 'La migrazione del *Pastor fido* in Inghilterra', in *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca* (Firenze: Firenze University Press, 2012), pp. 105–61.

³⁵¹ A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit.

³⁵² La prima edizione dell'*Egle. Favola di Satiri* fu stampata tra il 1545 e il 1547: cfr. P. R. Horne, 'The three versions of G. B. Giraldi's satyr-play *Egle*', *Italian studies*, 24 (1969), pp. 32–43. Per un'edizione critica del dramma, si veda: Carla Molinari (a cura di), *Egle. Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena. Favola pastorale* (Bologna: Commissione Testi per la Lingua, 1986). Per un ulteriore approfondimento critico sull'*Egle* si rinvia almeno a: C. Molinari, 'La vicenda redazionale dell'«Egle» di G. B. Giraldi Cinzio', *Studi di filologia italiana*, 37 (1979), pp. 295–343; M. Pieri, *La scena boschereccia del Rinascimento italiano*, cit.; Elisabetta Selmi, 'Il dramma pastorale. I vestiti nuovi degli antichi satiri', in Pietro Gibellini (a cura di), *Il mito nella Letteratura italiana*, 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio (Brescia, Morcelliana, 2005), pp. 553–74; ed, infine, al recente contributo di Riccardo Drusi, 'Sul Prologo dell'*Egle* di Giovan Battista Giraldi Cinzio', *Quaderni veneti*, 2 (2013), 307–18.

³⁵³ Agostino Beccari, *Il Sacrificio* (Ferrara: Francesco di Rossi da Valenza, 1555). Cfr.: Armando Fabio Ivaldi, 'Il Sacrificio di Agostino Beccari. Per un'edizione critica del testo', in *Atti e memorie della Deputazione Prov. Ferrarese di Storia Patria*, 3, 24 (1977), pp. 87–136.

³⁵⁴ Sheila Frodella, 'La migrazione del *Pastor Fido* in Inghilterra', cit., p. 108.

³⁵⁵ Alberto Lollio, *Aretusa* (Ferrara: V. Panizza, 1564); ed. moderna a cura di Antonio Fernando Pavanello (Ferrara: Zuffi, 1901).

³⁵⁶ Agostino Argenti, *Lo Sfortunato* (Venezia: G. Giolito de' Ferrari, 1568).

Sebbene questo singolare ‘trittico’ ferrarese sia spesso oscurato dai più noti modelli (l’*Arcadia* di Sannazaro, l’*Aminta* di Tasso e il *Pastor fido* di Guarini),³⁵⁷ l’effettivo peso specifico di questi drammi pastorali è tutt’altro che irrilevante: facendo tesoro dell’intera tradizione bucolica, e in particolare degli esperimenti sannazariani e dell’*egloga* umanistica, il repertorio della pastorale poteva ritenersi ormai quasi del tutto consolidato sulla base di materiale classico mescolato a quello volgare. Indubbiamente, un elemento costante della letteratura pastorale, in continua evoluzione nel corso dei secoli, risiede sicuramente, come scrive la stessa Andreini nella lettera dedicatoria anteposta alla *Mirtilla* e indirizzata a Lavinia della Rovere, nella volontà degli autori di immedesimarsi con ‘quelli che nati e allevati nell’Alpi nevose o campi sterili, non però lasciano di coltivarli a tutto lor potere per renderli più che possano fecondi’.³⁵⁸ Al tempo delle corti rinascimentali, in particolare, gli artisti (siano essi pittori, autori o commedianti) sono chiamati a soddisfare il bisogno di evasione dei nobili cortigiani tormentati dall’instabile e precaria condizione dei regni, stretti nella morsa delle insidie interne e degli attacchi esterni. Seppur per il breve lasso di tempo della rappresentazione di carattere bucolico, i potenti signori, spesso e volentieri, si uniscono agli artisti nella lode alla vita pastorale, lontana dalle corti, in cui regnano l’ambizione e l’invidia, l’incertezza sul futuro e la consapevolezza virgiliana del ‘Sed fugit interea fugit irreparabile tempus’.³⁵⁹ Bisogna attendere, tuttavia, ancora qualche anno affinché la bucolica assuma caratteri definitivi e contorni definiti: sempre nell’immutata *location* della corte ferrarese, il 31 luglio 1573, è proprio la Compagnia dei *Gelosi* (senza Isabella Andreini e con Vittoria Piissimi nel ruolo di *prima donna*) a mettere in scena l’*Aminta* tassiana, data alle stampe solo nel 1580, ma di cui erano già note e apprezzate l’eleganza e la semplicità delle immagini pastorali di una trama densa di elementi psicologici. Isabella Andreini, invece, non rimase certo indifferente alle innovazioni tassiane che avrebbe testato a fondo sui palcoscenici di tutta Italia interpretando, negli anni a venire, il ruolo del protagonista maschile, *Aminta*.³⁶⁰

III.2. L’ANDREINI BUCOLICA, GUARINI E MARINO: DUE LETTERE E UN’IPOTESI.

³⁵⁷ Torquato Tasso, *Aminta* (Cremona: C. Draconi, 1580), ora in due recentissime edizioni moderne: la prima con introd. e note di Marco Corradini e pref. di Guido Baldassarri (Milano: BUR, 2015); la seconda, *Aminta princeps 1580*, a cura di Matteo Navone, con saggi di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdini. Per il *Pastor fido* di Giovan Battista Guarini, si rinvia all’edizione curata da Elisabetta Selmi, con pref. di Guido Baldassarri (Venezia: Marsilio, 2009).

³⁵⁸ I. Andreini, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit., p. 33.

³⁵⁹ Virgilio, *Georg.* III, 284.

³⁶⁰ F. Taviani, ‘Bella d’Asia. Torquato Tasso, gli attori e l’immortalità’, cit., pp. 3–71 (p. 6–8); ma si veda anche M. G. Stampino, ‘Pastoral Constraints, Textual and Dramatic Strategies: Isabella Andreini’s *La Mirtilla* and Torquato Tasso’s *Aminta*’, cit., pp. 1–19. Per alcuni interessanti raffronti, che potrebbero essere ulteriormente approfonditi, fra la *Mirtilla* andreiniana e altre pastorali del periodo si segnala il contributo di Ilana Walder–Biesanz, ‘Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini’s *Mirtilla*’, *Italian Studies*, 71, 1 (2016), pp. 49–66: non sempre affidabili, invece, mi sembrano le notizie biografiche e la relativa bibliografia su Isabella (in particolare a p. 53).

Quanto la formazione delle prime compagnie teatrali professioniste abbia implementato la produzione letteraria a corte, e non solo, contribuendo alla crescita esponenziale dei testi ad impronta ‘bucolica’ rappresentati, poniamo, nella sola seconda metà del Cinquecento è cosa ampiamente chiarita dagli storici del teatro.³⁶¹ Sono questi gli anni del *far west* editoriale, dove la circolazione manoscritta dei testi spesso finisce per mescolarsi alle *improvise* dei commedianti. La paternità letteraria ha confini più che mai vaghi e labili, soprattutto in questo periodo in cui gli stessi attori iniziano ad adoperarsi in un processo di sistematizzazione e di ‘nobilitazione’ della loro Arte attraverso la messa su carta dei loro *canovacci* e *scenari*.³⁶² Fra pubblicazioni non autorizzate (valga su tutti l’angoscia di Tasso per il destino della *Liberata*) e commedie manoscritte ritenute perdute per sempre (si pensi ai tormenti di Guarini per l’*Idropica*), polemiche, diatribe e ‘furti’ sono vicende all’ordine del giorno. Isabella e l’intera compagnia dei *Gelosi* non sono certo esenti da questo tipo di pratiche e la storia che li lega ad un grande dramma pastorale, il *Pastor fido* di Guarini, finisce per assumere contorni a dir poco nebulosi e disonorevoli. L’antefatto è ormai noto ma vale la pena accennarlo brevemente: da una missiva senza data inviata curiosamente da Padova, città natale dell’Andreini, al marchese Filippo d’Este, Guarini lamenta che la pastorale, offerta in forma ancora manoscritta nel 1585 in dono al duca Carlo Emanuele di Savoia e affidata da quest’ultimo ‘in mano a degli istrioni [...] con isperanza di essere rappresentata’,³⁶³ passi di mano in mano così ‘lacera per le copie di molti’³⁶⁴ che la reputazione dell’opera e dello scrittore stesso è praticamente compromessa. Ciò che rende la lettera ancora più intrigante è un’aggiunta a margine *manu propria* del ferrarese Giovan Nicolò Panizzari, vissuto per qualche tempo al servizio del Guarini stesso:³⁶⁵

La Compagnia dell’Isabellina fu quella che voleva rappresentare la d.^a Pastorale, e perché vi fu messo la mano innanzi, sdegnata si pose a fare un’opera e si valeva di diversi concetti che sono nel *Pastor fido* con gran dispiacere del S.^r Cav.^e il quale impedì che l’opera della d.^a Isabellina non fosse pubblicata.

³⁶¹ Si vedano almeno i contributi di V. Pandolfi, *La Commedia dell’Arte: storia e testo*, cit.; *Il teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori*, a cura di Ludovico Zorzi, Giuliano Innamorati e Siro Ferrone (Firenze: Sansoni, 1982); Siro Ferrone, *Commedia dell’Arte*, 2 voll. (Milano: Mursia, 1986); Id., *Attori mercanti corsari*, cit.; F. Fiaschini, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini* (Milano: Vita e Pensiero, 2000).

³⁶² Sulla circolazione dei testi e, più in generale, sulla cultura orale nel Rinascimento, mi pare imprescindibile rinviare ai contributi di B. Richardson: *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text 1470–1600*, cit.; *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); *Manuscript Culture in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009). Per gli sforzi profusi dai commedianti nella ‘nobilitazione’ della loro professione attraverso la scrittura, e per ulteriori rimandi, si veda: F. Fiaschini, *L’incessabil agitazione*, cit..

³⁶³ Giovan Battista Guarini, *Lettere*, a cura di Agostino Michele (Venezia: G. B. Ciotti, 1593), pp. 159–60.

³⁶⁴ Ibid., pp. 159–60.

³⁶⁵ Vittorio Rossi, *Battista Guarini e il ‘Pastor Fido’* (Torino: E. Loescher, 1886), p. 185, n. 1, ipotizza che la nota a margine sia stata scritta poco dopo, nel 1586.

L'allusione è alla compagnia dei *Gelosi* e alla 'sdegnata' stella emergente Isabella Andreini (al tempo dell'accusa appena ventiduenne), che vedono sfumare davanti ai loro occhi l'opportunità di mettere in scena il *Pastor fido* guariniano in occasione delle feste a corte nel Carnevale del 1586 alla presenza di Carlo Emanuele I e Caterina d'Austria. Quale sia l'opera dell'Andreini a cui Guarini riuscì a porre il veto sulla pubblicazione non è altrimenti specificato da Panizzari, ma mi sembra sia, in ogni caso, da ridimensionare l'influenza del *Pastor fido* sulla *Mirtilla* andreiniana pubblicata sì nel 1588, ma rodada probabilmente sui palcoscenici liguri a partire dal maggio–giugno 1584,³⁶⁶ cioè circa un anno prima della lettera incriminatoria di Guarini. È fuor di dubbio, come già osservato da Marzia Pieri, che l'Andreini, almeno nella versione definitiva data alle stampe, si sia certamente ricordata 'di quel vecchio copione in alcuni luoghi della *Mirtilla*',³⁶⁷ ma a questo punto, verrebbe da chiedersi se non fossero proprio le *egloghe* (o alcune di esse), di struttura sicuramente 'embrionale' rispetto alla *Mirtilla*, l'opera andreiniana a cui fu impedita la pubblicazione da parte di Guarini, il cui *Pastor fido*, come dimosteremo più avanti con una serie di intertestualità, è presente in maniera abbastanza sostanziosa. Infatti, alla luce di quanto diremo in queste pagine, mi pare che maggior giovamento ne abbiano proprio tratto le *egloghe*, di analoga impostazione bucolica e pubblicate nel 1601 quando il clamore intorno al deplorabile 'furto' si era, se non spento, certamente acquietato di molto.³⁶⁸ A supporto di questa ipotesi ci viene in soccorso una missiva inviata da Giovan Battista Marino da Napoli in direzione Parma dove risiedeva il destinatario, il conte Fortuniano Sanvitale (1566ca.–1625), poeta, letterato e accademico degli Innominati:

Mi son messo in alcune egloghe piccole ad imitazione di quelle di Virgilio, parte in verso sciolto e parte in quello stile che usa il Tasso nell'*Aminta*, in versi rotti e intieri, e tra volta e volta quando vi può cader la rima senza regola ferma. E perché la maggior parte degli amici mi dicono ch'io ci farò qualcosa di buono, io ci sto attorno del continuo e forse il modo non li dispiacerà.³⁶⁹

³⁶⁶ Franco Vazzoler ('Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo', cit., pp. 429–66) basandosi sulle preziose testimonianze di contemporanei di Isabella, il nobile Giulio Pallavicino e il poeta dialettale Pantaleo Murassana, avanza l'ipotesi di una retrodatazione della *Mirtilla*, la quale potrebbe essere stata recitata in terra ligure nel maggio–giugno 1584. Per l'annotazione datata 9 giugno 1584 nel diario di Giulio Pallavicino, si veda *Invenzione di Giulio Pallavicino di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583–1589)*, a cura di Edoardo Grendi (Genova: Sagep, 1975), pp. 46–47 ('Hoggi la Compagnia delli Gelosi ha fatto una bellissima Pastorale e vi era tutta Genova, con tanta Nobiltà quanto si possa dire'); mentre per i versi indirizzati a Chiabrera dal poeta savonese Pantaleo Murassana, che lascia intendere la presenza di Isabella sui palcoscenici liguri, si rinvia, oltre al lavoro di Vazzoler citato, ad Agostino Bruno, 'Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini', *Bollettino della Società storica genovese*, a. I, vol. I, 1898, pp. 28–33 ('Voï porriesci, Gabriel, fâme o favö | De reverentia a ra genti Isabella | Che a risciarra re scene comme o sö | Venere artere e doçe pastorella').

³⁶⁷ M. Pieri, 'Il Pastor fido e i comici dell'Arte', *Biblioteca teatrale*, XVII (1991), pp. 1–15 (p. 11).

³⁶⁸ Il clamore intorno al *Pastor fido* di Guarini, iniziato dall'autore nel 1581 dato alle stampe nel 1590 (Venezia: G. B. Bonfandino) e messo in scena 'ufficialmente' solo 1598 a quasi vent'anni di distanza dal suo concepimento, spiega più che bene lo stato di ansietà e agitazione del Guarini, che in quegli anni aveva visto perdere le tracce anche di un'altra tragicommedia, *l'Idropica*, che scritta nel 1584, sarà pubblicata circa un anno dopo la morte dell'autore (Venezia: G. B. Ciotti, 1613).

³⁶⁹ G. B. Marino, *Epistolario*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini (Bari: Laterza, 1911), vol. I, pp. 10–11.

Ci si chiederà cosa Marino abbia a che fare con l'Andreini in questo caso. Già in altre sedi avevo cercato di dimostrare, mettendo in luce una fitta rete di relazioni intertestuali e interdiscorsive, l'influenza dei lavori di Isabella Andreini, e in particolare della *Mirtilla* e delle *egloghe boscherecce*, sulle opere di Marino.³⁷⁰ L'anno 1594 in calce all'epistola mariniana ci viene in soccorso per fissare anche il termine *ante quem* della stesura delle *egloghe* andreniane. Mi pare, dunque, almeno probabile che possa essere spiegato con un'allusione alle *boscherecce*, anche il passaggio della dedicatoria della favola pastorale in cui l'Andreini menziona 'altri [...] scritti' che necessitano di essere emendati in accordo con l'openione di ciascuno' sulla favola pastorale, opera, appunto, di argomento analogo.³⁷¹

In ogni caso, qualunque sia il lavoro andreiniano che non riuscì a vedere le stampe a causa del veto dell'autore del *Pastor fido*, ciò che emerge chiaramente è la difficoltà di inquadrare l'Andreini bucolica entro confini ben precisi. Sia la *Mirtilla* sia le *egloghe boscherecce* si fanno ricettacolo di una tradizione pastorale sfaccettata e multiforme che attraversa secoli e periodi letterari cambiando forma ma non, si direbbe, sostanza.³⁷² L'Andreini, dal canto suo, dimostra tutta la sua abilità nel destreggiarsi con naturalezza nel *mode* dell'*egloga*, che abbraccia una varietà di generi (dalla *commedia* alla *tragedia*), di stili (prosa e poesia) nonché di registri linguistici (le 'brusche intrusioni di elementi comici e rusticali', segnalate da Marzia Pieri,³⁷³ fanno da contraltare alle punte di 'aulico' di alcuni passaggi ben lontane dalla realtà pastorale, ma piuttosto diffuse nella realtà meta-letteraria dei pastori).

III.3. LE EGLOGHE BOSCHERECCE E L'INTRA-TESTUALITÀ CON LE ALTRE OPERE ANDREINIANE

III.3.1. LE EGLOGHE E LA FAVOLA PASTORALE MIRTILLA

Se le *boscherecce* andreiniane, o almeno alcune di esse, siano state scritte prima o in contemporanea con la *Mirtilla*, rimane, allo stato attuale delle ricerche, un'ipotesi, una suggestione che non può sostituire, ahimè, le lacune riguardanti l'Andreini e tutto l'ambiente teatrale della *Commedia dell'Arte*. Tuttavia, procedendo ad una lettura dei due lavori, mi pare che, almeno a livello stilistico, la *Mirtilla* prenda le distanze dalle *egloghe* (e, aggiungerei, da tutte le *Rime* in generale). E questa non è una novità di poco conto. Come vedremo, limitatamente

³⁷⁰ S. Santosuosso, 'Le egloghe di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino', cit., pp. 49–57; Id., 'La *Mirtilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino', cit., pp. 143–53.

³⁷¹ I. Andreini, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit., 1995, p. 33 ('[...] perciò che essendo questa la prima fatica dell'ingegno mio che sia venuta in luce, desidero sentirne liberamente l'openione di ciascuno, per potere i difetti di questi e degli altri miei scritti emmendar').

³⁷² Rinvio, a tal proposito, al sempre attuale contributo di E. Carrara, *La poesia pastorale*, cit. .

³⁷³ M. Pieri, *La scena boschereccia italiana*, cit., p. 42.

alle *egloghe*, nelle sezioni immediatamente successive a questa, in tutte le sue opere, eccezion fatta per la favola pastorale, l'Andreini ritorna (con gli stessi accenti!) in maniera costante, se non ossessiva, sulle stesse tematiche, 'moralì' e 'amorose', sorrette da un incessante ricorso alla mitologia, alla filosofia neoplatonica (sebbene solo a livello epidermico) e all'allusione (mai scontata) di antecedenti noti e meno noti. Con questo non si sta certo affermando che le *egloghe* non abbiano niente a che vedere con la *Mirtilla*. Anzi, a supporto dell'ipotesi di una certa analogia fra le due opere, sarà sufficiente ricordare che, a quasi tre lustri di distanza dalla favola pastorale, alcuni dei suoi protagonisti faranno la loro apparizione, sebbene con ruoli e legami diversi, nelle *boscherecce* incluse nelle *Rime*: così il Coridone che ama riamato la ninfa Nisa (che non appare mai in scena) nella favola pastorale, sarà il suicida a causa del non corrisposto amore per la ninfa Nigella (anch'essa solo menzionata) dell'egl. V, mentre Nisa è solamente evocata per la sua crudeltà nel non ricambiare l'amore del pastore Fileno nel monologo dell'egl. VII. Ma non è tutto qui: il pastore Uranio che riesce a conquistare l'amore della ninfa di Diana, Ardelia, nella *Mirtilla*, fa da contraltare all'Uranio dell'egl. IV che nel suo soliloquio invita, in un epilogo che l'Andreini lascia aperto a possibili interpretazioni, la ninfa Amaranta ad abbandonare la vita casta. *Last but not least*, è da registrare la duplice presenza di Tirsi nei lavori andreiniani: se da una parte, il solitario cacciatore della *Mirtilla* rappresenta il fautore del primato della ragione sulla passione nella dialettica sull'amore improntata dall'Andreini, l'omonimo pastore dell'egl. III è, invece, bersaglio di una ninfa, non meglio specificata, che si adopera vanamente in un sortilegio affinché egli torni ad amarla. I nomi dei personaggi delle *egloghe*, come già sottolineato dalla Doglio per la *Mirtilla*, rinviano alla diffusa tradizione della poesia bucolica, dalle *Bucoliche* virgiliane alle pastorali rinascimentali (solo per citare le più note al lettore moderno, l'*Arcadia* di Sannazaro, l'*Aminta* tassiana e il *Pastor fido* di Guarini). Alla lista dei soggetti andreiniani bisogna inoltre aggiungere, Damone (egl. I), Tirsi (egl. III), Uranio e Amaranta (egl. IV), Coridone e Nigella (egl. V), Mopso e Clori (egl. VI), Nisa e Fileno (egl. VII), Mirtillo (egl. VIII) ma, si badi, la scelta dei nomi è puramente convenzionale e si dispiega in maniera del tutto casuale. Identificare questo o quel personaggio con omonimi 'antenati' classici e/o volgari del profluvio di poesia bucolica causerebbe solo una non poca quanto infruttuosa confusione. Mi pare, invece, più importante porre l'accento su un ultimo punto: nonostante la discreta lunghezza dei singoli componimenti, i monologhi dei pastori e delle ninfe delle *egloghe* ricordano solo in misura embrionale le più complesse e intrecciate trame della *Mirtilla*.³⁷⁴ Solo in due casi, infatti, l'Andreini conferisce ai componimenti dei tratti più dinamici, spiccatamente teatrali, in cui l'azione e l'interazione fra i personaggi rende quasi scontata l'ipotesi che le *egloghe* fossero pensate per essere rappresentate sul palco, come già accaduto e accadeva ancora per la *Mirtilla*: è questo il caso dell'egl. II (*Cruda più d'ogni fera*) e l'egl. IX (*Non vuol seguir Amore*), in cui i personaggi 'in scena', o quantomeno quelli dotati di 'battute', sono,

³⁷⁴ Per un quadro esaustivo relativo alla favola pastorale della scrittrice padovana si veda, oltre all'edizione moderna della Doglio e alla trad. in inglese a cura della Campbell, si veda il contributo di M. K. Ray, 'La Castità Conquistata: The Function of the Satyr in Pastoral Drama', *Romance Languages Annual*, 9 (1998), pp. 312–21.

rispettivamente, due nel primo caso (Selvaggio e Amarilli) e tre nel secondo (Floribia, Galatea e Alcone).³⁷⁵

III.3.2. *LE EGLOGHE E LE LETTERE*

Al di là della memoria di personaggi e temi ‘mirtilliani’, quello che forse è ancora più importante rilevare è la speculazione filosofica che ritorna nelle *Lettere* della stessa, pubblicate postume a cura del marito, l’attore Francesco Andreini.³⁷⁶ Proprio in Francesco, una parte della critica, sulla scia di una congettura di Taviani,³⁷⁷ ha voluto frettolosamente identificare l’autore della controversa e dibattuta dedica a Carlo Emanuele di Savoia anteposta alle *Lettere*, firmata sì da Isabella ma datata 14 marzo 1607, cioè circa tre anni dopo la sua morte. In realtà, per quanto oscura e problematica sia tutta la faccenda della datazione delle *Lettere*, a cui Isabella aveva lungamente lavorato nel corso della sua vita,³⁷⁸ mi sembra che una più attenta lettura ad incrocio della dedicatoria delle *Lettere* con le *Rime* possa contribuire a fare luce sulla paternità dell’omaggio al duca Carlo Emanuele. Per cominciare, il motivo ficiniano della *reformatio* divina per la quale ‘nell’uomo e attraverso l’uomo tutta la natura creata viene restituita alla sua forma e ricondotta a Dio’³⁷⁹ trattato, in particolar modo, nell’egl. VIII (*Mentre correr vedea*, vv. 66–75):

Indi l’uom’ al governo

³⁷⁵ I. Andreini, *Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, cit., p. 7 ([...] alcuni nomi di pastori e ninfe riconducono inequivocabilmente ai testi chiave della tradizione pastorale: Coridone alle Bucoliche di Virgilio, Tirsi e Filli all’Aminta del Tasso, mentre la presenza di un satiro e di un capraio riconduce alle prime pastorali ferraresi, l’Egle del Gibaldi e il Sacrificio di Agostino Beccari’).

³⁷⁶ I. Andreini, *Lettere*, cit., 1607.

³⁷⁷ F. Taviani, ‘Bella d’Asia. Torquato Tasso e l’immortalità’, cit., 3–71 (p. 12) (‘Attraverso l’accostamento d’una dedica datata 14 marzo 1607 e di brani in morte di colei che invece firma la dedica, Francesco Andreini dichiara al lettore che quelle pagine iniziali nelle quali rivive lo spirito e lo stile di Isabella sono state scritte materialmente da lui, attuando l’idea per cui Isabella è viva nel libro che ne pubblica l’opera, così com’era restata viva nell’attivo ricordo del suo compagno’). L’ipotesi è sostenuta anche da Chiara Cedrati nel suo recente contributo citato: ‘Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle Rime’, cit., 115–42 (p. 121) (‘È probabile che Isabella si sia dedicata alla composizione di versi sin da giovanissima, a partire quindi dal periodo della sua formazione letteraria. Nella fondamentale dedicatoria delle Lettere, che, nonostante, sia firmata «Isabella Andreini», fu probabilmente redatta dal marito Francesco per dare nuovamente voce e risonanza alla poetica dell’attrice a tre anni dalla sua morte, Isabella così afferma [...]’).

³⁷⁸ Isabella ne fa menzione anche nello scambio epistolare con l’umanista Ericio Puteano. La composizione delle *Lettere* è dunque da far risalire almeno al 1601. Alcune lettere sono incluse nell’epistolario dello stesso intellettuale olandese: Hendrick Van de Putte (Eryci Puteani), *Epistolarum fercula secunda: centuria II & innovata* (Louanii: ex Officina Flauiana, 1613), pp. 5–8, 34–35, 82–83 e 109–10. Le lettere, pervenuteci non prive di lacune, sono riportate in Charles Ruelens, *Erycius Puteanus et Isabella Andreini*. Lecture faite à l’Académie d’Archeologie le 3 Février 1889 (Anversa: Imp. Van Merlen, 1889). Per una traduzione in inglese dei documenti, si veda invece: A. MacNeil, ‘Music and the Life and Work of Isabella Andreini’, cit., vol. II, pp. 403–34.

³⁷⁹ N. Abbagnano, ‘Rinascimento e Platonismo’, in *Storia della filosofia*, vol. II, cit., pp. 67–71 (p. 68).

d'ogn'altra creatura *inferiore*.
L'uom, ch'è *terreno dio*,
animale celeste,
nunzio degli alti dei,
famigliar de le stelle
e miracolo al fin de la natura,
sorse e fece più bello e più felice
il mondo, e 'n chiaro suon rese ad Amore
grazie di tanto bene.

presenta una straordinaria affinità, arricchita da chiare e ripetute riprese intertestuali, con alcuni passaggi della dedicatoria inclusa nelle *Lettere*:

[...] ma giudicando, anzi chiaramente conoscendo questa grande e prudente madre [*Natura*, ndr] che fra tutte le cose atte a render l'uomo immortale, altissimo era il sapere, con la sua mirabil forza il fè a lui tanto commune, ch'egli è in lui desiderio innato. Chiamasi l'uomo mercè del sapere, Signor *delle cose inferiori, famigliar delle superiori, terreno Dio, animale celeste e, finalmente, pompa e miracolo della medesima Natura*.³⁸⁰

Entrambi i passi citati sono ripresi con notevole fedeltà dalla stessa medesima fonte, il filosofo e accademico fiorentino Giovan Battista Gelli, e precisamente da uno stralcio del dialogo *La Circe* (X, 73) qui riportato:

[...] già alcuni Egizii sapientissimi, chiamarono l'uomo "*Dio terreno*", "*Animale divino e celeste*", "*Nunzio degli Iddei*", "*Signor delle cose inferiori e familiare delle superiori*", e finalmente "*Miracolo della natura*."³⁸¹

Il legame intra-testuale fra le *egloghe* e le *Lettere*, per giunta arricchito da un'evidente affinità con *La Circe*, opera di chiaro stampo neoplatonico, ai cui ambienti Isabella era vicino, è un elemento importante in supporto della 'maternità' letteraria della dedicatoria anteposta alle *Lettere*. Certo, rimane da risolvere l'intricata faccenda relativa alla datazione 'postuma' del volume, firmato da, o meglio 'a nome di', Isabella. A questo punto si potrà ragionevolmente obiettare che sia stato il marito di lei, Francesco, a produrre un vero e proprio 'falso d'autore', utilizzando materiale delle *egloghe* per la stesura della dedicatoria. Che Isabella fosse il fulcro

³⁸⁰ I. Andreini, *Lettere*, cit., pagina non numerata.

³⁸¹ Giovan Battista Gelli, *La Circe* (Firenze: Torrentino, 1549); ed. mod., *La Circe e I capricci del bottaio*, a cura di Severino Ferrari (Firenze: Sansoni, c1978).

della famiglia Andreini e della compagnia dei *Gelosi* (che si scioglierà immediatamente alla sua morte) è un fatto così noto sul quale non vale nemmeno la pena dilungarsi. E a testimonianza di quanto appena detto, sarà illustrato più avanti in questo lavoro come la ripresa di intere sequenze versali e trans-versali delle *egloghe*, e di altri lavori di Isabella, finisca per confluire anche nelle opere teatrali del figlio di lei, Giovan Battista. Non parrà inverosimile, dunque, che Francesco possa aver avuto in mente l'egl. VIII per la dedicatoria delle *Lettere*. Anzi, non sarà nemmeno un azzardo pensare che Francesco abbia avuto in mente proprio questo componimento boschereccio incentrato sul monologo di un personaggio maschile, Mirtillo, perché, probabilmente, proprio da lui stesso recitato sulle scene. E questo sarebbe un elemento importante in supporto della nostra ipotesi che le *egloghe* fossero destinate alle scene. Tuttavia, la paternità di Francesco della lettera dedicatoria anteposta al volume, mi sembra cosa plausibile ma non probabile, a meno che non si vogliano attribuire a Francesco anche altre porzioni di testo comprovanti ancora un'affinità con altre opere di Isabella. Persino una rapida scorsa ad altre *Lettere* mette in luce come le analogie con altri lavori di Isabella non siano limitate alla sola epistola poc'anzi indicata. Infatti, poco più avanti nella stessa egl. VIII (vv. 136–37), il motivo neoplatonico della dottrina d'amore ficiniana fornisce spunti per un nuovo raffronto:

Per te [*Amore*, ndr] *verdeggia* il prato
e s'ardorna per te di fronde il *bosco*

I versi sopraccitati riecheggiano una delle *Lettere* sulle virtù dell'amore (non a caso intitolata *Della forza d'Amore*): 'Solo per Amore *verdeggiano i boschi*, e di fiori si smaltano i prati',³⁸² del quale anche Giovan Battista Marino sembra avere memoria nelle sue *egloghe boscherecce*: si vedano l'egl. I, Tirsi. *Musa che meco in alto stil sovente*, v. 207 ('*verdeggia il prato* e di fior varii e vaghi') e l'egl. II, Il lamento. *Ne la vaga stagion che il mondo adorna*, v. 3 ('*verdeggia il prato*, e di color novelli').

Qualche verso più avanti nella stessa egl. VIII (vv. 143–47), la descrizione di Amore (v. 131) che indusse gli uomini, ancora in uno stato primitivo, ad evolversi e differenziarsi dalle bestie

Quei che vivevano per le grotte alpestri
ignudi e *senza legge*, e con le belve
prendeⁿ *commune* e la *bevanda* e 'l *cibo*,
per te *lasciaro* quella prima vita
fiera non men che *roza*

³⁸² I. Andreini, *Lettere*, cit., pp. 22–23. Qui agisce il ricordo di Ov., *Met.* I, 44 ('fronde tegi silvas').

presenta forti somiglianze contenutistiche con uno stralcio della *Lettera* poc'anzi citata (*Della forza d'Amore*):³⁸³

Amor trasse dalle selve quella prima gente *roza* e 'ncolta, c[h]'aveva con le fiere *commune il cibo e la bevanda*, vivendo senz'ordine e senza legge, e le diede le bellissime città per abitazioni, insegnandole il modo di ben vivere.'

Ed ancora si noti l'ennesima somiglianza, ribadita con la forza e la concisione dell'epifonema sia nell'egl. VIII (vv. 229–30):

Che Poeta non è quel che non ama
E 'l verace Poeta è sempre amante

Sia in chiusura di un lungo periodo della lettera (*Della forza d'Amore*),³⁸⁴ della quale sono stati riportati alcuni stralci:

che 'l vero Poeta è sempre innamorato

Ma le relazioni intertestuali non finiscono qui. Proseguendo nella lettura in parallelo delle *egloghe boscherecce* e delle *Lettere*, il 'potentissimo Amore' dell'egl. VII (Nisa. *Piangea Filen sua miserabil sorte*, v. 156) fa da specchio alla più elaborata descrizione dell'epistola *Della forza d'Amore* ('Amore non è meno *possente* che savio e non men savio che buono, e è veramente il primo fra gl'Iddii').³⁸⁵ Ed ancora, gli accenti dolenti con i quali il pastore Selvaggio si strugge per l'amore non ricambiato della ninfa Amarilli nell'egl. II (*Cruda più di ogni fera*) ricordano molto da vicino il lamento dell'innamorato della lettera *Scherzi d'amore onesti*,³⁸⁶ entrambi accomunati nel rilevare quanto insensibile e, allo stesso tempo, bella sia l'amata: si veda, infatti, da un lato, l'egl. II, v. 6 ('quanto *cruda ti scopro e fredda e bella*') e dall'altro lo *scherzo d'amore*, p. 75 ('O N. *crudele* non men che *bella*'). Valga, infine, un ultimo esempio di questo rapporto interdiscorsivo, che sarà ampiamente analizzato in una più appropriata sede, su uno dei motivi più noti, quello della sofferenza amorosa, espresso come ci si aspetterebbe sul finire del Cinquecento con accenti petrarcheschi e tassiani. L'occasione è fornita dall'egl. V (Nigella. *Solo sen gia tra folti boschi errando*, v. 149) a proposito di 'Ei [Amore] vuol ch'a meza notte io brami il giorno'

³⁸³ I. Andreini, *Lettere*, cit., pp. 22–23.

³⁸⁴ Ibid., pp. 22–23.

³⁸⁵ Ibid., pp. 22–23.

³⁸⁶ Ibid., p. 75.

rielaborato nella lettera *Della bellezza umana* ('se è segno d'amore [...] un cercar la notte a mezo giorno'; ed ancora nella stessa sede 'bramo la notte il giorno, e 'l giorno la notte').³⁸⁷

Questi pochi esempi comprovanti il profondo legame fra le *Rime* e le *Lettere* andreiniane, che sembra andare ben oltre i pochi riscontri qui riportati, illustra l'importanza e la necessità di ulteriori studi sull'argomento, che saranno trattati in più opportuna sede,³⁸⁸ ma mi sembra, invece, che ci sia poco o niente da dubitare che la dedica anteposta alle *Lettere* sia stata scritta *manu propria* da Isabella stessa e non, come ipotizzato da una schiera di studiosi, da Francesco.

III.3.3. LE EGLOGHE BOSCHERECCE E LE RIME

Non bisogna pensare ai nove componimenti boscherecci come un'entità disgiunta dall'*opera omnia* andreiniana. E se già sono state illustrate similitudini e differenze con l'altra opera della scrittrice di stampo bucolico, la *Mirtilla*, poco si è detto finora sul legame con le altre sezioni delle *Rime*, volume nel quale le boscherecce sono incluse. Si è già messo in luce come alcuni temi tornino in altri lavori della stessa (*Lettere* e *Fragments*) ed il fatto che vi sia un certo riuso del materiale (tematico e linguistico) anche per altri generi, come ad esempio le *canzonette morali* (trattate non a caso in questa tesi dottorale),³⁸⁹ non fa altro che confermare, da un lato, l'esistenza di un filo conduttore nel *modus scribendi* promosso da Isabella Andreini, dall'altro, un'analogia impostazione 'scenica' fra testi di tono e fattura ben diversi. Ad esempio, non possono passare inosservate le forti analogie fra alcune egloghe e la *canz. mor. VI* dedicata a Giovan Battista Pinelli (*La notte a sé tutte richiama l'ombra*). Il titolo che precede la canzonetta stessa (*Loda la vita pastorale*) preannuncia chiaramente gli argomenti trattati: da un lato, l'esaltazione del vivere a contatto con la natura e del contentarsi di quello che essa offre, dall'altro, la condanna della vita cortigiana, in cui regnano inganni e frodi, e della bramosia di ricchezze e potere. L'impostazione, si direbbe, 'bucolica' della canzonetta ricorda molto da vicino quella delle egloghe, a cui è accomunata anche da un cospicuo numero di intertestualità. Ad esempio, il diffuso motivo del sostentamento attraverso la caccia espresso nell'egl. I (vv. 1–37) conserva qualche accento della *canz. mor. VI* citata:

³⁸⁷ Ibid., pp. 6–7 (p. 7).

³⁸⁸ Sulla ricchezza di spunti delle *Lettere* si era già autorevolmente espresso Roberto Tessari, 'Francesco Andreini e la stagione d'oro', in *Origini della Commedia improvvisa o dell'arte*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio (Roma: Ed. Torre d'Orfeo, 1996), pp. 85–105 (p. 86) ([a proposito delle *Lettere*] 'un contenitore [...] di strutture espressive che sia pure traslate a livello di alta letteratura come era in grado di fare Isabella Andreini, mantengono certamente qualche traccia delle materie espressive su cui l'attrice lavorava').

³⁸⁹ Per il capitolo sulle *canzonette morali* andreiniane si rinvia a pp. 71–141.

A mio piacer men' vò sicuro errando
a le *fere*, agli *augelli*
in vari astudi modi
tessendo inganni e frodi

(egl. I, *Pascea del buon Damone*,
vv. 15–18)

Questi inganna gli *augei* tra verdi rami
quegli i veltri sospinge a la foresta
fere seguendo, altri le reti appresta
onde al mar furi i pesci e getta gli ami.

(*canz. mor. VI, La notte a sé*, vv. 21–24)

Discorso analogo va fatto per il tema del riposo all'ombra:

Giaccio d'un prato al rezo d'una pianta,
e la rustica voce
e i pastorali detti
al dolce canto accordo
dei garruli augelletti

E si dona al *cantar degli augelletti*
od al tremulo suon dei ruscelletti
quando 'l preme talor lieve martiro

(egl. I, *Pascea del buon Damone*, vv. 20–24) (*canz. mor. VI, La notte a sé*, vv. 46–48)

Il *dolce canto dei garruli augelletti* mette in mostra una persino più evidente consonanza fra i componimenti citati e la strofa di chiusura della *canz. mor. V (L'audace figlio che d'Apollo nacque*, vv. 45–48):

Là tra fiorite valli e verdi poggi
Al dolce suon de' garruli augelletti
Gusterai di virtù gli almi dilette
Ond'avverrà ch'a maggior gloria poggi

Tornando all'egl. I e alla *canz. mor. VI*, si noti come il motivo del contentarsi dei propri possedimenti è trattato con accenti affini:

Non divideva i *campi*
termine alcuno, ché 'l *desiderio* ingordo
di posseder non accendea veruno

Che *termine* è 'l suo *campo* al suo *desidero*

(egl. I, *Pascea del buon Damone*, vv. 175–77) (*canz. mor. VI, La notte a sé*, v. 45)

Il tema della caccia come forma di autosostentamento e simbolo di consonanza con la natura tutta, ben espresso nella *canz. mor. VI*, è presente anche nell'egl. II (*Cruda più d'ogni fera*), dove è la ninfa Amarilli a vantarsi della sua abilità nell'inseguire le prede:

che da me stessa io so *seguir le fere*

(egl. II, *Cruda più d'ogni fera*, v. 36)

Quegli i veltri sospinge alla foresta,
fere seguendo [...]

(*canz. mor. VI, La notte a sé*, vv. 22–23)

L'immagine della terra dura da lavorare della *canz. mor. VI*, invece, trova riscontro nell'egl. III (*Or che la notte a la suprema altezza*):

né de la terra il duro volto preme,
col passo errante, o fiera
od uom, che tutto è dal silenzio oppresso

(egl. III, *Or che la notte*, vv. 7–9)

Fende a la propria *terra il duro volto*
co' propri buoi; [...]

