

ALESSANDRA MUNARI

«Lelio d'Isabella figlio». La 'prima donna' di Giovan Battista Andreini

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRA MUNARI

«Lelio d'Isabella figlio». La 'prima donna' di Giovan Battista Andreini

Sulla scia di alcuni spunti offerti da un intervento di Rosalind Kerr (Toronto 2015) e da un saggio di Pier Mario Vescovo, si approfondirà il legame tra la celeberrima 'diva' Isabella Andreini (1562-1604) e il figlio Giovan Battista, «scenico professore» (1576 ca.-1654): non soltanto in termini di biografia, come relazione di sangue e di vita, ma soprattutto rispetto alla produzione di entrambi. Giovan Battista Andreini consacra esplicitamente alla madre molti dei suoi scritti, teorici e letterari: ai suoi occhi Isabella rappresenta l'incarnazione dell'alta professionalità anche letteraria propria del mestiere teatrale, comico ma non solo; professionalità che il figlio per tutta la vita si impegnerà a riscattare dalle accuse di immoralità. Tuttavia l'importanza dell'influsso materno si può riscontrare anche in tratti più impliciti dell'attività di Giovan Battista Andreini: non per niente la prima — e fortunatissima — delle prove letterarie a stampa di Isabella, la pastorale *Mirtilla* (1588), dipinge in chiusura lo scenario con cui si aprirà il prologo dell'*Ismenia*, «opera reale e pastorale», l'ultima opera teatrale importante di Giovan Battista Andreini destinata ai torchi, ricapitolativa delle sue strategie drammaturgiche (1639).

È naturale, ma non banale, indagare il rapporto 'filiale' che legava Giovan Battista Andreini, il famoso attore e autore drammatico di primo Seicento, alla forse ancora più famosa madre, Isabella, forse la prima vera diva della storia. Lo stesso Andreini non perdeva occasione di ricordare come il suo impegno fosse un lascito ereditato dai genitori, e dalla madre in particolare; tendenza, questa, non solo del figlio ma anche del marito stesso di Isabella, Francesco Andreini, il famoso 'Capitan Spavento' della Commedia dell'Arte, entrato con la moglie nella compagnia dei Gelosi nel 1577/78.

Nel primo Seicento si sta consolidando infatti una forte spinta a nobilitare il mondo del teatro, quello comico soprattutto, innanzitutto attraverso la scrittura e messa a stampa dei testi legati al mondo dello spettacolo: si tratta di scenari, come quelli trascritti nella raccolta del *Teatro delle favole rappresentative* (1611) da Flaminio Scala, membro pure lui dei Gelosi; o sono veri e propri testi di scena, integrali o a pezzi, come nei *Frammenti* e negli stralci di dialoghi che compaiono nelle *Lettere* a stampa di Isabella — salvo che Isabella, all'epoca della maggior parte delle pubblicazioni, è già morta: spetta al marito Francesco redigere le raccolte, che in realtà spesso tradiscono l'autorialità d'Isabella dichiarata sul frontespizio, addirittura inserendo all'interno più scritti dello stesso Francesco che della moglie, dichiaratamente. Gli Andreini cavalcano l'onda della fama d'Isabella, il figlio *in primis*: tanto che anche la, per così dire, 'seconda prima donna' di Giovan Battista, la celebre moglie Virginia Ramponi, si presenta poi quasi come una reincarnazione della suocera, cosicché — citando da un sonetto dedicato a Virginia — «[...] la saggia, immortal dotta Isabella / ringiovinita, in lei splenda più bella».¹ Anche nelle sue lettere Giovan Battista ha tanta cura di nominare sempre, al proprio fianco, la moglie Virginia, quanto di ricordare il proprio ruolo di erede dei genitori, di cui si fa sin edoche l'icona della madre: arriva perfino a dimenticare il padre e proclamarsi «Lelio d'Isabella figlio»,² in termini di successore al servizio dei Gonzaga — usando, si noti, il proprio nome d'arte, professionale. Una dinastia teatrale che mostra, intenzionalmente o meno, di continuare su una linea matriarcale, anche dopo la morte di Isabella.

In vita, al contrario, forte della sua appartenenza all'accademia degli Intenti di Pavia sotto lo pseudonimo di 'Accesa', la divina Isabella aveva pubblicato le *Rime* nel 1601; ovviamente, la 'gloria' letteraria si rifletteva anche sulla 'fama' scenica e anche sulla realtà privata, personale, di Isabella in quanto donna.

Lo stretto rapporto tra le due dimensioni 'professionali', quella letteraria in senso stretto e quella teatrale, emerge con particolare evidenza nel sonetto d'apertura nelle *Rime* di Isabella, di chiara impostazione petrarchesca. In questo sonetto proemiale il talento di Isabella si rivela

¹ Dalla stampa trivulziana degli Spensierati con le *Rime in lode della signora Verginia Ramponi, comica fedele, detta Florinda*, Firenze, Volcmar Timan, 1604, 18, citata da E. WILBOURNE, «Isabella ringiovinita»: Virginia Ramponi Andreini before 'Arianna', «Recercare», XIX (2007), 1/2, 47-71: 65.

² *Comici dell'arte: corrispondenze / G. B. Andreini, N. Barbieri, Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni* (a cura di), edizione diretta da S. Ferrone, vol. I, Firenze, Le Lettere, 1993, 166.

caratterizzato da un valore doppiamente proteiforme: a cavallo tra diversi tipi di personaggio, di trame comiche, pastorali, tragiche, e di genere, sul piano della pratica scenica; e, sul diverso piano³ della pratica letteraria, nel ricorso ad un «vario stil», giocato anche sulla pluralità di voci impersonate nella finzione letteraria di ciascun componimento poetico. Così 'recita' il sonetto proemiale:

S'alcun sia mai che i versi miei negletti
legga, non creda a questi finti ardori,
che ne le scene imaginati amori
usa a trattar con non leali affetti:

con bugiardi non men con finti detti
de le muse spiegai gli alti furori:
talor piangendo i falsi miei dolori,
talor cantando i falsi miei diletti;

e come ne' teatri or donna ed ora
uom fei rappresentando in vario stile
quanto volle insegnar Natura ed Arte.

