

ROSSELLA PALMIERI

Voci, volti e performances femminili: quattro donne di 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]

ROSSELLA PALMIERI

Voci, volti e performances femminili: quattro donne di Andreini

Ci si prefigge l'intento di evidenziare l'osmosi tra devozione, acculturazione e virtuosismo femminile attraverso lo scandaglio di alcune opere di Andreini e per il tramite di quattro donne, Virginia Ramponi, Virginia Rotari, Eularia Coris e la Vergine Maria, latrici, a vario titolo, di importanti messaggi di natura scenica e sacra. Vengono inoltre sottolineate le componenti espressive, coreutiche e canore quali risultanze del potere incantatorio e persuasivo delle donne.

Quasi tutti i monasteri delle monache fanno professione di Musica, così del suono di più sorte d'istrumenti musicali, come di cantare. Et in alcuni monasteri ci sono voci tanto rare che paiono angeliche, e a sembianza di sirene allettano la nobiltà di Milano d'andargli ad udirle.¹

Paolo Morigia sintetizza così ne *La nobiltà di Milano* il nuovo corso delle donne virtuose: dopo un lungo periodo di parole negate – si pensi solo ai rigidi codici femminili medievali² – si apre ora una strada diversa. A fronte della disciplina propugnata dal Concilio di Trento, o meglio, a sostegno del perenne conflitto morale scaturito da quella mai fino in fondo riuscita osmosi tra devozione, acculturazione e virtuosismo femminile nel micromondo conventuale³ – e vale la pena di ricordare anche le interessanti scritture teatrali di novizie e monache⁴ – va registrata proprio in questo periodo una significativa presenza della donna sulla scena e nell'ambito della musica e della danza. Non poche analogie legano i due ambiti⁵ e si possono già datare al 1570 i balletti interamente al femminile ideati e realizzati da principesse e dame di corte. Il dato è estremamente interessante perché fa emergere una tipologia di donna virtuosa e creativa in grado di inserirsi a pieno titolo all'interno dei più generali apparati degli spettacoli di corte. Non è un caso che Virginia Ramponi, moglie di Andreini, protagonista de *L'Arianna*,⁶ sia anche la 'virtuosa' de *Il ballo delle ingrate* in cui compaiano anche Vincenzo Gonzaga e suo figlio Francesco, a sostegno del principio di magnanimità, erudizione e supremazia del principe⁷ che comunque più di un debito deve, evidentemente, al potere incantatorio e persuasivo femminile.

Si potrebbe proseguire a lungo su questi esempi per vedere in che modo agiscono le intersezioni fra cultura musicale, coreutica e spettacolare, e magari soffermarsi anche sull'effetto che provocano su chi vede e ascolta, ma ci sembra più opportuno evidenziare in questa sede due

¹ P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Pacifico Pontio, 1595, 38.

² Cfr. C. CASAGRANDE, *La donna custodita*, in *Storia delle donne in Occidente*, vol. II, Bari, Laterza, 2009, 88-126; S. CASTRI, *Affetti al femminile: il 'compianto' tra sacra rappresentazione, riti funebri e trascrizione figurativa*, in *Il volto e gli affetti. Fisiognomica ed espressione nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Torino, 28-29 novembre 2001, a cura di A. Pontremoli, Firenze, Olschki, 2003, 159-182.

³ Cfr. P. BESUTTI, *La formazione musicale delle donne nei conventi italiani ed europei tra Medioevo e prima età moderna*, in (a cura di) P. Adkins Chiti, *Una visione diversa. La creatività femminile in Italia tra l'anno Mille e il 1700*, Milano, Electa, 2003, 29-35.

⁴ Cfr. R. FRESU, «*Si fa perché diventin più perfette*». *La lingua della drammaturgia sacra di/per le monache tra XVI e XVII secolo*, «Esperienze Letterarie», III (2014), 45-62.

⁵ Cfr. N. PIRROTTA, *Commedia dell'arte e opera*, in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987; P. BESUTTI, *Compositori e comici: spettatori a vicenda da Wert agli Andreini*, in A. Lattanzi e P. Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003, 89-111.

⁶ Si ricordi che la Ramponi sostituisce in questa opera Caterina Martinelli, prematuramente scomparsa. Proprio nel momento di maggiore successo dei comici si coglie, come sostiene E. TAMBURINI, *A partire dall'"Arianna" monteverdiana pensando ai comici. Luoghi teatrali alla corte di Mantova*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive*, Atti del Convegno, Mantova, 21-24 ottobre 1993, a cura di P. Besutti, T.M. Gialdroni, R. Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, 415-429: 418, «la distanza che era sentita tra il mondo cortigiano e aulico in cui potevano muoversi le "musiche" e quello dei teatri frequentati dalle comiche (sc. attrici)».