(*canz. mor. VI, La notte a sé*, vv. 41–42)

Altri temi bucolici tipici, come il gregge che pascola l'erba e lo scontro fra irruenti tori, condensati nella *canz. mor. VI* saranno accennati anche nelle egloghe VII (*Piangea Filen sua miserabil sorte*) e VIII (*Mentre correr vedea*):

Chiama suonando i più *superbi tori*

(egl. VII, *Piangea Filen*, v. 66)

Aprè il pastor l'albergo ond'esce fuori
il gregge che sen va lieto bevendo
la matutina pioggia, indi pascendo
l'erbette *invola* al prato i suoi *tesori*.
Esce il *torel* con elevata fronte
indomito e 'l rival muggiando a pugna
sfida; e l'aer col *corno*, el suol con l'ugna
fiede, e *superbo* scorre il piano e 'l monte.

(*canz. mor. VI, La notte a sé*, vv. 9–16)

Tinge di sangue il *corno*
per la giuvenca amata
il *toro* non avvezzo
al curvo giogo ancora

(egl. VII, *Piangea Filen*, vv. 129–32)

E per gli aperti campi i capri snelli

fuggir veloci e presti,
e i lascivi capretti
saltellar e *cozzar* montoni e tori

(egl. VIII, *Mentre correr vedea*, vv. 4–7)

Con una metafora analoga a quella usata per il gregge che ‘invola’ l’erba e i fiori dal prato (canz. mor. VI, v. 12), la Floribia dell’egl. IX (*Non vuò seguir Amore*) avverte la ninfa Galatea di non mettere alla prova l’amore di Alcone, che potrebbe alla fine ottenere con forza quello che non riesce a guadagnare con la gentilezza:

La forza adoprerà s’amor non vale,
e di modesto amante
diverrà *involtatore* de’ tuoi *tesori*

(egl. IX, *Non vuò seguir Amore*, vv. 136–38)

La condanna dell’avidità di ricchezze e potere è ben condensata in alcuni versi dell’egl. I (*Pascea del buon Damone*) che ricordano da vicino quelli della *canz. mor. I* dedicata a Chiabrera (*Vago di posseder l’indico argento*):

Che d’avarizia ingorda il cieco affetto
non desta in lui de *l’oro*
l’ardente infame *sete*.

[...]

[...]

[...]

Questi la *monarchia* brama del mondo,
e perde il cibo e ’l *sonno*
machinando ad ogn’or congiure e frodi

(egl. I, *Pascea del buon Damone*, vv. 113–15
e vv. 153–55)

Fatto ricco, la sete empia consola con l’oro
quei c’ha d’adorarlo in uso.

(*canz. mor. I, Vago di posseder*, vv. 9–10)

Questi ha di *monarchia* nel cor l’ambascia e non
assonna, e toglie al corpo l’*esca*
sì di qua giù cieco desir l’invesca

(*canz. mor. I, Vago di posseder*, vv. 17–20)

È questa, per Isabella, ‘vana ambizion’, un pericolo da cui il saggio ‘principe’ si tiene lontano, come spiega l’autrice a Chiabrera nella *canz. mor. II* (Che la virtù fa il vero principe. *Faccia al gran Marte risonar le ’ncudi*), ripetendosi poi sempre nell’egl. I:

Questi non aura popolar, che sempre
infesta i buoni e i giusti, avversa prova;
[...]
la *vana ambizion* non gli è molesta

Principe è quei cui crudeltate o sdegno
o *vana ambizion* l'alma non punge che
dai morsi del volgo sen' v' à lunge non
per timor, ma per sublime ingegno

(egl. I, *Pascea del buon Damone*, vv. 116–17 e 120) (canz. mor. II, *Faccia al gran Marte*, vv. 29–32)

Valgano questi pochi esempi a testimoniare l'affinità fra le *egloghe* e le *canzonette morali* che sembra andare oltre i pur sostanziosi esempi citati a testo. Lungo sarebbe l'elenco di questa relazione intertestuale, e a voler elencare ogni singola intertestualità si cadrebbe nella tentazione di fornire uno sterminato elenco che non può essere ospitato in questa sede.

III.4. QUALCHE ANNOTAZIONE SU STRUTTURA E COSTRUTTI DELLE EGLOGHE

La scelta dell'Andreini di rinunciare ad un sistema di rime nella stesura delle *egloghe boscherecce*, affidandosi ad endecasillabi e settenari sciolti è ben spiegata dalle motivazioni addotte da Marino al conte Sanvitale nell'epistola citata.³⁹⁰ I 'versi rotti e interi' intervallati di tanto in tanto dalla 'rima senza regola ferma' sull'esempio del Tasso dell'*Aminta* a cavallo fra gli ultimi anni del 1570 e gli inizi del 1580, saranno presi a modello da una folta schiera di autori sul finire del Cinquecento: non faranno eccezione l'Andreini della *Mirtilla* e delle *egloghe* e, come si è visto, il Marino 'boschereccio'. Ma come l'Andreini arrivi a tali esiti non è così scontato: la poetessa padovana, come si è visto in questo lavoro dottorale, non ha dei riferimenti letterari ben precisi e ricorrenti; essi variano a seconda del genere, del singolo componimento, del periodo in cui esso è stato concepito, del destinatario (reale o immaginario) e di un infinito numero di variabili subordinate al suo essere, allo stesso tempo, commediante–scrittrice–accademica. Fatto certo è che gli endecasillabi 'sdruciolli' e 'frottolati' (quelli, per intenderci, con rimalmezzo) di Sannazaro non riscossero molti consensi, pertanto già l'Alamanni, a cui tanto deve la *bucolica* per le trovate 'rusticali' in volgare, preferì optare per l'endecasillabo sciolto. La rinuncia alla rima rispondeva a due concrete esigenze: innanzitutto, le rappresentazioni cortigiane delle *egloghe*, inizialmente nella semplice veste di *intermezzi*, richiedevano un certo dinamismo e il ritmo dei dialoghi fra pastori poco si prestava all'uso continuato e costante della rima; ma, altrettanto importante, è la rievocazione dei modelli latini (l'Ovidio delle *Metamorfosi* e il Virgilio di *Bucoliche* e *Georgiche*), a cui si ricorreva per gli scenari bucolici e la mitologia tanto apprezzata nelle corti rinascimentali. Tuttavia, il passaggio dai componimenti in rima a quelli sciolti non è stato né immediato né monodirezionale: negli anni '30 del Cinquecento, l'alternanza degli

³⁹⁰ Si veda il paragrafo 'L'Andreini bucolica, Guarini e Marino: due lettere e un'ipotesi', a pp. 149–51.

endecasillabi e settenari rimati, sebbene senza costrutto fisso e, spesso, limitato a singole porzioni di testo (l'introduzione, la chiusa o la parte centrale) è adottata da Bernardino Rota nelle sue *Favole pescatorie* (con schema ricorrente ABCABC, DEFDEF)³⁹¹ e da Bernardo Tasso nelle sue egloghe scritte intorno al 1531–1534 (corredate da un sistema di rime ABCAB, CDECD). La rima, in entrambi i casi, è funzionale ad una certa musicalità e leggiadria, è ricercata ma non forzata, percepibile ma non onnipresente. È, comunque, nella seconda metà del Cinquecento, sulla scia del metro libero del Tasso dell'*Aminta* che si registrano altre significative innovazioni. Vale la pena, inoltre, ricordare la polimetria e il metro madrigalesco libero introdotti, negli anni '80 e '90, dall'urbinate Bernardino Baldi, poeta molto vicino all'Andreini,³⁹² la quale, invece, preferirà optare per un metro completamente libero, rigettando qualsiasi tipo di struttura metrica elaborata, per quanto consolidate esse potessero essere all'interno di una tradizione in ogni caso ampia e varia.

Proprio l'alternanza di endecasillabi e settenari sciolti, come si è accennato in precedenza, talvolta 'liberamente rimati' è il tratto distintivo che balza subito all'occhio quando si hanno di fronte le boscherecce andreiniane. La predominanza degli uni sugli altri non è così visibile ad occhio nudo ma, ad uno sguardo più approfondito, è registrabile una propensione per l'endecasillabo nelle egl. III, IV e VI. Al contrario, il settenario, soprattutto quando presentato in forma libera, fornisce una certa agilità a tutto il componimento e risponde, forse, meglio alle esigenze sceniche di uno scambio di battute sostenute ad un ritmo incalzante e spedito: non sarà dunque un caso, alla luce di quanto appena detto, la predominanza di settenari in alcuni passaggi delle uniche due egloghe impostate, per lunghi tratti, su scene dialogate (l'egl. II e l'egl. IX). Queste due egloghe, insieme con l'egl. III (che già si distingue da tutte le altre per essere l'unica boschereccia ad avere come protagonista una donna, per di più intenta in rituali magici ai danni dell'amato), sono gli unici tre componimenti dell'intero *corpus* con un inizio in *media res*, dove il lettore–spettatore è catapultato al centro della scena senza ulteriori preamboli. E se sull'assenza del coro in queste boscherecce è già stato detto, sarebbe il caso di aggiungere che, ad eccezione delle tre appena menzionate, in tutte le altre egloghe i personaggi sono introdotti da pochi versi dell'autrice (da un minimo di tre versi dell'egl. IV ad un massimo di quindici dell'egl. VIII, passando per i quattro dell'egl. VI e VII, i cinque dell'egl. I e i sette dell'egl. V). L'Andreini riesce in questi versi di apertura dei componimenti, da un lato, a presentare il protagonista della vicenda, dall'altro a

³⁹¹ Bernardo Tasso, *I tre libri degli Amori* (Venezia: G. de' Ferrari, 1555). Le *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota, pur risalendo al 1533, vedranno le stampe circa un trentennio dopo (Napoli: G. M. Scotto, 1560).

³⁹² Sull'influenza di Baldi su Isabella, si rinvia, in questa tesi dottorale, alle pagine su 'Il mito di Ero e Leandro fra Bernardino Baldi e Isabella Andreini nella *canz. mor.* III indirizzata al ferrarese Francesco Durante', pp. 94–105.

collocarlo all'interno di uno scenario pastorale. Si veda a mo' di esempio l'*incipit* della prima egloga (vv. 1–5):

Pascea del buon Damone
la fortunata greggia
ed ei lieto e contento
di sua sorte beato
così dicea del suo tranquillo stato.

Questi versi forniscono lo spunto per introdurre brevemente un'altra figura di rilievo in comune fra le egloghe: la ripetizione. Il 'pascea' in posizione incipitaria (v. 1) è ribadito dalla doppia esortazione, 'pascete' (v. 6 e v. 10), fatta dal personaggio Damone alla sua greggia. Fa da specchio, quasi ad indicare un ritorno ciclico al tema iniziale, il richiamo alle 'pasciute pecorelle' dell'ultima strofa del componimento (v. 203). Nel mezzo, lo si è già detto ampiamente, l'accusa ai vizi (invidia e avidità di ricchezze e di potere) di cui sono affetti coloro che vivono nelle corti e nelle città. Ma quello che interessa sottolineare a questo punto è la modalità con cui la scrittrice si diletta in questa lunga lista di esempi. Da un lato, il largo uso dei pronomi dimostrativi 'questi' (vv. 101, 116, 140, 144, 153), 'quei' (v. 138), 'quegli' (vv. 149, 152) servono ad introdurre un confronto fra coloro che vivono in un contesto pastorale e coloro che vivono in città, lontani dalla rettitudine della vita bucolica (simile a quella dell'età dell'oro): 'Questi se da le nubi oscure scende | Ingiuriosa pioggia | Sì che n'allaghi i campi | [...] | [...] il cor non turba' (vv. 101–03 e 110) ed ancora 'Quei in accumular ricchezze suda' (v. 144) o 'Questi la monarchia brama nel mondo' (v. 153). La monotonia e la prolissità degli esempi serve lo scopo di essere interrotta bruscamente dalla dichiarazione dello stesso pastore Damone: 'Felice dunque *io* sono | [...] | Vivendo in quella guisa | Ne la qual visse quella prima etate' (vv. 156 e 160–61). Rimanendo sempre su questa lunga descrizione si noterà che l'allusione all'età dell'oro è costruita principalmente su un impianto di 'negazioni' ad inizio verso (vv. 164, 168, 169, 171, 172, 175, 178, 180, 192, 195, 198). Si vedano, a tal proposito, l'allusione al mito della navigazione, caratteristica dell'età del ferro: '*Non* premevano, i legni audaci, l'onde | Di vele armati o pur di remi' (vv. 164–65); ed ancora il riferimento ad un'epoca di pace priva di guerre e discordie '*Né* coperti d'acciar cruda tenzone | Facean gli uomini fieri | *Né* d'uman sangue si spargea la terra' (vv. 169–71). Desti infine attenzione l'epifonema 'Felice povertà, vita beata', ripetuto per ben otto volte (vv. 14, 37, 80, 94, 134, 191, 202, 212) alla fine di ogni strofa come a voler riassumere il messaggio insito nell'egloga stessa. Sequenze versali reiterate a mo' di ritornello si troveranno anche nell'egl. III: 'Torni il mio Tirsi al primo nostro amore' (ripetuto ben nove volte ai vv. 28, 36, 55, 75, 89, 95, 99, 106, 119) e 'Deh! Porgi, o Luna, a' nostri incanti aita' (invocato in cinque

occasioni: vv. 134, 143, 153, 161, 172). E anche qui c'è spazio per un epifonema: il ravvedimento della ninfa che si accorge dell'inefficacia dei sortilegi per indurre l'amato pastore a riamarla ('Che 'l vero amor non con incanti od erbe, | Ma con beltà, ma con vertù acquista', vv. 184–85).

L'egl. VIII, invece, si differenzia dalle altre per la sua tendenza marcatamente 'descrittiva'. L'Andreini indugia nella descrizione la creazione del mondo grazie ad Amore (vv. 16–27; vv. 111–35) e sulla conseguente interazione degli elementi: mondo (vv. 28–48), terra (vv. 48–75), onda (vv. 76–85), aria (vv. 86–92), foco (vv. 93–97), cielo (vv. 98–108). Ne viene fuori un insistito gioco di ripetizione, presente in maniera più o meno accentuata in tutti i componimenti del *corpus* boschereccio. Si veda, ad esempio, il seguente passaggio dall'egl. VIII in cui il materiale è concatenato attraverso una fitta serie di duplicazioni (vv. 115–30):

Così concordi furo
del foco il caldo e 'l secco
col secco de la terra
e col caldo de l'aria.
E l'umido de l'acqua e 'l freddo suo
con l'umido de l'aria si confece,
e 'l suo freddo con quello
de la gran madre antica.
L'umido e 'l caldo poi de l'aria lieve
con l'umido de l'onda
e col caldo del foco
ebbe amicizia e pace.
Il freddo e secco de la terra ebbe anco
col secco de la fiamma
e col freddo de l'onda
concordia e fede eterna.

Nell'egl. II, la ripetizione insistita unitamente alle dittologie sinonimiche rallentano l'evolversi della vicenda, la cui prima parte, quella più discorsiva, è contrassegnata, non a caso, da una propensione per gli endecasillabi sciolti anziché per i più agili settenari (a cui sarà riservata la parte centrale e finale). Nell'esempio che segue, la ripetizione coinvolge sequenze trans-versali in cui gli elementi sono talvolta disposti a chiasmo (vv. 1–8):

Selv. Cruda più d'ogni fera,
fredda più d'ogni ghiaccio,

ma però tanto bella
quanto fredda e crudele;
e da me tanto amata
quanto cruda ti scopro e fredda e bella;
tu pur mi fuggi ingrata,
tu pur fuggi, Amarilli.

Qualche verso più avanti il chiasmo coinvolge persino uno scambio di battute fra i personaggi, Selvaggio e Amarilli (vv. 61–64):

Selv. E giusto pur ch'innamorata viva
colei che tanti cor dolce innamora.
Ama. Innamorata pur viva colei
che sol nacque ad amare.

Segue a ruota il gioco di ripetizione e di elementi disposti in un ideale chiasmo sospeso nello scambio di vedute fra i due (vv. 65–70):

Ama. Io nacqui al seguir le fere erranti,
ed al fuggir gli amanti.
Segue dunque ciascun la sua fortuna.
Selv. Segui se vuoi le fere,
segui se vuoi le selve,
ma non fuggir Amore.

Ed ancora sul modello di quanto appena detto (vv. 142–47) arricchito da una densa allitterazione (*poiché/parlando/perdi/parole/poich'ho/perduta/poco/perder/parole/opra*):

Ama. Ma taci omai Selvaggio
poiché d'amor parlando
perdi la voce, le parole e 'l tempo.
Selv. Poic'ho perduta l'alma
fia poco il perder anco
le parole, la voce, il tempo e l'opra.

Sempre nella stessa egloga, l'uso insistito della congiunzione 'e' ad inizio verso (vv. 5, 14, 16, 17, 22, 29, 37, 38, 44, 51, 57, 61, 66, 86–87, 101, 105, 112, 131, 153 (e/e), 164, 184, 189, 221), talvolta intervallata da ripetizioni e dal gioco dell'anafora, garantisce una modulazione a

singhiozzo ai concetti ripresi e trascinati, esplorati nei più reconditi recessi. A mo' di esempio si veda la proposta di Selvaggio ad inizio componimento (vv. 15–19):

e che servo ti sia, se non compagno.
Io pur di te più certo,
e più di te sarò sicuro arcero,
e saprò di te meglio
seguir correndo, e spaventar gridando

i capri, i daini e i cervi.

Di notevole interesse è la ripetizione anaforica arricchita dalla figura dell'enumerazione dell'egl. VI (vv. 127–31):

A le selvagge dee,
ai boscherecci fauni,
agli irsuti silvani,
ai satiri lascivi e 'n somma a quanti
abitano boschi, monti, grotte e valli [...]

Proprio la sequenza enumerativa di quest'ultimo verso citato fornisce lo spunto per trattare, seppur brevemente, una figura piuttosto diffusa nel *corpus* boschereccio andreiniano. Un'enumerazione degna di nota è quella usata per descrivere Amore nell'egl. VIII (vv. 219–27):

Amor dovunque vai, dovunque posi
l'amorosa tua vista
allegra, infiamma, avviva.
Ti van le Grazie innanzi,
il riso col piacer vien sempre teco,
l'allegrezza, la gioia, l'armonia,
il contento, la pace, la quiete,
Apollo e 'l coro tutto
de le nove sorelle

La descrizione di Amore con lunghe serie enumerative, ripetizioni e figure chiasmatiche è, lo si è già accennato nelle pagine precedenti, nel dibattito sulle virtù del dio fra la ninfa Floribia e Galatea dell'egl. IX (vv. 1–8; 15–27; 87–93; 115 e 117; 238–41). I versi di seguito riportati sono quelli di apertura del componimento (vv. 1–8):

Gala. Non vuò seguir Amore,
ch'amor è fallo e penitenza insieme.
Flori. Amor del mondo è la salute vera,
d'ogni virtù radice,
unione dei cori,
quiete de le menti,
concordia de gli spirti,
felicità de l'alme.

Ma si veda anche uno stralcio dell'antitetica visione della ninfa Galatea (vv. 14–27):

non esser altro amore
ch'amarissima doglia,
ardor ch'altri nasconde entro le vene,
piaga cupa e mortale,
lusinghevole inganno,
grave e noioso affanno;
i seguaci di cui
sono speme, timor, pianti ed angosce,
sospetto, gelosia,
discordie, liti, sdegni,
stridi, querele, pianti,
pallor, pene, sospiri,
disperazion, martiri
e, 'n somma, poi maledizione e morte.

Un'enfasi, per certi versi, addirittura maggiore è quella posta sulle pene d'amore con la sequenza enumerativa in chiusura di componimento dell'egl. V (vv. 208–15):

Ma (lasso me) non so s'ancor morendo
avran fin le mie pene;
anzi misero temo
ombra infelice di portarle meco
per accrescer nel regno
de la perpetua notte,
foco, orror, pianto, gemito, furore,
urli, gridi, sospir, veleno e rabbia.

Le argomentazioni dell'autrice distribuite in queste nove egloghe impreziosite da interiezioni (*deh, ohimè, lasso me*) e invocazioni, allitterazioni ed *enjambements* conferiscono ai versi una

spinta progressiva in avanti, uno strabordare di informazioni e visioni (sull'amore e, nello specifico, sui sentimenti per la ninfa di turno) che si accavallano l'uno all'altra dando vita ad uno sterminato campo di figure retoriche condite da un ritmo talvolta lento talvolta convulso (principalmente nelle egloghe 'dialogate'). Sintomatica, a tal proposito, è l'egloga IV che si distende a passi di granchio con strofe che iniziano spesso con ipotetiche (vv. 15, 27, 38, 45) e con condizionali (vv. 70–71, 90–91, 93–94) intervallati da numerose interiezioni rivolte alla ninfa (vv. 57, 60, 134, 139, 144).

In fin dei conti, la propensione andreiniana per gli endecasillabi e settenari liberamente, ed occasionalmente, rimati così come il ricorso ad alcuni accorgimenti stilistici e retorici (l'enumerazione, l'interiezione, l'anafora, la ripetizione, etc. etc.) meglio aderiva, da una parte, all'obiettivo primario del recupero di una certa naturalezza nei dialoghi fra pastori; dall'altra, permetteva all'Andreini di concentrare la sua attenzione sui temi da trattare nei suoi componimenti, i quali si arricchiscono con motivi e materiale tolto ai canovacci teatrali messi in scena dall'attrice con i *Gelosi* e con la conoscenza approfondita dei capolavori bucolici da lei intimamente conosciuti, l'*Aminta* e il *Pastor fido*.

III.5. LE EGLOGHE BOSCHERECCE: I TEMI

Prima di addentrarci nello specifico delle fonti di queste *egloghe boscherecce* andreiniane converrebbe, forse, analizzare a grandi linee alcuni elementi distintivi al fine di collocare questi esercizi nel quadro più ampio della letteratura bucolica. Si noterà, *in primis*, come manchino del tutto componimenti encomiastici. E questo è un fatto già di per sé sorprendente, dato che persino una rapida occhiata all'intero volume di *Rime* mette in luce come l'autrice non sia certo esente da questa pratica, peraltro comunissima nel Rinascimento e Barocco, quando gli artisti cercavano in qualsiasi modo di ingraziarsi i nobili e potenti nelle corti italiane e non solo. Ci si aspetterebbe, avendo a mente i trascorsi (soprattutto classici della poesia pastorale), di trovare le celebri 'gare di canto' fra pastori, ma anche in questo caso bisogna ravvedersi e rendersi conto che, a ben guardare, sette delle nove egloghe sono costruite come monologhi e che, persino, nei due casi restanti (l'egl. II, *Cruda più d'ogni fera*; e l'egl. IX, *Non vuol seguir Amore*) non c'è nessuna competizione fra pastori, anzi, non c'è mai più di un soggetto attivo nell'egloga stessa. Questo ci fornisce l'occasione per trattare un terzo e importante punto nel nostro esame dell'egloghe andreiniane: i componimenti sono tutti incentrati sulle dichiarazioni d'amore, che spesso si trasformano in amari atti di accusa per la mancanza di reciprocità del pastore per la ninfa di turno (solo in un caso, l'egl. III, *Or che la notte a la suprema altezza*, è, invece, la ninfa ad adoperarsi vanamente in un incantesimo d'amore per far sì che il pastore Tirsi torni a ricambiare il

sentimento di lei). Emerge, dunque, un dato interessante che rivela come l'Andreini aderisca in pieno ad un diffusissimo *trend* poetico: la ninfa, o pastorella, è generalmente ritrosa, restia ad abbandonare lo stato di castità, che è, ad onor del vero, motivo di vanto; mentre il pastore riveste, quasi sempre, il ruolo di innamorato integro e virtuoso. Pertanto rispecchiando uno dei *topoi* più diffusi della tradizione 'boschereccia' e non solo, la ninfa, agli occhi del pastore andreiniano, è spesso aggettivata come 'cruda/crudele' e 'ingrata' (Amarilli [egl. II]; Nigella [egl. V]; Clori [egl. VI]; Galatea [egl. IX]). Più in generale, la ninfa di queste nove egloghe sarà alternatamente accusata di essere 'fugace' (Nigella, Galatea); di freddezza e di 'animo altero' (Amarilli, Nigella, Galatea) o peggio ancora di essere 'inconstante', 'ingannatrice e lusinghiera' (Clori), ed ancora 'sorda e cieca' (Galatea). Le accuse del pastore risentito per il mancato amore non corrisposto dalla ninfa fanno da contraltare alle poche, ma certamente non secondarie, accezioni positive dell'amata. 'Vaga' è sicuramente l'aggettivo più diffuso: lo sono le ninfe anonime amate rispettivamente dai pastori Damone (egl. I) e Mirtillo (egl. VIII) e la casta Amarilli adulata da Selvaggio (egl. II). Il corteggiamento, che si rivela spesso inefficace, da parte dei pastori si correda di immagini di chiaro stampo petrarchesco: la ninfa ha generalmente un 'bel viso' (Amarilli, egl. II; anonima, egl. VIII; Galatea, egl. IX) e/o una 'chioma d'oro' (Amarilli, egl. II); è 'leggiadra' (Amaranta, egl. IV; Galatea, egl. IX); di lei si loda l'animo virtuoso e casto, la 'beltà' (Nisa, egl. VII), 'dolce' e 'dolcissima' saranno, appunto, rispettivamente Amaranta (egl. IV) e Clori (egl. VI). Ma la ninfa andreiniana è generalmente, e molto più semplicemente, 'bella' (Amarilli, egl. II; Amaranta, egl. IV; Nigella, egl. V) e con una *climax* ben distribuita all'interno del componimento è 'bella ninfa' e poi 'bellissima ninfa, anzi pur dea' la Galatea dell'ultima egloga che chiude anche l'intera collezione di *Rime*. In questo stesso componimento, l'Andreini si abbandona ad un dettagliato canonico ritratto del pastore Alcone ('fedel', 'bello', 'ricco', 'saggio', 'scaltro', ed ancora 'vago e bello', ma anche 'sfortunato' per bocca di Floribia; 'vagante' e 'nemico' agli occhi di Galatea prima della conversione all'amore; 'misero' e 'folle', infine, si ritrae Alcone nel suo soliloquio). Ma c'è di più: quest'ultimo esercizio boschereccio lascia spazio anche per un ultimo insolito, almeno per l'Andreini, testamento pastorale: Galatea, convinta dal tentativo di suicidio del pastore Alcone, si convince ad amarlo, dando così vita, come li descrive la ninfa Floribia, ad una 'coppia avventurosa' (v. 342). Un 'lieto fine', come si discuterà poco più avanti, evento raro di queste egloghe sospese fra minacce e tentati stupri ai danni delle ninfe, sortilegi ai danni dei pastori, suicidi annunciati e tanto altro ancora. Non mi sembra, in ogni caso, che le egloghe andreiniane si facciano portavoci di eventi autobiografici né tantomeno che, sotto le sembianze di ninfe e pastori, si celino, come da tradizione bucolica, personaggi cortigiani, figure a lei vicine o persino la scrittrice stessa. Mi pare, invece, che una serie di elementi vengano in soccorso alla nostra ipotesi che l'egloghe fossero pensate per essere messe in scena: la versificazione libera da schemi fissi corredata da materiale tolto,

frequentemente e per lunghi tratti, agli arcinoti antecedenti bucolici (da Sannazaro a Guarini, passando per Tasso) unitamente alla mancanza di una certa letterarietà dei costrutti (in particolare nei due componimenti con impianto dialogico, l'egl. II e l'egl. IX) sono elementi che vanno letti in questa direzione. Ma prima di procedere con un'analisi della struttura e delle fonti delle egloghe, sarebbe opportuno fornire qualche informazione su come l'Andreini si approcci ai temi ricorrenti di questi suoi componimenti (in particolare a quello dei doni boscherecci, della lode della vita pastorale e dei soliloqui con la natura, alla 'dottrina d'amore' di marca ficiniana, al 'non lieto fine' di alcune egloghe e ai personaggi mitologici di derivazione classica).

III.5.1. I DONI BOSCHERECCI

Simbolo, forse, della difficile relazione fra pastori innamorati e ninfe ritrose è il tema dei doni boscherecci offerti dai primi alle seconde. L'Andreini si cimenta su questo argomento in ben quattro egloghe senza, forse, dilungarsi (a differenza, come vedremo, di altri temi trattati) ma offrendo un ampio ventaglio di situazioni. Per cominciare, nell'egl. I (*Pascéa del buon Damone*), il pastore si ingegna in un elogio della vita pastorale che include la celebrazione della sua donna (vv. 38–62) e, sebbene non risulti poi così predominante, si abbandona ad un accenno ai doni per l'amata (fragole ornate di fiori, vv. 32–36) all'insegna della semplicità e dell'essenzialità tipica dell'ambiente bucolico:

Ed or lieto rivolto
a' bei dipinti colli
vermiglie fraghe e odorose io colgo;
e 'n don le porgo poi
di fiori ornate a la mia donna amata.

Analogamente, il pastore Mirtillo dell'egl. VIII (*Mentre correr vedea*) si avvia all'appuntamento con un'altra anonima 'vaga pastorella' portando in dono due tortore trafugate dal nido e una cesta, fatta con le sue mani, ripiena di conchiglie marine (vv. 245–55):

Vaga mia pastorella;
e di mia fede e di mi' amore in segno,
ti porterò nel proprio nido ancora
due tortorelle, ch'io
a la madre involai,
[...]

T'arrecherò con quelle,
tessuta di mia man picciola cesta
di marine cocchiglie tutta piena.

Di tono ben diverso è l'offerta di Uranio ad Amaranta nell'egloga IV (*Sotto un frondoso alloro*). In prima battuta, il pastore si dice ben pronto a condividere con la ninfa tutti i suoi possedimenti (motivo di gran vanto con gli altri pastori), se lei si decidesse ad abbandonare i boschi e la vita vissuta all'insegna della castità (vv. 57–68):

Lascia Amaranta mia, deh lascia omai
i selvatici alberghi; e vieni a quello
che sol te sola chiama.
[...]
Fuggi l'orror de' boschi, e vieni al fine
a colui che t'adora; e tue sien tutte
le mie capanne, il gregge, i boschi e i campi
e 'n somma quanto a me concede il cielo;
che ben sanno i pastor, che tante e tante
son le ricchezze mie

E poi tenta un'ultima disperata offerta pur di convincere l'amata Amaranta a cedere alle sue *avances* (vv. 69–106): infatti, in contrasto con lo stile anti-cortigiano della letteratura bucolica, l'Andreini fa confessare al pastore Uranio di essere pronto a trasferirsi in città per amore della ninfa (vv. 69–77).³⁹³ Ed ancora, corredata di elementi petrarcheschi e in pieno stile barocco, si vedano le promesse di eventuali doni 'cittadini' fatte da Uranio ad Amaranta (vv. 83–96):

A te farei vestir porpora ed oro;
e le tue bionde chiome,
neglette ad arte, avrien, di fiori invece,
per ornamento bella schiera eletta
di ricchi fregi; ambe le orecchie poi
de le conche orneria parto felice;
e del bel collo, al'animata neve
risplenderia per molte gemme acceso

³⁹³ I. Andreini, 'Sotto un frondoso alloro', in *Rime*, cit., pp. 247–52 (p. 249) ('Che se vago d'onore | Lasciar volessi un dì le selve e i colli | Abitar ben potrei le gran cittadi | [...] | E sotto nobil tetto | Starmi posando; e cento | Aver servi d'intorno').

ricco monile; ond'altri staria in forse
qual fosse in lui maggior ricchezza od arte.
Fiammeggiante rubin la bella mano
ingemmeria; così pomposa altrui
sembraresti più bella, ché beltade
cresce talor per ornamento industrie.

Infine, le canzoni intonate con la cetra da Mopso per Clori nell'egloga VI (*Mopso de' monti e de le selve onore*, vv. 76–154) ricordano da vicino la promessa–offerta, tratta dalla seconda bucolica di Virgilio, del pastore Coridone all'amato Alessi di insegnargli a suonare la zampogna. Per l'Andreini, in definitiva, questo è inoltre un pretesto per riprendere il tema oraziano (*Carm.* IV, 8 e 9) dell'esaltazione della Poesia come mezzo per procurarsi l'immortalità. L'argomento è fra i più cari all'Andreini, la quale già nella prima *canzonetta morale* indirizzata a Chiabrera (*Vago di posseder l'indico argento*) contrappone la caducità dei beni materiali (vv. 9–16ss) all'esercizio della Poesia (vv. 37–40). Non meraviglia, dunque, la ripresa del tema nei passi dell'egloga qui sotto riportati con i quali si allude al pastore che era solito suonare la cetra per l'amata ninfa (vv. 102–07):

[...] e mentre ch'io sciogliéa
le parole e la voce
de la mia cetra al suono,
tu da la gioia vinta,
e le parole e 'l canto
m'interrompevi con soavi baci.

III.5.2. LA RILETTURA DELL'ETÀ DELL'ORO IN CHIAVE PASTORALE

Considerando lo spazio riservato dall'Andreini alle complicate relazioni amorose fra pastori e ninfe, è fuor di dubbio che la poetessa sia pienamente a suo agio nel trattare temi di carattere bucolico. Nella poc'anzi citata egl. VI, il 'dono' di Mopso per Clori è addirittura immateriale e fornisce, come si è visto, spunti per ulteriori considerazioni. Ma al di là di questo, non si può non segnalare che il costante e diffuso rinvio all'età dell'oro supera per estensione e spessore qualsiasi altro argomento affrontato nelle egloghe. Innegabile è l'impronta classica, da far risalire all'Ovidio delle *Metamorfosi* e al Virgilio delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*, ma è altrettanto importante ricordare, come suggerisce Costa, che la (ri-)lettura 'dell'età dell'oro in chiave pastorale' si deve ad alcuni *Dialoghi* di

Platone.³⁹⁴ In lingua volgare, il trio Sannazaro–Tasso–Guarini (o, se si preferisce, *Arcadia–Aminta–Pastor fido*) sono stati un esempio per molti e il tema arcadico dell’età aurea, da loro ampiamente trattato, ha finito per alimentare, rinviando ad una felicissima espressione di Marzia Pieri, ‘una produzione letteraria e musicale molto ricca, che assume spesso forme rappresentative e si rifà spesso ad alcune fonti fisse, aggiornando modernamente il repertorio decorativo e mondano polifileso’.³⁹⁵ E chi meglio di Isabella Andreini, nella sua duplice veste di scrittrice di successo e *primadonna* al tempo della *Commedia dell’Arte*, poteva meglio rappresentare questo nuovo filone di autori attenti all’esigenze di un pubblico (sia esso lettore sia esso spettatore) di diversa estrazione sociale e culturale? Anzi, proprio la profonda conoscenza dei meccanismi delle rappresentazioni teatrali (a corte e nelle piazze) contribuì, e non poco, all’inusuale successo di questa donna negli anni a cavallo fra Cinquecento e Seicento. La parola recitata, a differenza di quella stampata, si rivela, infatti, un’arma a doppio taglio per raggiungere le masse, la cui percentuale di alfabetizzazione, sebbene variasse di luogo in luogo, raramente raggiungeva livelli accettabili:³⁹⁶ lo spettatore, pertanto, non sempre era necessariamente anche lettore, e accanto a nobili ed accademici di chiara fama vi era una moltitudine di persone che sicuramente non aveva accesso alle opere a stampa.³⁹⁷ In questo senso, il duplice ruolo di attrice–scrittrice permise ad Isabella di perfezionare i suoi prodotti, come le *egloghe* e la *Mirtilla*, sicuramente pensati e rodati sulle scene prima di essere pubblicati su carta stampata. Quello che ne viene fuori dalla *risemantizzazione* degli antecedenti ‘bucolici’ letterari è un prodotto che conserva numerosi spunti innovativi, dando vita a risultati degni di nota, come nel caso della trattazione dell’età dell’oro. La ripresa di temi e immagini topiche, a cui l’Andreini ricorre per la celebrazione della vita pastorale, equiparata

³⁹⁴ G. Costa, *La leggenda dei secoli d’oro nella letteratura italiana* (Bari: Laterza, 1972), p. X (‘Bisogna pensare che Iddio stesso, in primo luogo, reggeva con sua provvidenza circolazione universale, come pure che reciprocamente le parti singole del mondo godettero di simile privilegio. Tutto era assegnato a singole divinità, e a queste sottoposto. Anzi esseri soprannaturali, di natura divina, s’erano divisi a guisa di pastori le creature viventi, distribuite in gruppi secondo le specie. Ogni pastore provvedeva sufficientemente ai bisogni tutti dei singoli gruppi. In conseguenza, non c’erano animali selvatici; le creature non si divoravano l’una con l’altra; guerra non c’era e nemmeno rivolta, assolutamente. Platone avallava con la propria autorità una concezione dell’età dell’oro in chiave pastorale, che era destinata ad avere una grande fortuna’).

³⁹⁵ Marzia Pieri, *La scena boschereccia del Rinascimento italiano*, cit., p. 49. A proposito dell’evoluzione della pastorale, si rinvia a: Louise George Clubb, ‘The Making of the Pastoral Play. Some Italian Experiments between 1573 and 1590’, in *From Petrarch to Pirandello. Studies in Italian Literature in Honour of Beatrice Corrigan*, a cura di Julius A. Molinaro (Toronto: University of Toronto Press, 1973), pp. 47–72; Ead., ‘The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City’, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch (Milano: Edizioni di comunità, 1980), pp. 65–67; e al più recente contributo di Lisa Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre* (London: Legenda, 2006).

³⁹⁶ Si vedano almeno i seguenti fondamentali contributi: Miriam Turrini, ‘«Riformare il mondo a vera vita cristiana»: le scuole di catechismo nell’Italia del Cinquecento’, *Annali d’Istituto storico italo–germanico in Trento*, VIII (1982), pp. 407–89; Robert A. Houston, *Literacy in early modern Europe. Culture and education 1500–1800* (London–New York: Longman, 1988); Paul Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning 1300–1600* (Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1989).

³⁹⁷ Sulla circolazione dei testi e, più in generale, sulla cultura orale nel Rinascimento, si rinvia ai contributi di Brian Richardson citati in questo capitolo alla n. 362, p. 158.

appunto alla mitica età dell'oro, fa da contraltare alla condanna della vita cortigiana e cittadina piena di affanni e preoccupazioni. Fra ninfe e pastori che cacciano per l'autosostentamento, che lavorano la terra e pascolano gli animali, il riposo all'ombra presso un ruscello e il ritorno all'umile dimora al tramonto sono occasioni per arricchire l'argomento con il motivo 'petrarchesco' della sofferenza amorosa dispiegata in *a solo* con la Natura.

L'argomento e i temi sono evidenti sin dal primo componimento incluso nel *corpus* boschereccio (*Pascea del buon Damone*). L'egloga è costruita su otto strofe, difformi per estensione e figure adottate, corredate da altrettanti epifonemi (*Felice povertà, vita beata*) che, facendo da chiusa ad ogni strofa, contribuiscono grandemente alla musicalità insita nel componimento stesso. L'interpretazione dell'utopica età dell'oro è strettamente radicata in una carrellata di *topoi*, a volte appena accennati, a volte ampiamente sciorinati. Così, il Damone della prima egloga mentre pascola il gregge (vv. 6–14) sviscera un ampio repertorio di immagini 'petrarchesche' nel suo soliloquio con la Natura. I temi si susseguono l'uno con l'altro: la caccia (vv. 15–18), il riposo e il canto all'ombra e in riva al fiume (vv. 19–25), il raccolto e il dono per la donna amata (vv. 33–36). Andando avanti nella lettura, l'Andreini, per mezzo del pastore Damone, ci introduce con accenti immancabilmente petrarcheschi alle bellezze naturali della pastorella (vv. 38–62) e all'appuntamento amoroso fra i due (vv. 63–79). L'elogio del contentarsi del poco che offre la terra e del riposo in un'umile dimora (vv. 81–94) precedono quello che è un lungo biasimo del vivere in città e dell'ambire un posto a corte (vv. 95–155). La sequenza enumerativa è un crescendo di accuse: si inizia con il disprezzo per la vita cittadina e la sete dell'oro (vv. 113–15) passando poi per la condanna dei peccati capitali a corte, avarizia e invidia (vv. 116–24), per ricordare che chiunque viva all'insegna della misura e della semplicità non deve preoccuparsi, a differenza di chi vive a corte o in città, dell'avvicendamento della fortuna (vv. 130–34). L'egloga prosegue con la condanna di alcuni vizi cittadini e cortigiani: non ne sono esenti i truffatori (vv. 135–39), gli avidi di ricchezze e denaro (vv. 140–48), e gli assetati di potere (vv. 149–55). C'è ancora tempo per equiparare la vita pastorale a quella della mitica età dell'oro (vv. 156–91) quando il trionfo della frode e la brama di ricchezze, proprie dell'età del ferro, ancora non avevano intaccato l'armonia fra gli uomini e tra l'uomo e la terra. Ed ecco che, raggiunto il sole il suo punto più alto, è giunto il momento per Damone di richiamare il gregge e riposarsi beato all'ombra (vv. 203–12).