Così la stella mia seguendo ancora
di fuggitiva età nel verde aprile
vergai con vario stil ben mille carte.⁴

Il cerchio si chiude se ricordiamo la prima prova letteraria a stampa di Isabella: una pastorale, la *Mirtilla*⁵ del 1588, in cui pure Isabella si tiene all'interno del solco della tradizione, ricalcando il modello dell'*Aminta*. Del resto — continuando a inseguire il filone del proteiformismo —, Isabella stessa aveva più volte recitato nell'*Aminta*, col ruolo dell'omonimo protagonista... maschile, appunto.

Il legame tra Tasso e Isabella, in termini sia di vita che di produzione letteraria — legame illuminante anche rispetto al processo di costruzione del 'mito' di Isabella —, è stato esplorato da Ferdinando Taviani nella sua analisi del sonetto tassiano «*Bella d'Asia*»:⁶ nel saggio ad esso dedicato un grosso nodo problematico da sciogliere era la notizia dell'incoronazione poetica della madre a fianco del Tasso e del Petrarca, riportata in termini ambigui dallo stesso figlio, Giovan Battista (che ovviamente offre un punto di vista molto parziale). Le righe problematiche in questione provengono da un'opera teorica dell'Andreini, *La Ferza*, dove in effetti il figlio dipinge un ritratto idealizzato della madre, una vera e propria apoteosi di Isabella, assunta a «nume d'oro, [...] oratrice faconda, ammirata ne' teatri, sublimata ne gli scritti».⁷ Questo scritto

³ P. M. VESCOVO, *Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in D. Perocco (a cura di), *Donne e teatro*, Atti del Convegno (Venezia, Auditorium Santa Margherita 6 ottobre 2003), Venezia, Università Ca' Foscari – Comitato per le Pari Opportunità, 2004, 41-58: 45.

⁴ I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, Milano, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, 1601, 1. Tutti i testi qui citati da opere non disponibili in edizioni moderne sono stati sottoposti a un sobrio ammodernamento. Si corregge l'uso di maiuscole, accenti, apostrofi, punteggiatura, dell'h etimologica, del gruppo t/tti>zi; si distingue tra u/v; si scioglie la sigla tironiana et>e/ed davanti a vocale; si mantiene l'oscillazione delle preposizioni articolate tra forme deboli e forti, legando però le forme che non prevedono raddoppiamento.

Cfr. K. T. RADAELLI, *Temì, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Italian Department, University of Toronto, 2012.

⁵ I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M. L. Doglio, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1995.

⁶ F. TAVIANI, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, «Paragone letteratura», XXXV (1984), 3-76. Cfr. R. KERR, *Isabella Andreini (Comica gelosa 1560-1604). Petrarchism for the Theatre Public*, «Quaderni d'italianistica», XXVII (2006), 2, 72-92.

⁷ G. B. ANDREINI, *La Ferza. Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, in F. Marotti - G. Romei (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. II: *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, 489-534:

teorico è una sentita ma ragionata difesa di quella che agli occhi di Andreini si presenta a tutti gli effetti come la 'professione del teatro', in cui è richiesto di coniugare l'elocutio letteraria dell'oratore all'actio gestuale dell'attore; e nella *Ferza* molte pagine sono dedicate alla difesa delle «recitanti».⁸ Pare quasi che il figlio si rifaccia a ricordi personali di vita quotidiana nel descrivere un'attrice idealizzata, il cui «seggio» naturale è l'onestà, l'onore, per la donna ancora più che per l'uomo, «sì come disse la felice memoria d'Isabella, mia cara madre, nelle sue lettere» (citando da *La Ferza*).⁹

L'attrice allora deve essere una donna onesta, moglie fedele e madre premurosa, e allo stesso tempo un'altissima professionista teatrale. Giovan Battista descrive in maniera molto vivida l'«ideal tipo» della donna «comica», pochi paragrafi dopo aver ricordato l'insegnamento morale, qui sopraccitato, della madre. Leggendo le righe riportate sotto, si presti attenzione al gioco verbale sul termine 'fama', una parola *refrain* nel lessico riferito a Isabella,¹⁰ così come al dettaglio del lume 'acceso'; si noti anche la messa in scena, per così dire, del dietro le quinte quotidiano, mostrando l'assiduo studio dell'attrice intenta a costruire la finzione dei sentimenti — un tratto tipico di Isabella, ben evidenziato proprio nel sonetto proemiale delle sue *Rime*, come ha sottolineato anche Rosalind Kerr in un suo recente intervento.¹¹ Ecco le righe dalla *Ferza* in questione:

vedi che 'n un momento, in ritirata camera ritirandosi, [*l'attrice comica*] altro non fa che dottrinar se stessa con que' savi discorsi che di recitar se le aspetta; e corregger l'azzioni sue col mortificarsi e nella e nella molta lubricità del gestire, per arricchir se stessa di quella tanto singolare e preclara parte nell'oratore tre volte dal Savio detta *actio*.

Or qui tutta contenta in uscendo al consorte, quasi della sua sorte ministra, recita le suddette cose, ne riceve lode, ella ne gioisce, il marito ne giubila, i figli ne godono e tutti ne trepudiano; e qui a pena alla mensa postasi, toltasene ancor frettolosa, vaga più di fama che di fame, a gli studi ritorna per la vicina ora, per lo tempo fugace e breve del cimentar se stessa colà dove l'uomo, in pubblico esposto, acquista o vanto o biasimo. Or qui si veste, or qui s'invia, or qui recita palpitante, or qui festeggiante, lodata, stanca alle stanze s'invia e si ricovra, e dispogliata a pena, a pena rimirati (lince della famiglia) i fatti pubblici della sua casa, udito, veduto quello che studiarono il giorno i pargoletti figliuoli, ecco della cena, l'ora soprarriva e del riposo l'ora. Ed ecco la misera, nelle fatiche ogn'or sommersa, nel letto stesso angusto, ricovro dell'auguste fatiche, all'acceso lume (costume de' virtuosi) dar lume maggiore con la virtù a se stessa, altre cose nuove studiando, al nuovo tempo per rappresentarle, alla donnesca riputazione per accrescer giornalmente vanti maggiori.¹²

