

NUNZIA SOGLIA

Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NUNZIA SOGLIA

Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità

L'immagine di Isabella Canali Andreini è arrivata sino a noi strettamente legata alla sua attività di attrice e al suo eccezionale talento scenico. Non si può, tuttavia, tralasciare l'altra faccia di Isabella, quella di scrittrice pienamente integrata nella cultura letteraria del suo tempo. Nel suo Canzoniere, la padovana ostenta una certa abilità e virtuosità compositiva e, pur riprendendo le forme tardo cinquecentesche, sperimenta un ampio ventaglio di soluzioni, ormai alla periferia del fenomeno petrarchista, con il gusto di generi nuovi, come la canzonetta rinnovata dal suo grande ammiratore Chiabrera, e di figure retoriche nuove.

L'attività di scrittrice di Isabella Andreini è ricostruibile sui testi, non omogenei per genere, per ampiezza e contenuti, che videro la luce con l'attrice ancora in vita o non molto tempo dopo la sua morte.¹ Di essi, il più noto è costituito dalle *Rime*, la cui prima edizione apparve a Milano nel 1601 presso Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni. Era il documento col quale un'attrice al culmine della gloria decideva di affidare ad una raccolta poetica la celebrazione definitiva della propria immagine, con un calcolato esercizio di auto-rappresentazione.²

Dopo il frontespizio, troviamo un ritratto dell'attrice racchiuso in un ovale con la scritta ISABELLA ANDREINI PADOVANA COMICA GELOSA, mentre in basso a caratteri più piccoli, leggiamo *Con Privilegio dello Stato di Milano e d'altri Principi*. Alla pagina seguente, il componimento dedicatorio di Ericio Puteano esalta la padovana come simbolo e ornamento del teatro. Il filologo fiammingo la vede novella Suada, dea della persuasione, e insieme splendida e casta Venere. La celebra per la raffinata cultura, per i modi incantevoli, per l'eloquenza accattivante:

ISABELLA ANDREINA COMICA EST,
 SECULI DECUS, THEATRI DECUS,
 SOCCO ET COTURNO.
 NON MINUS SUADA, QUAM VENUS:
 AEQUE SPECIE, AC ELOQUIO SUADA;
 AEQUE ELOQUIO, AC SPECIE VENUS.
 SED CASTA VENUS, ET VERECUNDIAE STOLA ORNATA:
 NON SALO, ET SPUMANTIUM FLUCTUUM RORE;
 SED SOLO, NOVO MUSARUM GERMINE ORTA.
 HANC VIDES, ET HANC AUDIS.
 TU DISPUTA, ARGUS ESSE MALIS, UT VIDEAS;
 AN MIDAS, UT AUDIAS.
 TANTUM ENIM SERMONEM VULTUS,
 QUANTUM SERMO VULTUM COMMENDAT.
 QUORUM ALTERUTRO AETERNA ESSE POTUISSET:

¹ *La Mirtilla*, Verona, S. dalle Donne e C. Franceschini, 1588; *Rime d'Isabella Andreini padovana comica Gelosa*, Milano, G. Bordone e P. Locarni, 1601; *Rime d'Isabella Andreini*, Parigi, C. de Monstr'oeil, 1603; *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa, academica intenta detta l'Accesa*, Milano, G. Bordone e P. Locarni, 1605. Gli altri testi che la recano come autrice editi nel corso del '600 (*Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica gelosa, et academica intenta nominata l'Accesa*, Venezia, M. Zaltieri, 1607; *Frammenti di alcune scritte della signora Isabella Andreini Comica Gelosa e Accademica intenta raccolti da Francesco Andreini Comico Geloso detto il Capitano Spavento e dati in luce da Flaminio Scala Comico*, Torino, F. Cavalleri, 1620) hanno ancora da essere adeguatamente esplorati per individuare le eventuali aggiunte di vari ammiratori (innanzitutto del marito).

² Cfr. U. Motta, *Petrarca a Milano al principio del Seicento. Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini*, in AA.VV., *Petrarca in Barocco. Cantieri Petrarchistici. Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, 264-268.

*CUM VULTUM OMNIBUS SIMULACRIS EMENDATIOREM,
ET SERMONEM OMNI SUADA VENUSTIOREM POSSIDEAT.*

Dopo l'*Approbatio*, leggiamo la lettera al cardinale Cinzio Aldobrandini, al quale Isabella dedica le sue *Rime* - amate «in quella stessa guisa, che s'amano i propri figli nei quali non pur si tiene caro il bello e 'l buono, ma l'istesse macchie e difetti aggreddiscono e piacciono» - come riconoscimento per la stima e la generosità verso di lei, affinché il prelado «conosca, ch'io serbo memoria delle grazie ricevute, e per segno della riverenza, ch'io le porto». Sfogliando il volume, colpisce in primo luogo la quantità della scrittura: la *editio princeps* delle *Rime* contiene, infatti, 196 sonetti,³ 115 madrigali, 6 canzoni, 10 canzonette morali, 2 sestine, 2 epitalami, 2 centoni, 3 capitoli, 9 scherzi, 4 versi funerali e 9 egloghe boschereccie, ognuna preceduta da un argomento, per un totale di 358 componimenti. La presenza di così tante forme metriche riflette perfettamente le tendenze del secolo e denuncia, da parte dell'autrice, «una conoscenza metrica notevolissima, di cui, del resto, pare essere ben consapevole: già nella prima edizione, ella fa porre in fondo al testo la *Tavola* dei componimenti riuniti per metro».⁴

Rilevante è la presenza di componimenti encomiastici, dedicati a personaggi di vario ordine e grado, chiara traccia della fitta trama di illustri relazioni che Isabella aveva costruito nel corso della sua itineranza professionale.⁵ I numeri rendono l'idea: su 196 sonetti, 49 sono dedicati. A questi vanno aggiunti le 10 canzonette morali, tutte con dedica, la canzone *Alla Sig. D. Maria Principessa Medici, prima che fosse Regina di Francia*, lo scherzo *Ecco l'alba rugiadosa* dedicato a Gabriello Chiabrera e i due epitalami.