L'interpretazione dell'età dell'oro in chiave pastorale in questa egloga, come si evince dall'ampia trattazione nelle *Rime*, non rappresenta un caso isolato. L'ambientazione bucolica è, come chiarito di frequente in questo studio, uno dei temi più cari all'Andreini. Basti pensare che una delle *canzonette morali*, come si evince chiaramente sin dal titolo (*Loda la vita pastorale*) è

dedicata per intero alla celebrazione del mondo bucolico, il cui modo di vivere è equiparato alla mitica età dell'oro. E a ben guardare le immagini in esso contenute ricordano molto da vicino quelle ritratte nelle egloghe, in particolare la prima dell'intero *corpus* boschereccio (*Pascea del buon Damone*). Per iniziare, si noti nei primissimi versi l'analogo rinvio al pastore che pascola il suo gregge felice all'aria aperta:

Aprè il pastor l'albergo, ond'esce fuori
 il gregge che sen' va lieto bevendo
 la matutina pioggia, indi pascendo
 l'erbette invola al prato i suoi tesori.
 [...]
 E fugge, e bela, e scherza, e con diletto
 or si corca tra i fiori, ed or saltella.

(*Loda la vita pastorale*, vv. 9–12 e 19–20)

Pascea del buon Damone
 la fortunata greggia
 [...]
 Pascete pecorelle
 la verde erbetta, [...]
 [...]
 Pascete, saltellate,
 e cozzando scherzate

(*Pascea del buon Damone*, vv. 1–2, 6–7, 10–11)

Segue immediatamente il motivo dell'autosostentamento attraverso la caccia e la pesca:

Questi inganna gli augei tra verdi rami,
 quegli i veltri sospinge a la foresta
 fere seguendo, altri le reti appresta,
 onde al mar fùri i pesci e getta gli ami.

(*Loda la vita pastorale*, vv. 21–24)

A mio piacer men' vò sicuro errando
 a le fere, agli augelli
 in vari astuti modi
 tessendo inganni e frodi.

(*Pascea del buon Damone*, vv. 15–18)

Le immagini anticipano, di qualche verso, la condanna della vita cortigiana:

Uom prudente così l'invida corte
 fuggir può, sciolto da litigi e sdegni,
 e di Teti abborrir gli ondosi regni
 tra i confin de la vita e de la morte

(*Loda la vita pastorale*, vv. 25–29)

Non è soggetto a le severe leggi
 rigide sempre, e molte volte ingiuste.
 Non si cura di abitar gli alti palazzi

(*Pascea del buon Damone*, vv. 123–25)

Immane è l'allusione all'arte della navigazione e della guerra, prerogativa dell'età del ferro:

Che folle è ben chi 'l pino errante crede
 a l'irato Nettuno, perch'ei rieda
 salvo talor; gioco è de' venti, e preda
 del mar al fin ch'unqua non serba fede.
 Tromba improvvisa a lui non turba il sonno,
 né 'l capo aggrava d'elmo o cinge spada.

(*Loda la vita pastorale*, vv. 29–34)

Non premevano i legni audaci l'onde
 di vele armati o pur di remi; allora
 cinte di forti mura,
 o di profondi fosse,
 non erano le cittadi
 né coperti d'acciar cruda tenzone
 facean gli uomini ferì

(*Pascea del buon Damone*, vv. 164–70)

Ed, infine, si noti una certa affinità persino quando le immagini sono diametralmente opposte nella sostanza ma simili nella forma espressiva. Il motivo del contentarsi dei propri averi nella *canz. mor.* VI ricorda molto da vicino quello della condivisione della terra nell'egl. I:

Che *termine* è 'l suo *campo* al suo desiro

(*Loda la vita pastorale*, v. 45)

Non divideva i *campi*
termine alcun

(*Pascea del buon Damone*, vv. 175–76)

Proseguendo nella lettura delle egloghe, troveremo altre figure di analoga ambientazione bucolica. Nell'egl. II (*Cruda più d'ogni fera*), il componimento è tutto incentrato sul serrato corteggiamento del pastore Selvaggio nei confronti della restia ninfa cacciatrice Amarilli. Il motivo della caccia, poco prima trattato per l'egl. I, riappare anche in questo componimento. È Selvaggio che, per convincere la 'fredda e crudele' amata (v. 4) a cedere al suo corteggiamento, vanta la sua abilità nell'arte venatoria (vv. 11–21):

Almen or che solinga per le selve
 ten' vai fere cacciando
 consenti ch'io ti segua
 e che servo ti sia, se non compagno.
 Io pur di te più certo,
 e più di te sarò sicuro arciero;
 e saprò di te meglio
 seguir correndo e spaventar gridando
 i capri, i daini e i cervi.
 Tu sola non puoi già tender le reti
 né sola puoi destare i cani al corso

L'abilità nella caccia, nel pascolo, nella coltivazione e nella lotta ritornano nell'egl. IV (*Sotto un frondoso alloro*, vv. 20–56) con il monologo del pastore Uranio, il quale vanta la nobile discendenza dall' 'antico Damone', personaggio di derivazione virgiliana (vv. 20–23):³⁹⁸

Ramo non vile io son del nobil ceppo
de l'antico Damone,
Damon noto a le selve
per virtute non men che per ricchezza

Per amore della ninfa Amaranta, dopo averle proposto di condividere tutti i suoi averi, Uranio si dice addirittura pronto ad abbandonare la vita pastorale per quella cittadina (vv. 63–66 e 70–71):

Fuggi l'orror de' boschi, e vieni al fine
a colui che t'adora; e tue sien tutte
le mie capanne, il gregge, i boschi e i campi
e 'n somma quanto a me concede il cielo
[...]
Che se vago d'onore
lasciar volessi un dì le selve e i colli
abitar ben potrei le gran cittadi

Inizia così una lunga descrizione in serie tipicamente 'barocca' dei doni che farebbe alla sua amata se decidesse di vivere con lui in città: vesti pregiate in 'porpora ed oro' (v. 83), lussuosi ornamenti per le sue petrarchesche 'bionde chiome neglette ad arte' (vv. 84–87), orecchie, collo e mani abbelliti da gemme scintillanti (vv. 87–94), nonché una schiera di 'ancelle' al suo servizio (vv. 97–98). Ma il lettore non s'inganni, perché questa lunga trattazione dello sfarzo e ricchezza serve semplicemente al proposito dell'Andreini–Uranio di ribadire che nulla supera le sue origini pastorali (vv. 107–20) e la vita spesa a contatto con la natura (vv. 121–33), come si evince dal seguente stralcio (vv. 110–16):

[...] e qual è al mondo
re sì possente che l'origin prima
da qualche servo o da pastor non abbia?
E qual è servo o pastorel sì vile

³⁹⁸ Il pastore Damone è presente nell'ottava bucolica virgiliana dedicata ad Asinio Pollione. L'egloga è tutta improntata sul contesto poetico fra Damone, che canta l'amore infelice per Nisa, e Alfesibeo, che assume le vesti di una donna tradita e si cimenta in un incantesimo d'amore per riportare a sé l'amato Dafni.

che 'n qualche tempo anch'egli
del suo legnaggio antico
non possa raccontar corone e scettri?

Ed infine, non meno importante, è ricordare, come già accennato in precedenza, che il motivo della solitudine per amore, o meglio della sofferenza amorosa esternata dai pastori a cospetto del creato (perché le ninfe, lo si è visto, quasi mai sono in scena, ad eccezione delle egloghe II e IX), è indubbiamente ereditato dal Petrarca dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e nella fattispecie dal noto sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi* ('Sì ch'io mi credo omai che monti et piagge | Et fiumi et selve sappian di che tempore | Sia la mia vita, ch'è celata altrui', vv. 9–11). Ma al contrario di Petrarca, nei cui versi traspare una sorta di esilio volontario ('Et gli occhi porto per fuggire intenti | Ove vestigio human la rena stampi', vv. 3–4) vanamente cercato come *remedium amoris*, i pastori dell'Andreini agiscono nel loro *habitat* naturale e il lamento sembra non raggiungere mai i picchi di intensità e drammaticità di Petrarca. Si veda, ad esempio, nell'egl. VI (*Mopso, de' monti e de le selve onore*, vv. 39–56), il pastore rimpiange il tempo speso con l' 'incostante ninfa' Clori (v. 48) che non ricambia più il suo amore (vv. 39–46):

O care amiche piante,
misero a voi piangendo
dico le mie sventure;
a voi che mi porgeste
soave e fresca l'ombra
quando dal collo amato
pendéa de la mia Clori
con equal gioia alor de' nostri cori.

Trovare rifugio nella Natura, custode e destinataria dei più intimi segreti dell'amante sventurato, è immagine petrarchesca di *R.V.F.* XXXV, 9–11 ('Sì ch'io mi credo omai che monti et piagge | Et fiumi et selve sappian di che tempore | Sia la mia vita, ch'è celata altrui') e *ibid.* CCCI, 1 ('Valle che de' lamenti miei se' piena'), ma il Mopso dell'Andreini si muove su una linea che è propria dell'Erminia tassiana di *G. L.* VII, 20, 1–8 ('Indi dicea *piangendo*: – In voi serbate | Questa dolente istoria, *amiche piante*; | Perché se fia ch'a le vostr'ombre grate | Giamai soggiorni alcun fedele amante, | Senta svegliarsi al cor dolce pietate | De *le sventure mie* sì varie e tante, | E dica: – ah troppo ingiusta empia mercede | Diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!–'). 'Care piante' (v. 39) è, invece, riuso fuor di metafore delle impronte lasciate dai passi di Virgilio di *Inf.* XXIII, 148 ('dietro alle poste delle *care piante*'). Trovare quiete all'ombra (vv. 42–43) è, infine, ancora motivo petrarchesco di *R.V.F.* LIV, 7–8 ('Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, | Tutto

pensoso [...]). Il ‘collo amato’ della ninfa Clori tornerà, invece, nello strazio di Ciparisso per aver involontariamente ucciso il suo cervo in Marino, *Adone* V, 60, 7–8 (‘Del cadavere freddo il *collo amato* | Abbraccia e bacia e vuol morirgli a lato’).

Nella successiva egl. VII (*Piangéa Filen sua miserabil sorte*, vv. 5–42), sarò Fileno, in un lungo monologo, a rammaricarsi dell’amore non ricambiato dalla ninfa Nisa (vv. 17–20 e 24–33):

Io poiché l’alba in oriente appare
e poiché ’l Mondo si ricopre d’ombra
non ho co’ miei martir pace né tregua.
[...]
A le fredd’ombre de la notte oscura
ardo non men che al chiaro e caldo giorno.
De le stelle il silenzio amico e fido
porge ben (lasso) agli animanti tutti
e quiete e riposo;
me richiama ai sospir, richiama al pianto.
Tacciono gli altri, ed io
dico ai sassi gridando il dolor mio;
e quanti affanni ho sostenuti il giorno
ne l’orror si raddoppian de la notte.

I versi sono un esempio eccellente di mosaico di tessere petrarchesche. Per iniziare, il motivo del cercare ‘pace’ o ‘tregua’ (vv. 17–20) è ricordo del discorso interiore posto in posizione incipitaria di *R. V. F.* CL, 1–2 (‘Che fai, alma? che pensi? avrem mai *pace*? | Avrem mai *tregua*? od avrem guerra eterna’). Qualche verso più avanti (vv. 24ss) il motivo della ‘quiete’ e del ‘riposo’ che la notte (‘le stelle’, v. 26) offre a tutti gli esseri animati eccetto che all’amante che soffre per amore è già in *R.V.F.* XXII, 19–24 (‘Non credo che pascesse mai per selva | Sì aspra fera, o di *notte* o di *giorno*, | Come costei ch’i’ piango e l’ombra e al sole, | E non mi stanca primo sonno od alba, | Ché ben ch’i’ sia mortal corpo di terra | Lo mio fermo desir vien da le *stelle*’), così come il soliloquio con gli elementi della Natura è ancora reminiscenza petrarchesca di *R.V.F.* LXXI, 37–39 (‘O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, | O testimon’ de la mia grave vita, | Quante volte m’udiste chiamar morte!’) e *ibid.* CXLII, 25–27 (‘Selve sassi campagne fiumi e poggi, | Quanto è creato, vince e cangia il tempo; | Ond’io cheggio perdono a queste frondi’). Ed infine, il motivo del raddoppiarsi delle sofferenze durante la notte (ai vv. 32–33) è tolto a *R.V.F.* CCXVI, 1–4 (‘Tutto ’l di piango, e poi la *notte*, quando | Prendon riposo i miseri mortali, | Trovomi in *pianto* e *raddopiarsi* i mali; | Così spendo ’l mio tempo lagrimando’).

III.5.3. IL 'NON LIETO FINE' NELLE EGLOGHE ANDREINIANE: RIFIUTI, MINACCE, STUPRI E SUICIDI

All'*Arcadia* del Sannazaro va riconosciuta un'innovazione importante nell'ambito della letteratura bucolica: la vicenda del protagonista, Sincero, si conclude con la morte dell'amata. Una novità, questa del 'non lieto fine', della quale Isabella Andreini farà tesoro in ben sei delle nove *egloghe* e, precisamente, nel raggruppamento centrale dalla seconda alla settima. La vanità dell'evasione e della fuga nell'*Arcadia* professata dal poeta napoletano sull'esempio della fortemente radicata tradizione letteraria classica (da Virgilio alle bucoliche latine di Petrarca e Boccaccio) è, invece, solo parzialmente ripresa dall'Andreini, le cui boscherecce sembrano rispondere più a esigenze sceniche, le quali, a loro volta, si fanno carico di spunti drammatici corredati da un legame profondo con la filosofia neoplatonica. Fra i motivi ricorrenti del 'non lieto fine' andreiniano vi è, in pieno stile pastorale, come si è già potuto vedere, l'amore non corrisposto: nell'egl. II (Selvaggio e Amarilli. *Cruda più d'ogni fera*), la ninfa Amarilli rifiuta le insistenti profferte amorose del pastore Selvaggio; nell'egl. III (Incantesimo. *Or che la notte a la suprema altezza*), una ninfa non altrimenti specificata adopera vanamente un incantesimo per far sì che il pastore Tirsi torni a corrispondere il suo amore; nell'egl. IV (Amaranta. *Sotto un frondoso alloro*), il pastore Uranio espone in un *a solo* il suo amore per la ninfa Amaranta invitandola a ricambiare il suo amore; nell'egl. VI (Clori. *Mopso de' monti e de le selve onore*), nel suo monologo, Mopso chiede che la ninfa Clori torni ad amarlo, poi il risentimento prende il sopravvento e il pastore minaccia di usare la cetra, non per tessere le lodi di lei come faceva al tempo del loro amore, ma per dire male sul suo conto; infine, nell'egl. VII (Nisa. *Piangea Filen sua miserabil sorte*), il pastore Fileno, dopo aver raccontato il suo amore non corrisposto dalla ninfa Nisa, si risolve a lasciar perdere e a rivolgere le sue attenzioni ad un'altra ninfa.

Ma l'Andreini si spinge anche oltre, e come il modello dell'*Arcadia* del Sannazaro, tratterà il tema della 'morte' in due diverse occasioni: la prima, nell'egl. V (Nigella. *Solo sen gia tra folti boschi errando*), il pastore Coridone racconta l'amore non corrisposto per la ninfa Nigella prima di optare per il suicidio (vv. 192–95):

E pria che 'l sol nel mar
chiuda con chiave d'or la propria luce
de' miei gravi martiri
troncherò con la morte il fertil seme

nella seconda, l'egl. IX (*Galatea. Non vuol seguir Amore*), il pastore Alcone, dopo aver esposto nel suo soliloquio l'amore per la sfuggente Galatea, cerca di togliersi la vita pugnalandosi al petto (vv. 215–17):

Or se bevesti di questi occhi il pianto
per tuo maggior contento
beve ancor questo ferro il sangue mio.

Solo il tempestivo intervento delle ninfe Floribia e Galatea, 'scenicamente' appartate ad ascoltare le parole di Alcone, scongiurano non solo il peggio ma aprono allo scenario imprevisto di un lieto fine della storia d'amore tra i due (vv. 338–39):

Or pria d'amor, di maritaggio in segno
dammi de la tua destra il caro pegno.

Il *locus amoenus* nel quale si muovono i pastori e le ninfe andreiniani non è, in fin dei conti, poi così idilliaco come si aspetterebbe. Ma questo è presto spiegabile, anche a rischio di sembrare ripetitivi, con l'esigenze di scena dell'attrice. Ad esempio, l'arguta e briosa trovata del suicidio di Coridone (egl. V) e del tentato suicidio di Alcone (egl. IX), che effettivamente si pugnala al petto davanti ai suoi spettatori reali (Galatea e Floribia nascoste da un cespuglio) e presunti (il pubblico dell'egloga), conferisce ai componimenti un tono drammatico, di azione appunto, che generalmente manca alle egloghe, ma che è proprio delle pastorali. Infatti, senza andare troppo lontano, nella stessa *Mirtilla* dell'Andreini, le ninfe Mirtilla e Filli decidono di ricambiare il sentimento dei giovani Tirsi e Igilio solo dopo l'annuncio dei due di togliersi la vita, il primo lanciandosi da un dirupo e l'altro con un coltello. L'impatto scenico è ben chiaro: mentre nella favola pastorale bastano le parole disperate dei due amanti a convincere le donne della bontà del loro amore, nelle egloghe il dramma viene consumato in scena. Un dato, questo, non trascurabile se si pensa che persino nel modello dell'*Aminta* tassiana i più importanti accadimenti (incluso il tentato suicidio di Aminta, lanciandosi da una rupe) sono 'fuori scena', affidati al coro e agli altri personaggi di contorno.

Le tinte oscure con le quali l'Andreini tratteggia argomenti dal tono, generalmente, leggero non finiscono certo qui. Anzi, rimanendo su questa ideale linea di legami *Aminta–Mirtilla–egloghe boscherecce*, non passerà inosservata la lunga minaccia di stupro da parte di Selvaggio (egl. II, 157–99), arricchita, come si può notare, dall'allusione alla brutalità e villania dei satiri e fauni (vv. 164–66):

e disperato furioso amante

involerò per forza
quel che 'n dono conceder non mi vuoi.
S'emulo tu m'hai fatto
dei boschi, de le rupi e de le grotte,
gli abitator di questi alpestri e 'ncolti
luoghi imitar vogl'io;
in questi albergan sempre
fauni lascivi e satiri bicorni
che sbandita pietà predando vanno
ciò che più loro aggrada.

Poco più avanti, Selvaggio indugia addirittura nei dettagli della promessa violenza sessuale (vv. 189–99):

e tra la fredda neve
del tuo rigido seno
cercherò le mie fiamme.
Da le tue labbra con le labbra mie
affamate ed ingorde
coglierò quelle rose,
C[h]'or dinegate in dono
da la tua ferità cruda mi sono.
Così l'obbligo fia
de l'inganno, del furto e de la forza,
s'obbligo esser non può di cortesia.

Ma, in fin dei conti, il tutt'altro che malintenzionato Selvaggio è tenuto a bada da Amarilli con un semplice avvertimento (vv. 200–01 e 207–11):

Misura con le forze
le tue minaccie, o folle.
[...]
Cessa di molestarmi,
o protervo amatore,
se non ti giuro (e ne vedrai l'effetto)
che di quest'arco mio, de le saette
proverai la possanza

Più che al tentativo di violenza, descritto nel terzo atto della favola pastorale tassiana, da parte di un Satiro ai danni di Silvia (sventato solo dal pronto intervento di Aminta, che ricordiamo era interpretato dall'Andreini), l'evento ci riporta alla Filli della *Mirtilla* (non a caso rappresentata in scena proprio da Isabella). La ninfa, fingendosi innamorata del Satiro, riesce a legarlo ad un albero, adducendo come motivazione l'incontrollabile passione di lui che potrebbe in un momento di passione stringerla così forte al punto da farla svenire. Riuscendo nel suo intento, Filli inizia una serie di piccole torture (e. g. si aggrappa alla barba, gli pizzica le mammelle, gli fa ingoiare un'erba amara, etc.) prima di abbandonarlo lì nel bosco, legato e nudo, preda dei lupi. Pare chiaro sin da subito che diversamente dallo stereotipo femminile rappresentato dall'inerte Silvia tassiana, le *virago* andreiniane (nello specifico Amarilli e Filli) incarnino quell'ideale di donna, ben espresso nella vita reale dalla scrittrice stessa, in grado di saper conquistare un proprio spazio in sfere ritenute erroneamente prerogativa maschile. Non sorprende, dunque, a testimonianza di quanto appena affermato, che l'egl. III (*Or che la notte a la suprema altezza*), l'unica in tutto il *corpus* boschereccio, sia tutta incentrata su un personaggio femminile che, per indurre l'amato Tirsi (mai in scena) ad amarla di nuovo, mette in atto un vero e proprio incantesimo. L'Andreini, lo si è detto, non abbraccia *in toto* le speculazioni filosofiche del neoplatonismo, la cui influenza peraltro si andava anche gradualmente esaurendo sul finire del Cinquecento, in quanto stava venendo meno la premessa fondante di tutta la dottrina ficiniana: l'idea dell'uomo come misura di tutte le cose, superiore a tutte le altre specie e inferiore solo a Dio, e pertanto l'unico in grado di comprendere la realtà terrena e quella celeste. La crisi del Rinascimento, e di conseguenza dell'approccio filosofico del neoplatonismo, apre spiragli a nuove sperimentazioni, come quello della magia. La ninfa andreiniana che mette in atto un vero e proprio rituale magico per 'costringere' il pastore Tirsi a ricambiare il suo amore, è il simbolo, per dirla con le parole di Abbagnano, della

possibilità che [la magia, *ndr*] offre all'uomo di penetrare di colpo, con mezzi ambigui o violenti, nei più repositi recessi della natura e di riuscire a dominarne le forze con lusinghe e incantesimi, cioè con gli stessi mezzi con cui si avvince a sé un essere animato.³⁹⁹

Andreini, d'altronde, fine conoscitrice dei segreti del mestiere (e dell'*Aminta* tassiana affidata proprio alla Compagnia dei *Gelosi*), sa bene che il semplice elogio della vita pastorale (che pure è onnipresente nelle sue egloghe), corredato da sequenze enumerative di carattere petrarchesco, è argomento leggero, superficiale, anche un po' sbiadito, insomma troppo poco per catturare l'attenzione dell'*audience*, lettrice e/o spettatrice, reale o immaginaria che sia. Argomenti dalle tinte forti e pur sempre attuali, come il suicidio, lo stupro, i rituali magici e, più in generale, di un

³⁹⁹ N. Abbagnano, 'Rinascimento e Naturalismo', in *Storia della filosofia*, cit., II, p. 124-25 (p. 125).

certo dominio ‘psicologico’ più che ‘fisico’ dei personaggi femminili su quelli maschili, dovevano essere garanzia di successo, di clamore suscitato.⁴⁰⁰ L’Andreini sovverte ancora una volta l’ordine reale e ‘letterario’, per dirla con Jacqueline Murray, della società patriarcale.⁴⁰¹ Il tentato di suicidio di Alcone (egl. IX) e quello riuscito di Coridone (egl. V) mettono in luce, insieme alle poco convinte e convincenti minacce di violenza sessuale di Selvaggio rispedito al mittente senza neppure tanta difficoltà dalla ninfa Amarilli, la fragilità del sesso maschile, ancora universalmente considerato ‘dominante’ sul finire del Cinquecento e per secoli a venire. Selvaggio, Coridone e Alcone sono, invece, inermi al cospetto della ninfa di turno, la loro incapacità di accettare ed elaborare il rifiuto li conduce a gesti estremi: nel primo caso, la minaccia di violenza sessuale e, nei restanti, il tentativo di suicidio. Le ninfe andreiniane, invece, sono padrone della scena e degli avvenimenti, gestiti con personalità: Amarilli che rifiuta Coridone e rigetta con sicurezza le minacce di violenza sessuale (egl. V) ben rappresenta l’esemplare di donna sicura di sé, che vuole decidere per sé stessa e di sé stessa. Ma è la ninfa anonima impegnata nel vano incantesimo per attrarre l’amato Tirsi a sé (egl. III) che meglio si contrappone ai pastori analizzati finora. Qui l’improvvisata maga divenuta consapevole dell’inutilità del rituale magico, si abbandona ad un’epifonema (vv. 184–85) che mette in luce la sana evoluzione del personaggio, che non cade in atteggiamenti auto–distruttivi:

Che ’l vero amor non con incanti od erbe,
ma con beltà, ma con virtù s’acquista.

III.5.4. *L’ENCICLOPEDIA DELLE EGLOGHE: FRA ‘DOTTRINA D’AMORE’ FICINIANA, MAGIA, MITOLOGIA, NUMEROLOGIA E ASTRONOMIA*

Che Isabella Andreini, assidua frequentatrice di corte, ma soprattutto accademica legata ai maggiori intellettuali del suo tempo, non fosse estranea alle dispute di carattere filosofico emerge chiaramente dai suoi lavori (la *Mirtilla*, le *Rime*, e persino più distintamente dai contributi con una più chiara matrice filosofica, i *Frammenti* e le *Lettere*). L’antitesi fra platonismo e

⁴⁰⁰ A proposito dello stupro, si ricordi che, nel periodo rinascimentale e barocco, questo atto violento non era considerato tale se fosse stato seguito da una gravidanza e/o se vi fra i due attori della vicenda intercorreva un rapporto sentimentale. Al tempo era credenza diffusa che la donna non potesse essere ingravidata se non avesse provato piacere: cfr. Evelyne Berriot–Salvadore, ‘Il discorso della medicina e della scienza’, in *Storia delle donne. Dal Rinascimento all’età moderna*, a cura di Natalie Zemon–Davis e Arlette Farge (Roma–Bari: Laterza, 1995), pp. 351–95. Per ulteriori approfondimenti sulla stregoneria e sulla sessualità nell’età rinascimentale si rinvia in particolare a: Lyndal Roper, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe* (London: Routledge, 1994).

⁴⁰¹ Jacqueline Murray, ‘Hiding Behind the Universal Man: Male Sexuality in the Middle Ages’, in *Handbook of Medieval Sexuality*, a cura di Vern L. Bullough e James A. Brundage (New York: Garland, 1996), pp. 129–39.

aristotelismo⁴⁰² che imperversa nel Rinascimento ha un certo ascendente su una figura volitiva e poliedrica quale è l'Andreini, nella quale è leggibile un'innegabile propensione per il (neo)platonismo riletto in chiave rinascimentale da Marsilio Ficino, fondatore insieme a Cosimo de' Medici dell'Accademia Platonica a Firenze. Va tuttavia precisato che l'adesione dell'Andreini alla corrente neoplatonica non è né totale né tantomeno incondizionata ma questo è presto spiegato: in pieno clima controriformistico e sotto l'ala protettiva del Card. Cinzio Aldobrandini, dedicatario delle *Rime*, l'Andreini non poteva certo sposare a pieno, poniamo, l'anticurialismo professato dall'Accademia Platonica, presso la quale si commentava e discuteva sovente, fra le altre opere, il trattato dantesco *De Monarchia*. Oltretutto, da quanto emerge da una lettura dei lavori andreiniani, sembra che la scrittrice sia interessata alla filosofia più ad un livello epidermico che viscerale o, se si vuole, pare più interessata solo ad alcuni aspetti delle speculazioni di Ficino e al simbolismo da esse generato che, fra l'altro, grande impatto avrà sulla Letteratura, e sulle Arti in generale, per tutto il periodo rinascimentale. Un ruolo di rilievo, ad esempio, è riservato dall'Andreini alla 'dottrina d'amore' elaborata dal filosofo umanista e trattata lungamente dalla poetessa nell'egl. VIII (Mirtillo. *Mentre correr vedea*, vv. 16–130). La prosopopea di Amore (la sua genesi, le sue virtù e il tormentato rapporto degli uomini in relazione con esso) tanto deve alle prime due orazioni del lavoro ficiniano *De Amore o Commentarium in Convivium Platonis*,⁴⁰³ i cui temi saranno ripresi nella traduzione in volgare del commento, *El libro dell'Amore*, prodotta presumibilmente circa un anno dopo ma pubblicata postuma solo nel 1544.⁴⁰⁴ La descrizione mitica dell'origine dell'amore, simbolo di perfezione, grazie al quale la creazione è condotta dal caos originario al cosmo, la cui caratteristica principale è la bellezza (*De amore* I, 3), è ben sintetizzata dall'Andreini (egl. VIII, vv. 16–130) come si evince dagli *excerpta* dell'egloga che seguono. Si veda, innanzitutto, la descrizione di Amore (vv. 16–23):

Amor cortese, Amore

Amor alma del mondo⁴⁰⁵

⁴⁰² Riducendo ai minimi termini una questione ben più complessa, rinvio a Nicola Abbagnano, 'Rinascimento e Platonismo', in *Storia della filosofia*, vol. 2, *La filosofia moderna: dal Rinascimento all'Illuminismo* (Torino: UTET, 2013), 1ª ed. 1993, pp. 57–79 (p. 57): 'L'antagonismo tra Platonici e Aristotelici è, nel Rinascimento, l'antagonismo di due diversi interessi culturali. Platonici sono quelli che pongono in primo piano l'esigenza della *rinascita religiosa* e pertanto vedono nel ritorno al platonismo, considerato come la sintesi di tutto il pensiero religioso dell'antichità, la condizione di questa rinascita. Aristotelici sono quelli che tendono soprattutto alla rinascita dell'attività speculativa e specialmente della *filosofia naturale*'.

⁴⁰³ Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone* (Firenze: Neri Dordelata, 1544); ora in edizione moderna a cura di Giuseppe Rensi, *Sopra lo amore, ovvero convito di Platone* (Lanciano: R. Carabba, 2009). Per il testo in latino si veda la recente edizione: Marsilio Ficino, *Commentaire sur le Banquet de Platon / Commentarium in convivium Platonis, De amore*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens (Parigi: Les Belles Lettres, 2002).

⁴⁰⁴ M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli (Firenze: Olschki, 2007).

⁴⁰⁵ Agisce sicuramente il ricordo di un *incipit* tassiano di un sonetto incluso nelle *Rime* e indirizzato a Vincenzo Gonzaga, *Amore alma è del mondo*.

perfetto in tutto, e solo
a sé stesso simile,
che di beltà nascesti e di beltade
sempre ti pasci, ed altro
vago fanciul non sei

E, qualche verso più avanti, come Amore diede forma al primigenio Caos (vv. 28–30 e 42–48):

Mentre del mondo infante
stava l'antica ed incomposta massa
degli elementi in un confusa e mista
[...]
tu, di bella pietade acceso il core,
perché al fin l'infinita
discordia avesse il desiato fine
del tuo Fattor gentile
l'alta mente accendesti,
ond'in un punto ei diede
forma e sembianza a disformata massa.

Dedicando un'intera egloga ad Amore (l'egl. VIII, *Mentre correr vedea*, appunto), l'Andreini dà prova di saper ben dialogare, seppur a livello superficiale e con la mente sempre rivolta all'esito letterario, con la corrente filosofica neoplatonica diffusissima negli ambienti accademici, non certo estranei a lei, l'*Accesa* degli *Intenti* di Pavia. Si veda, ad esempio, la trattazione della 'dottrina d'amore' ficiniana da parte dell'Andreini grazie all'impianto teatrale dell'egl. IX (*Non vuol seguire amore*). Memore forse della disquisizione di Diotima impegnata a dimostrare la povertà dell'amore (*De Amore* VI, 9),⁴⁰⁶ Isabella, come si evince dai pochi versi qui riportati (vv. 2–8), dà vita ad un alternarsi di pareri e visioni contrastanti sull'amore, ricorrendo all'*escamotage* di mettere di fronte la reticente Galatea, restia a cedere all'amore del pastore Alcone, e la saggia consigliera (in pieno stile da commedia classica) Floribia:

GALATEA: Amor è fallo e penitenza insieme
FLORIBIA: Amor del mondo è la salute vera,
d'ogni virtù radice,
unione dei cori,

⁴⁰⁶ M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., or. VI, 9 ('[...] accennò mancare a llui l'omere e il caldo in queste parole: "L'Amore è arido, magro e squalido"').

quiete de le menti,
concordia degli spirti,
felicità de l'alme.

Ed ancora (vv. 47–50):

GALATEA: Che nel regno d'Amore
mille piacer non vagliono un tormento.

FLORIBIA: Anzi pur nel suo regno
un sol piacer mille tormenti appaga.

Secondo i neoplatonici, l'universo è strutturato in maniera concentrica e in continuo movimento, come chiaramente simboleggiato dalla suddivisione in cerchi e sfere. L'epicentro di questo ordine geometrico è occupato da Dio, la cui concezione organica ed unitaria fa sì che tutte le sfere vengano irradiate dal suo amore divino, principio di vita e bellezza. Da queste poche righe, si evince che il neoplatonismo è argomento complesso e dalle mille sfaccettature, e spesso finisce per annettere altri campi del sapere. Un'occasione importante per l'Andreini, alla quale non sfugge di mettere in mostra alcune nozioni di astronomia e astrologia nella stessa egl. VIII poc'anzi citati. Qui, l'inventario barocco della rappresentazione di scenari celesti è supportato dalla percezione neoplatonica del mondo inteso come ripartito in sfere concentriche, i cui estremi erano il mondo divino (Iperurano) e il mondo animale (la materia), nel mezzo del quale l'uomo, dotato di ragione e libero arbitrio, operava elevandosi al perfetto o scendendo verso il materiale (vv. 155–62):

Fatti più saggi poi, le intente luci
rivolser desiosi a l'alte sfere
dove i *quattro* minori,
aggiunti a' *sei* maggiori,
orbi celesti penetrârò a pieno,
che van la terra circondando intorno
mentre che l'asse e i poli
sempre immobili stanno.

Ma si veda ancora qualche verso più avanti, l'allusione alle sette stelle sorelle della costellazione delle Pleiadi e alla loro ascendenza sulle sorti dei mortali (vv. 180–83):

Seppero come affisse
stien ne l'*ottavo* ciel le vaghe stelle,
e *sette* sole errare a noi portando

ora benigni ed or maligni influssi.

Ed infine il riferimento alle quarantotto stelle citate nei versi immediatamente precedenti. Boote e le due Orse (vv. 189–90), le dodici stelle della Corona di Arianna (vv. 191–92), il Cane minore (v. 193) e le trentadue stelle della costellazione di Orione (v. 194):

E tutti in somma quei segni, che *quattro*
volte fan pieno il numero di *diece*,
poi *quattro* volte *due*
guidino allegri balli
a la dolce armonia
de le rotanti sfere.

È il diffusissimo motivo platonico dell'armonia dei pianeti, ma non è da escludere l'influsso del passo dantesco di *Par.* VI, 124–126 ('Diverse voci fanno dolci note; | Così diversi scanni in nostra vita | Rendon *dolce armonia* tra queste *rote*'). Tuttavia simile per affinità tematiche, nonché per riprese lessicali, è ciò che scriverà, istituendo un paragone tra il ballo di coppie di giovani e quello delle stelle nelle orbite celesti, Marino in *Adone* VI, 75, 1–8 ('Precede lor la prima coppia, e questa | Con piante maestrevoli e leggiere, | *Guidatrice del ballo* e dela festa, | Carolando sen va fra quelle schiere, | Sì gaia in vista e sovra 'l piè sì presta | Che forse *al suon dele rotanti sfere* | Soglion lassù men rapide e men belle | Per le piazze del ciel danzar le stelle').

La contemplazione della Bellezza è, invece, per i neoplatonici il mezzo che permette di conoscere Dio; il bello, tuttavia, non è definito attraverso criteri 'tradizionali' quali la proporzione, la misura, l'armonia ma attraverso lo 'splendore' e la 'brillantezza' della luminosità divina. La bellezza delle forme implica l'esistenza di Amore, che è alla base della dottrina neoplatonica: l'amore è il principio cosmologico dell'unità delle cose, è l'energia attraverso la quale Dio sparge la sua essenza e il desiderio di ricongiungersi a lui. Il concetto di bellezza trova, invece, personificazione nella figura di Venere,⁴⁰⁷ simbolo della bellezza spirituale, ricorrentemente rappresentata nella pittura rinascimentale (si pensi alla *Nascita di Venere* e *La Primavera* del Botticelli, *Amor sacro e Amor profano* di Tiziano), e ricordata dall'Andreini in ben due egloghe (egl. III e VI). Nell'egl. III (*Or che la Notte a la suprema altezza*), la ninfa anonima impegnata nel rituale magico per indurre il pastore Tirsi a ricambiare il suo amore, disegna, su una foglia, il 'segno' di Venere (un cerchio e una croce con braccia uguali per indicare i due livelli, spirituale e

⁴⁰⁷ M. Ficino, *El libro dell'amore*, cit., or. VI, 7–8. Sugli attributi di di Venere, si veda: Bodo Guthmüller, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento* (Roma: Carocci, 2009), pp. 119–41.

materiale, rappresentati dalla dea; o forse una ‘rosa’, altro simbolo rappresentativo di Venere) prima del nome dell’amato (vv. 56–59):

Qui, sopra questa foglia,
scrivo di Tirsi il nome;
ma, di Venere, prima
il possente carattere io vi segno.

Nell’egl. VI (*Mopso de’ monti e de le selve onore*, vv. 57–61), una ancor più chiara allusione all’amore trascendente e divino di Venere (residente nella terza sfera) e a Marte (occupante il quinto cielo):

Ma tu, che splendi ne la terza sfera,
vaga amorosa Dèa,
se ’l tuo bel nume altero,
che su nel quinto ciel la spada stringe,
ogn’or sia teco, a me benigna arridi.

Ma, lo si è detto, l’interesse per la ‘dottrina d’amore’ ficiniana e per le speculazioni neoplatoniche è per Isabella di portata superficiale, è il mezzo per dimostrare la sua abilità a trattare una varietà di temi e argomenti (così come fa, nell’intero volume di *Rime*, affrontando un’ampia gamma di generi, dal *sonetto* al *madrigale*, la *canzone*, l’*elegia*, la *sestina* e altri ancora). Pertanto da Venere ad altri personaggi mitologici il passo è breve. Nell’egl. V (*Solo sen già tra folti boschi errando*), vi è spazio, prima, per un cenno ad un altro personaggio mitologico legato a Venere dal vincolo del matrimonio, il dio Vulcano, qui chiamato in causa per la raffigurazione dell’amore ardente provato da Coridone (vv. 115–17):

Fece di questo petto
un novello Vulcano
e di quest’occhi duo fonti di pianto

Poi per un elegante accostamento fra Coridone e il mito di Icaro.⁴⁰⁸ Il pastore innalzato al cielo dalle promesse di Amore (il quale gli fornisce metaforicamente ali di cera) precipita repentinamente a terra a causa dell’amata, novello Sole, che non ricambia il suo sentimento

⁴⁰⁸ Per la presenza del mito in funzione amorosa, si veda Joseph Guerin Fucilla, ‘Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el nacimiento y en el siglo de oro’, in Id., *Superbi colli e altri saggi* (Roma: Carucci, 1963), pp. 45–84.