La Ferza appartiene a quello che Rossella Palmieri ha definito un trittico di opere teoriche, pubblicato da Andreini nel 1625 a Parigi, insieme a *Lo Specchio* e al *Teatro Celeste*; quest'ultimo però legato per tematica con altre sue riflessioni risalenti al primo fulgido periodo di Giovan Battista, tra il 1604 e il 1610, subito dopo la morte della madre. Si tratta della *Saggia Egiziana*, un dialogo platonizzante guidato da una misteriosa donna egiziana cui sono «noti i più sublimi arcani / delle celesti intelligenze eterne» e care «le platoniche dotte aurate carte, / le stagirite e quante il mondo serba»;¹³ c'è poi il *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, quest'ultima travestita sotto i panni di un «personaggio della commedia»¹⁴ femminile; *La Divina Visione*, dove la

497. Questo giro di righe può anche essere riferibile a Virginia Ramponi, cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, 246. Isabella è tuttavia citata pochi paragrafi sopra, richiamata da parole chiave quali 'fama' e 'acceso'.

⁸ *Ivi*, 502 e ssg.

⁹ *Ivi*, 505.

¹⁰ Cfr. ANDREINI, *La Ferza...*, 521.

¹¹ R. KERR, *Isabella Andreini and the Making of Celebrity Culture*, 46th Annual Convention della NeMLA (Toronto, 30/04-3/05/2015), gentilmente concesso dall'autrice.

¹² ANDREINI, *La Ferza...*, 505-506.

¹³ *Id.*, *La Saggia Egiziana*, in *Id.*, *Opere teoriche*, introduzione, edizione e commento di R. Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013, 60-117: 83.

¹⁴ *Id.*, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, in *Id.*, *Opere teoriche*, 147-180: 153.

Madonna, «pietosa Madre»,¹⁵ si presta a avvocata di una Milano invischiata nel peccato; si tratta, infine, del *Teatro Celeste*. Tutte opere, anzi, donne impegnate a difendere, in un modo o nell'altro, la virtù della professione teatrale:¹⁶ in particolare, il *Teatro Celeste* è una raccolta di ventidue sonetti dedicati a figure 'sacre', riabilitanti, del teatro. A fianco di veri e propri attori santificati troviamo Isabella, presa a modello dei «professori virtuosi»¹⁷ delle scene, ma già destinataria di poesie nella raccolta redatta dal figlio in lode della madre, al momento della sua morte (*Il pianto d'Apollon*). Isabella viene quindi trasformata in prosopopea della professione teatrale, alla pari di personificazioni di ideali come l'Egiziana quale nuova Diotima, la Verità, la Madre. Ecco il sonetto esplicitamente consacrato alla diva:

Tra le scene più belle ecco la bella
splende Accesa d'onor saggia Andreina;
raggio nel mondo e 'n ciel pura fiammella
che di suo foco a 'ncenerir destina.

Donna dono fatal, opra divina
franca penna real Intenta appella;
né di tempo l'indomita ruina
sua memoria immortal rode o cancella.

D'ogni gloria maggior scena fastosa
fatti giardin d'un sempiterno alloro
giardiniera bellissima Gelosa.

O qual di ricca statua alto lavoro
fa colonna poggiar ambiziosa,
di'; base fui d'un simulacro d'oro.¹⁸

Con Isabella si è davanti a una mitopoiesi, insomma, a una vera e propria costruzione di un 'personaggio', che agisce sulla scena perché è stato prima attentamente studiato, preparato, *finito* l'altro mitico personaggio dell'uomo di teatro. Giovan Battista avrebbe poi definito «scenico professor»¹⁹ questa figura: in tal senso, Isabella era stata davvero la figura che per prima aveva incarnato tale ideale di professionalità teatrale, una 'prima donna' nel senso più profondo del termine. Isabella diventa un personaggio talmente 'intimo' al mondo teatrale che gli stessi personaggi fittizi possono citarla esplicitamente, 'dall'interno' di commedie andreiniane quali *La Campanaccia* (II, 4) e *La Turca* (IV, 7). Nella prima parla un tipico *amoroso*, «Oh, Lucrino infelice, e come tanto in così poco tempo ti dà l'animo di fare? *Amor grande in gran cor opra gran cose*, disse la savia immortal Isabella Andreini, delle muse e delle scene così cara amica. Già ho pensato il modo, già veggo il rivale abbattuto [...]».²⁰ La stessa frase risuona anche nella seconda opera, sulle labbra di un «Poeta» innamorato: «Diciamo, Candida, come già disse la regina della scene, l'amica delle Muse, di volto sì, ma più d'un casto core Bella: *Amor grande in gran cor opra gran cose*».²¹ Seppur con una leggera variazione nella disposizione delle parole («Grand'amor in gran

¹⁵ Id., *La Divina Visione*, in Id., *Opere teoriche...*, 119-145: 129.

¹⁶ «È una donna, l'Egiziana, a persuadere il rozzo Ergasto dell'importanza di vivere nel consesso civile dove esistono teatri che hanno recuperato la loro dimensione etica; è ancora una donna, la Verità, a sconfiggere la protervia di Momo sottolineando la dimensione pedagogica delle commedie greche e latine a cui senz'altro si possono affiancare quelle dei comici onesti e di certo non volgari; è la Vergine Maria ad intercedere presso Dio ne *La Divina Visione* affinché i cittadini milanesi possano uscire dalle maglie del peccato e idealmente incamminarsi sul sentiero borromaico ed è, infine, Isabella a splendere nei sonetti conclusivi del *Teatro Celeste*», R. PALMIERI, *Introduzione*, in ANDREINI, *Opere teoriche...*, 9-49: 10.

¹⁷ ANDREINI, *Teatro celeste*, in Id., *Opere teoriche...*, 181-201: 188.

¹⁸ *Ivi*, 192-193.

¹⁹ Id., *La Saggia Egiziana...*, 96.

²⁰ Id., *La Campanaccia, comedia piacevole e ridicolosa*, Venezia, Angelo Solvadori, 1627⁴ (1621¹), 23 (II, 4).