Le *Rime* di Isabella Andreini presentano tratti fortemente peculiari e sorprendenti, differenziandosi dalle raccolte poetiche delle altre rimatrici cinquecentesche. In Isabella, in primo luogo, è del tutto assente l'elemento autobiografico: la poesia è coltivata non per confessione personale, ma, piuttosto, per conquistare «una fama più stabile di quella delle scene, continuamente mutevoli, delle quali pur riproduce, con ben maggiore promessa di immortalità, la dinamica della finzione e dell'incessante cambiamento di maschere».⁶ L'io poetico è solo una maschera: per la padovana, l'eros non è tanto *ars amandi* quanto *ars loquendi*⁷ e Isabella si conferma attrice anche quando scrive, anzi è proprio l'esercizio raffinato della recitazione – per propria natura incline alla insistenza e all'enfasi – che influenza la tecnica di composizione e l'accompagna alla scoperta di un linguaggio nuovo o diversamente modulato rispetto a quello adottato da altre già note rimatrici petrarchiste. Di conseguenza, gli *erotikà pathēmata* sono di natura puramente letteraria, inventati allo scopo di fornire alla fantasia occasioni per esercitarsi poeticamente fino a spingersi a scrivere nei panni convenzionali di un uomo, poiché contano, ai suoi occhi, solo lo stile, l'utilizzo dei modelli, il dialogo con essi e la padronanza degli arcani della metrica.⁸ Ecco perché, ad esempio, Isabella desidera i baci delle ninfe:⁹

Bella Ninfa, e cortese
Perché non servi i giuramenti tuoi?
Baciami, ché i tuo' baci

³ Gli ultimi 13 sonetti vengono definiti Sonetti Spirituali, anche se uno è un madrigale.

⁴ D. Perocco, *Isabella Andreini ossia: il teatro non è ianua diabuli*, in D. Perocco (a cura di) *Donne e teatro. Atti del Convegno di Venezia, Auditorium Santa Margherita 6 ottobre 2003*, Venezia, Università Ca Foscari, 2004, 22.

⁵ F. Fiaschini, *Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene*, in AA.VV., *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*. Catalogo della mostra (Pavia, 19 aprile-2 giugno 2001), Pavia, Cardano, 2002, 312-318.

⁶ L. Giachino, *Dall'effimero teatrale alla quète dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 584 (2001), 535-536.

⁷ R. Tessari, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti*, «Culture teatrali», X (primavera 2004), 11-34.

⁸ Cfr. U. Motta, *Petrarca a Milano...*, 264-268.

⁹ Tutte le citazioni sono tratte dalla *editio princeps* delle *Rime*, che indicherò con la sigla *Rime* (1601).

Fien de la lingua mia nodi tenaci¹⁰

Spesso, si paragona ad un personaggio mitologico maschile:

Novo Prometeo, al mio bel sole adorno
Baldanzoso rubai
Di foco in vece un dolce bacio un giorno¹¹

Io qual folle Narciso un sogno, un'ombra
Piangendo seguio¹²

Fece di questo petto
Un novello Vulcano
E di quest'occhi duo fonti di pianto¹³

Fenomeno abbastanza ricorrente è la descrizione della bellezza della donna amata, in molti casi con il riferimento alle singole parti del corpo,¹⁴ mano, labbra, occhi, capelli, con una insistenza analitica che anticipa alcuni caratteri descrittivi dell'*Adone* mariniano:

La delicata mano¹⁵
Quella bocca amorosa¹⁶
In quel labro
Di cinabro¹⁷
Di beltà, di virtù se' Clori mia
Adorna sì¹⁸

Di quel bel volto gli amorosi rai¹⁹

Com'ardono i be' rai,
Come 'l crine e la man lega e saetta²⁰

Or che Nerina mia
Stende la bianca mano²¹

Di mirar gli occhi tuoi,
Le belle mani e i capei crespi e biondi²²

Quella bocca di rose²³

¹⁰ *Rime* (1601), Madrigale LIII.

¹¹ Ivi, Madrigale XCVII.

¹² *Rime* (1601), Sonetto CLXXXVIII.

¹³ *Rime* (1601), Egloga V.

¹⁴ D. Perocco, *Isabella Andreini ossia...*, 29.

¹⁵ *Rime* (1601), Madrigale XXIV.

¹⁶ *Rime* (1601), Madrigale XXVII.

¹⁷ *Rime* (1601), Scherzo VII.

¹⁸ *Rime* (1601), Sonetto XLVIII.

¹⁹ *Rime* (1601), Sonetto XXXII.

²⁰ *Rime* (1601), Madrigale LIV.