(mandando in frantumi le sue illusioni e facendolo, dunque, ritornare immediatamente con i piedi per terra (vv. 132–39):

M'ha formate di cera due grand'ali
con le quali a sua voglia alto mi leva
perché distrutte poi
da' raggi del mio Sole
repente io caggia nel profondo abisso
de le mie gravi pene

Nell'egl. VII (*Piangea Filen sua miserabil sorte*), Isabella ritorna con accenti neoplatonici sulla figura di Amore. Qui, il pastore Fileno narra, con accenti ancora una volta petrarcheschi, l'amore non ricambiato dalla ninfa Nisa, non prima di aver chiesto aiuto ad Amore (vv. 43–125 e vv. 155–65):

Ma tu che 'l foco e le saette porti
molle fanciullo in un lascivo e forte

(vv. 43–44)

Utile è, infine, una veloce panoramica di personaggi mitologici per dare un'idea della complessità e ricchezza di questi componimenti bucolici. Fra le egloghe spicca la settima, quella in cui Andreini, per bocca del pastore Fileno, si diletta nel rievocare, in una lunga carrellata, i miti greci mossi dalla passione amorosa: Febo (vv. 62–66), le trasformazioni di Giove in cigno e toro per conquistare rispettivamente Leda e Europa (vv. 67–77), Luna e Endimione (vv. 78–83), Plutone e Proserpina (vv. 84–91), Ercole e Deianira (vv. 92–121), le Nereidi (vv. 122–25). L'elenco non finisce qui perché la scrittrice coglie l'occasione per dimostrare che Amore, in pieno stile neoplatonico, non ha potere solo su dei e esseri umani ma anche sul regno animale: uccelli (vv. 126–28), toro (vv. 129–32), tigri (vv. 134–36), leone (vv. 137–41), cinghiale (vv. 142–44), orsi (vv. 145–47), ma anche i più piccoli, deboli e paurosi (vv. 148–54). Un'altra descrizione piuttosto elaborata di Amore e delle sue gesta sono nell'egl. V (vv. 46–159), in cui si allude anche alle origini di Cupido 'da la spuma del tartareo Cane' Cerbero (v. 73), e per buona parte dell'egl. VIII (vv. 16–130). Nelle restanti egloghe, l'allusione a personaggi mitologici è, invece, piuttosto parca e limitata a pochi versi. Ad esempio, il pastore Selvaggio dell'egl. II ricorda alla ninfa Amarilli che anche 'abitator de' boschi' come Endimione, Cefalo e Adone (vv. 70–73) furono vittime di Amore. Sempre lo stesso Selvaggio nell'offrire il suo aiuto nella caccia ad Amarilli battezza i cani con i nomi Licisca e Melampo (vv. 21–22), come due dei cani di Atteone, il cacciatore che vide

per caso Artemide nuda in una fonte. La dea lo trasformò in cervo e gli aizzò contro i cani, che non riconoscendolo lo sbranarono (Ov., *Met.* III, 209–210). Invece, l’Uranio dell’egl. IV nel vantare, a cospetto di Amaranta, la sua discendenza nobile e le sue abilità tira in ballo Damone (v. 21), Licori (v. 24) e Aminta (v. 28), personaggi virgiliani, rispettivamente delle *Buc.* VIII; X, 4; V, 15–18. ‘Licori’ sarà ripresa dal Tasso nell’*Aminta*, pastorale incentrata sul personaggio omonimo. Non poteva mancare, da parte del pastore Mopso innamorato e non ricambiato dalla ninfa Clori nell’egl. VI, un accenno al mito di Apollo e della sfuggente Dafne (vv. 95–98). Se della diatriba sull’amore inscenata dal trio Floribia–Galatea–Alcone dell’egl. IX si è già detto abbastanza, una menzione particolare, invece, merita l’egl. III in cui la ninfa intenta nell’incantesimo d’amore ai danni di Tirsi: qui i miti tirati in ballo sono conformi al contenuto del componimento che gira intorno al rituale dell’incantesimo. I primi personaggi citati sono di matrice ovidiana (*Met.* I, 313–433), Deucalione e Pirra, unici superstiti del diluvio universale e in grado di dar nuova vita all’umanità con il semplice atto di gettare pietre alle loro spalle (‘Poi con ambo le man prendile, e come | Gettaron l’ossa de la madre antica | Deucalion e Pirra’, vv. 113–15). L’Andreini traduce la sentenza dell’oracolo Temi e le parole di Deucalione: vd. Ov., *Met.* I, 383 (‘Ossaque post tergum magnae iactate parentis’) e *ibid.* I, 393–94 (‘Magna parens terra est; lapides in corpore terrae | Ossa reor dici: iacere hos post terga iubemur’). Il mito è citato dalla stessa anche nelle canz. mor. VIII (*Talor veduto ho sì turbarsi il cielo*, vv. 1–3) e canz. mor. X (*Grave di doppio peso il dorso ondosso*, vv. 9–12). Pico re d’Ausonia che, innamorato della ninfa Canente, rifiuta Circe e da lei viene trasformato in uccello (Ov., *Met.* XIV, 320–440) è ricordato per la pietra rara, conservata nel suo nido, in grado di instillare nella persona amata la volontà di ricambiare il sentimento (vv. 123–30). Ed ancora un’ultima allusione alla Luna, precettrice di Elpina, e alle due incantatrici per eccellenza, Circe e Medea (vv. 135–43):

Tu pur in sogno a la famosa Elpina,
dotta a l’indovinar con l’onda pura
e col foco e col cribro,
di Circe e di Medea
e l’erbe e i sassi, e le parole e i carmi
insegnasti cortese;
ed ella a noi poscia insegnolli. Or sieno
valide omai queste fatiche nostre.
Deh! Porgi, o Luna, a’ nostri incanti aita.

Altro elemento caratteristico di questo componimento, e di altri ancora, è il ricorso alla numerologia propria dei rituali magici delle bucoliche virgiliane:

Spargi Clori il terren de l'acque,
ch'io tolsi da *tre* fontane; e 'l novo altare
fatto di terra, e d'erbe intorno cingi
tre volte e quattro con le molli bende;
poi la casta verbena e 'l maschio incenso
accendi; [...]

(Andreini, *Or che la Notte*, vv. 20–25)

Effer aquam, et molli cinge haec altaria vitta,
Verbenasque adole pinguis et mascula tura,
Coniugis ut magicis sanos avertere sacris
Experiar sensus [...]
[...]
Terna tibi haec primum triplici diversa colore
Licia circumdo, terque haec altaria circum
Effigiem duco [...]

(Virgilio, *Buc.* VIII, 64–67 e 73–75)

Tuttavia per le puntuali riprese lessicali, la fonte andreiniana sembra essere la prosa volgare di Sannazaro, *Arc.* X, 8 ('[...] *farò di terra e di erbe un novo altare*, et in quello, circondato *di tre veli* [...] *raccenderò la casta verbena e maschi incensi* con altre erbe non divelte da le radici, ma secate con acuta falce *al lume de la nova luna*. Dopo *spargerò* per tutto quel luogo *acque tolte da tre fontane*').

Poco più avanti, il rituale prosegue con il conficcamento di aghi e spine in un cuore (rappresentante simbolicamente quello dell'amato) costruito e modellato con la cera (vv. 37–41):

Quel *cor fatto di cera*, o Clori, prendi,
ed affigivi dentro
questi aghi e queste spine;
e di: 'si punga il core
di lui, strale d'Amore'.

L'immagine del cuore di cera deriva da *Psal.* 21, 15 ('[...] *factum est cor meum tamquam cera liquescens in medio ventris mei*'); ma come antecedente volgare, ancora una volta a proposito dei sortilegi d'amore e di alcuni elementi ricorrenti (l'uso dell'erbe, il numero 'tre' nel rituale, l'allusione alla cera) e per l'immagine del cuore di cera punto da un oggetto, si veda la prosa di Sannazaro, *Arc.* X, 11 ('Ma se più tosto la tua nemica ad amarti di constringere tieni in desio, farò venire erbe da tutta Arcadia, e sugo di nero aconito, [...]. E fra queste cose, sì come io ti insegnerò, legherai una *immagine di cera* di tre nodi con tre lacci di tre colori; e tre volte con quella in mano attorniando lo altare, altre tante li *pungerai il core* con punta di omicida spada').

Proseguendo nella lettura, troviamo ancora elementi interessanti di paragone fra l'Andreini e gli antecedenti di Virgilio e Sannazaro. L'Andreini enfatizza ancora l'importanza del numero 'tre'

(‘Di *tre veli* diversi i nodi stringi | E *tre* volte dirai’, vv. 50–51) sulla scia di *Buc.* VIII, 73–75 (‘*Terna* tibi haec primum *triplici* diversa colore | Licia circumdo, *terque* haec altaria circum | Effigiem duco [...]’) e *Arcadia* X, 8 (‘[...] circondato di *tre veli* di diversi colori’). Ma non finisce qui, il rituale magico che continua con la danza propiziatoria (vv. 100–02):

Discinta e scalza intorno al sacro altare
tre volte io giro, e *tre* la chioma scuoto,
tre volte io bacio questa ignuda terra

Per l’immagine della donna discinta e scalza (cioè coperta di pochi e laceri vestiti e scalza), si veda Virgilio, *Aen.* IV, 518 (‘unum exuta pedem vinclis, in veste recincta’). La dittologia ‘discinta e scalza’ è variamente diffusa nella letteratura volgare sull’esempio di Dante, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, v. 27 (‘*discinta e scalza*, e sol di sé par donna’) e della ‘vecchiarella’ di Petrarca, *R.V.F.* XXXIII, 6–8 (‘*discinta et scalza*, et desto avea ’l carbone, | Et gli amanti pungea quella stagione | Che per usanza a lagrimar gli appella’). Vale la pena citare per le consonanze lessicali e tematiche fin qui riportate, Sannazaro, *Arc.* X, 8 (‘[...] e farotti poi, *discinto e scalzo* d’un piede, sette volte attorniare il santo *altare* [...]’), a cui si rinvia anche per la giuntura ‘sacro altare’ in *Arc.* X, 10 (‘[...] e sciogliendoti un per uno tutti i nodi che indosso avrai ti farò prendere la cenere dal *sacro altare*’).

Da questo punto di vista, le *egloghe* andreiniane sono un incredibile e, apparentemente, disordinato coacervo di arricchimenti eruditi: le nozioni di mitologia, numerologia e astrologia si accavallano e fondono con concetti tolti alla filosofia, all’astronomia o, molto più semplicemente, a fonti letterarie vicine e non. La parola andreiniana, almeno quella destinata ad essere rappresentata, aveva come ‘fin la meraviglia’, ottenere effetti mirabolanti per tenere lo spettatore (e il lettore) incollato alla sedia.⁴⁰⁹

III.6. LE FONTI

In virtù della collocazione in chiusura dell’intero *corpus* di *Rime*, dell’eccezionale estensione e natura di questi scritti, sospesi a metà fra carta e palco, le *egloghe boscherecce* finiscono per rappresentare il testamento teatrale dell’Andreini stessa. Infatti, pur dando alle stampe, prima

⁴⁰⁹ L’allusione è ovviamente ai celebri versi di G. B. Marino, *La Murtoleide, fiaschiate del Cavalier Marino. Con la Marineide, risate del Murtola* (Norinberga: J. Stamphier, 1619), p. 35 (‘E del Poeta il fin la meraviglia, | Parlo de l’eccellente e non del goffo, | Chi non sa far stupir vada alla griglia’, XXXIII, vv. 9–11).

della sua morte, le *Rime. Parte Seconda* presso lo stampatore di corte in Francia nel 1603, i ventisei componimenti (24 sonetti, 1 *canzonetta morale* e 1 canzone)⁴¹⁰ non hanno un'impostazione prettamente teatrale, ed in ogni caso sono del tutto assenti lavori di impronta bucolica, quali sono, ad esempio, la favola pastorale *Mirtilla* e le egloghe. Quest'ultime, in particolare, sono rivelatrici di un forte e chiaro legame con la tradizione precedente: ai soliti nomi di Petrarca e del Tasso delle *Rime* e della *Conquistata*, che tanta ascendenza hanno avuto su tutte le *Rime* andreiniane indistintamente, bisogna accostare quelli del Sannazaro della raccolta *Sonetti e Canzoni* e della pastorale *Arcadia*, e del Guarini del *Pastor fido*. Infine, mi sembra non trascurabile, da un lato, la memoria di alcuni canali classici (il Virgilio delle *Bucoliche* e l'Ovidio delle *Metamorfosi*) e volgari (il Boccaccio 'pastorale' di *Fiammetta*), dall'altro, l'intenzionale ricorso, seppur limitato a minime porzioni di testo, al Dante (eccezionalmente a tutte e tre le cantiche, e non limitatamente a quelle di *Purgatorio* e *Paradiso*, come invece avviene nei restanti componimenti delle *Rime*).

III.6.1. GLI ANTECEDENTI CLASSICI: OVIDIO E VIRGILIO

È stato già ampiamente accennato, qua e là in questo capitolo, al ruolo avuto da Ovidio e Virgilio sulla bucolica volgare e, nel caso specifico, sull'Andreini. Mi pare deleterio, alla luce degli autorevoli precedenti in lingua volgare, iniziare una caccia alla fonte classica, che con ogni probabilità è stata invece tramandata da esempi più vicini e familiari all'Andreini stessa. Ciò ovviamente non diminuisce il valore degli 'archetipi' che forniscono semmai un valore aggiunto agli esercizi andreiniani, mai così vicini alle fonti classiche come lo sono le boscherecce. Vale comunque la pena, seppur brevemente e a grandi linee, segnalare dove l'impronta classica è più evidente che in altre parti. Tralasciando la mitologia (o, se si preferisce, le frequenti allusioni a personaggi mitologici e bucolici di accertata ascendenza classica), così come l'influsso virgiliano combinato a quello sannazariano sulla terza egloga,⁴¹¹ il componimento andreiniano che mette in mostra uno stretto contatto con antecedenti latini, nello specifico con Ovidio, è l'egl. VIII (*Mentre correr vedea*). Il pastore Mirtillo, protagonista della vicenda, agisce, come da tradizione, sullo sfondo del *locus amoenus*⁴¹² pastorale (vv. 1–15), che si connette allo stato di pacificazione

⁴¹⁰ I. Andreini, *Rime. Parte Seconda*, cit. . La canzone (*O d'alta stirpe uscita*) e la canz. mor. (*Frenò l'ore fugaci e del gran mondo*) rispettivamente indirizzate a Maria de' Medici ed Enrico IV sono incluse anche nel volume del 1601 (cit., pp. 30–32 e pp. 111–13).

⁴¹¹ Si rinvia al paragrafo 'L'enciclopedia delle egloghe: fra 'dottrina d'amore' ficiniana, magia, mitologia, numerologia e astronomia', pp. 203–05.

⁴¹² Sul *locus amoenus* si è espresso autorevolmente Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern: A. Francke, 1948); leggibile in trad. ita, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli (Scandicci: La nuova Italia, 1997).

interiore del protagonista dettato proprio dalla sua fortuna in amore, evento, lo si è visto, non così scontato nell'Andreini come, invece, ci è dato credere dal tono leggero della bucolica in generale. Qui, dopo la presentazione di rito da parte dell'Andreini nella veste di narratrice esterna, si abbandona ad una lunga disquisizione in chiave neo-platonica su Amore, sulle sue origini e sulla creazione del mondo, dei quali è Fattore e causa prima. I primi centocinquanta versi del primo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, quelli per intenderci sulla creazione e sull'età del mondo, hanno fornito all'Andreini più di qualche spunto per la costruzione di questo componimento boschereccio. Ad esempio, per la descrizione del Caos regnante prima dell'opera di Amore (vv. 28–41), la poetessa ha in mente la separazione degli elementi di Ovidio (*Met.* I, 5–88), dal quale sembra attingere anche per riprese lessicali:

Mentre del mondo infante	
stava l'antica ed incomposta massa	[...] rudis indigestaque moles
degli elementi in un confusa e mista,	[...]
e 'n ostinata guerra	[...] nulli sua forma manebat,
il secco de la Terra	obstabatque alii aliud, quia corpore in uno
con l'umido de l'onda combattea,	frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
e col freddo de l'onda molli	a cum duris, sine pondere habentia pondus
il calore del foco;	
de l'aria il lieve, e 'l caldo	
col gelido, e col grave	
de la Terra pugnava;	
il chiaro de la luce	
con l'oscuro facea	
de le tenebre eterna aspra tenzone	

(Andreini, *Mentre correr vedea*, vv. 28–41) (Ovidio, *Met.* I, 7 e 17–20)

Amore o, nella versione ovidiana (*Met.* I, 21), un dio non meglio precisato ('Hanc deus et melior litem natura diremit') sanò questi contrasti (*Mentre correr vedea*, vv. 42–48) perché mosso da pietà (Andreini) o, molto più semplicemente, con il favore della natura (Ovidio). Analogie si riscontrano anche nei passi successivi a proposito del mutare dell'atmosfera che si riempie di volatili:

E l'aria oscura e grave,	lucis egens aer [...]
chiara e lieve divenne,	[...]
e nutrice si feo	[...] spisso [...] aere
di vezzosi augelletti,	[...]

che di letizia pieni
te salutar cantando,
autor d'ogni salute.

[...] proximus est aer illi levitate locoque
[...]
[...] liquidum et gravitate carentem
Aethera [...]
[...]
[...] habitandae [...]
[...] volucres agitabilis aer

(Andreini, *Mentre correr vedea*, vv. 86–92)
74–75)

(Ovidio, *Met.* I, 17; I, 23; I, 28; I, 67–68; I,

La poetessa segue diligentemente il modello classico di Ovidio pur senza cadere in un'imitazione pedissequa, anzi procedendo ad una notevole e degna di nota *amplificatio*. Nei passi che seguono la Terra, spoglia e 'disformata massa' (Andreini, egl. *Mentre correr vedea*, v. 48): 'rudis indigestaque moles' (Ov. *Met.* I, 7), per opera di una divinità superiore (Amore, nella versione della poetessa padovana) acquista vita ed inizia a germogliare:

Così la Terra, che pur dianzi errava
mobile senza boschi,
senz'erba, senza monti,

senza caverne, grotte, piani e valli,
fermò stabile il piede, e di smeraldo
ebbe la gonna, e lieta
la vide ornar di fiori;
indi nascer foreste e piani e monti,
e nel suo sen le biade ondeggiar vide⁴¹³
e de le care sue gradite piante
gravi dal troppo peso
incurvarsi i bei rami

Iussit et extendi campos, subsidere valler
Fronde tegi silvas, lapidosos surgere montes
Nec renovatus ager gravidis caneat aristas

(Andreini, *Mentre correr vedea*, vv. 49–60) (Ovidio, *Met.* I, 43–44 e 110)

Non mi pare, tuttavia, produttivo procedere con una serrata analisi di somiglianze con le *Metamorfosi* ovidiane, la cui fortuna è tale e continua che non si cadrebbe certo in errore nel parlare di, parafrasando un celebre titolo di Italo Gallo, *aetates ovidianae*.⁴¹⁴ L'enorme diffusione

⁴¹³ In analogo contesto boschereccio, si veda anche SANN., *Arcadia* V, 29 ('E l'ondeggianti biade ai lieti campi').

⁴¹⁴ L'allusione è a Italo Gallo, *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995). Per ulteriori approfondimenti sul ruolo centrale rivestito dalle traduzioni ovidiane nel Rinascimento si rinvia a: AA.VV., *Colloque présence d'Ovide*, Tours 1980, a cura di Raymond Chevallier (Parigi:

di Ovidio nel Rinascimento, sulla scia di numerose traduzioni in volgare a partire dal 1497,⁴¹⁵ ben spiega il valore paradigmatico del *sensus moralis* che si nasconde allegoricamente nel riuso di temi, personaggi e vicende. Un uso e riuso di materiale ovidiano che finisce per rivestirsi di contorni ‘laici’ e ‘cortigiani’ a partire dal sedicesimo secolo quando la letteratura serve ai sollazzi delle corti e dei nobili.

III.6.2. DANTE

Il ricorso a materiale dantesco (in massima parte alla *Commedia*) ha avuto un impatto quantitativamente inferiore sulle egloghe rispetto ad altri autori sin qui analizzati (Sannazaro, Guarini, Petrarca e Tasso). Ma al di là di una precisa cifra stilistica, ciò non significa che il vaglio piuttosto selettivo di giunture e moduli effettuato dall’Andreini non meriti un’analisi più approfondita. Desta, ad esempio, un certo interesse l’amore di lunga data di Alcone per la ninfa Galatea costruito su una combinazione di emistichi danteschi nella sequenza versale dell’egl. IX (*Non vuol seguir amore*, vv. 82–83):

E tu *novello ardor* sì *antica fiamma*
ostinata dimandi?

Se la prima giuntura è ricordo di Tasso, *G. L. V*, 65, 4 (‘né vi può loco aver *novello ardore*’), la seconda è, indubbiamente, memoria del consigliere fraudolento Ulisse di *Inf.* XXVI, 85 (‘Lo maggior corno de la *fiamma antica*’) e dell’angelica Beatrice di *Purg.* XXX, 48 (‘Conosco i segni de l’*antica fiamma*’).

Altri due personaggi danteschi forniscono altrettanti spunti per la costruzione di alcuni personaggi dell’egl. IV (*Sotto un frondoso alloro*). L’Andreini, prima agisce sul ricordo di

Les Belles Lettres, 1982); AA.VV., *Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, a cura di Charles Martindale (Cambridge: Cambridge University Press, 1988); AA.VV., *Metamorfosi. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 20–22 novembre 1994, a cura di Giuseppe Papponetti (Sulmona: Centro Ovidiani di Studi e Ricerche, 1997), pp. 309–450; Bodo Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento* (Roma: Bulzoni, 1997); Id., *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* (Fiesole: Cadmo, 2008); Id., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, cit., pp. 119–41.

⁴¹⁵ La prima traduzione in versi delle *Metamorfosi* ovidiane in volgare è a cura di Giovanni dei Bonsignori, *Methamorphoseos vulgare* (Venezia: Zoane rosso vercellese, 1497). Si tengano inoltre presenti la traduzione in ottava rima a cura di Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa* (Venezia: I. de Leco, 1522); la traduzione di Ludovico Dolce, *Le transformationi* (Venezia: G. de’ Ferrari, 1553) e, nello stesso anno, quella di Giovanni dell’Anguillara (Venezia: G. Griffio, 1553).

Virgilio che spintona Filippo Argenti per essersi avvicinato troppo a Dante (*Inf.* VIII), per elogiare l'abilità di Aminta nel fare a pugni:

benché *maestro accorto*
si mostri nel pugnar col duro cesto

(Andreini, *Sotto un frondoso alloro*,
vv. 29–30)

Per che 'l *maestro accorto* lo sospinse,
dicendo: «Via costà con gli altri cani!»

(Dante, *Inf.* VIII, 40–41)

E poi si ricorda della grazia e della bellezza del Manfredi dantesco (*Purg.* III) mentre descrive il pastore Uranio (*Sotto un frondoso alloro*):

e vidi pur, che *di gentile aspetto*,
[...]
non m'avanzan però gli altri pastori.

(Andreini, *Sotto un frondoso alloro*,
vv. 48–50)

biondo era e bello *e di gentil aspetto*

(Dante, *Purg.* III, 107)

L'Andreini si ricorderà ancora di un altro personaggio, il Tiresia del canto ventesimo dell'*Inferno*, questa volta nella descrizione di Amore nell'egl. V (*Solo sen' già tra folti boschi errando*):

ch'egli *mutò sembiente* e femmi accorto

(Andreini, *Solo sen' già*, v. 110)

Vedi Tiresia, che *mutò sembiente*
quando di maschio femmina divenne

(Dante, *Inf.* XX, 40–41)

Qualche verso più avanti, la battaglia interiore fra i sentimenti contrastanti del pastore innamorato è espressa ancora una volta con il linguaggio infernale di Dante:

pose in eterna guerra
questi *dolenti spirti*

(Andreini, *Solo sen' già*, vv. 113–14)

Vedrai li antichi *spirti dolenti*
che la seconda morte ciascun grida

(Dante, *Inf.* I, 116–17)

Gli 'occhi molli e chini' del pastore Coridone (egl. V, *Solo sen' già tra folti boschi errando*) e quelli 'dolenti' di Fileno (egl. VII, *Piangea Filen sua miserabil sorte*) riecheggiano, ancora una

volta, alcune scelte lessicali divenute topiche sull'esempio di Dante. Qui l'Andreini integra il materiale tolto alla *Commedia* con un ricordo di Petrarca, *R.V.F. XXX, 1* ('Solo et pensoso i più deserti campi'):

Pensoso io venni, e *solitario* in tutto,
con gli *occhi molli e chini*

(Andreini, *Solo sen gia*, vv. 123–25)

li *occhi* lor, ch'eran pria pur dentro *molli*

(Dante, *Inf. XXXII*, 46)

e quasi mi perdei con li *occhi chini*

(Dante, *Par. IV*, 142)

A questi *occhi dolenti*
stanchi e sazi del pianto

(Andreini, *Piangéa Filen*, vv. 13-14)

O Niobè, con che *occhi dolenti*

(Dante, *Purg. XII*, 37-38)

Accenti della terza cantica dantesca sono riscontrabili nell'egl. VIII (*Mentre correr vedea*). A conferma di quanto già detto a proposito dell'Andreini memore della giuntura 'profondo | Saver' per la *canz. mor. X*,⁴¹⁶ si veda, qui di seguito, l'analoga ripresa della giuntura 'alta mente':

del tuo Fattor gentile
l'alta mente accendesti

(Andreini, *Mentre correr vedea*, vv. 45–46)

entro v'è *l'alta mente* u' sì profondo
saver fu messo [...]

(Dante, *Par. X*, 112)

Ma si veda, infine, a titolo esemplificativo della presenza dantesca nell'egloghe dell'Andreini, la ripresa della locuzione 'divino raggio' che diverrà topica sull'esempio di Dante:

E purgata la mente
dal tuo *divino raggio*

(Andreini, *Mentre correr vedea*, v. 149)

più al montar per lo *divino raggio*

(Dante, *Par. XXXI*, 99)

⁴¹⁶ A tal proposito, si rinvia, in questa stessa tesi dottorale, a quanto detto per le *canzonette morali* nel paragrafo 'Dante in Isabella Andreini', p. 135.

III.6.3. PETRARCA

Alcuni aspetti dei soliloqui dei pastori, che confidano a sé stessi e alla natura circostante l'amore non ricambiato dalla ninfa di turno, conservano degli accenti indubbiamente petrarcheschi. Per cominciare, il 'Coridone pensoso' dell'egl. V (v. 2) che 'Solo sen' già tra folti boschi errando', come recita l'*incipit*, 'ed a l'erranti fere, ai cavi sassi' (v. 3) lamenta il suo amore per la 'fugace Nigella' (v. 9) non può non ricordare l'attacco del celebre sonetto di R.V.F. XXXV, 1-2 ('Solo et pensoso i più deserti campi | Vo mesurando a passi tardi et lenti'). Errabondo e 'tutto pensoso' è anche l'Alcone dell'egl. IX (*Non vuò seguir Amore*, v. 142) che richiama alla memoria il madrigale di R.V.F. LIV, 7-8 ('Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio | Tutto pensoso [...]'). La sofferenza di Fileno a causa del sentimento non ricambiato da Nisa (egl. VII, *Piangéa Filen sua miserabil sorte*, vv. 17-42) è espressa con accenti chiaramente derivanti dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Fileno che dichiara 'non ho co' miei martir *pace né tregua*' (v. 19) rievoca un motivo, che prima di divenire topico, è diffusissimo nel *Canzoniere*: vd. LVII, 9-10 ('Prima ch'i' trovi in ciò *pace né triegua*, | O Amore o madonna altr'uso impari'), *ibid.* CV, 73-75 ('O riposto mio bene, et quel che segue, | Or *pace* or guerra or *triegue*, | Mai non m'abbandonate in questi panni'), ed inoltre CL, 1; CCLXXXV, 14; CCCXVI, 1. Qualche verso più avanti nell'egloga, Fileno si abbandona alla descrizione del suo stato d'animo che non offre né pace né tregua, né di giorno né di notte, quando addirittura gli affanni si raddoppiano (vv. 24-33):

A le fredd'ombre de la notte oscura
ardo non men che al chiaro e caldo giorno.
De le stelle il silenzio amico e fido
porge ben (lasso) agli animanti tutti
e quiete e riposo;
me richiama ai sospir, richiama al pianto.
Tacciono gli altri, ed io
dico ai sassi gridando il dolor mio;
e quanti affanni ho sostenuti il giorno
ne l'orror si raddoppian de la notte.

Il motivo dell'ardere di passione incessante giorno e notte (vv. 24-25) evoca l'analogia tra il poeta e l'usignolo di R.V.F. X, 10-12 ('E 'l rosignuol che dolcemente all'ombra | Tutte le notti si lamenta e piagne, | D'amorosi pensieri il cor ne 'ngombra') ma, soprattutto, R.V.F. XXX, 29-30 ('Che sospirando vo di riva in riva | La notte e 'l giorno, al caldo od a la neve') e R.V.F. CCLXV,

6–7 (‘Quando è ’l dì chiaro, et quando è notte oscura, | Piango ad ognor [...]’). Mentre il motivo della ‘quiete’ e del ‘riposo’ che la notte (‘le stelle’) offre a tutti gli esseri animati eccetto che all’amante che soffre per amore (vv. 26–29) è in *R.V.F.* XXII, 19–24 (‘Non credo che pascesse mai per selva | Sì aspra fera, o di notte o di giorno, | Come costei ch’i’ piango e l’ombra e al sole, | E non mi stanca primo sonno od alba, | Ché ben ch’i’ sia mortal corpo di terra | Lo mio fermo desir vien da le stelle’). Il soliloquio con gli elementi della Natura (vv. 30–31) è ancora reminiscenza petrarchesca: si veda almeno *R.V.F.* LXXI, 37–39 (‘O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi, | O testimon’ de la mia grave vita, | Quante volte m’udiste chiamar morte!’) e *ibid.* CXLII, 25–27 (‘Selve sassi campagne fiumi e poggi, | Quanto è creato, vince e cangia il tempo; | Ond’io cheggio perdono a queste frondi’). Ed, infine, il raddoppiarsi delle sofferenze durante la notte (ai vv. 32–33) palesa ancora una volta la matrice petrarchesca di questi versi: vd. *R.V.F.* CCXVI, 1–4 (‘Tutto ’l dì piango, e poi la notte, quando | Prendon riposo i miseri mortali, | Trovomi in pianto e raddoppiarsi i mali; | Così spendo ’l mio tempo lagrimando’).

L’ardente passione che brucia nel petto dei pastori fa da contraltare al ‘folle desio’ a cui l’Amarilli dell’egl. II (*Cruda più d’ogni fera*) non vuole cedere per non perdere la sua verginità o, per dirla con le parole della ninfa, ‘cara libertà’ (vv. 96–98):

La cara libertà, che ’l ciel mi diede,
perder dunque degg’io
per un folle desio?

Questo desiderio incosciente che Santagata, fuor di metafora, traduce come ‘appetito sensuale’,⁴¹⁷ è ricordo ancora una volta di derivazione petrarchesca: vd. *R.V.F.* VI, 1–2 (‘Sì traviato è ‘l *folle* mi’ *desio* | A seguitar costei che ’n fuga è volta’) e *R.V.F.* XIX, 5–6 (‘Et altri, col *desio folle* che spera | Gioir forse nel foco’). D’altronde, rimanendo su questa egl. II, la stessa ninfa Amarilli è presentata, per bocca del pastore Selvaggio (vv. 1–6), con aggettivi propri della Laura di *R.V.F.* XXIII, 149 (‘[...] *fera bella et cruda*’); senza trascurare l’eco della ‘pastorella alpestra e cruda’ del primo madrigale del *Canzoniere* petrarchesco (LII, 4):

Cruda più d’ogni fera,
fredda più d’ogni ghiaccio,
ma però tanto bella
quanto fredda e crudele;
e da me tanto amata
quanto cruda ti scopro e fredda e bella

⁴¹⁷ F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, cit., p. 31.

Persino gli accenti riposti da Amarilli stessa sulla fugacità della bellezza (vv. 102–03), contrapposta alla bellezza interiore che è invece eterna, rinvia a concetti tolti al *Canzoniere*: *R.V.F.* CCLXVIII, 44 ('Tanto più la vedrem, quanto più vale | Sempiterna *bellezza* che *mortale*') e *R.V.F.* CCCLXVI, 85–86 ('*Mortal bellezza*, atti et parole m'anno | Tutta ingombrata l'alma'):

So quanto fugge con veloce piede
la bellezza mortale.

La Nigella 'rigida, fiera e dispietata' dell'egl. V (*Solo sen' gia tra folti boschi errando*, v. 13) rievoca, anche lei, la Laura petrarchesca, e ad essere più precisi quella di *R.V.F.* CXII, 8 descritta a Sennuccio del Bene ('Qui tutta humile, et qui la vidi altera, | Or aspra, or piana, or *dispietata*, or pia; | Or vestirsi honestate, or leggiadria, | Or mansueta, or disdegnosa et *fera*') e quella di *R.V.F.*, CCXXXIX, 38 ('e 'n versi tento sorda e *rigida* alma').

La donna insensibile (perché reticente a concedersi) descritta attraverso la metafora *ghiaccio/cuore* (egl. IV, *Sotto un frondoso alloro*, vv. 11–14) è *topos* petrarchesco dopo *R.V.F.* LXVI, 7 ('E io nel *cor* via più *freddo che ghiaccio*') e *ibid.* CCII, 1 ('D'un bel chiaro polito et vivo *ghiaccio*'):

e se non se' vie più che ghiaccio fredda,
forse qualche scintilla
de la mia fiamma ardente
tempererà il ghiaccio, onde fai scudo al core.

In questa stessa egloga, come emerge dai versi citati di seguito (vv. 83–87), il pastore uranio offre alla ninfa Amaranta 'ricchi fregi' che rinviano da un lato, alla fenice di una delle 'visioni' di *R.V.F.* CCCXXIII, 49–50 ('Una strana fenice, ambedue l'ale | *Di porpora vestita*, e 'l capo d'oro'); dall'altro alle chiome della Laura di *R.V.F.* CCXXVII, 1 ('Aura che quelle *chiome bionde* e crespe | Cercondi et movi [...]) e *ibid.*, CCLXX, 61–62 ('Dal laccio d'òr non sia mai chi me scioglia, | *Negletto ad arte*, e 'nmanellato et hirtò'):

A te farei vestir porpora ed oro;
e le tue bionde chiome,
neglette ad arte, avrien, di fiori invece,
per ornamento bella schiera eletta

di ricchi fregi [...]

L'offerta di doni, che rimane spesso inascoltata quando non è respinta, fornisce lo spunto per un'altra immagine topica, quell'innamoramento. Quello che spinge, il pastore Mirtillo dell'egl. VIII (*Mentre correr vedea*, vv. 233–234):

a cantar i begli *occhi*, il seno e 'l *volto*
di lei che dolcemente *il cor m'ha tolto*

è motivo già presente nella celebre canzone con rima al mezzo di Petrarca, *R.V.F. CV*, 67–69 dal quale toglie anche la rima ('et di duo fonti un fiume in pace *vòlto* | [...] | Amor et Gelosia *m'anno il cor tolto*').

III.6.4. BOCCACCIO

Una menzione, fra le fonti delle egloghe di Isabella Andreini, spetta sicuramente ad un autore sospeso fra Medioevo e Rinascimento, Giovanni Boccaccio.⁴¹⁸ Il Boccaccio a cui si rinvia è quello dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, come ci si aspetterebbe d'altronde dal contenuto bucolico di alcuni capitoli: l'opera si configura come un lungo monologo–confessione di una donna, Fiammetta appunto, che racconta il suo amore per Panfilo, mercante fiorentino. La stagione d'amore è presto troncata dalla partenza di lui per Firenze, sua città natale. È qui che il romanzo acquista carica e slancio: le malignità sul conto delle presunte relazioni di Panfilo che giungono all'orecchio di Fiammetta la rendono folle di gelosia, al punto tale da tentare il suicidio, sventato solo grazie all'intervento della nutrice. Il romanzo si chiude con il ritorno di Panfilo a Napoli che fa presagire un ipotetico lieto fine. Le ragioni per cui l'Andreini potesse essere attirata da questo romanzo in prosa sono presto spiegate: innanzitutto, una certa empatia per Fiammetta, protagonista e voce narrante dell'opera. Andreini, scrittrice–attrice all'apice della fama, dovette essere favorevolmente colpita da questo personaggio femminile, diverso dalla donna tratteggiata nella lirica stilnovistica, in quanto capace di muoversi con una certa autonomia e dotata di propri sentimenti: un personaggio, a suo modo, forte, esposto, con una propria voce ma anche con marcate connotazioni femminili. La gelosia e il tentato suicidio di Fiammetta e, più in generale,

⁴¹⁸ Prendo in prestito una felice espressione del titolo di un volume di una collana a cura di Vittore Branca e Cesare Galimberti, 'Tra Medioevo e Rinascimento: Petrarca, Boccaccio, Santa Caterina, Alberti, Poliziano, Boiardo, Leonardo', in *Profili della civiltà letteraria d'Italia: saggi critici e storici*, 4voll. (Firenze: Sansoni, 1977); e dello stesso V. Branca, *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento* (Torino: Einaudi, 1999).

un'insita predisposizione, che a Boccaccio non mancava affatto, per i colpi di scena, conferiscono una certa teatralità all'opera che non doveva essere passata inosservata all'Andreini. Del tentato e/o riuscito suicidio dei personaggi delle egloghe andreiniane è già stato detto nelle pagine precedenti, ma come non ricordare le analogie fra la gelosia folle di Fiammetta e la *Pazzia d'Isabella*, cavallo di battaglia dell'Andreini?! Non è tutto qui: l'*Elegia* ruota intorno ad un unico movente principale, l'amore; e tanto è stato detto finora sul sub-strato neoplatonico di alcune egloghe arricchite da spunti ficiniani e dalla sua 'dottrina d'amore'. Alla luce di quanto accennato finora, non sarà un caso che il capitolo dell'elegia a cui Isabella sembra aver rivolto la mente sia il quinto, cioè quello in cui Fiammetta cade in disperazione a causa della notizia del matrimonio di Panfilo con una donna fiorentina. Il capitolo è colmo di accenti bucolici e notevoli sono le somiglianze con alcuni passaggi dell'egl. I (*Pascea del buon Damone*) di Isabella Andreini. Per iniziare, il motivo pastorale dell'uomo in armonia con la natura che gli offre i mezzi di sostentamento (vv. 15–31 e vv. 95–100) riassume la descrizione boccacciana del capitolo V, 30, 1.⁴¹⁹ Questo stile di vita che tiene lontano il pastore dai morsi dell'invidia e del suo 'fiero dente' (vv. 118–19) ricorda ancora una volta un passaggio di Fiammetta, cap. V, 30, 1 ('[...] né conosce il nero lividore della invidia divoratrice e mordente con dente iniquo [...]'). Procedendo nella lettura dell'egloga, la condanna della vita cortigiana e degli 'alti palazzi' (v. 129), in cui vigono falsità e menzogne (v. 129), trova ancora riscontro nel cap. V, 30, 1 ('Deh, a che mi sono utili gli alti palagi [...] né gli è cura il comporre fittizie parole [...]'). Ed, infine, il diffuso motivo dell'esaltazione della vita pastorale simile a quella dell'età dell'oro, in quanto il pastore è libero da affanni e preoccupazioni (v. 131) come l'alter-ego boccacciano di Fiammetta, cap. V, 30, 1 ('[...] ma quelli è libero da paura e da speranza [...]').

III.6.5. SANNAZARO

Il sonetto scritto da Isabella Andreini in commemorazione di Iacopo Sannazaro, del quale, come si evince chiaramente fin dal titolo (*Al sepolcro del Sannazaro in Napoli. Or che 'l dotto Sincero estinto giace*), ha visitato la tomba,⁴²⁰ è testimone importante dell'ammirazione che la

⁴¹⁹ G. Boccaccio, *Fiammetta* V, 30, 1 ('O felice colui il quale innocente dimora solitaria nella villa, usando aperto il cielo! Il quale, solamente conoscendo di preparare maliziosi ingegni alle salvatiche fiere, e lacciuoli alli semplici uccelli, da affanno nell'animo essere stimolato non puote; e se grave fatica per avventura nel corpo sostiene, incontanente sopra la fresca erba riposandosi la ristora, tramutando ora in questo lito del corrente rivo, e ora in quella altra ombra dell'alto bosco li luoghi suoi; ne' quali ode i queruli uccelli fremire con dolci canti, e i rami tremanti e mossi da lieve vento, quasi fermo tenenti alle loro note!').