²¹ Id., *La Turca, comedia boschereccia e marittima*, Venezia, Paolo Guerigli, 1620³ (1611¹), 133 (IV, 7).

cor opra gran cose»), Giovan Battista sta ricordando un verso dalle *Rime* materne, precisamente dalla seconda egloga boschereccia, uno scambio tra Selvaggio e la «cruda» Amarilli.²²

La citazione verbatim (o quasi) di Giovan Battista dalle *Rime* materne offre lo spunto per indirizzare la seconda parte di questa ricerca. Finora ci siamo occupati solo del 'personaggio', del mito, di Isabella; di quella che Pier Mario Vescovo avrebbe chiamato la sua «presenza», in termini di *storia di vita* più che di *storia di opere*. Di lei ci resta in effetti una produzione letteraria non denotante particolare incisività, una poesia di stampo petrarchistico e una pastorale sul modello tassiano, prive insomma di un «*quid* di differenza», nel senso tuttavia che «per Isabella – come per altre letterate di allora – erano la vita e la presenza a costituire l'eccezionale principio di differenziazione dal maschile, mentre la letteratura – nell'intrattenere rapporti con una società culturale maschile – doveva per evidenti motivi dare prova di una dignità e, direi, convenzionalità che la potesse avvicinare a quella degli uomini».²³

Non si proverà nemmeno a toccare ora la questione dell'autorialità per le pubblicazioni *post mortem*. Tuttavia si può tentare di sfruttare in direzione critica un procedimento simbolico molto caro a Giovan Battista, che almeno in parte sembra averlo ereditato proprio dalla madre, ossia una 'tecnica dello specchio': nella produzione di Giovan Battista è possibile infatti scorgere spunti interessanti anche, di riflesso, per rileggere la pratica drammatico-letteraria di Isabella — e di proposito non si vogliono scindere queste due dimensioni.

Parlando di specchio, già la critica è intervenuta a riflettere sul significato fondamentale che questo chiaramente rappresentava agli occhi di Giovan Battista, tanto nel suo simbolismo teorico — teatro come *speculum vitae* —²⁴ quanto nella sua versatilità di espediente drammatico-narrativo e metateatrale. È doveroso ricordare a tal proposito un bellissimo saggio di Daniela Mauri, che sulla base del mito di Narciso lega tre testi di Andreini madre, padre e figlio, con la *Mirtilla* assunta a «archetipo famigliare»²⁵ per la breve opera scenica *L'alterezza di Narciso* del marito e per la commedia *Amor nello specchio* di Giovan Battista. Il filo rosso tra le opere si concretizza nella tensione tra castità e passione: tematica tutta pastorale, che viene apparentemente risolta in quella che si rivela un'ulteriore complicazione poi variamente sciolta, ossia l'autoinnamoramento, inteso sia come amore di sé che come amore del proprio doppio. Se, dice Daniela Mauri, Isabella risolve tale nodo in maniera un po' forzata con un taglio netto finale, costringendo le donne a accettare gli amanti per quieto vivere — e questa è anche l'impressione da cui prende le mosse un saggio importante di Rachel Stonecipher, come si vedrà —, Giovan Battista ricorre al motivo della specularità e del doppio, del gemello, passando prima tuttavia anche per soluzioni (temporanee, ma comunque scandalose all'epoca) come l'omosessualità.

Era importante citare *Amor nello specchio* per introdurre la tappa successiva del ragionamento: un'osservazione nel saggio di Daniela Mauri risulta utile infatti nel discorso su Isabella e Giovan Battista. La madre e, di riflesso, il figlio distinguono tra due tipi di amori: uno negativo, improntato a una semantica del «furore» e segnato di valenza tragica, contrapposto a un «ragionevole amore»,²⁶ poi sancito nell'unione coniugale.

Siamo davanti alla classica divisione neoplatonica tra Venere celeste e Venere terrena; tematica che comporta innanzitutto la considerazione del ruolo della donna, della bellezza femminile, rispetto al processo di elevazione dell'uomo, e anche la riflessione sulla capacità di

²² ANDREINI, *Rime...*, 238 (l'egloga è compresa nelle pp. 233-240).

²³ VESCOVO, *Virginia Ramponi...*, 44-45.

²⁴ N. BUONIMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, in «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, cl. di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie», s. IX, vol. XII, fasc. 1, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999.

²⁵ D. MAURI, *Il mito di Narciso in tre testi di Isabella, Francesco e Giovan Battista Andreini*, in E. Mosele (a cura di), *La commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, Atti del convegno internazionale di studio a Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, Fasano, Schena editore, 1998, 207-221: 209. Cfr. P. M. VESCOVO, *Narciso, Psiche e Marte 'mestruato'. Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, «Lettere Italiane», I (2004), 50-80.

²⁶ *Ivi*, 213.

amare da parte delle donne. Rachel Stonecipher, prima velocemente citata,²⁷ ci viene in aiuto in questo senso: vero è che la *Mirtilla* si presenta come una riscrittura dell'*Aminta*, ma pure che Isabella intende in maniera diversa la soluzione tassiana di vedere le donne come capaci solo di pietà e non di vero amore (quindi di essere solo oggetto, causa agente — ma non soggetto — di elevazione). Per Isabella, le donne non possono che accettare le decisioni maschili, soffocando i propri desideri amorosi in nome della pace: un consenso dato consapevolmente, con piena intenzionalità razionale se non spontaneità emotiva, cosicché l'“amore” femminile esce dal campo del *furor* e diventa dominio della ragione, di una volontà femminile lucida.

Giovan Battista riprende lo spunto pastorale materno all'interno di un altro genere, la commedia, dove il nodo dell'autoinnamoramento viene risolto non dal punto di vista filosofico ma ‘solo’ drammatico-narrativo: il finale vede la classica soluzione delle nozze, quando la bellissima Florinda acconsente a sposare il gemello della donna amata, Lidia, il cui riflesso a metà commedia era stato da Florinda scambiato per il proprio stesso riflesso. Florinda in effetti sin dall'inizio si era votata ad amare soltanto se stessa, per non perdere la libertà e il pieno possesso di sé di fronte alla tirannia d'amore; Eugenio invece la sedurrà con l'inganno, fingendosi la sorella, così togliendo a Florinda e a Lidia ogni possibilità di scelta. L'ostilità ‘teorica’ di Florinda di fronte a un amore tiranno non ha rimedio; le sue insistenti domande, le sue ‘condizioni’²⁸ per godere d'amore senza perdere in libertà non trovano spazio per crescere in una riflessione più profonda.