²¹ *Rime* (1601), Madrigale LVIII.

²² *Rime* (1601), Madrigale LXXII.

²³ *Rime* (1601), Madrigale CXXII.

Solo Laura Terracina condivide con la Andreini questa propensione a scrivere sotto sembianze maschili, mentre tutte le altre poetesse del tempo generalmente componevano con accenti femminili.

Principale argomento delle *Rime* di Isabella è l'Amore, foggiato sulle voci del Petrarca. Amore è definito di volta in volta *mentitor inumano, fanciullo insano, d'ogni male radice, fabbro d'insidie, spietato Arcier*:

Amor empio Tiranno,
Che 'n tanto affanno m'hai tenuta avvolta²⁴

L'empio, che fugge e mi nasconde il core²⁵

Scoprasi pur d'ogni pietate ignudo
L'empio tuo cor²⁶

Isabella si ripromette di cantare l'amato in poesia, ma sa che non sarà semplice:

S'a pianger sempre mi costringi, or come
Potrò cantando in questa e 'n quella parte
La beltade innalzar, ch'ho 'mpressa al core?²⁷

In altri punti, la poetessa chiede all'amato di ricambiare il suo amore:

Ma perché più dolce uso un giorno prenda
L'amaro suon de' lagrimosi accenti
Bella pietate in voi fiammeggi e splenda²⁸

Onor de' miei sospir, luci serene,
Ch'ancor da lunge il sen m'ardete, quando
Fia, che l'avidò sguardo in voi girando
Soavemente ogni mia doglia affrene?²⁹

Io vi prego begli occhi,
Occhi per cui soavemente i' ardo,
Che solo nel mio petto,
Nel mio cor solo scocchi
L'acuto strale del bel vostro sguardo.
Ecco lieto io l'aspetto³⁰

L'amato, al contrario, gioisce delle sue sofferenze, disprezza i suoi sospiri ardenti:

Disprezza pur questi sospiri ardenti
Anima cruda chiudi gli occhi a queste
Lagrimo amare e le preghiere oneste
Portin per l'aere del tu' orgoglio i venti³¹

²⁴ *Rime (1601)*, Canzone VI.

²⁵ *Rime (1601)*, Madrigale VI.

²⁶ *Rime (1601)*, Sonetto VIII.

²⁷ *Rime (1601)*, Sonetto VII.

²⁸ *Rime (1601)*, Sonetto II.

²⁹ *Rime (1601)*, Sonetto CVI.

³⁰ *Rime (1601)*, Madrigale XCVI.

³¹ *Rime (1601)*, Sonetto VIII.

De l'amaro mio pianto,
 De l'acerbe mie pene
 Il mio Tirsi, il mio bene,
 Anzi il mio dolce male è vago tanto,
 Che sol di tormentarmi ei si compiace³²

Or tu, che del mio mal sì altero vai³³

Solo mezzo per salvarsi è la fuga, motivo che si ripete nella lirica del Cinquecento:

Se non fuggi che tardi³⁴
 Per finir l'aspro affanno,
 Ch'io sostenni vivendo in tanto ardore
 Elessi di fuggirti empio signore;
 Ma vago del mio danno
 Mille saette m'avventasti al core³⁵

Da te m'allontanai
 Sperando in simil guisa
 Di provar meno acerbo il mio tormento;
 Ma poi (lassa) ch'io sento
 L'istessa doglia ancor da te divisa³⁶

S'intepidi ben la mia fiamma un poco
 Nel fuggir de' begli occhi il raggio ardente;
 Ma 'l novo folgorar soavemente
 Viè maggior fece e più vivace il foco³⁷

Afflitta, Isabella arriva ad invocare la morte:

Chiudami gli occhi Morte³⁸
 E sol morir desio³⁹
 Sciogli tu Morte pia che quei nodi, ch'hanno
 Quest'Alma avvinta⁴⁰

Prenda Morte uno stral da la faretra
 Se 'l duol non basta e me tolga da questa
 Vita di morte assai più dura e trista⁴¹

Il sonetto *Il tempo al fin col suo girar cortese* segna l'inizio di una parabola che porterà la poetessa a liberarsi dalla passione amorosa, a dimostrazione di una attenta *dispositio*⁴² delle *Rime*:

³² *Rime (1601)*, Madrigale XL.

³³ *Rime (1601)*, Sonetto LXXXIV.

³⁴ *Rime (1601)*, Madrigale LXIX.

³⁵ *Rime (1601)*, Madrigale LXIV.

³⁶ *Rime (1601)*, Madrigale LXVI.

³⁷ *Rime (1601)*, Sonetto CXLIV.

³⁸ *Rime (1601)*, Madrigale XLV.

³⁹ *Rime (1601)*, Madrigale XLI.

⁴⁰ *Rime (1601)*, Sonetto XXIV.

⁴¹ *Rime (1601)*, Sonetto LIX.

⁴² L. Giachino, *Dall'effimero teatrale...*, 543.