⁴²⁰ Il sonetto è incluso nella raccolta di versi curata da Gherardo Borgogni, *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni*, cit. . L'antologia accoglie anche altri componimenti di Isabella: nella prima parte del volume, i versi citati sono affiancati da altri due sonetti (Nella creazione di Urbano Settimo a Roma. Quando i tuoi chiari e gloriosi onori e, quello dedicato al Borgogni, *Di maligno pensier tutt'entro ardea*); la seconda parte del volume, invece, accoglie

scrittrice–attrice padovana provava per il letterato partenopeo. Una stima che, come è stato evidenziato nelle pagine precedenti, è comprovata dal forte legame intertestuale fra la terza egloga andreiniana (*Or che la notte a la suprema altezza*) e la decima prosa X dell'*Arcadia* di Sannazaro.⁴²¹ Uno sguardo più approfondito mette in luce come l'affinità fra i due vada ben oltre i componimenti indicati e coinvolge, da un lato, porzioni di testo più ridotte (giunture e sequenze versali), dall'altro, questi stessi prestiti si fanno portavoci di un vincolo più ampio che racchiude immagini, temi e figure proprie di un'ambientazione pastorale. Ad esempio, il motivetto delle 'pasciute pecorelle' che vengono condotte all'ombra per evitare il caldo del mezzogiorno (egl. I, *Pascea del buon Damone*, vv. 203–04):

*Pasciute pecorelle andiamo a l'ombra
che 'l sol varcato di meriggio il segno*

è già in *Arcadia*, prosa II, 2 ('[...] avendo io, sì come è costume de' pastori, *pasciute* le mie *pecorelle* per le rogiadose erbette, e parendomi omai per lo sopravvegnete caldo ora di menarle a le piacevoli *ombre* [...]); e *idem*, egl. II, 1 ('Itene all'*ombra* degli ameni faggi, | *Pasciute pecorelle*, omai *che 'l sole* | Sul mezzo giorno indrizza i caldi raggi').

L'Andreini sembra, inoltre, avere memoria del romanzo pastorale del Sannazaro anche in altre occasioni. Duplice è il debito andreiniano nei confronti della prima egloga dell'*Arcadia*: per iniziare si noti, infatti, come la ninfa Nigella 'rigida, fiera e dispietata' (egl. V, *Solo sen' gia tra folti boschi errando*, v. 13) conservi qualche attributo della pastorella di *Arcadia*, egl. I, 91–92 ('La pastorella mia *spietata e rigida*, | Che notte e giorno al mio soccorso chiamola'); ma anche il lamento di Mopso della sesta egloga andreiniana (*Mopso de' monti e de le selve onore*, v. 138) 'che non m'ispiran più *versi leggiadri*', rinvia ad una giuntura dell'egl. I, 28–29 dell'*Arcadia* ('A cantar *versi* sì *leggiadri*'), entrambi eco di Petrarca, *R.V.F.* XL, 14 ('e vedrai uscir cose *leggiadre*'). Ancor più ragguardevole è il rapporto fra le egloghe andreiniane e la raccolta di *Sonetti e Canzoni* del Sannazaro. A tal proposito, desta particolare attenzione la canz. *Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde*, dalla quale l'Andreini, nella stessa egl. I, sembra prima avere a mente una sequenza versale:

quattro madrigali dell'Andreini (Lucida in terra apparve; Colma di fasto io me ne gia cantando; Degni figli del sole e Dimmi, lasso mio core). Il sonetto scritto sulla tomba del Sannazaro verrà, inoltre, riproposto nell'edizione postuma delle Rime cit., 1605, p. 68. Per la presenza di Isabella Andreini nel capoluogo partenopeo con la compagnia dei Gelosi, per la sua influenza su un altro poeta napoletano, Giovan Battista Marino, e per una nota su una possibile linea intertestuale intercorrente fra i lavori di V. Colonna, Andreini e Marino, nonché per un'ipotesi di un rapporto interdiscorsivo fra l'Andreini e Giosué Carducci, mi permetto di rinviare ad una mia nota recentemente pubblicata: S. Santosuosso, 'La *Mirtilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino', cit., pp. 143–53.

⁴²¹ Si veda il paragrafo 'Il "non lieto fine" nelle egloghe andreiniane: rifiuti, minacce, stupri e suicidi', pp. 189–193.

ed ei *lieto e contento*

Di sua sorte beato

Così dicea del suo tranquillo *stato*

ché del mio *stato* io sono *lieto e contento*

(Andreini, *Pascea del buon Damone*, vv. 3–5) (Sannazaro, *Scorto dal mio pensier*, v. 72)

e poi la giuntura ‘desiderio ingordo’, indicante l’avidità insaziabile:

[...] che ’l *desiderio ingordo*

di posseder non accendea veruno

Ma ’l pensier cieco e ’l *desiderio ingordo*

tenean la mente mia tanto offuscata

(Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 176–77)

(Sannazaro, *Scorto dal mio pensier*, v. 176)

Sempre nella stessa boschereccia, l’ ‘ardente infame sete’ dell’oro (*Pascea del buon Damone*, v. 115) è ricordo della canzone sannazariana In morte di Pier Leone. *La notte, che dal ciel, carica d’oblio*, vv. 124–126 (‘Oh mal nata avarizia, oh *sete ardente* | De’ mondani tesor, che sempre cresci, | Miser chi dietro a te mal non sente’). Non sorprende, dunque, che l’Andreini abbia in mente la canzone appena citata anche per una giuntura dell’egl. IV (*Sotto un frondoso alloro*): le ‘voci languide e meste’ (v. 7) sono memoria della ‘voce [...] mesta’ della canzone del Sannazaro (*La notte, che dal ciel, carica d’oblio*, v. 18).

Numerose sono le giunture che riconducono al poeta napoletano, e confusione forse si farebbe nel volerle citare tutte, ma vale la pena citare un ultimo sintomatico esempio di rapporto intertestuale fra i due autori. Nell’egl. II (*Cruda più d’ogni fera*, vv. 143–44), lo zeugma verbale ‘Poiché d’amor parlando | Perdi la voce, le parole e ’l tempo’ è modulato su quello del sonetto sannazariano *Scriva di te chi far gigli e viole*, vv. 7–8 (‘Scriva chi *perder* vòl le sue fatiche, | Lo stil, l’ingegno, *il tempo e le parole*’).

III.6.6. TASSO

Dopo aver visto le analogie fra le egloghe andreiniane con l’*Arcadia* sannazariana e il *Pastor fido* guariniano, non c’è di che meravigliarsi che l’Andreini dimostri uno stretto legame con un’altra fondamentale opera della letteratura bucolica: l’*Aminta* di Torquato Tasso. D’altronde che l’Andreini conoscesse più che bene l’*Aminta*, della quale aveva impersonato numerose volte sul palco il ruolo di Filli, è comprovato dalle numerose intertestualità intercorrenti fra la pastorale

tassiana e le boscherecce della scrittrice. L'Andreini, infatti, non si esime dal citare intere sequenze trans-versali dell'*Aminta*, come si evince dall'esempio che segue tratto dall'egl. IV (*Sotto un frondoso alloro*):

*Se per bellezza poi, vidi me stesso nel
liquido del mare, alor che 'n pace
taceano i venti ed ei giacea senz'onda*

(Andreini, *Sotto un frondoso alloro*,
vv. 38–40)

[...] *se ben me stesso vidi
nel liquido del mar, quando l'altr'ieri
taceano i venti ed ei giacea senz'onda*

(Tasso, *Aminta*, at. II, sc. 1, 36–38)

L'egl. II (*Cruda più d'ogni fera*) fornisce anch'essa ampie porzioni di testo in supporto della tesi di un legame intertestuale fra le boscherecce e l'*Aminta*. Si veda da un lato, l'Amarilli andreiniana e la Dafne tassiana:

Ohimè quanto se' bella
ben ti *dicon le fonti*,
nel cui mobile argento
spesso ti specchi e forse ti vagheggi

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*,
vv. 122–25)

[...] E già non *dico*
allor che fuggirai *le fonti*, ov'ora
spesso ti specchi e forse ti vagheggi

(Tasso, *Aminta*, at. I, sc. 1, 174–76)

Continuando nella lettura dell'*Aminta*, la scena immediatamente successiva del primo atto appena citato fornisce nuovi spunti di riflessione. I versi andreiniani qui di seguito riportati più che ricordo delle metaforiche 'piaghe mortali' dell'Italia in Petrarca, *R.V.F.* CXXVIII, 1–2, è variazione sul motivo dell'amore pastorale dell'*Aminta* tassiana:

Piaga cupa e mortale,
lusinghevole inganno
grave e noioso affanno⁴²²

(Andreini, *Non vuol seguir Amore*, vv. 17–19) (Tasso, *Aminta*, at. I, sc. 2, 152–56)

[...] e fece
più *cupa* e più *mortale*
la mia *piaga* verace,
quando le labra sue
giunse a le labre mie

⁴²² 'Grave e noioso affanno' al v. 19 è, invece, memoria di PETR., *R.V.F.* CCXII, 12–13 ('Così venti anni; grave e lungo affanno / Pur lagrime, e sospiri, e dolor merco').

Sempre in questa stessa egl. IX, l'Andreini sembra avere memoria dell'*Aminta* tassiana in altre due occasioni. Prima tiene a mente alla metafora del consolare le lagrime dell'amato/a con i baci:

Or se bevesti di questi <i>occhi il pianto</i>	E le rasciuga da' begli <i>occhi il pianto</i>
	Con la sua bocca [...]

(Andreini, *Non vuò seguir Amore*, v. 215) (Tasso, *Aminta*, at. V, v. 44)

E poi allude alla 'medica arte' di Alfesibeo, personaggio ampiamente diffuso nelle bucoliche e citato anche da Dante nella sua *Ec. II* (Titiro e Alfesibeo):

Così pian pian n'andremo	[...] avendo in tanto
al saggio <i>Alfesibeo</i> ,	già mandato a chiamar <i>Alfesibeo</i>
il qual come ben sai	a cui Febo insegnò la <i>medica arte</i>
e de la <i>medic'arte</i> alto maestro.	

(Andreini, *Non vuò seguir Amore*,
vv. 326–29) (TASSO, *Aminta*, at. V, vv. 90–92)

Ed, infine, l'immagine della ninfa Clori (egl. VI, *Mopso de' monti e de le selve onore*), più instabile di una fronda in balia del vento, ricalca da vicino la volubile 'femina' della quale si lamenta il pastore Tirsi nell'*Aminta*, a. I, sc. 2, 33–35:

O, <i>mobil più che lieve fronda al vento</i>	[...] cosa <i>mobil</i> per natura
Clori, ch'ardendo un tempo	<i>più che</i> fraschetta <i>al vento</i> e più che
fosti amante [...]	cima di pieghevole spica [...]

(Andreini, *Mopso de' monti*, vv. 5–7) (Tasso, *Aminta*, at. I, sc. 2, 33–35)

Ma il debito dell'Andreini nei confronti di Tasso non finisce qui. Anzi, come già evidenziato per i *sonetti spirituali* e le *canzonette morali*, la scrittrice padovana si mostra lettrice attenta anche di altri lavori tassiani: le due versioni del suo capolavoro (*Liberata* e *Conquistata*) e le *Rime*. Nell'egl. II (*Cruda più d'ogni fera*), l'Andreini lavora su una sequenza versale delle due versioni del poema tassiano, per poi riproporle anche in uno dei famosi canovacci per le scene (*Amoroso contrasto in biasimo d'Amore* fra Tiberio e Criseida) tramandatoci dal postumo volume dei *Fragments* ('Amore non ha a che fare nella mia *bellezza*, la quale è *dono di Natura* [...]):

Bellezza è di Natura un fragil dono

beltà, sei di natura inutil dono

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*, v. 117)

(Tasso, *G. L. XVI*, 66, 8; *G. C. XIII*, 68, 8)

Al di là del legame intertestuale, è interessante notare come l'analoga presa di coscienza della caducità della bellezza, conduca a due reazioni femminili diametralmente opposte: da un lato, questa consapevolezza non impedirà all'Amarilli dell'egloga andreiniana di continuare a rifiutare le insistenti *avances* dell'amato Selvaggio; dall'altro, la sequenza versale tassiana ben esprime lo stato di afflizione dell'Armida tassiana nel vedere l'amato Rinaldo lasciare il palazzo e il giardino delle eterne delizie.

Qualche verso più avanti, nella stessa egloga II, l'Andreini fa proprie intere sequenze versali (e non solo) di Tasso, integrando la fonte con altri elementi tolti ad antecedenti noti. Entrando più nello specifico, nel caso che segue, l'«aspro e [...] severo» sdegno nel volto della ninfa Amarilli è ricordo di Petrarca, *R.V.F. CCLXIV*, 96 («Un leggiadro disdegno *aspro et severo*»):

*Un bel volto è più bello
se tien tanto de l'aspro e del severo,
ch'altrui minacci, e minacciando alletta*

E mescolando il novo sdegno in guisa
co 'l natio dolce in quel *bel volto* s'era
che vigor dalle, e cruda ed acerbetta
par *che minacci e minacciando alletta*

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*,
vv. 139–41)

(Tasso, *G. L. XVII*, 23, 5–8)

Ricordo di un'altra sequenza versale del poema tassiano (e più specificatamente della *Conquistata*) è nell'egl. IV (*Sotto un frondoso alloro*):

*vero amor, vera fede
sien le mie glorie e i pregi*

e dica: «Ahi troppo ingiusta mercede
ebbe sì *vero amor*, sì pura *fede*!»

(Andreini, *Sotto un frondoso alloro*,
vv. 53–54)

(Tasso, *G. C. VII*, 7, 7–8)

Il lamento del pastore andreiniano (egl. VI, *Mopso de' monti e de le selve onore*) che trova rifugio nella natura, la quale conosce i più intimi segreti dell'amante sventurato, è immagine petrarchesca: *R.V.F. XXXV*, 9–11 («Sì ch'io mi credo omai che monti et piagge | Et fiumi et selve sappian di che tempre | Sia la mia vita, ch'è celata altrui») e *CCCI*, 1 («Valle che de' lamenti miei

se' piena'). Tuttavia, Mopso si muove su una linea che è propria dell'Erminia tassiana rifugiata presso dei pastori per sfuggire all'inseguimento dei crociati:

O care *amiche piante*
misero a voi *piangendo*
dico le mie sventure;
a voi, che mi porgeste
soave e fresca l'*ombra*,
quando dal collo amato
pendea la mia Clori
con egual gioia alor de' nostri cori.

(Andreini, *Mopso de' monti*, vv. 39–46)

Indi dicea *piangendo*: – In voi serbate
Questa dolente istoria, *amiche piante*;
Perché se fia ch'a le vostr'*ombre grate*
Giamai soggiorni alcun fedele amante,
Senta svegliarsi al cor dolce pietate
De *le sventure mie* sì varie e tante,
E *dica*: – ah troppo ingiusta empia mercede
Diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!–

(Tasso, *G. L.* VII, 20, 1–8)

Come anticipato in precedenza, anche le *Rime* tassiane si rivelano fonti preziose per la rielaborazione di materiale riproposto nei componimenti boscherecci dell'Andreini. L'*incipit* dell'egloga d'esordio del *corpus* (*Pascea del buon Damone*) rinvia ad un motivo analogo contenuto nella corona di madrigali delle *Rime* tassiane (*Vaghe ninfe del Po, Ninfe sorelle*):

Pascea del buon Damone
la fortunata greggia

(Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 1–2)

il buon Titiro già *pascea la greggia*

(Tasso, *Vaghe ninfe del Po*, v. 59)

Su un sonetto del Tasso (*S'arma lo Sdegno e 'n sì lunga schiera*) sono, invece, costruiti i versi che dell'egl. II (*Cruda più d'ogni fera*), a proposito della donna che fa uso di tutte le sue armi per conquistare e non ricambiare l'amore del pastore:

Dunqu' anch'io rapirò crudele e fiero;
né la *bellezza* o 'l pianto
o le *lusinghe* o i preghi o le *querele*,
arme sol de la Donna,
mi faran men feroce.

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*,
vv. 175–79)

Bellezza ad arte incolta, atti soavi
finta pietà, sdegno tenace e duro,
e *querele* e *lusinghe* in dolci accenti,
ed accoglienze liete e meste e gravi
de la nemica mia l'*arme* già furo:
or son trofei di que' guerrieri ardenti

(Tasso, *S'arma lo Sdegno*, vv. 9–14)

Valga, infine, un ultimo esempio a riassumere la complessità della relazione intertestuale ed interdiscorsiva fra i lavori tassiani e le egloghe andreiniane. Nell'egl. VIII (*Mentre correr vedea*), la disquisizione del pastore Mirtillo sull'amore è arricchita da un *incipit* di un sonetto del Tasso sull'Amore indirizzato a Vincenzo Gonzaga:

Amor alma del mondo

Amore alma è del mondo

(Andreini, *Mentre correr vedea*, v. 17)

(Tasso, inc. *Amore alma è del mondo*)

III.6.7. GUARINI

Nelle pagine precedenti si è già accennato agli intricati rapporti fra l'Andreini e il *Pastor fido* di Guarini. In questa sede, invece, verrà valutata l'ipotesi dell'influenza del dramma pastorale di Guarini sulle *egloghe boscherecce* dell'Andreini. Cominciando proprio dal primo componimento andreiniano si noterà l'*incipit* e l'attacco iniziale dei versi successivi sia costruito su un modulo del *Pastor fido*:

Pascea del buon Damone

Pasce le verdi erbette

la fortunata greggia

La greggia a lei commessa, ed ella pasce

[...]

De' suo' begli occhi

Pascete pecorelle

il pastorello amante

la verde erbetta [...]

(Andreini, *Pascea del buon Damone*,

(Guarini, *Pastor fido*, at. II, sc. 5, 54–55)

vv. 1–2 e 6–7)

Pochi versi più avanti nella stessa scena della pastorale guariniana, sono altri gli elementi che ci inducono a valutare un'analogia con i versi dell'egloga andreiniana. L'allitterazione, qui di seguito riproposta in corsivo, è sicuramente costruita sull'esempio del *Pastor fido*:

Ella d'un bel rossor segno di gioia

E tra l'ombrese piante

amorosa s'accende,

D'un favorito lor mirteto adorno

vagheggia vagheggiata.

vagheggiata, il vagheggia; [...]

(Andreini, *Pascea del buon Damone*,

(Guarini, *Pastor fido*, at. II, sc. 5, 60–62)

vv. 77–79)

Proseguendo nella lettura dell'egloga andreiniana, non sorprende dunque che il modulo che segue rinvii ancora una volta a Guarini:

In duo petti un sol core
di piacer nutre Amore.

[...] ed *in duo petti*
Stringer *un core* e 'n duo voleri un'alma

(Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 81–82)

(Guarini, *Pastor fido*, at. I, sc. 5, 42–43)

Ed ancora, poco più avanti, l'Andreini dimostra di avere memoria di due scene del quarto atto del dramma pastorale, dal quale prende in prestito due locuzioni:

Non lacera costui col *fiero dente*
l'invidia, peste universal del
bene [...]
Né procura placar gli eterni dei
del suo *grave fallir* con ricchi doni

Fiero piè, *fiero dente*
non fie più che tel tronchi o tel calpesti
[...]
[...] E pur, in tanto
e sì *grave fallir*, contra legge

(Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 118–19 e vv.126–27)

(Guarini, *Pastor fido*, at. IV, sc. 5, 64)

Anche una lettura della seconda egloga del *corpus* boschereccio andreiniano (*Cruda più d'ogni fera*) mette in luce ulteriori interessanti punti di contatto con il *Pastor fido* di Guarini. La 'cruda Amarilli' dei primi versi dell'egloga rinvia proprio all'omonimo personaggio guariniano, aggettivato nello stesso modo a più riprese nel dramma: si veda, in particolare, l'esordio di *Pastor fido*, at. I, sc. 2, 1 (ma anche *ibid.* at. III, sc. 3, 195; *ibid.*, at. III, sc. 6, 257; *ibid.*, at. V, sc. 2, 118).

La fugacità della bellezza che fugge 'con veloce piede', giunta di per sé variamente diffusa, a cui accenna la ninfa Amarilli dell'egloga andreiniana, ricorda l'invocazione dell'omonima ninfa guariniana a Venere affinché metta in condizione l'amato Mirtillo di ritrovarla nella grotta:

So quanto fugge *con veloce piede*
la bellezza mortale.

Scorgi, cortese dea,
con piè veloce e scaltro
il pastorello a cui la fede ho data.

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*,

(Guarini, *Pastor fido*, at. III, sc. 7, 18–20)

vv. 102–03)

Nell'esempio che segue, Endimione, Cefalo e Adone per l'Andreini, Amore e il destino di Mirtillo per Guarini saranno tutti accomunati dall'esser appellati, in modo inconsueto, come 'abitator de' boschi':

Sai pur ch'Endimion, Cefalo, Adone
ed altri fûro *abitator de' boschi*

E, come vuol Amore e 'l mio destino,
Quasi pur sempre *abitator de' boschi*

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*, vv. 71–72) (Guarini, *Pastor fido*, at. I, sc. 2, 109)

Alla luce di questo rapporto interdiscorsivo fra la seconda egloga dell'Andreini e il dramma pastorale del Guarini, non sorprende che la poetessa alluda al mito di Alfeo e Aretusa, e cioè allo stessa coppia di cui parla Guarini, per bocca appunto di Alfeo, nel prologo del *Pastor fido*:

Quand'ancor fatta trasparente linfa
nova *Aretusa* per le occulte vene
de la terra ten' gissi;
[...]
seguirò novo Alfeo *l'onda fugace*

avete mai d'innamorato fiume
le meraviglie udite,
che, per seguir *l'onda fugace* e schiva
de l'amata *Aretusa*,
corse (oh forza d'Amor!), le più profonde
viscere *de la terra*

[...]
Riconosci il tuo caro
e già non meno di te famoso *Alfeo*

(Andreini, *Cruda più d'ogni fera*,
vv. 235–36 e 240)

(Guarini, *Pastor fido*, prolog., vv. 3–8 e 26–27)

Sempre dal prologo di Guarini, l'Andreini toglie immagini e qualche modulo fonico per descrivere le doti atletiche dell'Uranio dell'egloga IV (*Sotto un frondoso alloro*):

Benché maestro accorto
si mostri nel pugnar col *duro cesto*,
ed agile nel salto, e ne *la lotta*
veloce, e snello *al corso*
più che macchiato *pardo*

Questi rapido *al corso*,
e quegli al *duro cesto*
fiero mostrossi ed a *la lotta* invito;
chi lanciò *dardo* e chi ferì di strale
il destinato segno

(Andreini, *Sotto un frondoso alloro*,
vv. 29–33)

(Guarini, *Pastor fido*, prolog., vv. 69–73)

Per somiglianze formali e contenutistiche, l'epifonema dell'egloga VI (*Mopso de' monti e de le selve onore*) fa eco ad una battuta dell'Amarilli del *Pastor fido*:

E che non può chi molt'ama
usar *atto villano*

(Andreini, *Mopso de' monti*, vv. 32–33)

Amor non è cagion d'*atto villano*

(Guarini, *Pastor fido*, at. III, sc. 3, 46)

Qualche verso più avanti nella stessa egloga, gli accenti usati per l'allusione a Venere sono rielaborati su una sequenza trans-versale di Guarini:

O più d'ogn'altra *dea bella e gentile*

(Andreini, *Mopso de' monti*, v. 70)

Una ninfa sì *bella e sì gentile*

Ma che dissi una ninfa? Anzi una *dea*

(Guarini, *Pastor fido*, at. I, sc. 1, 67–68)

Amore per l'Andreini (egl. IX, *Non vuol seguir Amore*) e Fede per il Guarini (*Pastor fido*) sono alla base di ogni comportamento virtuoso:

Amor del mondo è la salute vera,
d'ogni virtù *radice*

(Andreini, *Non vuol seguir Amore*, vv. 3–4)

Così la Fé, d'ogni virtù *radice*

E d'ogn'alma ben nata unico fregio

(Guarini, *Pastor fido*, at. II, sc. 66, 177–78)

Persino più chiara e distinta è l'allusione, anzi l'omaggio, che segue con disposizione a chiasmo delle tessere, al dramma pastorale guariniano. La giuntura 'fido pastor' è ovvio ricordo dell'omonima opera di Guarini, mentre per la locuzione 'ninfa crudele', duplice è l'occorrenza sempre nel *Pastor fido*, a. III, sc. 3, 40 e *ibid.*, at. III, sc. 3, 72:

che 'l tuo *fido pastor* cruda ti chiami.

Godi *ninfa crudele*

(Andreini, *Non vuol seguir*, vv. 222–23)

e di donna infedel l'antico errore

l'alta pietà d'un *pastor fido* ammende

(Guarini, *Pastor fido*, at. I, sc. 2, 239–40)

[...] Quel che forse ti pesa

ch'altri faccia per te, *ninfa crudele*.

(Guarini, *Pastor fido*, at. III, sc. 3, 40)

Ed ancora, nell'impossibilità di segnalare tutti i prestiti intercorrenti fra l'Andreini e il *Pastor fido* di Guarini, mi pare sia utile richiamare l'attenzione su un modulo guariniano di cui la poetessa fa uso in questa stessa ultima egloga:

Ne la vittoria mia vinto rimango

(Andreini, *Non vuol seguir*, v. 320)

e più che mai *nella vittoria vinto*

(Guarini, *Pastor fido*, at. II, sc. 1, 255)

7. LA CONTINUITÀ FAMILIARE E TEATRALE DELLE EGLOGHE: GIOVAN BATTISTA ANDREINI

Se quanto detto finora non dovesse bastare a confermare la nostra ipotesi delle egloghe come prodotto per le scene, converrebbe forse chiudere questo capitolo con un'ultima importante osservazione che sarà meglio analizzata in queste pagine: le egloghe di Isabella mettono in mostra analogie non trascurabili con alcuni lavori teatrali del figlio Giovan Battista.

Per cominciare, ad esempio, l'epifonema in forma chiasmatica, riproposto a mo' di ritornello per ben otto volte, cioè alla fine di ogni strofa della prima bucolica (*Pascea del buon Damone*), da Isabella tornerà con una leggera variazione proprio nella *Florinda* del figlio Giovan Battista.

Felice povertà, vita beata

(I. Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 28–36–55–75–89–95–99–106–119)

d'amica povertà vita beata

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 1)

Proseguendo nella lettura, Giovan Battista dimostra di avere in mente anche un'altra sequenza versale dell'egl. I:

le ritorte radici al cielo, o pure

(I. Andreini, *Pascea del buon Damone*,
v. 107)

le ritorte radici al cielo innalzi

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. IV, sc. 1)

Come se non bastasse, il componimento boschereccio di Isabella fornisce a Giovan Battista anche una sequenza trans-versale, ripresa quasi per intero:

*Che 'l sol varcato di meriggio il segno
co' veloci destrier corre a l'ocaso*

(I. Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 204–05)

*Che già varcato ha di meriggio il segno il
grand'occhio del ciel, l'alma del mondo e
frettoloso a' nostri danni sferza
i veloci destrier' verso l'ocaso.*

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 8)

Sempre in questa stessa commedia (*Florinda*, at. I, sc. 4), il drammaturgo riproporrà due sintagmi piuttosto rari: il primo, poi ripreso anche dal Marino, sarà 'garruli augelletti' (eg. I, *Pascea del buon Damone*, v. 24);⁴²³ mentre il secondo 'peste universal', comparirà, di nuovo, in un testo per le scene di Giovan Battista (*Amor nello specchio*), il quale allude appunto ad Amore e non come in Isabella ad Invidia:

Non lacera costui col fiero dente
l'Invidia, *peste universal* del bene

(I. Andreini, *Pascea del buon Damone*,
vv. 119–20)

altro non è che una rabbia venerea,
veleno che si cova nelle midolle,
una *peste universale*, una ragione insana [...]

(G. B. Andreini, *Amor nello specchio*, at. III, sc. 1)

Un'altra giuntura, questa volta dell'egl. VIII di Isabella, tornerà al plurale nella *Florinda* di Giovan Battista:

d' *amorosetta ninfa*

(I. Andreini, *Mentre correr vedea*, v. 210)

amorosette ninfe

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 7)

Ma anche l'egl. III (*Or che la notte a la suprema altezza*) è depositaria di un'altra giuntura inconsueta, adottata poi dal figlio dell'attrice, Giovan Battista per ben due volte nella sua *Florinda*:

in *pagliaresco albergo*⁴²⁴

(I. Andreini, *Or che la notte*, v. 12)

or nel mio *pagliaresco* umile *albergo*

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. I, sc. 4)

or non è questo un *pagliaresco albergo*?

⁴²³ Per ulteriori approfondimenti sull'uso della locuzione in Andreini e Marino, si rinvia a S. Santosuosso, 'Le egloghe boscherecce nei lavori di G. B. Marino', cit., p. 53.

⁴²⁴ L'Andreini adopera una *variatio* su le 'pagliaresche case' di Sannazaro, *Arcadia* II, 1.

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. I, sc. 7)

Nella stessa commedia, Giovan Battista Andreini si ricorderà anche dell'allusione al dittamo, erba curativa, utilizzata metaforicamente come figurante per curare le ferite d'amore da Isabella (egl. IV, *Or che la notte a la suprema altezza*):

E se *piaga* mi fosti
siami *dittamo ancora*.

dolce FLORINDA di tua *piaga* acerba
fatto è *dittamo ancora* [...]

(I. Andreini, *Or che la notte*, vv. 61–62)

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 7)

Un'altra sequenza versale, riproposta con una leggera *variatio*, è quella tolta all'egl. V (*Solo sen' gia tra folti boschi errando*, 193), dove Isabella allude, come d'altronde il figlio Giovan Battista nella *Florinda*, al tramonto del sole:

chiuda con chiave d'or la propria *luce*

chiuda con chiave d'or l'eccelsa *luce*

(I. Andreini, *Solo sen' gia*, v. 193)

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 7)

Ma è l'egl. IX (*Non vuò seguir Amore*), quella a cui Giovan Battista Andreini aveva costantemente la mente rivolta. Qui, il drammaturgo, figlio della scrittrice, dissimula, in una manciata di versi di una stessa scena, uno scambio di battute sull'amore fra le ninfe Galatea e Floribia dell'egl. IX:

Gala. Udito ho, pur da *cento lingue e cento*,
che nel regno d'Amore
mille piacer non vagliono un tormento.

con *cento lingue e cento*
mille piacer non vagliono un tormento.
[...]

Flor. Anzi pur nel suo regno
un sol piacer mille tormenti appaga.

Or sì che scorgo *Amor* possente nume
che un sol piacer mille tormenti appaga

(I. Andreini, *Non vuò seguir Amore*, vv. 46–50)

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. I, sc. 4)

Il modulo 'cento lingue e cento' (v. 46) ricorda quello di Caro, *Aen.* VI, 934–35 ('[...] e *cento lingue* | e *cento* bocche [...]) e Tasso, *G. L.* IX, 92, 3 ('Non io, se *cento* bocche e *lingue cento* | Avessi [...]), ed ancora, molto più vicina sembra essere la lezione tassiana di Tasso, *G. C.* XXIV, 61, 3 ('non *cento lingue* adamantine e *cento*'). 'Mille piacer non vagliono un tormento' è citazione letterale di Petrarca, *R.V.F.* CCXXXI, 4 ('*mille piacer*' non vagliono un tormento'), prima di essere ripresa anche da Giovan Battista Andreini. 'Un sol piacer mille tormenti appaga', invece, come si può notare da

una rapida lettura dei passaggi riportati, fa da contraltare al v. 48 di derivazione petrarchesca. La sequenza versale riecheggia, rimanendo sempre nell'ambito del petrarchismo, una sequenza versale di Bembo, *Rime*, son. *Se deste a la mia lingua tanta fede*, v. 11 ('*un sol piacer ben mille ragioni vinse*').

Sempre nella stessa egl. IX, l'esordio del soliloquio di Alcone di Isabella fornisce lo spunto a Giovan Battista per un passaggio dell'a solo di Alfeo nella *Florinda*:

O stelle al nascer mio

o stelle al viver mio contrarie sempre

(I. Andreini, *Non vuò seguir Amore*,
vv. 153–54)

O stella al nascer mio

o stella al viver mio contraria sempre

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. IV, sc. 1)

Ma il rapporto intertestuale fra l'egl. IX e la *Florinda* non finisce qui. L'Ircano di Giovan Battista Andreini recita battute appartenenti alla ninfa Galatea del componimento di Isabella:

GALA. Di questo *braccio* amato

fammi d'intorno al collo

caro e dolce monile,

(I. Andreini, *Non vuò seguir Amore*,
vv. 321–23)⁴²⁵

IRC. Ambe le *braccia* pargolette stendi

Fammi d'intorno al collo

caro e dolce monile

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. II, sc. 7)

Ed, infine, sempre dall'egl. IX di Isabella, Giovan Battista fa propria la visione dell'amore della ninfa Floribia:

Flori. *O di radice amara*

dolce e gradito frutto,

o d'infausto principio lieto fine

(I. Andreini, *Non vuò seguir Amore*,
vv. 349–51)

O dolce frutto di radice amara,

di principio dolente allegro fine

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 5)

⁴²⁵ L'Andreini agisce sul ricordo della fenice di Petrarca, *R. V. F.* CLXXXV, 1–4 ('*Questa fenice de l'aurata piuma / Al suo bel collo, candido, gentile, / Forma senz'arte un sì caro monile, / Ch'ogni cor addolcisce, e 'l mio consuma*').

Ma il debito di Giovan Battista nei confronti della madre Isabella non è limitato alle sole egloghe. Una rapida occhiata ad incrocio fra le *Rime* di Isabella e la *Florinda* di Giovan Battista non fa altro che confermare che quest'ultimo era lettore attento delle opere della genitrice, e che dunque sarebbe opportuno un più approfondito raffronto fra i lavori dei due per mettere in luce un rapporto che sembra andare ben oltre le pur numerose intertestualità riportate:

lascia le chiuse tue fosche latebre

(I. Andreini, canz. *Sonno soave e dolce*, v. 2)

lascia le chiuse tue fosche latebre

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. V, sc. 6)

da le rive gelate ai lidi ardenti

(I. Andreini, son. *S'avverrà mai ch'ad alcun*

da le rive gelate ai lidi ardenti

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. III, sc. 7)

pregio arrive, v. 14)

Co 'l capo in giù precipitossi in basso

(I. Andreini, canz. mor. *Al suon de l'aurea*

tua cetra gli amori, v. 60)

Co 'l capo in giù precipitossi in basso

(G. B. Andreini, *Florinda*, at. V, sc. 6)

Al di là di una precisa cifra stilistica (della quale si sono offerti gli esempi più significativi), le intertestualità fra le boscherecce di Isabella e le opere di Giovan Battista rappresentano innanzitutto una testimonianza importante di continuità familiare nel processo di nobilitazione personale e dell'arte comica, come già sottolineato magistralmente da Fiaschini,⁴²⁶ da parte dell'intera famiglia Andreini. Non secondariamente, questo legame intertestuale fra i testi della madre e quelli del figlio mette ancora una volta in luce la complementarità carta/palco, scrittura/teatro, della quale si è discusso a più riprese in questo lavoro dottorale. Non mi pare, alla luce dei dati riportati, che ci siano molto da obiettare sul fatto che la presenza di alcuni moduli dell'egloghe d'Isabella nei lavori di Giovan Battista confermano, da una parte, l'insita natura drammatica di queste boscherecce, e, dall'altra, rappresentano un'importante riprova a sostegno della nostra tesi che le egloghe dell'attrice–scrittrice fossero pensate e scritte per le scene.

⁴²⁶ F. Fiaschini, L'«incessabil agitazione», cit., *passim*.

NOTA CONCLUSIVA

Nella strofa di chiusura della prima delle due *canzonette morali* indirizzate a Chiabrera (*Vago di posseder l'indico argento*, vv. 37–40),⁴²⁷ Isabella confessa il suo desiderio di fama che, quasi rispondendo alla legge del contrappasso, arreca un inevitabile e precoce logorìo fisico:

Di tentar fama io mai non sarò stanca
perché 'l mio nome invido oblio non copra,
benché m'avveggia che, sudando a l'opra,
divien pallido il volto e 'l crin s'imbianca.

I versi, inclusi nelle *Rime* del 1601, sono divenuti ormai rappresentativi della poetica e delle strategie promozionali di Isabella e – si potrebbe aggiungere – ben simboleggiano le aspirazioni e gli affanni di tutti i comici letterati al tempo della *Commedia dell'Arte*. Isabella, coadiuvata dal marito Francesco e dal figlio Giovan Battista, fu fra i primi, sicuramente la più celebre, ad adoperarsi instancabilmente per la nobilitazione artistica e sociale del comico letterato in un momento storico delicato, caratterizzato da grandi sconvolgimenti politico-religiosi.⁴²⁸ L'obiettivo primario ed immediato, che fungeva anche da spinta propulsiva, del disegno degli Andreini, sposato e caldeggiato dai più affermati commedianti sul finire del Cinquecento (Flaminio Scala, Tristano Martinelli, Niccolò Barbieri, Pier Maria Cecchini e pochi altri), era di prendere definitivamente le distanze dai saltimbanchi, dai buffoni, dai ciarlatani, dalle meretrici.⁴²⁹ Gli attori delle compagnie dell'epoca (i *Gelosi*, gli *Accesi*, i *Fedeli*, tanto per citarne alcune) avevano ben presto capito che solo dirigendo i loro sforzi in questa direzione avrebbero potuto emanciparsi da una serie di giudizi controversi e ambigui sulla loro reale identità professionale. Parallelamente a ciò, proprio sul finire del Cinquecento, quando Isabella e la *Commedia improvvisa* raggiunsero l'apice della loro popolarità, gli Andreini e gli altri rinomati commedianti del tempo cominciarono ad avvertire l'esigenza di tramandare gli effimeri e

⁴²⁷ I. Andreini, *Rime*, cit., pp. 20–21.

⁴²⁸ Si vedano almeno alcuni imprescindibili contributi sullo stato della *Commedia dell'Arte* e sul ruolo rivestito da Isabella Andreini: V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e Testo*, cit.; R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, cit.; Id., 'Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti', *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004)*, a cura di Gerardo Guccini, *Culture teatrali*, X (2004), pp. 11–34; S. Mazzoni, 'La vita di Isabella', cit., pp. 85–106; Id., 'Genealogia e vicende della famiglia Andreini', in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, cit., pp. 107–52; ed, infine, R. Andrews, 'Isabella Andreini and Others: Women on Stage in the Late Cinquecento', in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di Letizia Panizza (Londra: Legenda, 2005), pp. 316–33.

⁴²⁹ Passa spesso inosservato l'attacco di Isabella al mestiere più vecchio del mondo nelle sue *Lettere* pubblicate postume: vd. 'Della mala pratica delle meretrici', pp. 86–87.

transitori accadimenti sul palco, di immortalarli nel limite del possibile (perché la natura fisica della performance recitativa rimane inevitabilmente in traducibile!) sulla carta.⁴³⁰ L'ultimo necessario ed obbligatorio passo da compiere per garantire un'integrazione culturale e sociale alla duplice e complementare professione di artista–letterato rimaneva, infine, legarsi ai centri di potere in maniera, per quanto possibile, ‘stabile’ e duratura. Ed anche in questo Isabella indicò la strada da seguire: essere tra le grazie dei potenti non doveva per forza di cose significare fedeltà e sudditanza incondizionata. Isabella e i comici che seguirono il suo esempio impararono ben presto a vendere la loro arte al migliore offerente (che saranno di volta in volta, nel caso dell'Andreini, gli Aldobrandini, i d'Este, i Gonzaga, la corte transalpina). Alla morte di Isabella spetterà a Francesco e Giovan Battista perpetuare la memoria dell'amata moglie e genitrice, e continuare il percorso da lei tracciato. Francesco si ritirerà definitivamente dalle scene per dedicarsi alla pubblicazione postuma delle opere sue e della consorte (le *Lettere* e i *Fragments*); Giovan Battista continuerà ad onorare la memoria della madre nei suoi lavori e ad appellarsi, a quasi quarantasei anni dalla morte di lei, come ‘Lelio, figlio d'Isabella’:⁴³¹ si badi, ‘figlio d'Isabella’ e non ‘figlio di Francesco’. Isabella Andreini si rivela essere ‘matriarca’ in una società patriarcale e riesce nell'intento di capovolgere lo *status quo* di ambiti, come quello teatrale e letterario, universalmente dominati da figure ‘maschili’. Non è certo da considerare impresa da poco per una donna al tempo dell'età tridentina essere investita, in almeno due occasioni, della carica (seppur condivisa con il marito Francesco) di capocomico della più rinomata compagnia teatrale del suo tempo, i *Gelosi*, dei quali fu *primadonna* incontrastata; né è da far passare sotto silenzio l'accoglienza della scrittrice fra le fila della celebre *Accademia degli Intenti* con l'epiteto *Accesa*; così come non sono da trascurare le attestazioni di stima ricevute da Isabella da parte dei più illustri letterati suoi contemporanei. Pertanto, alla luce di quanto detto finora, è da rivedere il giudizio della Woolf con cui si sono aperti i lavori: c'è almeno una donna che aveva ‘the genius of Shakespeare’,⁴³² e questa era Isabella. Anzi, a voler essere più precisi, mentre il drammaturgo e attore di Stratford–upon–Avon conquistava una discreta popolarità nelle terre d'oltremarica, pur

⁴³⁰ Un progetto che culminerà nel 1611, poco dopo la morte di Isabella, nella prima pubblicazione dei canovacci di scena, curata da Flaminio Scala, fondatore dei *Gelosi: Il teatro delle favole rappresentative* (Venezia: G. B. Pulciani, 1611); ora in ed. moderna, curata da Ferruccio Marotti, cit. . Si vedano inoltre le traduzioni in lingua inglese a cura di Henry F. Salerno, *Flaminio Scala's Scenarios Il teatro delle favole rappresentative: scenario of the commedia dell'arte* (New York–London: New York University Press, 1967) e di R. Andrews, *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008).