Interessante notare come anche un altro *tópos* del *furor* amoroso, la follia, venga toccato spesso nell'intera produzione di Giovan Battista, e in certe occorrenze in maniera molto simile a quella materna. Un'occorrenza si trova nella parte iniziale della sua *Centauro*, opera drammatica in tre atti ciascuno afferente a un genere teatrale diverso (nell'ordine: commedia, pastorale e tragedia). Nel primo atto, di natura comica, troviamo i due classici innamorati che si fingono matti, parlando in questi termini:

(Qui dalle due parti del Theatro uscirano i pazzi in un tempo; dietro la pazza gridandosi, dalli alla pazza, e così dietro al pazzo gridando dalli al pazzo)

FILENIA: Uu uh, uh, dalli, dalli, dalli. Eh, eh, eh; piglia, piglia, piglia. [...] Tien giù le mani ve, se non che. Chi t'ha fatto quelle scarpette, che te stan si bene Gerometta, che ti stan si ben. Me le ha fatte quel ciabattino di Marte al suono di Timpani, e di Gnaccare con tanta melodia, che Teucro Re di Cipro crepava di doglia di corpo. Il Capo di Medusa scoppiava dalle risa, [vedendo il Drago esperido che faceva contrappunto sopra la groppa del Monton Frisso, e duo sonagli da sparviere cantavano la guerra, che fecero i Giganti contra le gelatine fredde; e quella ribalda della fantesca di Proserpina pelava un' zampetto di porco con tanta leggiadria, che non si conosceva l'Asia dall'Europa. In quello Titone si risolse di salutar l'Aurora, e facendosi ferrar da i piè di dietro per passar il Mar delle Zabacche comparve l'ombra del Re Mida tutta lampeggiante d'oro in oro, accompagnata da quelle sue orecchiaccie d'Asino, che faceva un sole, che mai non fu veduta la maggior pioggia;] in tanto il Re Minos pestava la salsa e un Alchimista tirò una coreggia così grande, che 'l Mar Oceano avendo la renella pisciò l'Isola del Giappone, e della China, e del Perù: ma zitto, zitto, che quei sordi non ci sentano.

[...] *[Segue a questo punto un dialogo in disparte tra Flenia e l'altro finto pazzo, Lelio: i giovani si scoprono amanti l'uno dell'altra, per «gran simpatia di Natura, o grandissimo sforzo celeste». I due architettano un piano per coronare il loro sogno d'amore, concludendo così:]*

FILENIA: Se così è, eccomi vostra o Lelio, ecco v'abbraccio, questo petto questo cuore co 'l vostro innestando.

LELIO: Et io lo stesso facendo lodo Amore, che per gradi di tanta infelicità, m'ha fatto pervenire a stato di tanto contento.

²⁷ R. STONECIPHER, *Reforming Relationships In The Late Italian Renaissance: The Protofeminism Of Lucrezia Marinella And Isabella Andreini*, The Larrie and Bobbi Weil Undergraduate Research Award Documents, Paper 6, 2013, consultabile online alla pagina (data ultima consultazione 11/02/2016): http://digitalrepository.smu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=weil_ura.

²⁸ G. B. ANDREINI, *Love in the Mirror*, edited and translated by J. R. Snyder, *The Other Voice in Early Modern Europe: Toronto Series*, vol. II, Toronto, Iter/CRRS, 2009, 88 (I, 2).

[alla scena seguente riprende l'inseguimento dei finti pazzi]
STILLINO: Eccoli eccoli; piglia, piglia.²⁹

È senza dubbio la celebre *Pazzia d'Isabella* il modello di riferimento per questo tipo di follia che coinvolge *in primis* l'*elocutio* e poi, presumibilmente, anche l'*actio* (specie considerando che era Florinda/Virginia, l'«Isabella ringiovinita», a impersonare l'innamorata). È risaputo che tale scena permetteva a Isabella, il cui personaggio era impazzito in seguito a una delusione amorosa, di esibire il suo talento proteiforme mimando gli altri personaggi e discorrendo in diverse lingue;³⁰ il figlio però nella *Centaura* recupera soprattutto la dimensione di follia verbale. Ciò significa che il discorso viene privato di ogni logica al punto che, già nella versione della *Pazzia d'Isabella* 'trascritta' da Flaminio Scala ne *Il teatro delle favole rappresentative*, Scala non si limita — come invece per *La finta pazza* — a segnare che Isabella «fa diverse pazzie»,³¹ ma trascrive le parole precise, trasformando lo scenario in un copione 'a posteriori'.

ISABELLA [...] rimane come insensata, poi, prorompendo in parole, esagera contra Orazio, contra Amore, contra Fortuna, contra se stessa, e per ultimo diventa pazza e furiosa; [...] si straccia tutte le vestimenta d'attorno, e come forsennata se ne corre per strada.

[...]

ISABELLA vestita da pazza, si pone in mezzo di Burattino e di Franceschina, dicendo voler loro dire cose di grandissima importanza. Essi si fermano ad ascoltare, et ella comincia a dire: «Io mi ricordo l'anno non me lo ricordo, che un Arpicordo pose d'accordo una Pavaniglia spagnola con una Gagliarda di Santin da Parma, per la qual cosa poi le lasagne, i maccheroni e la polenta si vestirono a bruno, non potendo comportare che la gatta fura fusse amica delle belle fanciulle d'Algieri; pure, come piacque al califfo d'Egitto, fu concluso che domattina sarete tutti duo messi in berlina», seguitando poi di dire cose simili da pazza.

[...]

ISABELLA da pazza, dice al Capitano di conoscerlo, lo saluta, e dice d'averlo veduto fra le quarantotto imagini celesti che ballava il Canario con la Luna vestita di verde, et altre cose tutte allo sproposito, poi col suo bastone bastona il Capitano et Arlecchino, quali fuggono, et ella dietro seguitandoli.

[...]