Il tempo al fin col suo girar cortese
Quel foco spense in me, ch'arte od ingegno
Non estinser giamai⁴³

E altrove:

Dopo lungo contrasto in fuga spinto
Alfin sei stato e vinto.
Son da i lacci disciolta,
Che mi trassero un tempo prigioniera⁴⁴

Infine, si dichiara totalmente libera:

Io fuggo d'Amor, le reti e i dardi;
Ma lassa (ohimè) ch'io me n'avveggo tardi⁴⁵

Or non mi turba più sogno fallace,
Vero mi sembra il vero ed ombra l'ombra;
In tutto son'omai d'affanno sgombra,
Ed ho co' miei pensier tranquilla pace⁴⁶
Ah più non sia, che del mio duol ti vante.
Vegg'or mio fallo e so che al cor gentile
Servitù disprezzata è giogo indegno⁴⁷

Amor empio Tiranno,
Che 'n tanto affanno m'hai tenuta avvolta,
Da la Ragion guerriera
Dopo lungo contrasto in fuga spinto
Al fin sei stato e vinto.
Son da i lacci disciolta,
Che mi trassero un tempo prigioniera⁴⁸

Nei sonetti spirituali, posti a chiusura del canzoniere e composti sotto la suggestione del Petrarca, scoppia il contrasto tra l'amore divino e l'amore umano, tra il cielo e la terra, tra la visione di beni futuri e le lusinghe di questo mondo. Isabella desidera allontanarsi dall'angustia della vita umana e ardere di quei raggi che scendendo dall'alto l'avvolgono di una luce siderale:

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 discende⁴⁹

Ma al tempo stesso esprime la propria inquietudine e la difficoltà di allontanare i pensieri frali:

Con le lagrime accuso il fallir mio,
E seguir ti vorrei, ma lusingando

⁴³ *Rime (1601)*, Sonetto CLXII.

⁴⁴ *Rime (1601)*, Canzone VI.

⁴⁵ *Rime (1601)*, Madrigale CXXXIII.

⁴⁶ *Rime (1601)*, Sonetto CLXIV.

⁴⁷ *Rime (1601)*, Sonetto CLXVIII.

⁴⁸ *Rime (1601)*, Canzone VI.

⁴⁹ *Rime (1601)*, Sonetto CLXXXVI.

Il Mondo, ancor fa, ch'io mi volga indietro⁵⁰

Piangendo persegue ancora l'ombra di un sogno:

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. ⁵¹

Chiede perdono al *Monarca del Ciel*, al quale consacra i frutti del suo *mal colto ingegno*⁵² anche se

Picciolo è il don, so, ch'egli è indegno
Di te vero Monarca e vero Dio.

Ma se tu non ricusi o sommo bene
D'accordo nel tuo sen di grazia pieno,
Degno farallo il tuo favor divino.

Pianta così se trasportata viene
Da Monte alpestre ad un Giardino ameno
Nobil frutto produce e pellegrino⁵³

Alla fine, l'anima si rasserena, non vuole accogliere che l'amore di Cristo:

Di Cristo solo il glorioso nome
Formin gli accenti miei, ned altro core
Abbia 'l petto; né il cor altro desio⁵⁴

Fuggite omai cure noiose e frali,
Sgombrate dal mio cor Muse amorose
E spegnetevi pur fiamme dannose,
Vadan lunge pensieri folli e mortali.
A più bel volo ogg'io dispiego l'ali⁵⁵

Questa voce mistica, che la Andreini riprende principalmente dal Bembo, non scaturisce spontanea dal cuore della poetessa, ma risponde ad un movimento del secolo. Come Petrarca aveva sognato di trovare pace ed oblio nel pensiero divino, così i suoi imitatori si volgono indietro con un sorriso stanco e cercano conforto nella presenza di Dio. Diventa motivo tradizionale staccarsi dai piaceri terreni, vagheggiare le gioie celesti.

Insieme con l'amore, Isabella canta altri sentimenti, come il dolore, forse il tema in cui – insieme a quello amoroso – maggiormente si è effuso lo spirito delle rimatrici cinquecentesche:

Troppo del sen, troppo de gli occhi usciro
Sospiri e pianti. Or che più fier m'addoglia
Il mio tormento di morir m'invaglia
Disperato e giustissimo desiro.

Se non m'ancide il duol, se 'nvan m'attempo

⁵⁰ *Rime (1601)*, Sonetto CLXXXVII.

⁵¹ *Rime, (1601)*, Sonetto CLXXXVIII.

⁵² L'espressione *mal colto ingegno* è anche nel sonetto LVIII.

⁵³ *Rime (1601)*, Sonetto CXC.

⁵⁴ *Rime (1601)*, Sonetto CXCII.

⁵⁵ *Rime (1601)*, Sonetto CXCI.

Per impetrar mercé del lungo affanno
Deh qual salute omai sperar mi lice?⁵⁶

Ugualmente diffuso è il tema del destino – così ricorrente nella lirica rinascimentale – generalmente considerato avverso e crudele:

E di Fortuna il sempre instabil giro⁵⁷

Isabella dedica non pochi versi al sonno, come ad esempio, il sonetto *Morfeo gentil, se nel mostrarmi solo* o la prima canzone delle *Rime, Sonno soave e dolce*, in cui attraverso riecheggiamenti dell'alcasiano la poetessa esprime il desiderio di trovare nel sonno quella serenità che di giorno non trova.⁵⁸

Altrove, viene invocato «l'avar tempo che ogni cosa atterra»⁵⁹ perché la donna amata si abbandoni alla passione prima della vecchiaia. E nella Canzonetta Morale I, Isabella scrive:

Così 'l Tempo distrugge e Morte acerba
Involve nel silenzio ogni fatica
Di mortal mano la già famosa il dica
Roma, che sol di Roma il nome serba.