⁴³¹ Così si definisce Giovan Battista Andreini (Firenze, 1576 o 1579–Reggio Emilia, 7 giugno 1654) all'apice della fama e in età avanzata, in una lettera al duca Carlo II Gonzaga–Nevers datata 7 aprile 1650, ora leggibile in C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, doc. 76, pp. 166–67 (p. 166). Lelio è il nome d'arte con cui Giovan Battista inizia la sua carriera di comico nel ruolo di *primo innamorato* proprio fra le fila dei *Gelosi*. Il nome sarà poi mantenuto per tutta la carriera, anche dopo la fondazione di una propria compagnia, i *Fedeli*: vd. Franca Angelini Frajese (a cura di), ‘Andreini, Giovan Battista’, in *DBI*, 3 (1961), pp. 13–60; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 7 maggio 2017].

⁴³² Si vd. ‘Introduzione’, p. 1.

rimanendo relativamente sconosciuto nel continente fino al diciottesimo secolo,⁴³³ la scrittrice e attrice padovana, esattamente negli stessi anni, si affermava come la stella più luminosa del panorama teatrale europeo nonché come la letterata più rinomata del suo tempo. La notorietà di Isabella travalicava, lo si è visto, le Alpi, e, sebbene si dimentichi spesso di sottolinearlo, i Pirenei,⁴³⁴ dove un altro insigne contemporaneo drammaturgo, Lope de Vega, la include fra i grandi poeti italiani nella sua storia della letteratura del 1630 (*Laurel de Apolo. Silva IX*, vv. 228–231).⁴³⁵

y por mujer tan rara
Isabela Andreina,
el Petrarca, Ariosto y los dos Tasos,
y el Marino siguiéndoles los pasos.

Non passerà molto prima che Lope si dispensi ancora in omaggi per Isabella nelle sue opere: lo scrittore madrilenno prima loda le doti di capocomico ‘mejor de Italia’, di cantante e di celebre attrice della collega nella tragedia *El castigo sin venganza* (1631); poi, nella commedia *Las bizarrías de Belisa* (1634),⁴³⁶ rievoca il successo dei versi andreiniani in Italia e in Francia.⁴³⁷ La fama senza pari di cui godeva Isabella anche nell’immediato *post-mortem* non lasciava presagire affatto il temuto ‘invido oblio’ (canz. mor. *Vago di posseder*, v. 38) in cui sarebbe caduta nel corso dei secoli successivi. A ben guardare, non ci vorrà molto affinché l’incubo dell’anonimato, confessato all’amico e ammiratore Chiabrera nella canzonetta citata a testo, diventi presto realtà: qualche lustro, sicuramente meno di un secolo, e pochi saranno coloro che ricorderanno Isabella Andreini; esattamente il contrario di quello che accadrà a Shakespeare che conoscerà una inconsueta popolarità in tutta Europa prima, e in tutto il mondo poi. Ma non è tanto questo il dato che desta sconcerto, quanto che Isabella non sia la sola, dopo il boom editoriale e culturale del Cinque–Seicento, a finire nel dimenticatoio. Le ragioni del repentino accantonamento di una lunga schiera di ingegni femminili, sbocciati e appassiti nell’arco di una stagione durata poco più

⁴³³ Sconfinata sarebbe la bibliografia in merito, si veda almeno: Hugh Grady, ‘Shakespeare Criticism 1600–1900’, in *The Cambridge Companion to Shakespeare*, a cura di Margreta deGrazia e Stanley Wells (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), pp. 265–78.

⁴³⁴ Prendo spunto da S. Mazzoni, ‘La vita di Isabella’, cit., pp. 98–99.

⁴³⁵ Lope de Vega, *Laurel de Apolo* (Madrid: I. Gonzalez, 1630), cito dall’ed. mod. con note, catalogo e indici a cura di Christian Giaffreda, introd. a cura di Maria Grazia Profeti (Firenze: Alinea, 2002), p. 266.

⁴³⁶ Id., *Las bizarrías de Belisa*, in *La Vega del Parnaso* (Madrid: Imprenta del Reino, 1637); ed. mod. a cura di E. García Santo Tomás (Madrid: Cátedra, 2004), p. 145, vv. 1618–1622, da cui si cita: ‘TELLO [...] las canciones sonoras / De la Isabela Andreína / Representanta famosa / Pues hoy estiman sus versos / París, Nápoles y Roma’.

⁴³⁷ A proposito della fama andreiniana che si estendeva fino in Spagna e in Francia, si veda la strofa di apertura del sonetto (*De le scene de la donna anzi reina*) di Cesare Parona incluso nelle *Rime* andreiniane del 1605, cit., p. non numerata: ‘A regal cose, a l’eloquenza INTENTA | Morte ci ha tolto e ogni nation tormenta | Sia d’Italia, di Spagna, o Transalpina’.

di un secolo, non sono ancora state chiarite fino in fondo, ma mi pare che il declino delle corti come centro di produzione e consumo di letteratura sia un fattore da tenere in alta considerazione: il considerevole peso politico del gentil sesso negli ambienti nobiliari quattro–cinquenteschi, lo si è già accennato nell'introduzione al lavoro, aveva creato le condizioni necessarie per una maggiore presenza delle donne artiste a corte.⁴³⁸ Tuttavia, al declino delle corti, seguì un'esigenza di rinnovamento politico e culturale che passava, innanzitutto, per il rigetto dei modelli cinquecenteschi: a farne le spese, come è facile immaginare, fu la minoranza di genere a favore dell'élite intellettuale maschile che colse l'opportunità per appropriarsi *in toto* degli spazi espressivi.⁴³⁹ Il resto è storia nota: gli erronei e superficiali giudizi della maggior parte degli studiosi dal Settecento ai giorni nostri hanno contribuito pesantemente al discredito delle donne letterate, insabbiando il dialogo attivo con la tradizione e le innovazioni delle loro opere.⁴⁴⁰ La lirica femminile finisce per sobbarcarsi scomode etichette, più o meno apertamente assegnate, sicuramente difficili da scrollarsi di dosso se non attraverso accurate edizioni critiche e commentate dei testi scritti da donne nonché attraverso lo studio sistematico della lingua e dello stile di ogni singola autrice affinché emergano chiaramente le strategie espressive e di dialogo celate nei testi.⁴⁴¹ Troppo spesso si è voluto bollare le donne letterate come 'imitatrici', 'seguaci', 'discepoli', 'allieve' di questo o quell'altro 'Padre letterario',⁴⁴² connotando, di conseguenza, la scrittura femminile come 'ripetitiva', 'monotona', 'meccanica': attributi che, limitandoci

⁴³⁸ vd. 'Introduzione', p. 22.

⁴³⁹ Virginia Cox, 'Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento', in V. Cox e C. Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, cit., pp. 157–84 (in particolare, pp. 172–80).

⁴⁴⁰ Senza andare troppo indietro nel tempo, si pensi all'impatto che hanno avuto alcuni lavori di Harold Bloom: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, cit.; ma soprattutto *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973), in cui Bloom aveva basato la sua ricerca su una ristretta élite di 'strong poets', da cui, obbedendo ad una tradizione accademica oggi anacronistica, sono escluse le donne ('My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death. Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves. But nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?'), p. 5).

⁴⁴¹ Lungo, e non certo ospitabile in questa sede, sarebbe l'elenco dei singoli contributi che si propongono di analizzare aspetti degni di nota della scrittura femminile. Poiché si rischierebbe di far torto a qualcuno, dimenticando studiosi e studiose che hanno egregiamente contribuito agli studi di genere, rinvio all'attività ultra–decennale di due gruppi di investigazione: *Sguardi sulle differenze. Laboratorio di studi femministi Anna Rita Simeone* fondato nel 2000 e diretto da Maria Serena Sapegno; e *Escritoras y Escrituras* nato nel 2002 su iniziativa della direttrice Mercedes Arriaga Flórez. Sul fronte anglo–americano è impossibile non segnalare, invece, gli sforzi di una lunga schiera di studiosi nel costruire ed arricchire il database online *Italian Women Writers*, emanazione di un progetto nato nel 2001 all'Università di Chicago e diretto da Catherine M. Mardikes ed Elissa Weaver.

⁴⁴² Poiché la letteratura non va interpretata per compartimenti stagni, per alcuni spunti su un discorso più ampio concernente la scrittura femminile e i 'Padri letterari' si rinvia allo studio monografico su un'autrice novecentesca: Daniela La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* (Roma: Carocci, 2013), pp. 129–38. Per alcuni approfondimenti sulle donne autrici e la ricerca di autorialità nonché sullo stretto legame fra la scrittura e le arti performative, mi permetto di rinviare ad una mia conversazione con la poetessa–attrice fiorentina, Rosaria Lo Russo: 'La ridefinizione dei 'linguaggi' fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo', *The Italianist*, I (2017), pp. 119–32.

all'oggetto del nostro studio, si rivelano del tutto infondati, come è stato dimostrato dalle pagine precedenti. La vicenda di perpetuo occultamento del valore delle donne e delle loro opere è quantomeno singolare e apre ancora una volta un profondo squarcio sui meccanismi inclusivi ed esclusivi dei 'canoni' costruiti a tavolino da critici faziosi o, nella migliore delle ipotesi, reticenti nel rimettere in discussione dati e figure quasi mai indagate con occhio vigile. Il primo inevitabile contraccolpo di questo atteggiamento è la produzione di antologie e manuali scolastici prigionieri di criteri soggettivi e linee guida ministeriali,⁴⁴³ che non tengono conto del fattivo contributo delle donne scrittrici, poetesse, pensatrici. E se il 'canone' insufficiente ed inadeguato condanna il gentil sesso all'invisibilità, le uniche armi a disposizione degli studiosi rimangono quelle dell'analisi di 'lost works' e il 'close reading' dei contributi femminili con un'enfasi sul ruolo giocato dalla 'cultura orale' (più che pertinente nel caso dell'Andreini, *primadonna* sui palcoscenici al tempo della Commedia dell'Arte).⁴⁴⁴ Il proposito della presente indagine è proprio questo: gettare le basi per un più ampio lavoro che colmi la straordinaria assenza di un'edizione commentata delle *Rime*, *conditio sine qua non* per una rivalutazione del contributo di Isabella Andreini alla scena letteraria e teatrale di fine Cinquecento–inizio Seicento. Un commento alla raccolta di *Rime* andreiniana deve, *in primis*, adoperarsi in maniera diligente a fare luce sulle dinamiche relazionali *off-stage* che emergono dai componimenti indirizzati ai dedicatari, ma deve, anche e soprattutto, correggere l'errore di prospettiva che induce a relegare indiscriminatamente la poetessa al ruolo di subalterna, se non epigona o passiva ripetitrice ora di Petrarca, ora di Tasso, ora di Chiabrera o, peggio ancora, di Marino (il quale è semmai, come già dimostrato qui e altrove, 'debitore' e non 'creditore' dell'Andreini).⁴⁴⁵ Ma – attenzione – non si sta facendo ricorso alla celebre espressione virgiliana *si parva licet componere magnis*:⁴⁴⁶ l'intento di questo lavoro dottorale non è quello di mettere a confronto Isabella Andreini e i *litteratos homines* per dimostrare una presunta superiorità o inferiorità da una parte o dall'altra. Semmai il nostro obiettivo è quello di mettere in luce, per dirla con Suor Prudence Allen, la *sex complementarity*⁴⁴⁷ dei lavori andreiniani con quelli dei suoi contemporanei. Solo un approccio del genere, che miri a riscoprire la complementarità intertestuale ed interdiscorsiva fra *women's writing* e *canonical (male) writing* in un periodo di ampie vedute sulle questioni di genere come

⁴⁴³ Valeria Palumbo, 'Nelle antologie la letteratura non è (ancora) donna', *Corriere della sera*, 8 marzo 2014; leggibile online: http://www.corriere.it/scuola/secondaria/14_febbraio_12/titolo-728c23b6-93db-11e3-ab25-cf30a50da2ae.shtml [consultato il 10 marzo 2017].

⁴⁴⁴ Sono i tre punti cardinali per combattere l'invisibilità delle donne nella letteratura: Cheris Kramarae–Paula A. Treichler (a cura di), *A feminist dictionary* (London: Pandora Press, 1985), pp. 213–214, *ad vocem* 'Invisibility'.

⁴⁴⁵ S. Santosuosso, 'Le *egloghe boscherecce* di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino', cit. e Id., 'La *Mirilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino', cit.

⁴⁴⁶ Virgilio, *Georgiche* IV, 176.

⁴⁴⁷ Prudence Allen R.S.M., *The Concept of Woman*, vol. I, *The Aristotelian Revolution 750 BC–AD 1250* (Montréal–Londra: Eden Press, 1985); Ead., *The Concept of Woman*, vol. II, *The Early Humanist Reformation Reformation 1250–1500* (Grand Rapids, Michigan–Cambridge: W. B. Edermans, 2002).

lo era, per alcuni versi, il Cinquecento, può contribuire a riportare alla luce le sue sperimentazioni di temi, generi e stili di Isabella e delle numerose, troppe!, mute presenze seppellite dalla Storia e nella Storia. E se è vero, come suggerisce Laurel Thatcher Ulrich nel suo volume *Well-behaved women seldom make history*, che ‘some history-making is intentional; much of it is accidental’⁴⁴⁸ è altrettanto utile ricordare che se nessuno si interessa della Storia e delle storie, quest’ultime non sopravvivono. E se non serbiamo memoria delle storie (quelle individuali), la Storia (intesa nel suo senso più ampio), che tramandiamo e raccontiamo alle future generazioni, sarà inevitabilmente alterata, parziale o, peggio ancora, di parte.

⁴⁴⁸ Laurel Thatcher Ulrich, *Well-behaved women seldom make history* (New York: A. A. Knopf, 2007), p. XXXIII.

APPENDICE

L'aggiunta che segue intende offrire una sintesi di quanto trattato a testo. Il quadro degli eventi principali che hanno contrassegnato la vita e l'attività professionale di Isabella è accompagnata da una panoramica di figure e di eventi letterari e politici sul finire del Cinquecento e agli inizi del Seicento. Si è ritenuto opportuno fornire le notizie a partire dal 1543 e non, come forse ci si aspetterebbe, dal 1562, anno di nascita di Isabella. La decisione è stata condizionata dall'esigenza di riportare la nascita di alcuni personaggi di spicco che hanno giocato un ruolo importante per la crescita umana e professionale dell'attrice–scrittrice padovana: si pensi a Torquato Tasso e Francesco Andreini, nati rispettivamente nel 1544 e 1548. Si dà inoltre notizia, laddove non ci sono lacune ad impedirlo, della data di morte di ogni personaggio menzionato: se la nascita e la morte del soggetto accade nell'arco temporale preso in considerazione, l'evento sarà riportato in due voci diverse a seconda dell'anno. In caso contrario, le informazioni sono fornite nella prima voce.

Un'ultima doverosa precisazione: la tabella ha un raggio d'azione limitato ai temi e alle figure trattati nella tesi dottorale.

Anno	Isabella Andreini e i <i>Gelosi</i>	Personaggi storici e letterari	Eventi storici, letterari e/o artistici
1543		Nasce Charles III de Lorraine (†1608).	Vengono ristampate le <i>Rime</i> di V. Colonna, pubblicate per la prima volta nel 1538 (Parma: A. Viotti).
1544		Nasce Torquato Tasso.	
1545		Nasce Placidia Grimaldi (†1611).	15 mar. Inizia il Concilio di Trento.
1546		Nascono Giacomo Castelvetro (†1616), Philippe Desportes e Veronica Franco.	
1547		Muoiono V. Colonna (n. 1490) e Girolamo Malipiero (n. 1480 ca.).	Mar. Il Concilio viene spostato da Trento a Bologna a causa della peste dilagante.

1548		Nasce Francesco de' Cerrachi (†1624), meglio conosciuto con il cognome d'arte 'Andreini', commediante e futuro marito di Isabella.	
1549		Nascono Ferdinando I de' Medici (†1609); Maria Touchet (†1638); Sebastiano Zamet (†1614).	In stampa <i>La Circe</i> di G. B. Gelli (Firenze: L. Torrentino).
1550		Nascono Angelo Ingegneri (†1613); Laura Guidiccioni; Costanza Sforza (†1617). Muore a Correggio Veronica Gambara (n. 1485).	
1551		Nascono Cinzio Passeri Aldobrandini (†1610), Giulio Caccini (†1618) e Giuseppe Pavoni (†1641).	27 giu. con l'editto di Châteaubriandt Enrico II dichiara i protestanti eretici.
1552		Nascono Gabriello Chiabrera (†1638); Alderano Cybo Malaspina (†1606) e Flaminio Scala (†1624).	
1553		Nascono Bernardino Baldi (†1617); Enrico di Borbone (†1610), futuro Enrico IV di	

		Francia; Francesca Turina Bufalini (†1641) e Maddalena Campiglia.	
1554		Nascono Angelo Grillo (†1629); Marfisa d'Este (†1608) e Luca Marenzio. Muore Gaspara Stampa (n. 1523).	G. B. Giraldi Cinzio pubblica <i>Intorno al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie</i> (Venezia: G. de' Ferrari).
1555		Nasce Moderata Fonte.	
1557		Nasce Tristano Martinelli (†1630).	
1558		Nasce Lavinia Feltria della Rovere (†1632).	
1559		Nascono Lenora Bernardi Ballati (†1616); Maximilién de Bethune (†1641). Muore Enrico II di Francia (n. 1510).	<i>Primo Indice dei libri proibiti</i>
1560		Nasce Margherita Sarrocchi (†1617). Muore Joachim Du Bellay (n. 1522).	Caterina de' Medici è la nuova reggente di Francia, l'erede (Carlo IX) ha soli dieci anni.
1561		Nascono Guido Casoni (†1642); Francesco Durante (†1625) e Jacopo Peri (†1633).	<i>Editto di Orleans</i> : Caterina de' Medici si mostra ben tollerante verso gli ugonotti.
1562	Isabella Canali nasce a Padova da genitori, probabilmente, veneziani. Sappiamo che il padre si chiama Paolo.	Nascono Carlo II di Borbone-Vendôme († 1594); Cesare d'Este († 1628); Margherita Gonzaga († 1618); Vincenzo I Gonzaga († 1612);	17 gen <i>Editto di St. Germain</i> : viene sancito il riconoscimento degli ugonotti.

		Vincenzo Pitti (†1631); Carlo Emanuele I di Savoia († 1630); Lope de Vega († 1635).	
1563		Nascono: Pier Maria Cecchini (1563-1645); Pierre Mathieu (1563-1621); Ferrante II Gonzaga (1563-1630). Muore Giovan Battista Gelli (†1563).	4 dic 1563 Chiusura ufficiale del Concilio di Trento (aperto il 13 dic 1545)
1564		Nascono Federico Borromeo (1564-1631); Galileo Galilei (1564-1642); Margherita Gonzaga (1564-1618); Christopher Marlowe (1564-1593); William Shakespeare (1564-1616). Muore Michelangelo Buonarroti (†1564).	Alle stampe <i>l'Indice Tridentino</i> pubblicato durante l'ultima sessione del Concilio.
1565		Nascono Ridolfo Campeggi (1565-1637); Isabella Gonzaga (1565-1637); Cristina di Lorena (1565-1637); Francesco Nori (1565-1631); Lodovico delle Colombe (1565-1616); Giovan Battista Pinelli (ca. 1565-1617).	1565 T. Tasso giunge alla corte di Ferrara.
1566		Nascono Charles de Bourbon (1566-1612);	1566 A. Caro termina, dopo tre anni di lavoro, la traduzione

		Isabella Clara Eugenia d'Asburgo (1566-1613); Rachel de Cocheilet (1566-1659).	dell' <i>Eneide</i> .
1567			1567 In stampa la prima delle numerose <i>Rime</i> tassiane: in questa occasione confluiscono nel volume <i>Rime degli Accademici Eterei</i> .
1568	Flaminio Scala fonda la compagnia dei <i>Gelosi</i> (così chiamati perché 'gelosi di virtù, fama, onore').	Nascono Michelangelo Buonarroti il Giovane (†1646); Alessandro d'Este (†1568) e Virginia Medici d'Este (†1615).	
1569		Nascono Concino Concini (†1617); Vittoria Doria (†1618); Ranuccio I Farnese (†1622) e Giovan Battista Marino (†1625). Muoiono Alberto Lollo (n. 1508) e Bernardo Tasso (n. 1493).	
1570		Nasce in questi anni Claudia Sessa (ca. †1613/1619); Alessandro Sertini (†1631).	Tasso pubblica il poema <i>Rinaldo</i> (Venezia: F. de' Franceschi). 8 ago <i>La Pace di Saint-Germain</i> conclude la terza guerra religiosa in Francia.
1571		Nascono Pietro Aldobrandini (†1621); Carlo I di Guisa (†1640); Lucrezia Marinelli (†1653); Maria Enrichetta di	25 mag Costituzione della <i>Legge Santa</i>

		Nevers (†1601).	
1572		Nasce Henri de Gondi († 1622).	18 ago Enrico IV di Francia, all'epoca ancora re di Navarra, sposa Margherita di Valois, figlia di Caterina de' Medici ed Enrico II, per riconciliare protestanti e cattolici. 24 ago Caterina de' Medici ordina la strage degli ugonotti (Notte di San Bartolomeo).
1573	Giu/Lug I <i>Gelosi</i> , ancora senza Isabella, recitano l' <i>Aminta</i> di Tasso. Il poeta aveva già incontrato gli attori della compagnia il 21 Mar 1572 a Ferrara.	Nascono Giulio Cesare Monteverdi (†1630) e Tommaso Stigliani (†1651). Muore Giovan Battista Giraldo Cinzio (†1573).	Fine della quarta guerra religiosa in Francia. P. Desportes dà alle stampe a Parigi <i>Les premières œuvres</i> (Les Amours de Diane, les Amours d'Hippolyte, Élégies)
1574		Nasce Ericio Puteano (†1646). Muore Berardino Rota (†1509)	23 feb Inizia la quinta guerra religiosa contro gli ugonotti in Francia. 30 mag Muore il Re Carlo IX di Francia, gli succede il fratello Re Enrico V di Polonia, che diventa Re Enrico III di Francia.
1575	Matrimonio di Isabella e Francesco (datazione dubbia, alcuni studiosi propendono per il 1578).	Nasce Maria de' Medici († 1642).	Celio Malaspina pubblica, senza l'approvazione di Tasso, la <i>Liberata</i> con il titolo <i>Goffredo</i> (Venezia: Cavalcalupo). Veronica Franco pubblica le sue <i>Rime</i> .
1576	Isabella viene nominata <i>primadonna innamorata</i> della compagnia dei <i>Gelosi</i> , allora diretta da Flaminio Scala. 12 Mar I <i>Gelosi</i> recitano una tragedia a Belvedere per	Nascono: 9 feb. il primo dei nove figli di Isabella, Giovan Battista; Niccolò Barbieri (†1641). Muore Agostino Argenti (n. data	Epidemia di peste nel nord Italia.

	Alfonso II d'Este e Barbara Sanseverino. 25 Mag Sono invitati a corte di Francia da Enrico III (r. 1574-89).	incerta).	
1577	23 Gen I <i>Gelosi</i> sono presi in ostaggio a scopo di estorsione dagli Ugonotti, ma vengono liberati quasi immediatamente. 25 Gen La compagnia si esibisce in una commedia per Enrico III. 28 Feb I <i>Gelosi</i> rappresentano una pastorale a cospetto del re Enrico III all' <i>Hôtel de Bourbon</i> . <i>Isabella</i> è la <i>prima donna a calcare i palcoscenici francesi</i> .	Nasce Anne de' Montafié (†1644).	Scoppia la sesta guerra religiosa in Francia. Terminerà con la <i>pace di Bergerac</i> .
1578	18 Mag I <i>Gelosi</i> ottennero l'autorizzazione ad esibirsi all' <i>Hôtel de Bourgogne</i> dai <i>Confrères de la Passion</i> che detenevano il monopolio delle rappresentazioni. <i>Isabella</i> è probabilmente la prima donna che recita su palcoscenici francesi. Al rientro della tournée transalpina, con Francesco Andreini capocomico. i <i>Gelosi</i> si esibiscono a Milano, a Firenze e poi a Venezia.		

<p>1579</p>	<p>2 Feb I <i>Gelosi</i> recitano una commedia di zanni per l'imminente matrimonio di Alfonso II d'Este e Margherita Gonzaga del 27 Feb. 13 Giu I <i>Gelosi</i> si recano a Milano dove si tratterrano per due mesi. 14 Lug e 10 Ago I <i>Gelosi</i> sono a Pegli (Genova) e recitano per il doge Nicolò d'Oria. Successivamente si spostano a Venezia per una recita in villa privata al cospetto del Principe Ferdinando di Baviera. 15 Nov I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Ferrara, su richiesta di Alfonso II d'Este in un banchetto organizzato da Cornelio Bentivoglio. Fine 1579 I <i>Gelosi</i> vengono banditi da Mantova da Guglielmo Gonzaga.</p>	<p>Nasce Catherine Henriette de Balzac d'Entragues (†1633).</p>	
<p>1580</p>	<p>Maggio-Set I <i>Gelosi</i> Sono a Milano, si uniscono per qualche giorno alla compagnia degli <i>Uniti</i> a Bergamo. Fine 1580 I <i>Gelosi</i> sono a Venezia per le feste del Carnevale.</p>		<p>Viene data alle stampe l'<i>Aminta tassiana</i> (Venezia: Manuzio).</p>

<p>1581</p>	<p>Gen.-Feb. I <i>Gelosi</i> sono a Bologna. 6 Lug I <i>Gelosi</i> vengono invitati da Vincenzo Gonzaga a Mantova, ma la moglie Margherita Farnese non vuole assistere a commedie. L'invito viene ritirato. 26 Lug-Nov I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Milano per tre mesi. Nov 1581-Gen 1582 I <i>Gelosi</i> sono a Bologna per il Carnevale.</p>	<p>Nasce Carlo I Cybo-Malaspina († 1662).</p>	<p>Prima edizione della <i>Liberata</i> autorizzata da Tasso (Ferrara: Baldini) e delle sue <i>Rime</i>. <i>Prima Parte</i> (Venezia: Manuzio il giovane).</p>
<p>1582</p>	<p>28 Giu I <i>Gelosi</i> recitano la farsa <i>I tre gobbi</i> a cospetto del duca di Mantova, Guglielmo Gonzaga. Luglio/fine 1582 I <i>Gelosi</i> sono a Firenze.</p>	<p>Nasce Majolino Bisaccione (†1583).</p>	
<p>1583</p>	<p>Gli Andreini sono capocomici dei <i>Gelosi</i>. 13 Apr Con una lettera spedita da Ferrara, Francesco Andreini rifiuta la proposta di Vincenzo Gonzaga di fondere le compagnie teatrali. Primavera I <i>Gelosi</i> sono a Genova. Fine 1583 I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Milano. La revisione dei testi delle commedie è affidata a Padre Panigarola per volere di Carlo Borromeo.</p>		<p>P. Desportes è nominato Abate di Tyron.</p>

<p>1584</p>	<p>3 Aprile Isabella recita a Mantova con gli <i>Uniti</i>. Estate I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Genova e poi a Savona chiamati dal governatore Niccolò Fieschi. Uno degli spettacoli messi in scena è la favola pastorale <i>Mirtilla</i> di Isabella Andreini.</p>		
<p>1585</p>	<p>Feb I <i>Gelosi</i> sono a Milano per le feste del Carnevale. Vengono successivamente accusati da G. B. Guarini di aver saccheggiato in vari luoghi il <i>Pastor fido</i>.</p>	<p>Nasce Enrichetta Caterina di Joyeuse († 1656). Muoiono Cornelio Bentivoglio (n. 1519/1520) e Gabriele Fiamma (n. 1533).</p>	<p>Tommaso Garzoni pubblica <i>La piazza universale di tutte le professioni del mondo</i> (Venezia: Somasco). 3 Mar Inaugurazione a Vicenza del <i>Teatro Olimpico</i> progettato da Andrea Palladio.</p>
<p>1586</p>	<p>Gen I <i>Gelosi</i> sono a Mantova. 20 Feb I <i>Gelosi</i> mettono in scena la commedia <i>L'amor costante</i> di Alessandro Piccolomini nella residenza privata romana del priore di Firenze, Orazio Rucellai.</p>	<p>Muoiono Girolamo Bargagli (n. 1537); Luigi d'Este (n. 1538); Ottavio Farnese (n. 1524); Ferrante Gonzaga (n. 1544).</p>	<p>Sisto V promulga la bolla "Detestabilis Avaritiae". G. Chiabrera dà alle stampe il primo libro di <i>Canzoni</i> (Genova: G. Bartoli).</p>
<p>1587</p>	<p>1587 Gli Andreini sono capocomici dei <i>Gelosi</i>. Dic 1587 I <i>Gelosi</i> recitano il <i>Sacrificio</i> di Agostino Beccari.</p>	<p>Nascono Ferdinando Gonzaga († 1626); Vittorio Amedeo I di Savoia († 1637). Muoiono Guglielmo Gonzaga (n. 1538) e Francesco I de' Medici (n. 1519).</p>	<p>G. Chiabrera dà alle stampe il secondo libro di <i>Canzoni</i> (Genova: G. Bartoli). A. Grillo dà alle stampe le <i>Rime spirituali</i> (Genova: G. Bartoli).</p>

<p>1588</p>	<p>24 Feb e 26 Apr Isabella pubblica, a breve distanza, le prime due edizioni della favola pastorale <i>Mirtilla</i> (Verona: S. Delle Donne e Verona: G. Discepolo). Vincenzo Gonzaga scrive una lettera al governatore di Milano affinché lasci partire i <i>Gelosi</i> per esibirsi a Mantova. Fine 1588 I <i>Gelosi</i> sono in Francia ma non possono recitare per il veto posto su ogni genere di rappresentazione.</p>	<p>Nascono Margherita Aldobrandini (†1646), Catherine de Vivonne Rambouillet (†1665), Polissena de' Rossi (†incerta).</p>	<p>M. Campiglia pubblica <i>La Flori</i> (Vicenza: Perin libraro e Tommaselli Compagni). La pastorale condivide con la <i>Mirtilla</i> andreiniana il primato di pastorale scritta da una donna. G. Chiabrera dà alle stampe il terzo libro di <i>Canzoni</i> (Genova: G. Bartoli). 25 feb. B. Del Bene scrive una lettera a Lorenzo Giacomini (ultime notizie a noi pervenute di Del Bene).</p>
<p>1589</p>	<p>13 Mag Isabella recita la <i>Pazzia nel Teatro degli Uffizi</i>, con vesti principesche prestate da Camilla Rucellai, in occasione del matrimonio fra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena. Set I <i>Gelosi</i> sono a Milano. Ott Isabella si esibisce con i <i>Confidenti</i> a Genova. Fine 1589 I <i>Gelosi</i> sono a Mantova.</p>	<p>Caterina de' Medici (n. 1515).</p>	<p>2 Ago Enrico IV di Borbone viene incoronato re di Francia. G. Pavoni dà alle stampe <i>Diario descritto</i> (Bologna: G. Rossi).</p>
<p>1590</p>	<p>Alla luce del successo riscosso, esce la terza edizione della <i>Mirtilla</i> (Ferrara: V. Baldini). I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Firenze. 3 Nov-Dic I <i>Gelosi</i> sono a Milano. Chiedono al Granduca</p>	<p>Muore Agostino Beccari (†1590).</p>	<p>G. B. Guarini dà alle stampe il <i>Pastor fido</i> (Ferrara: V. Baldini). Bernardino Baldi pubblica la raccolta <i>Versi et prose</i> (Venezia: F. de' Franceschi). Tasso pubblica i <i>Concetti morali</i> (Milano: G. M. Meda). Enrico IV assedia Parigi, già</p>

	Ferdinando I di essere esentati dal pagamento della tassa di uno scudo per l'uso del <i>Teatro della Dogana</i> .		occupata dalla <i>Santa Lega Cattolica</i> . 15 Sett Urbano VII sale sul trono papale, dove vi resterà per soli 13 giorni. 27 Sett Gli succede Gregorio XIX che somunica Enrico IV.
1591	Gen, Mar e Sett I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Firenze.	Muore Veronica Franco.	G. Chiabrera dà alle stampe le <i>Canzonette</i> (Genova: G. Bartoli).
1592	22 Apr-17 Mag I <i>Gelosi</i> , si intrattengono a Firenze su invito del granduca di Toscana, Ferdinando I de' Medici, in occasione del battesimo dell'erede Cosimo II de' Medici.	Muoiono Filippo I d'Este (n. 1537) e Moderata Fonte.	A. Grillo, <i>Nuova scielta delle rime spirituali</i> (Bergamo: C. Ventura, 1592).
1593	Isabella è seconda solo al Tasso in una gara poetica nella dimora romana del Card. Aldobrandini, pp. 2 Ott . I <i>Gelosi</i> sono a Bologna. 1 Nov I <i>Gelosi</i> sono invitati a Ferrara in occasione di nozze. Fine 1593/Inizio 1594 I <i>Gelosi</i> si esibiscono nel Regno di Napoli.		Tasso dà alle stampe la <i>Conquistata</i> (Roma: G. Facciotti). 25 Lug Enrico IV di Francia si converte al cattolicesimo, ponendo così fine alle guerre di religione in Francia e diventando re l'anno successivo. A lui è attribuita l'esclamazione: «Parigi, val bene una messa». 17 nov . Clemente VIII nomina Cinzio e Pietro Aldobrandini cardinali.
1594	Quarta edizione della <i>Mirtilla</i> (Bergamo: Comin Ventura). Gen I <i>Gelosi</i> si spostano a Firenze. 3 Mag I <i>Gelosi</i> si esibiscono a Bologna al piano superiore della <i>Sala del Podestà</i> . Nov 1594 I <i>Gelosi</i> sono a	Muore Giovanni Pier Luigi Palestrina.	Enrico IV viene incoronato re di Francia dai vescovi francesi, che lo avevano già riconosciuto nel 1591.
	Firenze. Ma è probabile che Isabella, a quel tempo,		

	recitasse con gli <i>Uniti</i> .		
1595		G. B. Andreini inizia la sua carriera come attore. Degli altri figli maschi della coppia, Pietro Paolo entra a far parte dell'ordine Vallambrosiano mentre Domenico sceglie la carriera militare. Muore Torquato Tasso.	1595 Clemente VIII revoca la scomunica a Enrico IV di Francia, riconoscendolo come legittimo re.
1596	14 sett-fine Carnevale Francesco e Isabella sono con gli <i>Uniti</i> a Bologna; i <i>Gelosi</i> si esibiscono a Milano. 27 Nov In un'epistola inviata da Bologna, Isabella chiede perdono a Ferrante Gonzaga, duca di Mantova, per una non meglio precisata offesa arrecata non per propria colpa ma per 'altrui inganno'.		
1597	I <i>Gelosi</i> sono a Milano. Si raggiunge un accordo fra Stato e Chiesa sulla rappresentazione delle commedie.	Muoiono Laura Guidiccioni Lucchesini; Alfonso II d'Este (n. 1533).	Jacopo Peri scrive lo spartito della <i>Dafne</i> di Ottavio Rinuccini.

1598	Quinta edizione della <i>Mirtilla</i> (Venezia: M. Bonibelli). Francesco e		30 aprile Viene promulgato l' <i>Editto di Nantes</i> : vengono riconosciuti agli ugonotti francesi
-------------	--	--	--

	Isabella sono ancora una volta con gli <i>Uniti</i> a Milano.		libertà di culto e pieni diritti politici. Filippo III diventa re di Spagna. Lo Stato Estense perde Ferrara. A. Ingegneri dà alle stampe <i>Della poesia rappresentativa</i> (Ferrara: V. Baldini).
1599	Sesta edizione della <i>Mirtilla</i> (Verona: F. delle Donne e S. Varignano) ma anche prima traduzione in francese da parte di Roland du Jardin Sieur des Roches intitolata <i>Amours de Bergers</i> (trad. in prosa basata sulla seconda edizione italiana). Fine 1599/inizio 1600 I <i>Gelosi</i> sono a Parigi all' <i>Hôtel de Bourgogne</i> .	13 Giu La figlia di Lavinia Andreini (suor Fulvia) prende i voti a Mantova. Lo stesso faranno le altre tre figlie di Isabella negli anni successivi. Muore Luca Marenzio.	Esce la raccolta di G. Chiabrera, <i>Le maniere de' versi toscani e Scherzi e Canzonette morali</i> (Genova: G. Pavoni). A. Grillo dà alle stampe <i>Le rime morali e pompe di morte</i> (Venezia: G. B. Ciotti).
1600	Apr Isabella incontra Ericio di Put a Padova. 15 Apr In occasione del giubileo a Roma, Isabella inscena <i>La pazzia</i> al cospetto del Card. Cinzio Aldobrandini e Ferdinando Ruiz Castro, viceré di Napoli.	17 Feb Giordano Bruno viene condannato al rogo per eresia a Roma in Campo de' Fiori.	Bernardino Baldi dà alle stampe <i>Il Lauro</i> (Pavia: Bartoli). Miguel de Cervantes pubblica <i>Don Chisciotte della Mancia</i> . 5 ott. Enrico IV di Francia sposa Maria de' Medici nel Duomo di Firenze. 6 ott viene eseguita a <i>Palazzo Pitti</i> di Firenze quella che viene considerata la prima opera lirica, l' <i>Euridice</i> musicata da Jacopo Peri.

<p>1601</p>	<p>inizio 1601 I <i>Gelosi</i> sono in Francia alla corte di Enrico IV e Maria de' Medici. Isabella inizia la composizione delle <i>Lettere</i>, pubblicate postume dal marito Francesco. 2 Giu Isabella e Giovanni Pellesini, meglio conosciuto con il nome di Pedrolino, rinnovano il permesso degli <i>Uniti</i> per esibirsi a Milano. 22-29 Giu Scambio di componimenti con gli Accademici <i>Filarmoci</i> di Verona. 22 Sett Isabella pubblica le <i>Rime</i> (Milano: G. Bordone e P. Locarni). 14 Nov-24 Dic Isabella è a Pavia con gli <i>Uniti</i> per l'abboccamento del Card. Pietro Aldobrandini e il duca di Savoia Carlo Emanuele I.</p>	<p>Giovan Battista Andreini sposa l'attrice Virginia Ramponi a Milano. 6 Giu Francesco Andreini viene nominato da Vincenzo Gonzaga 'cittadino onorario' di Mantova.</p>	
<p>1602</p>	<p>Settima edizione della <i>Mirtilla</i> (Venezia: L. Spineda). Seconda traduzione francese della <i>Mirtilla basata sulla prima ed.</i> e firmata Adradan (lo spagnolo Joan de Aranda?) per i tipi di M. Guillemot. 4 Feb-1 Apr Isabella è a Mantova alla corte dei Gonzaga. 18 Giu Isabella è a Brescia e poco dopo, probabilmente, a Verona. 14 Ago Isabella incontra Raffaello Sadeler a Torino.</p>		<p>Marino pubblica le <i>Rime</i> (Venezia: G. B. Ciotti)</p>

<p>1603</p>	<p>1603/1604 Gli Andreini sono capocomici dei <i>Gelosi</i>. inizio anno-Mar I <i>Gelosi</i> sono in Francia per esibirsi al cospetto della corte di Enrico IV. 20 Mar Isabella pubblica la seconda parte delle <i>Rime</i> (Parigi: C. de Monstreil). Apr 1603 I <i>Gelosi</i> tornano in Italia con una lettera di raccomandazione di Maria de' Medici per la sorella Eleonora e lo zio Ferdinando I. Ago-Dic I <i>Gelosi</i> sono a Fontainebleau per esibirsi al cospetto di Enrico IV e Maria de' Medici.</p>		
<p>1604</p>	<p>Gen-Apr I <i>Gelosi</i> si esibiscono all'<i>Hôtel de Bourgogne</i> di Parigi. 11 Giu All'età di quarantadue anni muore sulla strada di ritorno, a Lione, a causa di un aborto. Ai funerali è omaggiata dall'intera comunità di Lione. Viene coniata una moneta in bronzo, argento e oro in suo onore. La compagnia dei <i>Gelosi</i> si scioglie.</p>	<p>Muore l'8 nov la poetessa Chiara Matraini (n. 1515)</p>	
<p>1605</p>	<p>Prima edizione postuma della <i>Mirtilla</i> (Milano: G. Bordone & P. Locarni) e delle <i>Rime</i> (Milano: G. Bordone & P. Locarni).</p>		

1606	Giovan Battista Andreini pubblica <i>Il Pianto di Apollo. Rime funebri in morte di Isabella Andreini</i> (Milano: G. Bordone e P. Locarni).		
1630	Lope de Vega nella nona <i>Silva</i> del <i>Laurel de Apolo</i> (Madrid: I. Gonçalez), cosmogonia della letteratura, prima storia letteraria in Spagna così scrive a proposito di Isabella: ‘Y por mujer tan rara / Isabela Andreina, / el Petrarca, Ariosto y los dos Tasos, / y el Marino siguiéndoles los pasos’.		
1696	Viene data alle stampe la seconda edizione postuma delle <i>Rime</i> andreiniane (Napoli: A. Bulifon)		

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI ISABELLA ANDREINI

Alla Serenissima Madama Cristiana di Lorena, Firenze, Biblioteca Nazionale, 1589, ms. Magliabechi, classe 7, 15, 'Poesia'.