ISABELLA arriva pian piano, e si pone in mezzo a Pantalone ed a Graziano, dicendo che stieno cheti, e che non facciano romore, perché Giove vuol stranutare e Saturno vuol tirare una coreggia [...].³²

Il figlio Giovan Battista pare recuperare la tematica della follia, oltre a motivo per così dire esornativo, anche come nodo funzionale allo sviluppo della trama del genere comico, nella *Centaura*. Diventa invece un tratto narrativo abbastanza debole in un altro contesto, ossia nel genere pastorale — quello più profondamente contraddistinto, come si è visto, dal dilemma 'teorico' sulla natura d'amore —: qui il valore della pazzia d'amore va ricercato in direzione più segnatamente simbolica.³³

Questo è il caso della follia del generale Learco nel dramma *Ismenia*, «opera reale e pastorale» pubblicata a Bologna nel 1639 da Giovan Battista Andreini. Learco impazzisce per il

²⁹ Id., *La Centaura*, Genova, Melangolo, 2004, 64 (I, 5).

³⁰ Cfr. E. ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley, University of California Press, 1991, 347.

³¹ F. SCALA, *La finta pazza*, in Id., *Il teatro delle favole rappresentative*, vol. I, a cura di F. Marotti, Milano, Il polifilo, 1976, 93-100: 96.

³² Id., *La pazzia d'Isabella*, in Id., *Il teatro delle favole...*, vol. II, 385-396: 393-394, 396.

³³ Cfr. E. CHICHRICCO «Col mezo di così fatto innesto». *L'esordio pastorale di G.B. Andreini tra La Saggia Egiziana e La Florinda*, in A. Beniscelli-M. Chiarla-S. Morando (a cura di), *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), Bologna, Archetipolibri, 2013, 331-348, dove si segnala l'importanza del genere pastorale sin dagli esordi drammatici e teorici di Giovan Battista Andreini, pur quando 'camuffato', con la tragedia *Florinda* e lo scritto teorico de *La Saggia Egiziana*.

rifiuto amoroso ricevuto dalla ninfa Nisa nonostante il fatto che il generale, per soddisfare le richieste della ninfa, abbia abbandonato la carriera militare a favore di una vita da pastore in Arcadia, sotto il nuovo nome di Sireno. Ecco il momento in cui gli altri personaggi, le maschere dell'Arte, si trovano a fronteggiare il generale impazzito:

PEDROLINO: L'è ol zeneral Learch,
 ch'el gh'è callà ol cervell,
 e si è vegnù furius d'una manera,
 ch'el va de dì e de nott
 ficcandes per i bosch e per le grott,
 e si el se butta a tutt color che 'l catta,
 e ghe dà d' i sgrugnù,
 d'i calz e morsegù,
 sì che ogn'un per fuzì da sto bestial
 s'ascond, e fin s'attuffa in te i canal.

PANTALONE: Ma come xè sta cosa?
 Chi l'ha conzo a sta foza, el pover fio?

PEDROLINO: Mi no so, so che 'l grida tutt'ol di:
 «Nisa, cavate la camisa,
 mostrame una tettina,
 voltame Nisa ol pett, e no la schina».
 Senti ch'apunt ol ven illà gridand;
 bondi, bondi, fradei,
 me vegni slontanand.
 [si passa alla scena successiva]

LEARCO: Piglia, piglia colei.

PEDROLINO: Vedil, che 'l ven fradei,
 vedil, vedil chialò,
 salvase pur chi può.
 [...]

LEARCO: Ah, sì, sì, vi conosco,
 sì, sì, vo' siete quelli
 sì perfidi e rubelli,
 che insegnasti di dire a la mia Nisa:
 «Cavati la camisa,
 quella camisa che ti fè pastore,
 poiché non t'odio meno
 adornato, e guernito
 di velli pastorali,
 che se d'accial vestito
 avventassi al mio cor quadrella e strali».
 Or, canaglia, pigliate
 de la zinzania seminata il frutto,
 ch'a pugni, a calzi gettarovvi a terra;
 e finita così fia la mia guerra.³⁴

La direzione simbolica sulla cui base orientare l'interpretazione di questa follia ci viene indicata da un segnale presente nel modello originale, la *Pazzia d'Isabella*. Considerando che per i comici Gelosi, Isabella in particolare, la commedia dell'Arte non escludeva rimandi alla cultura alta, anzi, il gesto dello svestirsi non può che rimandare a un precedente letterario raffinato, l'Orlando ariostesco. Il Learco dell'*Ismenia* pure ricalca tale modello, ma si allontana dall'esempio della *Pazzia*: l'uomo non è affetto da vera e propria follia verbale, sebbene sia evidente il suo improvviso scivolare in un linguaggio basso, una volta rimosso ogni freudiano freno di decenza quando comincia anch'egli a imprecare contro Amore.

³⁴ G. B. ANDREINI, *Ismenia, opera reale e pastorale*, Bologna, Nicolò Tebaldini, 1639, 112-114 (IV, 2-3).

La pazzia di Learco da sola non ha valenza narrativa, dato che offre semplicemente l'occasione di introdurre, dopo il momento comico dell'inseguimento, un nuovo importante personaggio quale il mago Ruspicano, che nel far rinsavire Learco può sfoggiare per la prima volta i suoi poteri magici in scena. L'incantatore sana il generale Learco della sua follia d'amore e lo elegge a proprio campione contro il satiro Ulfone, che combatte invece per l'antagonista, la maga Ismenia, ostile a ogni forma d'amore secondo le leggi d'Arcadia. Il mago consegna al suo nuovo campione una clava a mo' di arma militare e un anello come arma per così dire amorosa, capace di incantare Nisa in modo tale che la ninfa ricambi finalmente l'amore del generale, dimenticando il pastore Alcone.