La stessa riflessione sul Tempo che chiude sotterra «e i corpi e i nomi» dei «più famosi e de' più chiari» troviamo nel sonetto VI e nel sonetto CXXXVII dedicato a Carlo Cremona che fece dissotterrare statue antiche vincendo così la fatica «di lui che il tutto ingiusto atterra».

La Natura è spesso animata: la primavera ride, le prime foglie tremolano dolcemente, le aure mormorano soavi. L'aurora in particolare attira Isabella con i suoi festosi colori, mentre gli animali le suggeriscono efficaci similitudini:

Quando le chiome fiammeggianti e bionde
Ci scopre il Sol, ride la Valle intorno⁶⁰

Quando alluma nascendo il Sol la terra,
E l'orror de le tenebre sparisce,
S'allegra il bosco e 'l prato rifiorisce,
Ride la rosa e l'ostro suo disserra⁶¹

Forse appar sì leggiadra in Ciel qualora
Coronata di rose e di viole
Richiama a le dolcissime carole
Gli innamorati augei la vaga Aurora⁶²

Ora che dolce tremolar le frondi
S'odono al mormorar d'aure soavi⁶³

Forse perché la guancia colorita

⁵⁶ *Rime (1601)*, Sonetto XXIV.

⁵⁷ *Rime (1601)*, Sonetto CXCV.

⁵⁸ Di matrice classica, il tema dell'*ad Somnum* trova, da Boccaccio in poi, terreno particolarmente fertile nella lirica italiana (Cfr. S. Carrai, *Ad somnum: l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990).

⁵⁹ *Rime (1601)*, Sonetto CLXV.

⁶⁰ *Rime (1601)*, Sonetto CXXVIII.

⁶¹ *Rime (1601)*, Sonetto XLIX.

⁶² *Rime (1601)*, Sonetto LIII.

⁶³ *Rime (1601)*, Sonetto XC.

In cui fiorisce e ride Primavera
T'empie di fasto?⁶⁴

Orsa così dal cacciator ferita
Mette nel fianco offeso e sterpi e spine,
E 'nvece di scemar cresce il dolore⁶⁵

Nel sonetto XCIX le stelle e la luna diventano delle confidenti:

Amiche stelle s'egli è ver, ch'Amore
V'affigesse nel Ciel, fuggite omai,
E date loco a bei diurni rai,
Sì che veggia Madonna il mio dolore.

Pietosa Luna, e tu, ch'ardente al core
Pur senti acuto strale e 'ntendi e fai
Per lunga prova gli amorosi guai
Piegate a questo, ch'io distillo umore

Molti sono i temi prebarocchi sviluppati da Isabella: nel sonetto *Mentre quasi liquor tutto bollente* Amore viene descritto come vetraio e fabbro, mentre il madrigale *Porta la Donna mia* propone un tema che sarà poi costante nella lirica europea del '600, l'orologio.

Altro elemento fondamentale della raccolta è la conoscenza della mitologia che, in massima parte, trova riscontro in Ovidio (*Metamorfosi* ed *Eroidi*). La Andreini mostra non solo di conoscere eventi e personaggi mitologici ma, sapientemente, li inserisce in contesti dove possano fungere, poi, da esempi morali. Un vero centone ovidiano, in particolare, è la VII egloga, dove l'eterno lamento di Fileno non corrisposto da Nisa è condotto attraverso esempi mitologici tratti dalle *Metamorfosi*:

Lo Dio del fosco e tenebroso mondo
(Lasciate l'alme dei profondi Abissi
A le continue pene, al pianto eterno)
Co' negri tuoi destrieri a l'aria uscendo
Di Cerere rapì l'amata figlia,
Mentr'ella baldanzosa
Per le piagge intessea fragole e fiori
E del gran Regno suo Donna la feo.
D'Alcmena il figlio altero
Del tuo gran foco acceso
Lasciò in disparte l'arco
Le saette e la clava,
E del Leon la spoglia

Diversi sono, poi, i componimenti che fanno riferimento al teatro o che suggeriscono una situazione scenica, a dimostrazione della dimensione teatrale delle *Rime* e del rapporto dialettico tra scrittura e teatro che proprio in esse Isabella istituisce. Vazzoler vede una vera e propria forma drammaturgica soprattutto nelle nove *Egloghe Boschereccie*, che chiudono la raccolta e che «insieme con la *Mirtilla* arricchiscono il quadro della esperienza pastorale di Isabella collocandola in una fase cruciale della storia del genere, fra *Aminta* e *Pastor Fido*».⁶⁶

L'ultima egloga raccoglie in breve l'argomento per una intera pastorale ed è possibile cogliere riscontri non solo con la *Mirtilla* ma anche con il *Pastor fido*. Ad esempio, Alcone che si

⁶⁴ *Rime* (1601), Sonetto CXIV.

⁶⁵ *Rime* (1601), Sonetto XV.