Mirtilla. Pastorale d'Isabella Andreini comica Gelosa (Verona: S. Delle Donne & C. Franceschini, 1588). Rist.: Verona: G. Discepolo, 1588; Ferrara: V. Baldini, 1590; Bergamo, C. Ventura, 1594; Venezia: M. A. Bonibelli, 1598; Verona: F. Delle Donne & S. Vargnano, 1599; Venezia: L. Spineda, 1602; Milano: G. Bordoni & P. Locarni, 1605; Venezia: D. Imberti, 1616 e 1620.

– *Myrtille, bergerie d'Isabelle Andreini*, trad. in prosa in lingua francese, a cura di Adradan (Parigi: M. Guillemot, 1602).

– *La Mirtilla*, ed. critica a cura di Maria Luisa Doglio (Lucca: M. Pacini Fazzi, 1995).

– *La Mirtilla: A Pastoral*, trad. in lingua inglese, introd. e note a cura di Julie D. Campbell (Tempe: Arizona Medieval and Renaissance Texts and Studies, 2002).

Rime d'Isabella Andreini padovana comica Gelosa (Milano: G. Bordone & P. Locarni, 1601).

– *Rime*, ed. critica a cura di Nunzia Soglia (Salerno: Edisud, 2015).

Rime d'Isabella Andreini padovana, comica Gelosa, et Academica Intenta (Parigi: C. de Monstr'œuil, 1603).

Rime d'Isabella Andreini padovana, comica Gelosa, et Academica Intenta detta l'Accesa (Milano: G. Bordoni & P. Locarni, 1605). Rist. in Napoli: A. Bulifon, 1696.

Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica Gelosa, et Academica Intenta detta l'Accesa (Venezia: M. A. Zaltieri, 1607). Rist.: Torino: F.lli De Cavalleris, 1607; Venezia: S. Combi, 1612 e 1627; Venezia: C. Conzatti, 1663. Ristampate con l'aggiunta dei *Ragionamenti piacevoli della stessa* in: Venezia: Combi, 1617, 1620, 1625, 1634 e 1638; Torino: G. D. Tarino, 1616, 1621 (riprod. su cd-rom: Pavia: Biblioteca Universitaria, stampa 2008) e 1628; Venezia: alla Minerva, 1648. Ristampate con l'aggiunta dei *Fragmenti di alcune scritture volgari raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto Capitan Spavento, e dati in luce da Flaminio Scala comico* (altrimenti noti con il titolo *Ragionamenti piacevoli*): Torino: G. F. Cavalleri, 1620; Venezia: Guerigli, 1652.

– *Das Spiel mit Gattungen bei Isabella Canali Andreini*, trad. delle *Lettere* in lingua tedesca a cura di Britta Brandt (Wilhelmsfeld: G. Egert, 2002).

Fragments di alcune scritture della signora Isabella Andreini Comica Gelosa & Accademica intenta raccolti da Francesco Andreini Comico Geloso detto il Capitano Spauento e dati in luce da Flaminio Scala Comico (Torino: G. F. Cavalleri, 1620). Rist.: Venezia: G. B. Combi, 1625 e 1627.

FONTI PRIMARIE

Archivio dell'Accademia Filarmonica di Verona. Registro 41: Atti 1601–1605, cc. 53v–56r.

Archivio dell'Opera del Duomo, Firenze, Registro dei battezzati maschi dal 1571 al 1577 dalla lettera A alla lettera G, lett. G, c. 172v.

Archivio Storico del Capitolo della Cattedrale, Firenze, Partiti, A 17, 1603 marzo 9, c. 181r.

Archivio di Stato di Milano (ASM), Registri delle Cancellerie, serie XXI, n° 23, f. 119r–v–120r.

Bibliothèque Nationale de France, Parigi, ms. *Ital.* 575.

OPERE CITATE

ALIGHIERI, DANTE, *Le egloghe*, testo, traduzione e note a cura di Giorgio Brugnoli e Riccardo Scarcia (Milano–Napoli: R. Ricciardi, 1980).

ALLEGRI, ALESSANDRO, *La prima parte delle Rime piacevoli* (Verona: F. delle Donne, 1605).

ANDREINI, GIOVAN BATTISTA, *Florinda* (Milano: G. Bordone e P. Locarni, 1606).

–, *La Ferza. Ragionamento secondo. Contra l'Accuse Date alla Commedia* (Parigi: N. Callemont, 1625).

–, *La Maddalena* (Venezia: G. A. Somasco, 1610).

–, *Pianto d'Apollo. Rime in morte di Isabella Andreini* (Milano: G. Bordone & P. Locarni, 1606).

ANGUILLARA, GIOVANNI ANDREA, *De le metamorfosi di Ovidio libri 3* (Parigi: A. Wechel, 1554).

– *Le Metamorfosi di Ovidio dette da m. Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima* (Venezia: G. Griffio, 1553).

–, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima* (Venezia: P. Deuchino, 1587).

APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, introd. e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo; trad. di Guido Paduano (Milano: BUR, 2016).

ARATO DI SOLI, *I fenomeni ed i pronostici*; trad. a cura di Claudio Mutti; nota introduttiva, commento e riferimenti bibliografici di Mario Zoli (Carmagnola: Arktos, 1984).

ARGENTI, AGOSTINO, *Lo Sfortunato* (Venezia: G. Giolito de' Ferrari, 1568).

ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre (Milano: O. Mondadori, 2006).

ARISTOTELE, *Poetica*, trad. e note di D. Lanza, pref. di G. Paduano (Milano: BUR, 2012).

- BALDI, BERNARDINO, *Il Lauro* (Pavia: Bartoli, 1600).
- , ‘La favola di Museo degli amori di Leandro, et d’Ero, tradotta dal Greco’, in *Versi et Prose* (Venezia: F. de’ Franceschi senese, 1590), 591–614.
- BAMBACARI, CESARE NICCOLÒ, *Discorsi sacri* (Lucca: S. e G. Marescandoli, 1725).
- , *Opere spirituali* (Lucca: Cappuri, 1734).
- , *Prediche quaresimali* (Lucca: Venturini, 1718).
- BARBIERI, NICCOLÒ, *La supplica, il discorso famigliare a quelli che trattano de’ comici* (Venezia: Ginammi, 1634); ed. mod. a cura di Ferdinando Taviani (Milano: Edizioni Il Polifilo, 1971).
- BECCARI, AGOSTINO, *Il Sacrificio* (Ferrara: Francesco di Rossi da Valenza, 1555).
- BEMBO, PIETRO, *Prose della volgar lingua* (Venezia: G. Tacuino, 1525).
- , *Rime* (Roma: V. & L. Dorico, 1548).
- , *Stanze*, ed. critica a cura di Alessandro Gnocchi (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2003).
- BISACCIONI, GIROLAMO, *I falsi pastori. Comedia* (Verona: F. delle Donne, 1605).
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Comedia delle Ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di Antonio Enzo Quaglio (Firenze: Sansoni, 1963).
- , *Ninfale fiesolano*, a cura di Armando Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III (Milano: Mondadori, 1974).
- BOIARDO, MATTEO MARIA, *Amorum libri*, a cura di Tiziana Zanato (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002).
- , *Pastoralia*, ed. mod. con testo critico, commento e traduzione a cura di Stefano Carrai (Padova: Antenore, 1996).
- , *Pastoralia, Carmina, Epigrammata*, a cura di Stefano Carrai e Francesco Tissoni, in *Opere*, vol. I (Scandiano–Novara: Centro Studi Matteo Maria Boiardo–Interlinea, 2011).
- BORGOGNI, GHERARDO (a cura di), *Delle Rime et prose del sig. Torquato Tasso nuovamente poste in luce. Parte Quarta* (Milano: P. Tini, 1586).
- (a cura di), *Gioie poetiche di madrigali del Sig. Hieronimo Casone e d’altri celebri poeti de’ nostri tempi* (Pavia: per gli heredi del Bartoli, 1593).
- , *La fonte del diporto. Dialogo del Sig. Gherardo Borgogni, d’Alba Pompea, L’Errante academico inquieto di Milano* (Venezia: G. B. Ciotti, 1602).
- (a cura di), *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni* (Bergamo: C. Ventura, 1594).
- , *Nuova scielta di rime* (Bergamo: C. Ventura, 1592).
- , *Raccolta di diversi autori* (Bergamo: C. Ventura, 1594).
- , *Rime di diversi illustri poeti de’ nostri tempi* (Venezia: La Minima Compagnia, 1599).
- BRUNI, DOMENICO, *Le Fatiche comiche* (Parigi: N. Callemont, 1623).
- BUFALINI, FRANCESCA TURINA, *Rime spirituali sopra i misteri del santissimo rosario* (Roma: D. Gigliotti, 1595), ed. mod. a cura di Paolo Bà (s.l.: Moxedano, 2010).
- CACCINI, GIULIO, *Le nuove musiche* (Firenze: G. Marescotti, 1601).

- CALPURNIO, *Egloghe*, ed. mod. a cura di Maria Assunta Vincheri (Milano: Bur, 2010).
- CAMPIGLIA, MADDALENA, *Flori* (Vicenza: Eredi di Perin libraro e T. Brunelli compagni, 1588); ed. mod. con trad. in lingua inglese, *Flori. A Pastoral Drama*, a cura di Virginia Cox e Lisa Sampson (Chicago: Chicago University Press, 2004).
- CASTIGLIONE, BALDASSAR, *Stanze pastorali* (Venezia: A. Manuzio eredi, 1553).
- CASTRONOVO, VALERIO, 'Bisaccioni, Maiolino', in *DBI*, 10 (1968), *ad vocem*, 639–43; consultabile online [http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/maiolino-bisaccioni_(Dizionario-Biografico)/). CATELANI, ANACLETO, *Panegirici* (Roma: Vannacci, 1689).
- CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi (Milano: La vita felice, 2011).
- CHIABRERA GABRIELLO, *Amedeida. Poema eroico* (Genova: G. Pavoni, 1620); ed. mod. a cura di Vincenzo Canepa (Genova: F.lli Pagano, 1836).
- , *Canzonette* (Genova: G. Bartoli, 1591).
- , *Delle canzoni*, 3voll. (Genova: G. Bartoli, 1586–1588).
- , *Dialoghi dell'arte poetica con altre sue prose e lettere*, a cura di Bartolomeo Gamba (Venezia: tipografia di Alvisopoli, 1830).
- , *Le maniere, gli scherzi e le canzonette morali* (Genova: G. Pavoni, 1599); ed. mod. a cura di Giulia Raboni (Parma: Fondazione Pietro Bembo–Ugo Guanda editore, 1998).
- CORREGGIO, NICCOLÒ DA, *Cefalo*, in Id., *Opere*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti (Bari: Laterza, 1969).
- COLONNA, VITTORIA, *Le rime spirituali* (Venezia: V. Valgrisi, 1546).
- , *Rime* (Parma: A. Viotti, 1538); ed. mod. a cura di Alan Bullock (Bari: G. Laterza, 1582).
- DAVIDE, *Salterio*, a cura di Giustino Decadio (Venezia: A. Manuzio, 1498ca.).
- DE VEGA, LOPE, *Laurel de Apolo* (Madrid: I. Goncalez, 1630); ed. mod. con note, catalogo e indici a cura di Christian Giaffreda, introd. a cura di Maria Grazia Profeti (Firenze: Alinea, 2002).
- , *Las bizzarrias de Belisa*, in *La Vega del Parnaso* (Madrid: Imprenta del Reino, 1637); ed. mod. a cura di E. García Santo Tomàs (Madrid: Cátedra, 2004).
- DE' ROSSI, BASTIANO, *Descrizione dell'aparato e degl'Intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici e Madonna Cristina di Loreno Gran Duchi di Toscana* (Firenze: Antonio Padovani, 1589).
- DEL BENE, BARTOLOMEO, ms. cod. 7, Biblioteca Universitaria di Le Mans.
- , ms. cod. Magliabechiano VII. 446, Biblioteca Nazionale di Firenze; ed. a stampa a cura di Gaetano e Domenico Poggiali, *Rime di Bartolomeo del Bene ora per la prima volta pubblicate* (Livorno: tipi Bodoniani, 1799 [ma 1816]); ed. a cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari, *Odi 28 di Bartolommeo del Bene, gentiluomo fiorentino* (Bologna: N. Zanichelli, 1900).
- DESPORTES, PHILIPPE, *Les premières œuvres de Philippe Desportes (Les Amours de Diane, les Amours d'Hippolyte, Élégies)* (Paris: 1573 for an annotated edition, see also Parigi: R. Estienne, 1587); ed. mod. a cura di Alfred Michiels (Parigi: Tip. Raçon & C., 1858).

- , *Psalms* (Rouen: R. du Petit Val, 1600).
- , *Rencontres des Muses de France et d'Italie* (Lione: J. Roussin, 1604).
- DELLE COLOMBE, LODOVICO, *Discorso apologetico [...] intorno al Discorso di Galileo Galilei, circa le cose che stanno su l'acqua, o che in quella si muovono; si come d'intorno all'aggiunte fatte dal medesimo Galileo, nella seconda impressione* (Firenze: Pignoni, 1612).
- DU BELLAY, JOACHIN, *Premier livre des antiquités de Rome* (Paris: F. Morel, 1562).
- FALGANO, GIOVANNI DA, *Novella di Ero e Leandro dal greco di Museo*, ms. Palat. 22, ff. 24r–55v, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
- DURANTI, FRANCESCO, *Canzone nelle nozze de' serenissimi signori Ranuccio Farnese, duca di Piacenza Parma & c. & Margherita Aldobrandini* (Piacenza, G. Bazachi, 1600). ESiodo, *Opere*, a cura di Aristide Colonna (Torino: UTET, 2011).
- FICINO, MARSILIO, *Sopra lo amore o ver' Convito di Platone* (Firenze: Neri Dordelata, 1544); ed. mod. a cura di Giuseppe Rensi, *Sopra lo amore, ovvero convito di Platone* (Lanciano: R. Carabba, 2009). Per il testo in latino: Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon / Commentarium in convivium Platonis, De amore, texte établi, traduit, présenté et annoté par Pierre Laurens* (Parigi: Les Belles Lettres, 2002).
- , *El libro dell'amore*, a cura di Sandra Niccoli (Firenze: Olschki, 2007).
- FONTE, MODERATA, *La Passione* (Venezia: D. & G. B. Guerra, 1582).
- , *La Resurrectione di Giesu Christo* (Venezia: G. D. Imberti, 1592).
- MARINELLA, LUCREZIA, *La Colomba sacra* (Venezia: G. B. Ciotti, 1595).
- , *La vita di Maria vergine, imperatrice dell'Universo descritta in prosa e in ottava rima* (Venezia: B. Barezzi & C., 1602).
- , *Rivolgimento amoroso, verso la somma bellezza* (Venezia: P. M. Bertano, 1597).
- , *Vita del serafico, et glorioso S. Francesco* (Venezia: P. M. Bertano, 1597).
- GALILEI, GALILEO, 'Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in essa si muovono', in *Opere di Galileo Galilei*, a cura di Brunetti Franz, 2 voll. (Torino: UTET, 1980).
- , *Memorie e lettere inedite finora o disperse*, a cura di Giovan Battista Venturi (Modena: G. Vincenzi e Comp., 1818), 88–89.
- , *Opere complete*, 10 voll. (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 1842–56).
- GELLI, GIOVAN BATTISTA, *La Circe* (Firenze: Torrentino, 1549); ed. mod., *La Circe e I capricci del bottaio*, a cura di Severino Ferrari (Firenze: Sansoni, c1978).
- GIRALDI CINZIO, GIOVAN BATTISTA, *Egle. Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena. Favola pastorale*, ed. mod. a cura di Carla Molinari (Bologna: Commissione Testi per la Lingua, 1986).
- GOBBI, AGOSTINO, *Scelta di sonetti e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni secolo* (Bologna: Pisarri, 1711).
- GOLDONI, CARLO, 'Componimenti poetici', in *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, voll. 13 (Milano, A. Mondadori: 1955).

- GRILLO, ANGELO, *Lagrima del penitente a imitazione dei salmi penitenziali* (Bergamo: C. Ventura, 1593).
- , *Le rime morali e pompe di morte* (Venezia: G. B. Ciotti, 1599).
- , *Nuova scielta delle rime spirituali* (Bergamo: C. Ventura, 1592).
- , *Pietosi affetti* (Vicenza: Eredi di Perin, 1594, e le ristampe segnalate a testo, Genova: G. Bartoli, 1595; Vicenza: Eredi di Perin, 1596).
- , *Rime spirituali* (Genova: G. Bartoli, 1587), contiene *Le lagrime di S. Pietro* di Luigi Tansillo e *Le lagrime della Maddalena* di Erasmo Valvassone.
- GRITIO, PIERO, *Ristretto delle istorie di Iesi* (Macerata: S. Martellini, 1578); rist. anast. (Bologna: Forni editore, 1966).
- GUARINI, GIOVAN BATTISTA, *Idropica* (Venezia: G. B. Ciotti, 1613).
- , *Il pastor fido* (Venezia: G. B. Bonfandino, 1590); ed. mod. a cura di Elisabetta Selmi, con pref. di Guido Baldassarri (Venezia: Marsilio, 2009).
- , *Lettere*, a cura di Agostino Michele (Venezia: G. B. Ciotti, 1593).
- IGINO, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi (Milano: Adelphi, 2000).
- INGEGNERI, ANGELO, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, (Ferrara: Baldini, 1598); ed. mod. a cura di Maria Luisa Doglio (Modena: Panini, 1989).
- LÀSCARIS, GIANO, ΜΟΥΣΑΙΟΥ ΚΑΘ' ΗΡΩ ΚΑΙ ΛΕΑΝΔΡΟΝ (Firenze: Lorenzo di Alopa, s.d.).
- LEANDRO DA ROMA, *Prediche quaresimali* (Roma: G. Zempel, 1746).
- LOLLIO, ALBERTO, *Aretusa* (Ferrara: V. Panizza, 1564); ed. moderna a cura di Antonio Fernando Pavanello (Ferrara: Zuffi, 1901).
- MALIPIERO, GIROLAMO, *Il Petrarca spirituale* (Venezia: F. Marcolini da Forlì, 1536).
- MANFREDI, MUZIO, *Cento donne* (Parma: E. Viotti, 1580).
- MANUZIO, ALDO (a cura di), *Musaei optusculum de Herone et Leandro* (Venezia: A. Manuzio, s. d.).
- MARENZIO, LUCA, *Il Sesto libro dei madrigali a cinque voci* (Venezia: A. Gardano, 1594).
- , *Villanelle a tre voci* (Venezia: G. Vincenzi & R. Amadino compagni, 1585).
- MARINO, GIOVAN BATTISTA, *Epistolario*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini (Bari: Laterza, 1911–1912).
- , *L'Adone* (Parigi: Oliviero di Varano, 1623); ed. mod. a cura di Giovanni Pozzi (Milano: A. Mondadori, 1976); ed. mod. a cura di Emilio Russo (Milano: BUR, 2013).
- , *La Galeria* (Venezia: G. B. Ciotti, 1620); ed. mod. a cura di Marzio Pieri (Padova: Liviana, 1979).
- , *La Murtoleide, fiaschiate del Cavalier Marino. Con la Marineide, risate del Murtola* (Norinberga: J. Stamphier, 1619).
- , *La Sampogna* (Parigi: A. Pacard, 1620); ed. mod. a cura di Vania De' Maldé (Parma: Fondazione Pietro Bembo–Guanda, 1993).
- , *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti (Torino: Einaudi, 1966).
- , *Rime* (Venezia: G. B. Ciotti, 1602); raccolta poi ampliata e pubblicata con il titolo *La Lira* (Venezia: G. B. Ciotti, 1614). Ed. moderne dei testi: *Rime amorose*, a cura di Ottavio Besomi e Alessandro Martini

(Modena: Panini, 1987); *Rime boscherecce*, a cura di Janina Hauser–Jakubowicz (Ferrara: Panini, 1991); *Rime eroiche*, a cura di Ottavio Besomi, Alessandro Martini, Maria Cristina Newlin–Gianini (Modena: Panini, 2002); *Rime lugubri*, a cura di Vincenzo Guercio (Modena: Panini, 1999); *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi, Alessandro Martini (Modena: Panini, 1988). MATRAINI, CHIARA, *Dialoghi spirituali* (Venezia: Prati, 1602).

–, *Meditazioni spirituali* (Lucca: Busdraghi, 1581).

MATTHIEU, PIERRE, *Histoire de France et des choses mémorables advenues aux provinces estrangeres durant sept années de paix du règne de Henry III Roy de France et de Navarre, divisée en sept livres* (Parigi: Jamet Metayer, 1605).

MENGHINI, MARIO, ‘Tommaso Stigliani. Contributo alla storia letteraria del XVII secolo’, *Giornale Ligustico*, XVII (1890), 241–69, 369–87 e 401–21; XVIII (1891), 161–84; XIX (1892), 3–32, 81–122 e 161–82.

MUSAIOS, *Hero and Leander*, introd. e note a cura di Thomas Gelzer, con trad. in inglese di Cedric H. Whitman (Cambridge: Harvard University Press, 1978).

–, *Hero und Leander*, introd., trad. e note a cura di Karlheinz Kost (Boon: Bouvier, 1971).

NEMESIANO, MARCO AURELIO OLIMPIO, *Carmen bucolicon calphurnii* (Parigi: P. Pigouchet, c. 1495).

–, *Calpurnii & Nemesiani poetarum Buccolicum carmen*, con il commentario di Diomede Guidalotti (Bologna: C. Bazalieri, 1504).

–, *Il Cynegeticon ossia Il libro De venatione*, volgarizzazione a cura di Luigi Francesco Valdrighi (Modena: Officina di Paolo Toschi e compagni, 1876).

OMERO, *Odissea*, a cura di Maria Grazia Ciani, commento di Elisa Avezù (Venezia: Marsilio, 2016).

ORAZIO, FLACCO QUINTO, *Odi*, a cura di Enrico Castelnovi (Brescia: Morcelliana, 2012).

OVIDIO, PUBLIO NASONE, *Eroidi*, introd. e note a cura di Emanuela Salvadori (Milano: Garzanti, 2006).

–, *I Fasti*, introd. e note a cura di Luca Canali; note a cura di Marco Fucecchi (Milano: BUR, 2013).

–, *Le transformationi*, trad. it. a cura di Lodovico Dolce (Venezia: G. de’ Ferrari, 1553).

–, *Metamorfosi* (Venezia: G. Griffio, 1553).

–, *Metamorfosi*, introd. e trad. a cura di Mario Ramous, note a cura di Luisa Biondetti e M. Ramous, voll. 2 (Milano, Garzanti, 1ed. 1995, 6ed. 2008, da cui si cita).

–, *Methamorphoseos vulgare*, trad. in volgare a cura di Giovanni dei Bonsignori (Venezia: Zoane rosso vercellese, 1497).

–, *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in uerso uulgar con le sue allegorie in prosa*, trad. in ottava rima a cura di Niccolò degli Agostini (Venezia: I. de Leco, 1522).

PALESTRINA, GIOVANNI PIERLUIGI DA, *Missae Quinque Quatuor Ac Quinque Vocibus Concinenda* (Roma: F. Coattino, 1594).

PALLAVICINO, GIULIO, *Inventione di Giulio Pallavicino di scrivere tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583–1589)*, a cura di Edoardo Grendi (Genova: Sagep, 1975).

- PAVONI, GIUSEPPE, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni: delle feste celebrate nelle solennissime nozze della serenissimi sposi, il sig. don Ferdinando Medici, & la sig. donna Christina di Loreno gran duchi di Toscana, 15 maggio 1589* (Bologna: G. Rossi, 1589); ed. mod. in Flaminio Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, vol. I, a cura di Ferruccio Marotti (Milano: Il Polifilo, 1976), LXXIII–LXXV.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Bucolicum carmen*, ed. diplomatica a cura di Francesco Venuto (Pisa: ETS, 1990).
 – *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata (Milano: Mondadori, r2010 [1a ed. 1989]).
 –, *Le cose volgari* (Venezia: A. Manuzio, 1501).
 –, *Le Rime*, a cura di Nicola Zingarelli (Bologna: Zanichelli, 1964).
 –, *Le volgari opere del Petrarca con l'esposizione di Alessandro Vellutello* (Venezia: Giovanni Antonio & f.lli da Sabbio, 1525).
- PICINELLI, FILIPPO, *Fatiche apostoliche intraprese nel Duomo di Milano l'anno 1662* (Milano: Vigone, 1673).
- PINELLI, GIOVAN BATTISTA, *Carminum Libri Primus [-tertius]*, voll. 3, (Firenze: Giunti: 1593) [voll. II–III, 1594]. Ristampati con un quarto libro (Genova: G. Pavoni, 1605).
 –, *Salmi di S. Bonaventura in lode della Vergine* (Genova: G. Pavoni, 1606).
- PODROMO, TEODORO, *Galeomyomachia*, a cura di Arsenio Apostolios (Venezia: A. Manuzio, 1495ca.).
- PUTEANUS, ERYCIUS, *Epistolarum fercula secunda: centuria II & innovata* (Louanii: ex Officina Flauiana, 1613).
- RINUCCINI, OTTAVIO, *Drammi per musica. Dafne – Euridice – Arianna*, introd. e note di Andrea Della Corte (Torino: Unione tipografica torinese, 1796).
 –, *Euridice* (Firenze: C. Giunti, 1600).
 –, *La favola di Dafne* (Firenze: G. Marescotti, 1600).
- ROTA, BERARDINO, *Egloghe pescatorie* (Napoli: G. M. Scotto, 1560).
- SALVINI, SALVINO, *Fasti consolari dell'Accademia fiorentina* (Firenze: Tartani e Franchi, 1717).
- SANNAZARO, IACOPO, *Arcadia*, ed. moderna con introd. e commento a cura di Carlo Vecce (Roma: Carocci, 2013).
 –, *Opere*, a cura di Enrico Carrara (Torino: UTET, 1952).
- SCALA, FLAMINIO, *Il Teatro delle Favole Rappresentative* (Venezia: G. B. Pulciani, 1611); ed. mod. a cura di Ferruccio Marotti (Milano: Il Polifilo, 1976). Traduzioni in lingua inglese a cura di Henry F. Salerno, *Flaminio Scala's Scenarios Il teatro delle favole rappresentative: scenario of the commedia dell'arte* (New York–London: New York University Press, 1967); e a cura di Richard Andrews, *The Commedia dell'arte of Flaminio Scala: A Translation and Analysis of 30 Scenarios* (Lanham, MD: Scarecrow Press, 2008).
- Segni, Giulio (a cura di), *Templum Cynthio Cardinali Aldobrandino erectum* (Bologna: Heredi di Giovanni Rossi, 1600).
- SENECA, LUCIO ANNEO, *Medea*, trad., introd. e note a cura di Anthony J. Boyle (Oxford: Oxford University Press, 2014).
- TASSO, BERNARDO, *I tre libri degli Amori* (Venezia: G. De Ferrari, 1555).

- , *Il libro degli amori* (Venezia: A. da Sabio, 1534).
- , *Rime* (Venezia: G. de' Ferrari, 1560).
- TASSO, TORQUATO, *Aminta* (Cremona: C. Draconi, 1580); ed. mod. con introd. e note di Marco Corradini e pref. di Guido Baldassarri (Milano: BUR, 2015); ed. mod., *Aminta princeps 1580*, a cura di Matteo Navone, con saggi di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Simona Morando, Stefano Verdini.
- , *Concetti spirituali* (Milano: G. M. Meda, 1590).
- , *Gerusalemme Conquistata* (Roma: G. Facciotti, 1593).
- , *Gioie di Rime e Prose, Parte Quinta e Sesta* (Venezia: Vasalini, 1587).
- , *Goffredo*, a cura di Celio Malespini (Venezia: Cavalcalupo, 1580); ed. mod. a cura di Franco Tomasi, *Gerusalemme Liberata* (Milano: BUR, 2014).
- , *Lettere*, a cura di C. Guasti, voll. 5 (Firenze: Le Monnier, 1852–1855).
- , *Poesie*, a cura di Francesco Flora, 2 voll. (Milano–Roma: Rizzoli & c., 1935).
- , *Rime spirituali* (Bergamo: Ventura, 1597 e nello stesso, Venezia: G. B. Ciotti, 1597); ed. mod. *Le Rime*, in *Opere*, a cura di B. Maier, voll. I–II (Milano: Rizzoli, 1963).
- , *Rinaldo* (Venezia: F. de' Franceschi senese, 1562).
- TONTI, GIACINTO, *Prediche per l'avvento e quaresimo*, (Padova: Corona, 1756).
- VECCHI, HORATIO, *Canzonette a sei voci* (Venezia: A. Gardano, 1587).
- VIRILIO MARONE, PUBLIO, *Bucoliche: scelta e note esegetiche ed estetiche* (Firenze: La Nuova Italia, 1955).
- , *Eneide* (Firenze: La Nuova Italia, 1968).
- , *Georgiche* (Torino: Loescher, 1960).

FONTI SECONDARIE

- ABBAGNANO, NICOLA, *Storia della filosofia*, vol. II (Novara: De Agostini, 2013), 3–169.
- ACCORINTI, DOMENICO, 'Cave Amorum. Letture allegoriche e morali del mito di Ero e Leandro', in *Le voyage des légendes: Hommages à Pierre Chuvin. Textes réunis et présentés par Delphine Lauritzen et Michel Tardieu* (Parigi: CNRS Éditions, 2013), 383–401.
- , 'Musaios II (Dichter)', *Reallexikon für Antike und Christentum*, 25 (2012), 162–71.
- ACCORSI, MARIAGRAZIA, «Gravità e dolcezza» nell'Euridice di Ottavio Rinuccini', in Ead., *Amore e melodramma. Studi dei libretti per musica* (Modena: Mucchi editore, 2001), 13–79. –, *Pastori e teatro: poesia e critica in Arcadia* (Modena: Mucchi, 1999).
- ALBESANO, SILVIA, «*Consolatio Philosophiae*» volgare. *Volgarizzamenti e tradizioni discorsive nel Trecento italiano* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006).
- ALLAIRE, BERNARD, *Crepuscules ultramontains: marchands italiens et grand commerce a Bordeaux au XVIe. siecle* (Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008).

- ALLEN, PRUDENCE, *The Concept of Woman*, vol. I, *The Aristotelian Revolution 750 BC–AD 1250* (Montréal–Londra: Eden Press, 1985).
- , *The Concept of Woman*, vol. II, *The Early Humanist Reformation 1250–1500* (Grand Rapids, Michigan–Cambridge: W. B. Edermans, 2002).
- ALPERS, PAUL, *What is a pastoral?* (Chicago–London: Chicago University Press, 1996).
- ANDREWS, RICHARD, ‘Isabella Andreini and Others: Women on Stage in the Late Cinquecento’, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di Letizia Panizza (Londra: Legenda, 2005), 316–33.
- , ‘Isabella Andreini’s Stage Repertoire: the *Lettere e Frammenti*’, in *The tradition of the actor–author in Italian theatre*, a cura di Donatella Fischer (Londra: Legenda, 2013), 30–40.
- ANGELERI, CARLO, *Il problema religioso del Rinascimento: storia della critica e bibliografia* (Firenze: Le Monnier, 1952).
- ANGELINI, ANNA, ‘Spazio marino e metafore della morte nel mondo antico’, *Quaderno del ramo d’oro on–line*, numero speciale (2012), 49–62.
- ANSEMI, GIAN MARIO E GUERRA, MARTA (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento* (Bologna: Gedit Edizioni, 2006).
- ARLIA, COSTANTINO, ‘Un codice di rime italiane nella Biblioteca Nazionale di Parigi’, *Il Bibliofilo*, VII (1886), fasc. 9–10, 145–148; VIII (1887), fasc. 2, 20–23; fasc. 4, 54–56; 6, 87–89; fasc. 7–8, 114–16.
- ARRIAGA FLORÉZ, MERCEDES, *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina* (Barcellona: Anthropos, 2001).
- ARULLANI, AMEDEO, *Di Gherardo Borgogni letterato albese, e delle relazioni di lui con alcuni poeti suoi contemporanei: Tommaso Stigliani, Isabella Andreini, Torquato Tasso* (Alba: Sansoldi, 1910).
- , ‘Gherardo Borgogni. Sue relazioni con I. Andreini’, *Alba Pompeia*, II (1909), 155–72.
- , *Nuovi studi intorno a Gherardo Borgogni. Il sentimento e la poesia della famiglia nel Borgogni. Il Borgogni rimatore accademico e galante* (Alba: Sansoldi, 1911).
- AA.VV., *Dizionario biografico degli italiani* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1960–).
- BAEHRENS, EMIL (a cura di), *Poetae Latini Minores*, vol. III (Lipsiae: B. G. Teubneri, 1881).
- BALDACCI, LUIGI, *Petrarchismo italiano nel Cinquecento*. (Padova: Liviana, 1974; 1a ed., Milano–Napoli: Ricciardi, 1957).
- BALLISTRERI, GIANNI, ‘Borgogni, Gherardo’, in *DBI*, 12 (1971), 766–67.
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, ‘Storia, letteratura e «letteratura religiosa»’, *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*, V (1969), 623–34.
- BARTOLI, FRANCESCO SAVERIO, *Notizie Istoriche de’ comici italiani che fiorirono intorno all’anno 1560 ai giorni presenti*. Voll. 2 (Padova: A. Forni–Conzatti, 1781–82), ‘Andreini Isabella’, *ad vocem*.
- BASCHET, ARMAND, *Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henry IV, et Louis XIII* (Parigi: E. Plon et Cië, 1882).
- BASILE, BRUNO, ‘Petrarchismo e manierismo nei lirici parmensi del Cinquecento’, in Romani e Quondam, cit., 71–132.

- BELLONI, ANTONIO, *Gli epigoni della Gerusalemme Liberata* (Padova: A. Draghi, 1893).
- BERGALLI GOZZI, LUISA, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* (Venezia: A. Mora, 1726).
- BERRIOT-SALVADORE, EVELYNE, 'Il discorso della medicina e della scienza', in *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di Natalie Zemon-Davis e Arlette Farge (Roma-Bari: Laterza, 1995), 351-95.
- BERTONI, LUISA, 'Lorena, Cristina di', in *DBI*, 31 (1985), *ad vocem*, 37-40, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-di-lorena-granduchessa-di-toscana_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cristina-di-lorena-granduchessa-di-toscana_(Dizionario-Biografico)/) [consultato 03/05/2017].
- BETTOLI, PARMENIO, 'Teatro drammatico italiano: i "gelosi" e la commedia dell'arte', in *Storia del teatro drammatico italiano dalla fine del secolo XV alla fine del secolo XIX*, vol. XIV, n. 81 (Bergamo: Tip. G. Fagnani, 1901), 197-214.
- BIANCHI, FULVIO, RUSSO, PAOLO (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte, Savona, 3-6 novembre 1988 (Genova: Costa & Nolan, 1993).
- BIAVATI, GIULIANA, 'Castello, Battista, detto il Genovese', in *DBI*, 21 (1978), 777-79; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/castello-battista-detto-il-genovese_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/castello-battista-detto-il-genovese_(Dizionario-Biografico)/).
- BIGI, EMILIO, 'Il dramma pastorale del Cinquecento', in *Il teatro classico italiano del Cinquecento* (Roma: Accademia dei Lincei, 1971), 101-20.
- BISELLO, LINDA, 'Nori, Francesco', in *DBI*, 78 (2013), 741-43.
- BLACK, ROBERT, *Boethius at school in Medieval and Renaissance Italy: Manuscript Glosses to the Consolation of the Philosophy* (Messina: Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002).
- , POMARO, GABRIELLA, *La Consolazione della filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano: libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini* (Tavarnuzze-Impruneta: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000).
- BLANC, LUDWIG GOTTFRIED, *Vocabolario dantesco, o Dizionario critico e ragionato della Divina Commedia di Dante Alighieri*, tradotto da G. Carbone (Firenze: G. Barbèra, Bianchi & C., 1859).
- BLOOM, HAROLD, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).
- , *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (New York: Harcourt Brace & C., 1994).
- BOGGINI, DANILO, 'Per un'edizione critica delle Poesie di Ottavio Rinuccini', *Rivista di Letteratura Italiana*, XIX (2001), 11-60.
- , 'Il Canzoniere disperso di Ottavio Rinuccini', in Amedeo Quondam (a cura di), *Petrarca in Barocco*, cit., 97-122.
- BORSETTI, FERRANTE, *Historia almi ferrariae gymnasii*, 2 voll. (Ferrara: B. Pomatelli, 1735), vol. II, 208.
- BOSI, KATHRYN, 'Accolades for an actress: on some literary and musical tributes for Isabella Andreini', *Recercare*, XV (2003), 73-117.

- BOUTCHER, WILLIAM, ‘“Who taught thee Rhetoricke to deceive a maid”: Christopher Marlowe’s *Hero and Leander*, Juan Boscán’s *Leandro*, and Renaissance Vernacular Humanism’, *Comparative literature*, I, 52 (2000), 11–52.
- BRANCA, VITTORE, *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento* (Torino: Einaudi, 1999).
- , Galimberti, Cesare, ‘Tra Medioevo e Rinascimento: Petrarca, Boccaccio, Santa Caterina, Alberti, Poliziano, Boiardo, Leonardo’, in *Profili della civiltà letteraria d’Italia: saggi critici e storici*, 4voll. (Firenze: Sansoni, 1977).
- BROWN, RAYMOND E., *Giovanni. Commento al Vangelo spirituale* (Assisi–Cittadella: stampa, 1979).
- BRUNDIN, ABIGAIL, *Sonnets for Michelangelo. A Bilingual Edition* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).
- , *Vittoria Colonna and the Spiritual Poetics of the Italian Reformation* (Aldershot: Ashgate, 2008).
- , TREHERNE, MATTHEW, *Forms of faith in sixteenth-century Italy: culture and religion* (Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, c2009).
- BRUNO, AGOSTINO, ‘Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini’, *Bollettino della Società Storica Savonese*, a. I, n° 1 (Savona: Tipografia D. Bertolotto & C., 1898), 28–33.
- BYRNE, BRENDAN, *Lazzaro. Una lettura di Giovanni 11, 1–46* (Cinisello Balsamo: San Paolo, 1994).
- BUCCHI, GABRIELE, «*Meraviglioso diletto*»: *La traduzione poetica del Cinquecento e le “Metamorfosi d’Ovidio” dell’Anguillara* (Pisa: ETS, 2011).
- BURATTELLI, CLAUDIA, LANDOLFI, DOMENICA, ZINANNI, ANNA, *Comici dell’Arte. Corrispondenze. G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala* (Firenze: Le Lettere, 1993).
- BURGIO, ANNA CERUTI, ‘A proposito di un ritratto di Ottavio Farnese attribuito a Gervasio Gatti e una canzone di Francesco Duranti’, *Malacoda*, 59 (marzo–aprile 1995), 36–38.
- , ‘Parma rinascimentale e ducale. Poesia, arte e società a Parma dal tardo ’400 alla fine del ’700’, *Collezione storica di “Malacoda”*, VII (1996), 121–25.
- , ‘Una canzone di Francesco Duranti (1561–1625) e un ritratto del duca di Parma e Piacenza Ottavio Farnese’, *Il Carrobbio*, XXIII (1997), 75–80.
- BURCKHARDT, JACOB, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Leipzig: Seemann, 1869); *The Civilization of the Renaissance Italy*, trad. in inglese a cura di Samuel George Chetwynd Middlemore (Kitchner, Ont.: Batoche, 2001).
- CAGNOLATI, ANTONELLA, *A Portrait of Renaissance Feminist. Lucrezia Marinella’s life and works* (Roma: Aracne, 2012).
- CAMPBELL, JULIE D., ‘Marie de Beaulieu and Isabella Andreini: Cross-Cultural Patronage at the French Court’, *Sixteenth Century Journal*, XLV (2014), 851–74.
- , *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: a Cross-Cultural Approach* (Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2006).