Quello che nell'*Ismenia* pare un tassello gratuito, la follia d'amore, va riconsiderato nella più ampia cornice dell'intera «opera reale e pastorale» di Giovan Battista, ricordando anche l'esempio materno. Rosalind Kerr³⁵ ha infatti sottolineato che il dialogo di tema amoroso era una delle costanti più forti nella pratica scenica di Isabella, testimoniata non soltanto dagli scambi dialogici riportati nelle *Lettere* postume — per le quali sussiste sempre, dopotutto, il dubbio del rimaneggiamento da parte del marito Francesco —, ma anche da un riscontro testuale negli scenari di Flaminio Scala. Nel suo *Teatro* Flaminio Scala spesso riporta occasioni e segnali indicanti un'effettiva messa in scena di quei dialoghi, dove tanto peso ha la riflessione per così dire 'teorica', neoplatonizzante, sulla natura d'amore — anche la *Pazzia d'Isabella* non fa eccezione, come vedremo. Ecco un esempio dai *Frammenti* di Isabella:

POMPEO: L'amore (come vuole il Filosofo) piglia origine dal vedere: il vedere è posto in mezzo tra la mente, e il tatto; e di qui sempre nasce, che l'anima dell'amante si distrae, ed ora in su, ed ora in giù, scambievolmente si getta; ora sorge dalla cupidità de toccare, ed ora brama, or l'una, ed or l'altra bellezza: e quando avviene, che l'anima da raggio di singolar bellezza rimanga ferita; subito l'amante ricorre al refrigerio, ed alla medicina; come interviene a me, che sendo dalla vostra unica beltà ferito, ricorro a voi per medicina, e refrigerio.

ARTEMISIA: Io non son medica da purgarvi.

POMPEO: Se non siete medica siete maga, ed avete forza magica in voi.

ARTEMISIA: S'io son maga, voi siete sofista, e come tale siete acciecatò dalla nebbia d'amore; pigliate le cose false per le vere [...].

POMPEO: S'io son sofista come dite, io dico che senz'altro voi siete maga, che con opera magica tirate l'una cosa all'altra per similitudine di natura, onde ne nasce il commune tiramento nomato amore, e forza magica.³⁶

Se la pastorale *Mirtilla* comincia con un dialogo tra Amore e Venere dove si specifica che non è vero amore la passione identificabile come «furore»,³⁷ ma solo quel principio vitale universale, positivo, portatore di gioia, anche l'*Ismenia* si apre su una scena che vede protagonista la dea dell'amore. Siamo in un'Irlanda arcadica che Giunone, irata per l'ennesimo tradimento del marito, si compiace di vedere devastata dalle tempeste, in uno scenario che pare riprendere alcuni versi finali della *Mirtilla*, «FILLIDE: Non turbi mai Giunon l'aria tranquilla, / [...] ma conceda mai sempre la natura / eterna primavera a questo loco. / [...] MIRTILLA: Né queste rive sien turbate mai / dal furor d'Aquilone, / ma sia perpetuamente in questo loco / fior, fronde, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi».³⁸ Venere, innamorata di quei lidi irlandesi, accorre subito e istituisce un patto con la regina dell'Olimpo, chiedendo un clima primaverile per la sua Arcadia nordica; in cambio promette di sequestrare arco e frecce al figlio finché non avrà imparato a usarle saggiamente — rendendo Giove uno sposo fedele —, secondo il 'retto

³⁵ KERR, *Isabella Andreini and the Making...*

³⁶ I. ANDREINI, *Frammenti di alcune scritture della signora Isabella Andreini, comica Gelosa e academica Intenta, raccolti da Francesco Andreini comico Geloso, detto il Capitano Spavento, dati in luce da Flaminio Scala comico*, Torino, eredi di Giovan Domenico Tarino, 1621, 56.

³⁷ MAURI, *Il mito...*, 213.

³⁸ ANDREINI, *La Mirtilla...*, 158-159 (V, 8). Si noti la citazione petrarchesca (RVF CCLXII).

governo' dettato dalla madre.³⁹ Si tratta di una *mise en abyme* della trama intera, che vede lo scontro spesso anche violento tra due concezioni d'amore tipicamente contrapposte nella pastorale di Andreini: una come furore, passione ingovernabile e sfrenatezza dei sensi che porta alla perdita di sé, in opposizione alla castità cui sono votate le seguaci di Diana; l'altra come sentimento lecito, positivo, motivo d'ordine e di pace, che non lede l'onestà della donna e che culmina nell'istituzione del matrimonio.

Nell'*Ismenia* si trovano vari discorsi dei personaggi sulla natura d'amore, e l'intera trama indirizza tutti a una crescita nell'affrontare tale passione. Gli uomini spesso menzionano il fatto di essersi dovuti 'trasformare' da principi, soldati, uomini di corte a pastori, perdendo la propria identità per venire incontro alle condizioni poste dalle donne amate; recupereranno alla fine il loro ruolo originario, diventato più consapevole, dopo una lunga maturazione passata attraverso numerose prove d'amore. Le donne invece, a differenza delle più intraprendenti ninfe della *Mirtilla*, subiscono un intervento dall'alto. Nisa viene 'incantata' dall'anello d'amore, come si è detto; l'altra ninfa, Lilla — che è la figlia della stessa maga Ismenia e, come la madre, incantatrice avversa all'amore, dedita solo alla caccia —, in una delle sue primissime apparizioni discute con Nisa sulla potenza d'Amore, deridendolo. Subito dopo questo episodio, Lilla viene imprigionata nei lacci amorosi intrecciati da Venere e Amore in persona, pronti a vendicarsi dell'onta appena ricevuta (unico caso nel dramma in cui le divinità agiscono direttamente, salvo che nel prologo e nel finale): la fanciulla così, per buona parte del dramma, si trova nella condizione di amare «senza conoscer l'uom che m'inamora», davvero un amore platonico.⁴⁰ Dopo aver incontrato l'amato, però, Lilla viene imprigionata dalla madre stessa, decisa a punirla per aver tradito il divieto arcadico contro Amore. A questo punto seguirà uno scontro tra madre e figlia, ciascuna portatrice di una diversa visione sull'amore: Lilla ribadirà che Amore è il nume più potente «in Cielo, in terra e ne l'inferno»,⁴¹ usando una formula che è molto sfruttata da Giovan Battista anche in altre opere e che nell'*Ismenia* in particolare torna più volte, sempre in riferimento alla potenza d'amore, forse riecheggiando — seppur di volta in volta con leggere varianti — un'espressione di Isabella nelle *Lettere*, in un discorso proprio *Della forza d'Amore*.