⁶⁶ F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella*, «Culture teatrali», X (primavera 2004), 107-131.

ferisce suscitando pietà e amore in Galatea, la quale lo supplica di vivere o di ucciderla, ricorda la scena di Dorinda e Silvio nel *Pastor fido*:

Così pian piano n'andremo
Al saggio Alfesibeo,
Il qual come ben sai
È de la medic'arte alto maestro⁶⁷

Nel gruppo dei madrigali, che occupano un posto notevole nel suo canzoniere, cogliamo un segno evidente del legame di Isabella con i musicisti del tempo. Come ampiamente dimostrato da Anne MacNeil,⁶⁸ la produzione madrigalistica di Isabella è ben presente in molte antologie coeve ed ha avuto un profondo impatto sul mondo musicale, segno dell'importante ruolo nell'ambito delle sperimentazioni drammatico-musicali sfociate sul finire del secolo nell'invenzione del *recitar cantando*.

Il rapido *excursus* tracciato, costruito su pochi ma – a mio parere – significativi estratti, permette di comprendere il grado di raffinatezza cerebrale, di destrezza compositiva, di straordinaria capacità di assimilazione ed emulazione dei modelli, soprattutto quello canonico del Petrarca, che caratterizzarono il talento di Isabella. Segnale inconfondibile della familiarità col grande modello del *Canzoniere* sono i due sonetti a centone compresi nelle *Rime*, per i quali Isabella si attiene alle norme dichiarate dal senese Giulio Bidelli, il più rigoroso poeta centonista del Cinquecento.⁶⁹ A dimostrare una confidenza non episodica della Andreini con il genere ci sono inoltre nelle *Rime* tre capitoli «con ogni terzo verso del Petrarca» (*Lunge da le tue luci alme, e divine – D'amor, di lui, che 'l cor mi strugge, e sface – Invidioso Amor del mio contento*) nei quali Isabella sposa la tecnica meno impegnativa, ma più diffusa, di alternare il verso petrarchesco con altri di propria composizione, come fa per lo più Ganimede Panfilo. Queste particolari esibizioni di riscrittura virtuosistica dimostrano la precisa volontà dell'Andreini di dimostrare la sua abilità di verseggiatrice e «di indirizzare le sue fatiche incontro alla tendenza emergente del gusto del pubblico».⁷⁰ Altra importante sperimentazione metrica di Isabella è quella delle due sestine, *Misera pria sarà calda la neve* e *Tante fronde non han le verdi chiome*, significative dello sforzo letterario della poetessa. Delle parole-rima, ben otto sono prese dalle sestine di Petrarca.

Tuttavia, nonostante i numerosi prestiti petrarcheschi, le liriche della Andreini sono sciolte ormai in un più libero andamento⁷¹ e volgono lo sguardo anche ad altri modelli sperimentando le nuove esperienze letterarie che si vanno affacciando verso la fine del Cinquecento. Il *vario stil* con cui Isabella chiude il primo sonetto (*Vergai con vario stil ben mille carte*) oltre a rimandare a Petrarca, richiama il *vario carme* del Tasso,⁷² anche se la Andreini capovolge il paradigma tassiano del poeta che sente in quello dell'attore che finge. Tasso canta le gioie «vere», Isabella i «falsi dilette e i falsi dolori», il che vuol dire che ella non imita «pedissequamente i suoi modelli letterari, mirando piuttosto a coltivare un'area culturale trasversale alla letteratura e al teatro,

⁶⁷ *Rime* (1601), Egloga IX.

⁶⁸ La studiosa americana riporta 34 riduzioni musicali di madrigali e scherzi della Andreini firmate da oltre venti compositori. Lo scherzo *Ecco l'alba rugiadosa*, ad esempio, fu musicato da Amante Franzoni e da Giovanni Ghizzolo, mentre *Io credea che tra gli amanti* e *Movea dolce un zefiretto* furono musicati rispettivamente da Eleuterio Guazzi e da Giulio Santo Pietro del Negro. Come erano solite fare altre grandi attrici, forse anche Isabella intonava i suoi versi, attirando così l'attenzione di grandi musicisti del tempo (Cfr. A. MacNeil, *Music and life and work of Isabella Andreini: humanistic attitudes toward music, poetry, and theater during the late sixteenth and early seventeenth centuries*, Chicago, UMI, 1994).

⁶⁹ Sul fenomeno dei centoni petrarcheschi si veda il saggio di I. Innamorati, *Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e centoni*, in *Origini della Commedia Improvisa o dell'Arte*. Atti del XIX Convegno Internazionale. Roma 12-14 ottobre 1995 e Anagni 15 ottobre 1995, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, 163-185.

⁷⁰ I. Innamorati, *Risonanze Petrarchesche tra scena e platea: l'Innamorata nel teatro italiano del Cinquecento*, in M. T. Chialant (a cura di), *Il personaggio in letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, 277-293.

⁷¹ *Lirici del Cinquecento*, a cura di D. Ponchioli, Torino, Utet, 1958, 517.