- , ‘Love’s Victory and La Mirtilla in The Canon of Renaissance Tragicomedy: An Examination of the Influence of Salon and Social Debates’, *Women’s Writing*, vol. 4, 1 (1997), 103–24.
- , STAMPINO, MARIA GALLI, *In Dialogue with the Other Voice in Sixteenth-Century Italy: Literary and Social Contexts for Women’s Writing* (Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2011).
- CAMPI, PIER MARIA, *Dell’historia ecclesiastica di Piacenza* (Piacenza: G. Bazachi, 1651).
- CANNATA, NADIA, ‘La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento’, in *L’Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi, Sabina Marinetti, numero monografico di *Critica del Testo*, 6/1 (2003), pp. 155–76.
- CANTIMORI, DELIO, *Umanesimo e religione nel Rinascimento* (Torino: Einaudi, 1995).
- CARDUCCI, GIOSUÉ, *Delle rime e della varia fortuna di Dante* (Bologna: N. Zanichelli, 1913).
- ‘Dello svolgimento dell’ode in Italia’, *Nuova antologia di Lettere, Scienze e Arti*, 97, CLXXVI (gen–feb 1902), 10 e 16.
- , ‘L’Aminta del Tasso e la vecchia poesia pastorale’, *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, III, 52 (1894), 5–21.
- CARETTI, LANFRANCO, *Studi sulle rime del Tasso* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1950).
- CARRAI, STEFANO, *La poesia pastorale nel Rinascimento* (Padova: Antenore, 1998).
- CARRARA, ENRICO, *La poesia pastorale* (Milano: Vallardi, 1908).
- CARUSO, CARLO, *Adonis: The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance* (London–New Delhi–New York–Sydney: Bloomsbury, 2013).
- , ‘Dalla pastorale al poema. L’Adone di Giovan Battista Marino’, in Stefano Carrai, cit., 349–77.
- , ‘Fra latino e volgare: preistoria genovese della poesia mariniana’, in Guardiani Francesco (a cura di), cit., 323–43.
- CEDRATI, CHIARA, ‘Isabella Andreini: La vicenda editoriale delle «Rime»’, *ACME*, 60, II (2007), 115–42.
- CELLA, ROBERTA, ‘volgarizzamenti, lingua dei’, in *Enciclopedia dell’Italiano*, consultabile online http://www.treccani.it/enciclopedia/linguadeivolgarizzamenti_%28Enciclopediadell%27Italiano%9, *ad vocem*.
- CERUTTI, MATTEO, ‘Bernardino Baldi volgarizzatore di Museo’, in Elio Nenci (a cura di), cit., 81–93.
- CHEVALLIER, RAYMOND, *Colloque présence d’Ovide, Tours 1980* (Parigi: Les Belles Lettres, 1982).
- CHIABÒ, MARIA, DOGLIO, FEDERICO (a cura di), *Origine del dramma pastorale in Europa*. Atti dell’VIII Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale di Viterbo, 31 maggio–3 giugno 1984 (Viterbo: Union Printing Editrice, 1985).
- (a cura di), *Origini della Commedia improvvisa o dell’arte* Convegno di Studi, Roma–Anagni, 12–15 ottobre 1995 (Roma: Torre d’Orfeo, 1996).
- CISORIO, LUIGI, *Studio sulle egloghe del Nemesiano* (Pontedera: Ristori, 1895).
- , *Dell’imitazione nelle Egloghe di Nemesiano* (Pisa: F. Mariotti, 1896).
- CLUBB, LOUISE GEORGE, *Italian drama in Shakespeare’s time* (New Haven: Yale University Press, 1989).
- , ‘The Making of the Pastoral Play. Some Italian Experiments between 1573 and 1590’, in *From Petrarch*

- to Pirandello. *Studies in Italian Literature in Honour of Beatrice Corrigan*, a cura di Julius A. Molinaro (Toronto: University of Toronto Press, 1973), 47–72.
- , ‘The Pastoral Play: Conflations of Country, Court and City’, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. de Panizza Lorch (Milano: Edizioni di comunità, 1980), 65–67.
- , ‘The State of the Arts in the Andreinis’ Time’, in *Studies in the Italian Renaissance: Essays in Memory of Alfonso B. Ferruolo*, a cura di Gian Paolo Biasin, Albert N. Mancini e Nicolas James Perella (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1985), 263–81.
- CONGEDO, UMBERTO, ‘Il Chiabrera revisore delle «Rime» del Bembo’, *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, VI (1898), 327.
- CONTE, GIAN BIAGIO, *Memoria dei poeti e sistema letterario* (Torino: Einaudi, 1974).
- CONTINI, GIANFRANCO, ‘La poesia rusticale come caso di bilinguismo’, in *La poesia rusticana nel Rinascimento. Atti del Convegno, Roma, 10–13 ottobre 1968* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1969), 43–55.
- CORSI, GIUSEPPE, ‘Madrigali inediti del Trecento’, *Belfagor*, XIV, 1959/1, 2–12.
- COSTA, GUSTAVO, *La leggenda dei secoli d’oro nella letteratura italiana* (Bari: Laterza, 1972).
- COX, VIRGINIA, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013).
- , *The Prodigious Muse: Women’s Writing in Counter-Reformation in Italy* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011).
- , *Women’s Writing in Counter-Reformation in Italy: 1400–1650* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008).
- , FERRARI, CHIARA, *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies* (Bologna: Il Mulino, 2012).
- CREMER, MARLIES, *La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana nel Medioevo*, tesi di laurea specialistica in Lingua e Cultura Italiana, Facoltà di Scienze Umane, Universiteit van Amsterdam, dicembre 2009.
- CRISPINO, ANNAMARIA (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile* (Roma: Manifestolibri, 2003), ristampa in edizione aggiornata: *Oltrecanone: generi, genealogie, tradizioni*, (Roma: Iacobelli editore, 2013).
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Europaeische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern: A. Francke, 1948); trad. ita, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli (Scandicci: La nuova Italia, 1997).
- DE CARO, STEFANO, *Ercole: l’eroe, il mito* (Milano: Biblioteca del Senato, 2001).
- DE’ ANGELIS, FRANCESCA ROMANA, *La divina Isabella: Vita straordinaria di una donna del Cinquecento* (Firenze: Sansoni, 1991).
- DIONISOTTI, CARLO, ‘La letteratura italiana nell’età del Concilio di Trento’, in *Geografia e storia della letteratura italiana* (Torino: Einaudi, 1967), 227–54.

- DOGLIO, MARIA LUISA, 'Charles–Emmanuel Ier de Savoie, Honoré Laugier de Porchères et Isabella Andreini entre poèmes d'amour, devises et "théâtre" encomiastique', *XVII^{ème} siècle*, 4 (1997), 214–15.
- 'Letter writing, 1550–1650', in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di Letizia Panizza e Sharon Wood (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 13–24.
- , «*Scrivere di sacro*». *Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Seicento* (Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2014).
- DOGLIO, MARIA LUISA, DELCORNO, CARLO (a cura di), *Predicare nel Seicento* (Bologna: Il Mulino, 2011).
- , *Prediche e predicatori nel Seicento* (Bologna: Il Mulino, 2013).
- , *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento* (Bologna: Il Mulino, 2007).
- DORIGATTI, MARCO, 'Isabella Andreini', in M. Farnetti e L. Fortini (a cura di), cit., 326–67.
- DRUSI, RICCARDO, 'Sul Prologo dell'Egle di Giovan Battista Giraldi Cinzio', *Quaderni veneti*, 2 (2013), 307–18.
- DU BELLAY, JOACHIM, *Les regrets; précédé de Les antiquités de Rome; et suivi de La défense et illustration de la langue française*, ed. moderna prefata da J. Borel e a cura di S. de Sacy (Parigi, Gallimard, stampa 2012).
- EINSTEIN, ALFRED, *The Italian madrigal* (Princeton: Princeton University Press, 1949).
- FABBRI, PAOLO, 'Marenzio, Luca', in *DBI*, 70 (2008), *ad vocem*, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-marenzio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luca-marenzio_(Dizionario-Biografico)/).
- FABRIZIO–COSTA, SILVIA, 'Amore/Onore: une interpretation des Lettres d'Isabella Andreini (1562–1604)', *Langues Neo–Latines*, LXXXVI, n. 281 (1992), 28–55.
- , 'Isabella Andreini du stéréotype au mythe: de comédienne de l'Arte à Académicienne, ou le rachat par l'écriture amoureuse', *Italies*, 11, II (2007), 559–74.
- FASANO GUARINI, ELENA, 'Aldobrandini, Cinzio', in *DBI*, 2 (1960), *ad vocem*, 102–04.
- FACCHIN, FRANCESCO, 'La recezione del Petrarca nella poesia musicale della sua epoca: alcuni esempi', *Quaderns d'Italià*, 11 (2006), 359–80.
- FALLANI, GIOVANNI, 'Inferno II', in *Lectura Dantis Neapolitana*, direttore Pompeo Giannantonio (Napoli: Loffredo, 1986), 17–26.
- , *La letteratura religiosa italiana. Profilo e testi* (Firenze: Le Monnier, 1963).
- FARNETTI, MONICA E FORTINI, LAURA (a cura di), *Liriche del Cinquecento* (Roma: Iacobelli editore, 2014).
- FAVARO, FRANCESCA, *Canti e cantori bucolici: esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento* (Cosenza: Pellegrini, 2007).
- FERRONE, SIRO, *Attori mercanti corsari: La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (Torino: Einaudi, 1993; r. 2011).
- , *Commedia dell'Arte*, 2voll. (Torino: G. Einaudi, 1993).
- FIASCHINI, FABRIZIO, *Fuori dalla selva: note sugli esordi di Giovan Battista Andreini* (Milano: Vita e Pensiero, 2000).

- , *L'«incessabil agitazione». Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione* (Pisa: Giardini, 2007).
- FOÀ, SIMONA, 'Este, Marfisa d'', in *DBI*, 43 (1993), *ad vocem*, 390–92, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/marfisa-d-este_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marfisa-d-este_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 03/05/2017].
- FRAGNITO, GIGLIOLA, *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471–1605)* (Bologna: Il Mulino, 1997).
- , *Cinquecento italiano: religione, cultura e potere dal Rinascimento alla Controriforma* (Bologna: Il Mulino, 2011).
- FRAJESE, FRANCA ANGELINI, 'Andreini, Giovan Battista', in *DBI*, 3 (1961), 13–60; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 03/05/2017].
- FRATTALI, ARIANNA, 'Lo scherzo barocco nel secolo del “recitar cantando”', in *I luoghi dell'immaginario barocco*. Atti del convegno di Siena, 21–23 Ottobre 1999, a cura di Lucia Strappini (Napoli, Liguori, 2001), 261–72.
- FRETTONI, MARINA, 'Della Rovere, Lavinia Feltria', in *DBI*, 37 (1989), *ad vocem*, 358–60, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/della-rovere-lavinia-feltria_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/della-rovere-lavinia-feltria_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 04/05/2017].
- FRODELLA, SHEILA, 'La migrazione del Pastor fido in Inghilterra', in *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca* (Firenze: Firenze University Press, 2012), 105–61.
- FUCILLA, JOSEPH GUERIN, 'Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el renacimiento y en el siglo de oro', in Id. *Superbi colli e altri saggi* (Roma: Carucci, 1963), 45–84.
- GALLO, ITALO, *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento* (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).
- GETTO, GIOVANNI, 'La letteratura religiosa', in *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di Ugo Bosco et alii (Milano: Marzorati, 1949), 857–900.
- , *Letteratura religiosa dal Due al Novecento* (Firenze: Sansoni, 1967).
- GIACHINO, LUISELLA, 'Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le Rime di Isabella Andreini', *GSLI*, CLXXIX, 484, 4 (2001), 530–52.
- GIGANTE, MARCELLO, *Orazio: l'effimero diventa eterno* (Venosa: Edizioni Osanna, 1994).
- GILDER, ROSAMOND, 'Isabella Andreini', in Ead., *Enter the Actress – The First Woman in the Theatre* (New York: Theatre Arts Books, 1960), 69.
- GIRARDI, MARIA TERESA, '“Viver tutta in colui che è ogni bene”. Il cammino di fede di Vittoria Colonna', in *Lecture paoline. L'Apostolo Paolo e la tradizione letteraria*, numero monografico, *Sacra Dottrina*, a. 55, 1 (2010), 148–61.
- GIULIANI, NICOLA, 'Ansaldo Cebà', *Giornale Ligustico*, XI (1884), 3–36 e 161–96.
- GLEJESES, VITTORIO, *Le maschere e il teatro nel tempo* (Napoli: Società Editrice Napoletana, 1981).

- GOZZI, MARCO, 'Il rapporto testo–musica nel madrigale di Petrarca «Non al so amante» musicato da Jacopo da Bologna', *Kronos*, III (2001), 19–44.
- GRADY, HUGH, 'Shakespeare Criticism 1600–1900', in *The Cambridge Companion to Shakespeare*, a cura di Margreta deGrazia e Stanley Wells (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 65–78.
- GRENDLER, PAUL, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning 1300–1600* (Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 1989).
- GUARDIANI, FRANCESCO, *La meravigliosa retorica dell' "Adone" di G. B. Marino* (Firenze: Olschki, 1989).
- GUCCINI, GERARDO, 'Intorno alla prima *Pazzia d'Isabella*. Fonti – Intersezioni – Tecniche', *Culture Teatrali*, VII–VIII (2003), 167–207.
- (a cura di), *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604–2004)*, *Culture teatrali*, X (2004).
- GUTHMÜLLER, BODO, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento* (Roma: Carocci, 2009).
- , *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento* (Roma: Bulzoni, 1997).
- , *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano* (Fiesole: Cadmo, 2008).
- HALPERIN, DAVID M., *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (New Haven–Londra: Yale University Press, 1983).
- HANNING, BARBARA RUSSANO, *Of Poetry and Music's Power. Humanism and Creation of Opera* (Michigan: UmiResearch Press, 1969).
- HARNES, KELLEY A., 'Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini', *Journal of Seventeenth-Century Music*, 9/1 (2003), consultabile online <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html>.
- HEMPHER, KLAUS W., 'Per una definizione del petrarchismo', in *Dynamique d'une expansion culturelle. Pétrarque en Europe XVI^e–XX^e siècle. Actes du XXVI^e congrès international du CEFI*, Turin et Chambéry, 11–15 décembre 1995. A la mémoire de Franco Simone. Études réunies et publiées par Pierre Blanc. (Paris: H. Champion Éditeur, 2001), 23–52.
- HENKE, ROBERT, *Performance and Literature in the Commedia dell'arte* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
- HORNE, P. R., 'The three versions of G. B. Giraldi's satyr-play *Egle*', *Italian studies*, 24 (1969), 32–43.
- HOUSTON, ROBERT A., *Literacy in early modern Europe. Culture and education 1500–1800* (London–New York: Longman, 1988).
- IVALDI, ARMANDO FABIO, 'Il Sacrificio di Agostino Beccari. Per un'edizione critica del testo', *Atti e memorie della Deputazione Prov. Ferrarese di Storia Patria*, 3, 24 (1977), 87–136.
- JACOBELLI, GIAN PIERO, *Le mosse del cavallo. Tra segni del passaggio e passaggi del segno* (Soveria Mannelli: Rubbettino editore, 2008).

- JUNG, RENÉ MARC, *Hercules dans la littérature française du XVIe siècle: de l'Hercule courtois à l'Hercule baroque* (Geneva: Droz, 1966).
- KERR, ROSALIND, 'Isabella Andreini (Comica Gelosa 1560–1604): Petrarchism for the Theatre Public', *Quaderni d'italianistica*, 2 (2006), 72–92.
- KRAMARAE, CHERIS, TREICHLER, PAULA A. (a cura di), *A feminist dictionary* (London: Pandora Press, 1985), 213–214, *ad vocem* 'Invisibility'.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Renaissance thought and the arts: collected essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980).
- L'ESTOILE, PIERRE DE, *Journal de Henri III, Roy de France & de Pologne: ou Memoires pour servir a l'histoire de France. Nouvelle Edition: Accompagnée de Remarques Historiques, & des Pieces manuscrites les plus curieuses de ce Regne, 5 voll.* (La Haye: P. Gandouin, 1744).
- LA PENNA, DANIELA, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* (Roma: Carocci, 2013).
- LANDOLFI, LUCIANO, ODDO, ROBERTO, *Fer propius tua lumina: giochi intertestuali nella poesia di Calpurnio Siculo*, vol. II, *Incontri sulla poesia latina di età imperiale* (Bologna: Pàtron, 2009).
- LEDBETTER, STEVEN, *Luca Marenzio: New Biographical Findings*, Ph.D. dissertation, New York University, 1971.
- LEBÈGUE, RAYMOND, 'Les debuts de la Commedia dell'Arte en France', *Rivista di Studi Teatrali*, 9/10 (1954), 71–77.
- , 'Les Italiens en 1604 à l'Hotel de Bourgogne', *Revue d'histoire littéraire de la France*, XL (1933), 77–79.
- LEONARDI, LINO (a cura di), *La Bibbia in Italiano tra Medioevo e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, Certosa del Galluzzo, 8–9 novembre 1996 (Firenze: SISMEL, 1998).
- LIBRANDI, RITA, *La letteratura religiosa* (Bologna: Il Mulino, 2012).
- MACNEIL, ANNE, 'A portrait of the Artist as a Young Woman', *Music Quaterly*, 83 (1999), 247–79.
- , 'The divine madness of Isabella Andreini', *Journal of the Royal Musical Association*, CXX (1995), 193–215.
- , 'Music and the Life and Work of Isabella Andreini: Humanistic Attitudes Toward Music, Poetry and Theatre in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries', Ph.D. Dissertation, University of Chicago, 1994.
- , *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the late Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2003).
- (a cura di), *Selected Poems of Isabella Andreini*, trad. a cura di James Wyatt Cook (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2005).
- MALQUORI-FONDI, GIOVANNA, 'De la 'lettre-canevas' à la 'pièce de cabinet': Les *Lettere* d'Isabella Andreini, traduites par François de Grenaille', in *Contacts culturels et échanges linguistiques au XVII siècle en France*, a cura di Yves Girauded, *Supplements aux Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio*, 17 (1997), 125–45.

- MANFIO, CARLO (a cura di), *Isabella Andreini. Una letterata in scena* (Padova: Il Polifilo, 2014).
- MAROTTI, FERRUCCIO, ROMEI, GIOVANNA, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, voll. I-II (Roma: Bulzoni, 1991).
- MARTINDALE, CHARLES (a cura di), *Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).
- MARTINI, ALESSANDRO, 'Le nuove forme del canzoniere', in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi*. Atti del Convegno internazionale, Lecce, 23-26 ottobre 2000 (Roma: Salerno Editrice, 2002), 199-226.
- , 'Marino e il madrigale attorno al 1602', in Francesco Guardiani (a cura di), *The Sense of Marino*, cit., 361-93.
- , 'Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento', *Lettere italiane*, 38 (1981), 529-48.
- , '«Tempro la lira»: le poesie del Marino in un codice per nozze del primissimo Seicento (BNF, ital. 575)', in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di Emilio Russo (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014), 13-56.
- MASINI, ROSSELLA, 'Il Canzoniere inedito di Francesco Duranti', *Studi e problemi di critica testuale*, 9 (1974), 141-57.
- MOLINARI, CARLA, 'La vicenda redazionale dell'«Eglo» di G. B. Giraldo Cinzio', *Studi di filologia italiana*, 37 (1979), 295-343.
- MORANDO, SIMONA (a cura di), *Le Lettere (1595-1638) di Gabriello Chiabrera* (Firenze: Olschki, 2003).
- MAURI, DANIELA, 'Fragments di alcune scritture di Isabella Andreini Comica Gelosa', in *Studi sul teatro in Europa*. In onore di Mariangela Mazzocchi Doglio, a cura di Paolo Bosisio (Roma: Bulzoni, 2010), 385-400.
- , 'Il mito di Narciso in tre testi di Isabella, Francesco e Giovan Battista Andreini', in *La Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Verona-Venezia 19-21 ottobre 1995, a cura di Elio Mosele (Fasano: Schena, 1997), 207-21.
- , 'La Mirtilla di Isabella Andreini e la sua seconda traduzione francese', in *Il n'est nul si beau passe temps Que se jouer a sa Pensee* (Charles d'Orléans): Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli (Pisa: Edizioni Ets, 1995), 243-60; poi in Ead., *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque* (Parigi-Fiesole: Champion-Cadmo, 1996), 199-223.
- MAZZONI, STEFANO, 'Genealogia e vicende della famiglia Andreini', in Maria Chiabò e Federico Doglio (a cura di), *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, cit., 107-52.
- , 'La vita di Isabella', in Gerardo Guccini (a cura di), *L'arte dei comici*, cit., 85-105.
- MAZZUCHELLI, GIANMARIA, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani* (Brescia: Bossini, 1753-1763), 2 voll.
- MEGALE, TERESA, 'Guidiccioni, Laura' in *DBI*, 61 (2004), *ad vocem*, 329-330, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/laura-guidiccioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/laura-guidiccioni_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 03/05/2017].

- MENSI, LUIGI, 'Durante, Francesco', in *Dizionario biografico piacentino* (Piacenza: ditta di A. del Maino, 1899), *ad vocem*, 169–70.
- MEROLA, NICOLA, 'Gabriello Chiabrera', in *DBI*, 24 (1980), a cura di Nicola Merola; consultabile online [http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriello-chiabrera_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gabriello-chiabrera_(Dizionario-Biografico)/).
- MOLINARI, CESARE, 'L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua "Pazzia" ', in *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studio tenutosi a Firenze, 9–14 giugno 1980, nell'ambito della XVI Esposizione europea di Arte, Scienza e Cultura, voll. III (Firenze: Olschki, 1983), 565–73.
- (a cura di), 'Lettere', in *La Commedia dell'Arte* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999), 975–96.
- MONETI, CLEMENTINA, *La Canzonetta. Sue origini. Relazioni con gli anacreontici stranieri. La Canzonetta del Chiabrera e del Rinuccini* (Roma: Tip. Artigianelli S. Giuseppe, 1907).
- MORPURGO, SALOMONE, 'Canzonette e strambotti in un codice veneto del XVI secolo', in *Biblioteca di Letteratura popolare italiana*, a cura di Severino Ferrari, II (1983), 61–63.
- MURRAY, JACQUELINE, 'Hiding Behind the Universal Man: Male Sexuality in the Middle Ages', in *Handbook of Medieval Sexuality*, a cura di Vern L. Bullough e James A. Brundage (New York: Garland, 1996), 129–39.
- NASTI, PAOLA, *Favole d'amore e «saver profondo». La tradizione salomonica in Dante* (Ravenna: Longo, 2007).
- NENCI, ELIO (a cura di), *Bernardino Baldi (1553–1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*. Atti del Convegno di Studi di Milano (19–21 novembre 2013) (Milano: F. Angeli, 2005).
- NEGRI, GIULIO, *Istoria degli scrittori fiorentini la quale abbraccia intorno à due mila Autori, che negli ultimi cinque Secoli hanno illustrata coi loro Scritti quella Nazione, in qualunque Materia, ed in qualunque Lingua, e Disciplina* (Ferrara: B. Pomatelli, 1722).
- NERI, ACHILLE, 'Lettere inedite di Gabriello Chiabrera', *Giornale ligustico*, XVI (1889), 6–10.
- NERI, FERDINANDO, *Il Chiabrera e la Pléiade francese* (Torino: F.lli Bocca, 1920).
- PAGETT TOYNBEE, *Concise dictionary of proper names and notable matters in the works of Dante* (Oxford: Clarendon Press, 1914).
- PALUMBO, VALERIA, 'Nelle antologie la letteratura non è (ancora) donna', *Corriere della sera*, 8 marzo 2014; ora leggibile online: http://www.corriere.it/scuola/secondaria/14_febbraio_12/titolo-728c23b6-93db-11e3-ab25-cf30a50da2ae.shtml [consultato il 10 marzo 2017].
- PANDOLFI, VITO, *La commedia dell'Arte: Storia e Testo*, voll. I–VI (Firenze: Sansoni, 1957–61).
- PANNELLA, LILIANA, 'Isabella Canali', in *Dizionario biografico degli italiani* (Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1960), 704–05.

- PAOLINO, LAURA, 'Ancora qualche nota sui madrigali del Petrarca ("RVF" 52, 54, 106, 121)', *Italianistica*, XXX/2 (Maggio–Agosto 2001), 307–23.
- PAPPONETTI, GIUSEPPE, *Metamorfosi*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sulmona, 20–22 novembre 1994 (Sulmona: Centro Ovidiani di Studi e Ricerche, 1997), 309–450.
- PAROLARI, GIULIO CESARE, *Della religiosità del Petrarca* (Bassano: Baseggio, 1847).
- PEROCCO, DARIA, 'Donna/uomo, attrice/scrittrice, Isabella/Francesco: metamorfosi della scrittura di Isabella Andreini', in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, a cura di Simona Morando (Venezia: Marsilio, 2008), 87–111.
- , 'Isabella Andreini ossia: il teatro non è *ianua diabuli*', in Ead. (a cura di), *Donne a teatro*. Atti del convegno Venezia, Auditorium Santa Margherita, 6 ottobre 2003 (Venezia: Università Ca' Foscari, stampa 2004), 19–40.
- PERRELLI, RAFFAELE, *Commento a Tibullo. Elegie*, libro I (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2002).
- PETROBELLI, PIERLUIGI, '“Un leggiadretto velo” ed altre cose petrarchesche', in *Studi in onore di Nino Pirrotta*, a cura di F. A. Gallo, A. Lanza, L. Loockwood and P. Petrobelli, *Rivista di Musicologia*, X (1975), 32–45.
- PETROCCHI, GIORGIO, 'La religiosità', in *Letteratura italiana*, vol. V, direzione Alberto Asor Rosa, *Le Questioni* (Torino: Einaudi, 1986), 125–68.
- , 'Religiosa, Letteratura, Secoli XIII–XV', in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. III, 590–98.
- PICCOLO, FRANCESCO, *Sulla religiosità del Petrarca* (Roma: s.n., 1929).
- PIERI, MARZIA, 'Il Pastor fido e i comici dell'Arte', *Biblioteca teatrale*, XVII (1991), 1–15.
- , *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano* (Padova: Liviana Editrice, 1983).
- PICONE, MICHELANGELO, 'Dante e il mito di Narciso: dal “Roman de la Rose” alla “Commedia”', *Romanische Forschungen*, 89, 4 (1977), 382–97.
- PONTE, GIOVANNI, 'L'«Amedeida» di Gabriello Chiabrera', in Fulvio Bianchi e Paolo Russo (a cura di), cit., 208–30.
- POWERS, KATHERINE, *Musica Spirituale, libro primo (Venice, 1653)* (Middleton–Wisconsin: A–R Editions Inc., 2001).
- , 'The Spiritual Madrigal in Counter–Reformation Italy: Definition, Use and Style', Ph.D. dissertation in Musicology, University of California Santa Barbara, June 1997.
- PREFUMO, DANILO, 'Dalla Gostena, Giovanni Battista', in *DBI*, 31 (1985), 794–96; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/dalla-gostena-giovanni-battista_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dalla-gostena-giovanni-battista_(Dizionario-Biografico)/).
- PRUDENCE, ALLEN, *The Concept of Women*, 2 voll. (Montréal–Londra: Eden Press, 1985), vol. I, *The Aristotelian Revolution 750 BC–AD 1250*.
- , *The Concept of Women*, 2 voll. (Grand Rapids, Michigan–Cambridge: W. B. Edermans, 2002), vol. II, *The Early Humanist Reformation 1250–1500*.
- PRUNEL, LOUIS, *Sebastian Zamet (1588–1655)* (Parigi: Picard & fils., 1912).
- QUONDAM, AMEDEO, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo* (Ferrara:

- Panini, 1991), pt. IV, 201–328.
- (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*. Due seminari romani (Roma: Bulzoni, 2004).
- RABITTI, GIOVANNA, ‘Lyric poetry 1500–1650’, in *A history of women’s writing in Italy*, a cura di Letizia Panizza e Sharon Wood (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 37–51.
- RADAELLI, KATIA TIZIANA, *Temi, strutture e linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, Ph.D. dissertation in Italian Studies, University of Toronto, 2012.
- RASI, LUIGI, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia* (Firenze: Bocca, 1897–1905).
- RAY, MEREDITH KENNEDY, ‘Between Stage and Page: The Letters of Isabella Andreini’, in Ead., *Writing gender in women’s letter collections of the Italian Renaissance* (Toronto: University of Toronto Press, 2009), 156–83.
- , ‘La Castità Conquistata: The Function of the Satyr in Pastoral Drama’, *Romance Languages Annual*, 9 (1998), 312–21.
- RAZZOLI, ELENA, *Agostinismo e religiosità del Petrarca* (Milano: Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1937).
- RICHARDSON, BRIAN, *Manuscript Culture in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- , *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text 1470–1600* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
- RICCÒ, LAURA, *Ben mille pastorali: l’itinerario dell’Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre* (Roma: Bulzoni, 2004).
- , *Dalla zampogna all’aurea cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica* (Roma: Bulzoni, 2015).
- ROMANI, ACHILLE MARZIO, QUONDAM, AMEDEO (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545–1562* (Roma: Bulzoni, 1978), v. II.
- ROPER, LYNDA, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe* (London: Routledge, 1994).
- ROSATI, GIAMPIERO, ‘L’esistenza letteraria. Ovidio e l’autocoscienza della poesia’, in *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 2 (1979), 101–36.
- ROSS, SARAH GWYNETH, *The birth of feminism: woman as intellect in Renaissance Italy and England* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009).
- , ‘Performing Humanism: The Andreini Family and the Republic of Letters in Counter-Reformation Italy’, in *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, a cura di Ann Blair and Anja Goeing (Leiden: Brill, 2016), 140–56.
- ROSSI, VITTORIO, *Battista Guarini e il ‘Pastor Fido’* (Torino: E. Loescher, 1886).
- ROSTAGNI, AUGUSTO, *Orazio*, introd. a cura di Andrea Lana (Venosa: Osanna, 1991).
- RUELENS, CHARLES, *Erycius Puteanus et Isabelle Andreini: lecture faite à l’Académie d’Archéologie le 3 Février 1889* (Antwerp: Van Merlen, 1889).

- SALVINI, SALVINO, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina* (Firenze: nella stamperia S.A.R. per G. G. Tartini e S. Franchi, 1717).
- Sacra Bibbia* (Roma: Ed. Paoline, 2000).
- SAMPSON, LISA, 'Amateurs Meet Professionals: Theatrical Activities in Late Sixteenth-Century Italian Academies', in *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe: Traditions, Texts and Performance*, a cura di Thomas F. Earle and Catarina Fouto (Oxford: Legenda, 2015), 187–215.
- , *Pastoral Drama in Early Modern Italy. The Making of a New Genre* (London: Legenda, 2006).
- SANTOSUOSSO, STEFANO, 'La *Mirtilla* di Isabella Andreini e Giovan Battista Marino', *Testo*, 72 (2016), 143–53.
- , 'La ridefinizione dei 'linguaggi' fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo', *The Italianist*, I (2017), 119–32.
- , 'Le egloghe boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino', *Studi Secenteschi*, LIV (2013), 49–57.
- , '«Riscrivendo la poesia patriarcale». Il mito di Ero e Leandro in Bernardino Baldi e Isabella Andreini', in *Escritoras en los márgenes del texto*, ed. by M. M. Clavijo, D. Cerrato, E. M. M. Lago, M. B. Capel (Seville: Benilde Ediciones, 2017), 220–34.
- SAVOIA, FRANCESCA, 'Isabella Andreini', in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 339, *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists*, a cura di Albert N. Mancini & Glenn Palen Pierce (New York: Gale Cengage Learning, 2008), 28–35.
- SCHIROSI, GINO, *Lingua volgare e religiosità nel Medioevo: Dante e Petrarca* (Gallipoli: Calandra, 2007).
- SCHNEIDER, FEDERICO, *Pastoral Drama and Healing in Early Modern Italy* (Farnham: Ashgate, 2010).
- SELMI, ELISABETTA, 'Il dramma pastorale. I vestiti nuovi degli antichi satiri', in Pietro Gibellini (a cura di), *Il mito nella Letteratura italiana*, 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio (Brescia, Morcelliana, 2005), 553–74.
- SOLERTI, ANGELO, *Vita di Torquato Tasso* (Torino: E. Loescher, 1895), vol. I, 755–57.
- SOLERTI, ANGELO, LANZA, DOMENICO, 'Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI', *GSLI*, 18 (1891), 148–85.
- SORRENTI, ANNE-MARIE, 'Mad-Hot Madrigals: Selections from the Rime (1601) of Late Sixteenth-Century Diva Isabella Andreini (1562-1604)', *Italian Studies*, 70, 3 (2015), 298–310.
- SPOTORNO, GIOVAN BATTISTA (a cura di), *Lettere di Gabriel Chiabrera a Bernardo Castello* (Genova: tipografia Ponthenier e figli, 1838).
- STAMPINO, MARIA GALLI, 'Pastoral constraints, Textual and Dramatic Strategies: Isabella Andreini's *La Mirtilla* and Torquato Tasso's *Aminta*', *Italian Culture*, 22 (2004), 90–105.
- 'Poetry and Music in Seventeenth-Century Italy', in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 339, *Seventeenth-Century Italian Poets and Dramatists*, a cura di Albert N. Mancini e Glenn Palen Pierce (New York: Gale Cengage Learning, 2008).
- TALIENTO, ESTHER, *Isabella Andreini (1562–1604)* (Bari: Edizione S.T.E.B., 1920).

- TAMALIO, RAFFAELE (a cura di), 'Isabella Clara d'Asburgo', in *DBI*, 62 (2004), *ad vocem*; ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-clara-d-asburgo-duchessa-di-mantova-e-del-monferrato_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/isabella-clara-d-asburgo-duchessa-di-mantova-e-del-monferrato_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 03/05/2017].
- TAVIANI, FERDINANDO, 'Bella d'Asia: Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità', in *Paragone-Letteratura*, XXXV (1984), 3-76.
- , *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. II, *La professione del teatro* (Roma: Bulzoni, 1991).
- , SCHINO, MIRELLA, *Il segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* (Firenze: Usher, 1982).
- TEODORI, RAISSA, 'Aldobrandini, Margherita', in *DBI*, 70 (2008), *ad vocem*, 120-22, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandini-duchessa-di-parma-e-piacenza_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-aldobrandini-duchessa-di-parma-e-piacenza_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 03/05/2017].
- TESSARI, ROBERTO, 'Francesco Andreini e la stagione d'oro', in Maria Chiabò e Federico Doglio, cit., 85-105.
- , 'Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti', in Gerardo Guccini (a cura di), *L'arte dei comici*, cit., 11-34.
- , *La Commedia dell'Arte nel Seicento. Industria giocosa della civiltà barocca* (Firenze: Olschki, 1969).
- , 'O diva o 'Estable à tous chevaux': l'ultimo viaggio di Isabella Andreini', in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*. Atti del convegno internazionale del Centro regionale universitario per il teatro del Piemonte, Torino, 6-8 aprile 1987 (Genova: Costa & Nolan, 1989), 128-42.
- , 'Sotto il segno di Giano: La Commedia dell'Arte di Isabella e di Francesco Andreini', in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di Christopher Cairns. Lewiston (New York: Edwin Mellen Press, 1989), 1-33.
- TIBALDI, RODOBALDO, 'Pierluigi da Palestrina, Giovanni, detto anche 'il Palestrina'', in *DBI*, 83 (2015), *ad vocem*, ora online [http://www.treccani.it/enciclopedia/pierluigi-da-palestrina-giovanni-detto-anche-il-palestrina_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pierluigi-da-palestrina-giovanni-detto-anche-il-palestrina_(Dizionario-Biografico)/) [consultato il 03/05/2017].
- TISSONI BENVENUTI, ANTONIA, *L' "Orfeo" del Poliziano* (Padova: Antenore, 1986).
- TOMASI, FRANCO, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)* (Roma-Padova: Antenore, 2012).
- TRICOUT, JEAN, 'La médaille d'Isabella Andreini', *Revue numismatique*, 6^e serie, t. 2, 1959, 283-87.
- TURRINI, MIRIAM, '«Riformare il mondo a vera vita cristiana»: le scuole di catechismo nell'Italia del Cinquecento', *Annali d'Istituto storico italo-germanico in Trento*, VIII (1982), 407-89.
- ULRICH, LAUREL THATCHER, *Well-behaved women seldom make history* (New York: A. A. Knopf, 2007).
- USSIA, SALVATORE, *Le Muse Sacre: poesia religiosa dei secoli 16 e 17* (Borgomanero: Fondazione Achille Marazza, 1999).
- VASOLI, CESARE, *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento* (Napoli: Guida, 1988).

- VASSALLI, ANTONIO, 'Chiabrera, la musica e i musicisti: le rime amorose', in Fulvio Bianchi e Paolo Russo, cit., 353–69.
- VAZZOLER, FRANCO, 'Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo', *Teatro e storia*, vol. XI (Bologna: Il Mulino, 1991), 305–34 [poi riproposto nella rinnovata forma, 'Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo', in Fulvio Bianchi e Paolo Russo, cit., 429–66].
- , 'Le pastorali dei comici dell'arte: La *Mirtilla* di Isabella Andreini', in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque–Seicento*, a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio (Viterbo: Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1992), 281–99.
- VECCHIETTI, FILIPPO, MORO, TOMMASO (a cura di), *Biblioteca picena ossia notizie storiche delle opere e degli scrittori piceni*, 5 voll. (Osimo: D. Quercetti, 1790–96), t. 2 (1791), 'Bisaccione (Girolamo)', *ad vocem*, 254–55.
- VENTRONE, PAOLA, 'La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro', in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII–XVI*. Atti del Seminario di Studi, Bologna 15–17 novembre 2001, a cura di Ginetta Auzzas, Giovanni Baffetti e Carlo Delcorno (Firenze: Olschki, 2003), 255–80.
- VINGE, LOUISE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund: Gleerups, 1967).
- VISCONTI, ALESSANDRO, 'L'Italia nell'epoca della Controriforma: dal 1516 al 1713', in AA.VV., *Storia d'Italia illustrata*, voll. 8 (Milano, A. Mondadori, 1938–64), t. VI (1958).
- VIVANTI, CORRADO, 'Henry IV, The Gallic Hercules', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX (1967), 176–97.
- , *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento* (Torino: Einaudi, 1963), 74–131.
- WALDER–BIESANZ, ILANA, 'Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's *Mirtilla*', *Italian Studies*, 71, 1 (2016), 49–66.
- WALKER, DANIEL P., *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella* (Londra: The Warburg Institute, 1958).
- WALKER, STEVEN F., *A cure for love. A Generic Study of the Pastoral Idyll* (New York–London: Garland Publishing, 1987).
- WILKINS, HATCH ERNST, *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001).
- WOOLF, VIRGINIA, *A room of one's own*, 1a ed. (Londra: Hogarth Press, 1929), (Londra: Collins Classics, 2014).
- WRITING CENTER RICHMOND AMERICAN UNIVERSITY IN LONDON, 'mode', *ad vocem*, ora online <http://writing2.richmond.edu/writing/wweb/terms.html#m>.
- YATES, FRANCIS AMELIA, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century* (London: Routledge & Kegan Paul, 1975).

ZAMBELLI, PAOLA, *L'ambigua natura della magia. Filosofi, streghe, riti nel Rinascimento* (Milano: Il Saggiatore, 1991).

ZAJA, PAOLO, 'Lucrezia Marinella', in *DBI*, 70 (2008), consultabile online su: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-marinelli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lucrezia-marinelli_(Dizionario-Biografico)/).

ZORZI, LUDOVICO, INNAMORATI, GIULIANO, FERRONE, SIRO (a cura di), *Il teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori* (Firenze: Sansoni, 1982).