Non bastano le argomentazioni di Lilla a convincere Ismenia della positività d'amore: la maga continuerà a ostacolare le relazioni amorose di tutti gli altri personaggi, che lentamente si disilludono del sogno arcadico e riconoscono il divieto amoroso come troppo 'tirannico'. A convertire Ismenia, con la forza, sarà alla fine Ruspicano, il cui primo gesto appena sceso sull'isola è stato quello di erigere un tempio al potente nume d'Amore: Ruspicano sconfigge l'incantatrice in un duello di magia, concluso da un colpo di sparo che la atterra. Non è più il tempo degli incanti d'Arcadia: è possibile vivere in pace solo nel consesso civile, retto da istituzioni.

Con la fine delle magie, finisce anche il dramma: il lieto fine vede Venere sancire, con «leggi» e «ordini»,⁴² l'unione coniugale di tutti i personaggi principali, prima che questi salpino

³⁹ Per brevità, in questa sede si tralascia l'analisi minuta dei rimandi non solo all'*Aminta* (nello specifico il Prologo di Amore), ma anche mariniani, evidenti pure nella scelta poi del nome di Lilla, l'amata di Fileno/Marino nell'*Adone*.

⁴⁰ ANDREINI, *Ismenia...*, 35 (I, 7): altro rimando a *Adone* I.

⁴¹ *Ivi*, 137 (V, 2).

Nelle *Lettere* di Isabella (1612) si leggeva: «in Cielo, in Terra, nel Mare e nell'Inferno», I. ANDREINI, *Della forza d'Amore*, in *Lettere*, Venezia, Sebastiano Combi, 1612, 22-23: 23. Giovan Battista nell'*Ismenia* ripete la formula, variandola: «Ciel, Terra e Inferno» nel prologo con le divinità in scena, e ancora verso la fine della stessa scena, «in Cielo, in Terra, in Mare», quando Venere promette di tenere sotto controllo il figlio Amore requisendo arco e frecche, che verranno restituite solo al momento di far cadere innamorata Lilla (G. B. ANDREINI, *Ismenia...*, s.n.p.); «o Cielo, o Terra, o Mare», *ivi*, 90 (III, 6), quando Tirinto/Filandro, sotto l'effetto di un cerchio magico creato da Ismenia per trasformare l'amore in odio, insulta e lancia perfino una violentissima maledizione contro la sua innamorata, Ermilinda/Lilla; e di nuovo «in Cielo, in terra e ne l'inferno», *ivi*, 137 (V, 2), durante l'aspro litigio di Ismenia e la figlia, che termina con il ripudio della madre verso Ermilinda/Lilla.

⁴² *Ivi*, 167 (V, 12).

per tornare alla civiltà. Un'interpretazione possibile sarebbe intendere quello che prima era un amore platonico fine a se stesso ora rivolto a garanzia di pace per lo stato, dato che le nozze tra Lilla e l'amato cementano l'unione tra due dinastie regali prima nemiche. Il dramma tuttavia va studiato più a fondo, per la profondità e ampiezza dei rimandi e delle tematiche: dal metamorfismo al doppio, alla tematica familiare, alla commistione della pastorale con altri generi, alla presenza delle maschere comiche, al risvolto metateatrale. Nell'*Ismenia* infatti l'ordine socio-politico viene ricomposto una volta che si scelga di ricorrere all'amore — un amore coniugale: razionale, temperato — e non alla magia come *instrumentum regni*, cioè impostando i rapporti sociali secondo un codice di *civitas*, di apertura più o meno spontanea verso il mondo; all'amore, piuttosto che ad un tentativo di controllo forzato dall'alto. Parimenti la scena teatrale deve rispecchiare la realtà, senza crearla dal nulla e presentarla come data, tantomeno alterarla, qual era stato il tentativo di *Ismenia*; semmai mettendola in discussione, come fa la figlia Lilla. Ecco che allora ricordiamo alcune riflessioni di Giovan Battista dalla *Ferza*:

Que' comici privi di cristiana luce, alla cieca operando, maghi veri e non mentiti, formavano alle opportune occasioni terremoti veraci, caligini reali, lampi non finti [...]; se i maghi de' nostri tempi lampi formano, son fuochi aerei e finti; se oscurità, nascondimenti di facelle; se tuoni, palle di legno che sovra alti solai rotolare e strepitar si fanno [...]; finti al fine gli incanti, come finte l'ombre, come finti i sepolcri e tutta finta la tela della drammatica fizione [*finzione*].⁴³

Così aveva fatto la madre nella sua più celebra messa in scena, *La pazzia d'Isabella*, quando la fine della follia — che l'aveva fatta 'recitare' in diverse parti e linguaggi — per «finzione d'arte magica» cede il passo al rinsavimento, seguito da una discussione... ancora una volta sulla natura d'amore, cuore della visione neoplatonica che condizionava non soltanto il pensiero filosofico, ma anche il codice linguistico del tempo:

L'Isabella in tanto trovandosi ingannata dall'insidie di Flavio, ne sapendo pigliar rimedio al suo male, si diede del tutto in preda al dolore, e così vinta dalla passione e lasciandosi superare alla rabbia, ed al furore uscì fuori di se stessa, e come pazza ne n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, e hora quello, e parlando hora in spagnuolo, hora in greco, hora in italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuori di proposito [...]. Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni [...] [*continua l'elenco*] tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, e la virtù di questa donna. Finalmente per Fintione d'arte Magica, con certe acque, che le furono date à bere, ritornò nel suo primo essere, e quivi con elegante, e dotto stile esplicando le passioni d'amore, ed i travagli, che provano quelli, che si trovano in simil panie involti, si fece fine alla Comedia; mostrando nel recitar questa Pazzia il suo sano, e dotto intelletto; lasciando l'Isabella tal mormorio, e meraviglia ne gli ascoltatori, che mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza, e valore.⁴⁴

⁴³ Id., *La Ferza...*, 501.

⁴⁴ Passo ripreso dal *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, in SCALA, *Il teatro delle favole...*, LXXIII-LXXV: LXXV. Rispetto a Marotti si è qui sciolta la sigla tironiana & (et).