⁷² T. Tasso, *Rime*, I 1-2: *Vere fur queste gioie e questi ardori/ond'io piansi e cantai con vario carme*.

dove il contesto poetico veicolasse l'immagine dell'attrice e l'attrice incarnasse sensibilmente i "furori" ispirati dalle Muse». ⁷³ Con Petrarca e Tasso, si può considerare Gabriello Chiabrera l'interlocutore privilegiato delle *Rime* di Isabella. ⁷⁴ Dal savonese «si diparte un nuovo stile che evita la crisi del secentismo e fa capo all'Arcadia», ⁷⁵ uno stile nuovo in cui si riconosce l'esempio della Pleiade francese. «Non si può studiare l'opera del Chiabrera senza conoscere il Ronsard», sintetizza Ferdinando Neri. Sull'esempio della Pleiade, il Chiabrera usa largamente nelle sue poesie bacchiche e leggere versi brevi, raggiungendo in tal modo un'altissima grazia. ⁷⁶ Dalla Pleiade deriva altresì quella ingenuità di cui si compiace lo spirito invecchiato, quella ebbrezza invocata con accento puerile, la celebrazione della natura e della donna. ⁷⁷ L'influenza di Chiabrera appare molto evidente nelle dieci canzonette morali di Isabella, tutte in tetrastici di endecasillabi ABBA usati già dal savonese, ⁷⁸ e ancora di più negli scherzi di Isabella, dove «l'uso dei vezzeggiativi e dei diminutivi, la somiglianza di temi (la danza, gli occhi, lo sguardo, la bocca, il riso) e delle metafore (la rosa, la viola, i gigli, i ligustri, i gelsomini, i dardi, i lampi, i rubini, le nevi, ecc.) costituiscono un sistema d'immagini, di coppie aggettivo-sostantivo, di rime (*belle rose, parolette/vezzosette, lampi/avampo, scocchi/occhi, labbra porporine, acerbetti/diletti*, ecc.) che hanno nelle canzonette chiabresche un modello evidentissimo». ⁷⁹ Cinque scherzi della Andreini (I, II, III, VI e VIII) presentano lo schema $a^8a^4b^8c^8c^4b^8$ sull'esempio di *Belle rose porporine* del savonese, mentre gli scherzi V e VII sono ad imitazione di *Damigella* con schema $a^4a^4b^8c^4c^4b^8$. *Movea dolce un zefiretto* (Scherzo IX) presenta schema $a^8b^8a^8b^8c^8c^8$ come nel componimento chiabresco *Amarilli, onde m'assale*, ma con congedo $a^8b^8b^8$. Lo scherzo IV, infine, presenta schema $a^8b^8a^8B$.

Non possiamo infine trascurare l'influenza di Giambattista Marino, percepibile soprattutto nei componimenti in cui vengono trattati temi barocchi e in cui si può constatare come le innovazioni del massimo poeta del tempo fossero condivise e in alcuni casi anticipate dalla Andreini.

Stefano Santosuosso ha individuato forti analogie lessicali e contenutistiche che hanno messo in evidenza l'interesse del poeta napoletano per la scrittura della Andreini. ⁸⁰ Benché non vi siano fonti che documentino frequentazioni e scambi fra i due, abbiamo già avuto modo di ricordare che Marino fu un grande ammiratore di Isabella alla quale dedicò più di un componimento.

Un indice delle figure retoriche varrebbe da solo a confermare uno degli aspetti distintivi della scrittura di Isabella, vale a dire la sua adesione a quell'*ornatus in verbis conjunctis*, che è la cifra del Manierismo a livello di *elocutio*. Le *Rime* sono tutte cosparse di anafore: ne è un ottimo esempio lo scherzo *Io credea che tra gli amanti*:

Io credea, che tra gli amanti
Solo i pianti,

⁷³ G. Guccini, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, «Culture teatrali», X (primavera 2004), 133-152.

⁷⁴ F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in F. Bianchi - P. Russo (a cura di), *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di studi su Gabriello Chiabrera, Savona, 3-6 novembre 1988, Genova, Costa & Nolan, 1993, 437.

⁷⁵ F. Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade francese*, Torino, Bocca, 1920, 1-2.

⁷⁶ Ivi, 82-88.

⁷⁷ G. Chiabrera, *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, a cura di L. Negri, Torino, Utet, 1952, 29-31.

⁷⁸ Il più fortunato dei tentativi metrici del poeta fu il rinnovamento della canzonetta, che conformò alla nuova musica di fine '500 (Cfr. G. Chiabrera, *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, a cura di L. Negri, cit., 25-26).

⁷⁹ F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti...*, 437-438.

⁸⁰ S. Santosuosso, *Le Egloghe Boscherecce di Isabella Andreini nelle opere di Giovan Battista Marino*, «Studi Secenteschi», Firenze, Olschki, LIV (2013), 49-57.

Sol l'angosce, sol le pene
Senza spene fosser quelle
Rie procelle
Turbatrici d'ogni bene.

Io credea, che 'nfausta sorte
Doglia e morte
Sostenesse un cor lontano
Da la mano, che 'l saetta,
Che l'aletta,
Per cui piange e stride invano.

Io credea, quando sdegnose
Le amorose
Luci il vago afflito mira
E sospira, fosse questa
Pena infesta
Sol cagion di sdegno e d'ira.

Io credea, che 'n fier tormento
Il contento
Si cangiasse d'un'amante,
Che 'l sembante amato perde,
Onde 'l verde
Fugge al fin di speme errante

Altre figure care ad Isabella sono l'ossimoro:

Felicissimo pianto, ond'or mi stillo⁸¹

Vita gli era il morir, gioia il dolore⁸²
Non è forse talora il pianger dolce?
Han le lagrime anch'esse il lor diletto⁸³

le interrogative retoriche:

Stolto mio cor a che vaneggi? E quale
Ti figuri piacer? Qual gioia credi
Fruir amando? Ahi misero non vedi
Ne l'altrui doglie il tuo presente male?⁸⁴

le allitterazioni, spesso intrecciate ad altre figure:

Ma non seguì, che 'l duolo al dir dié fine⁸⁵
Vincendo lei, che per noi vincer viene⁸⁶

La metafora spesso si impadronisce di gran parte del componimento. Ad esempio il sonetto XLVI *Qual travagliata nave io mi raggiro* sviluppa interamente la metafora della nave. Troviamo

⁸¹ *Rime (1601)*, Sonetto XX.

⁸² *Rime (1601)*, Sonetto XXXVI.

⁸³ *Rime (1601)*, Sonetto CLIII.

⁸⁴ *Rime (1601)*, Sonetto XXII.

⁸⁵ *Rime (1601)*, Sonetto CXV.

⁸⁶ *Rime (1601)*, Sonetto LXXIX.

anche lo stanco e afflitto legno, immagine che ricorre spesso nella lirica del Petrarca (in particolare nella sestina LXXX) e dei suoi imitatori, per esprimere la sofferenza e il disagio della propria esistenza:

E trar ne l'alto Mar mio fragil legno⁸⁷

Frequenti sono le immagini antitetiche, soprattutto la coppia ghiaccio-fuoco:

Se non temprate un poco,
Madonna, il mio gran foco con quel ghiaccio⁸⁸

S'arder meco non vuoi dentr'al mio foco,
deh! M'insegna a gelar dentr'al tuo ghiaccio⁸⁹

O freddo ghiaccio, ch'arder m'insegni⁹⁰

E i sensi, che già fur di fiamma ardenti,
freddo ghiaccio si fanno⁹¹

Forse qualche scintilla
De la mia fiamma ardente
Temprerà il ghiaccio si fanno, onde fai scudo al core⁹²

Le antitesi e i paralleli sono nei concetti oltre che nelle parole:

Il mio vago omicida
Al ferir pronto ed al sanarmi tardo⁹³

E più gioisce alor, ch'io più m'addoglio⁹⁴
Tua crudeltà farà pietoso il Cielo⁹⁵
Nel tuo velen di dolce amaro infetto⁹⁶
In questa acerba età, matura morte
Mi sottragga agli affanni⁹⁷

Per te languendo in fiera morte vissi⁹⁸

Isabella ostenta, quindi, una certa abilità e virtuosità compositiva ed uno sperimentalismo formale, ormai alla periferia del fenomeno petrarchista, con il gusto di generi nuovi, come la canzonetta, e di figure retoriche nuove, come l'enjambement:

E come ne' Teatri or Donna ed ora
Uom fei rappresentando in vario stile
Quanto volle insegnar Natura ed Arte⁹⁹

⁸⁷ *Rime (1601)*, Sonetto LXVIII.

⁸⁸ *Rime (1601)*, Madrigale III.

⁸⁹ *Rime (1601)*, Sonetto IX.

⁹⁰ *Rime (1601)*, Sonetto XVIII.

⁹¹ *Rime (1601)*, Madrigale IV.

⁹² *Rime (1601)*, Egloga IV.

⁹³ *Rime (1601)*, Madrigale V.

⁹⁴ *Rime (1601)*, Sonetto XVII.

⁹⁵ *Rime (1601)*, Sonetto XVIII.

⁹⁶ *Rime (1601)*, Sonetto CLXXXVI.

⁹⁷ *Rime (1601)*, Egloga V.

⁹⁸ *Rime (1601)*, Sonetto CLXVIII.

Anima cruda chiudi gli occhi a queste
Lagrima amare e le preghiere oneste
Portin per l'aere del tu' orgoglio i venti¹⁰⁰

Ad indicare che l'influsso petrarchesco è in fase discendente sottolineo che Isabella utilizza, nelle terzine dei sonetti, anche lo schema non petrarchesco CDECED:¹⁰¹

Colpa tua gli credei, poiché giurando
Mi promettesti pace. Or veggio a pieno,
che 'n troppo alto desir fia, ch'i' mi stempre.

Ah se 'l foco io non mostro lagrimando
(Benché m'affidi tu) copriral sempre
Cenere di silentio entr'al mio seno¹⁰²

Per concludere, ancora una considerazione sulla predilezione della padovana per le rime ricche, derivative, inclusive, equivoche presenti in quasi tutti i suoi componimenti:

Empio se d'amarissimo veleno
E gorghi e fiumi entro 'l mio sen tu versi
E forza pur, che i miei languidi versi,
E l'egro stil fia d'amarezza pieno¹⁰³

O del mio core spene
Dunque sopisci tu l'aspre mie pene¹⁰⁴

Se per pietà del mi' angoscioso male
M'avesse dato Amore
Così le sue bell'ale¹⁰⁵

Le considerazioni svolte fin qui servono a confermare la posizione di rilievo delle *Rime* di Isabella Andreini nell'ambito della nostra letteratura e a mostrare quanto esse si proiettino oramai verso la *modernità* del Barocco.

⁹⁹ *Rime (1601)*, Sonetto I.

¹⁰⁰ *Rime (1601)*, Sonetto VIII.

¹⁰¹ Petrarca preferisce di massima due schemi: le quartine quasi inderogabilmente incrociate, associate perlopiù a CDECDE o a CDCDCD (Cfr. A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009).

¹⁰² *Rime (1601)*, Sonetto XII.

¹⁰³ *Rime (1601)*, Sonetto VII.

¹⁰⁴ *Rime (1601)*, Canzone I.

¹⁰⁵ *Rime (1601)*, Madrigale VI.