⁷ M. PADOVAN, *Ballerine e coreografe tra Medioevo e Rinascimento*, in *Una visione diversa...*, 36-47. Cfr., più in generale, A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano, Euresis, 1999.

aspetti: in primo luogo il modo in cui proprio alle donne è riservato l'onore di essere latrici di un messaggio alto e degno, sulla scorta dell'eredità di Isabella Andreini, e in secondo luogo sottolineare il duplice piacere della vista e dell'udito che genera la presenza della donna in scena, sia essa attrice, ballerina o cantatrice. Si consideri, inoltre, che la pratica performativa, il saper cantare a memoria, allettare con certe movenze gestuali e, non ultima in ordine di importanza, la sprezzatura mostrata in pur ardue *performances*, diventavano a loro volta inesauribili serbatoi lirici: basti pensare alla notevole messe di lettere e ai componimenti di poeti e letterati famosi volti ad inneggiare la bellezze di queste virtuose, musiciste o attrici che fossero.⁸ Su queste ultime è il caso di soffermarsi, non foss'altro perché occupano un angolo visivo particolare, il palcoscenico, che presuppone all'occhio di chi guarda una particolare contemplazione estetica che chiama in causa diverse componenti di natura uditiva, visiva e sonora che sono inversamente proporzionali a quella miscela di perizia e abilità, talento e grazia da loro esercitate. In tal senso l'attenzione non può che andare alla giovanissima Eularia Coris, protagonista de *La Maddalena lasciva e penitente* di Andreini con Virginia Rotari, in arte Lidia, ora anziana e già sposa dell'autore e qui chiamata a rivestire i panni di Marta. Ci sembra proprio che la Coris compendi in sé i motivi elencati: giovanissima attrice, appena diciassettenne interpreta un ruolo così sfaccettato e ambiguo e, particolare non trascurabile, è anche esperta di canto, come si evince da una più tarda lettera al duca di Mantova del 5 luglio 1658 in cui, paradossalmente, lamenta proprio il fatto che le viene impedito di cantare in una commedia in musica.⁹

Queste due convincenti attrici, Coris e Rotari, possono essere poste idealmente allo specchio per quel che concerne la sfera della vista che si caratterizza per la sua duplice connotazione, e cioè tanto per la concupiscenza del vedere quanto per la sua ambiguità e disillusione.¹⁰ Quando Marta dice a Maddalena «chiudi gli occhi alle pompe/ l'orecchio alle sirene»¹¹ è evidente che il controcanto sta proprio nel comportamento della peccatrice che ha uno studiato atteggiarsi proprio in quanto 'guardata', come ci ricorda anche l'agiografia.¹²

Non diversamente aveva sintetizzato questa propensione tipicamente femminile il genovese Anton Giulio Brignole Sale ne *La Maddalena peccatrice e convertita*: «noi donzelle siamo come i pavoni. Tutta la nostra gloria sta in portare mille occhi addosso».¹³

La seduzione della vista – e si potrebbero fare mille esempi nel teatro di Andreini relativamente ai giochi di sguardi al femminile, come si evince, ad esempio, in maniera emblematica in *Amor nello specchio*¹⁴ – non è poi così diversa dalla fascinazione uditiva che esercitano tanto le attrici quanto le cantatrici o le ballerine in forza della gestualità e dell'*actio*;¹⁵ le movenze corporee di queste ultime non sono poi così diverse dalla mimica delle attrici proprio perché agiscono alla base codici retorici che presentano molti punti in comune. Lo studio del

⁸ P. BESUTTI, «Pasco gli occhi e l'orecchie»: la rilevanza dell' 'actio' nella produzione e nella ricezione musicale tra Cinque e Seicento, in *Il volto e gli affetti...*, 281-300. Si ricordi che nei repertori concertistici figurano stabilmente donne, come ci dimostra la presenza di Livia D'Arco e Anna Guarini.

⁹ S. CARANDINI, L. MARITI, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il nuovo risarcito Convitato di Pietra di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, 164 e 209.

¹⁰ Cfr. C. BUCI GLUCKSMANN, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

¹¹ G.B. ANDREINI, *La Maddalena lasciva e penitente*, a cura di R. Palmieri. Prefazione di S. Carandini, Bari, Palomar, 2006, p. 151 (atto II, scena V).

¹² A. VIGLIEGA, *Flos Sanctorum, o Il perfetto leggendario della Vita e Fatti di N. Sig. Giesu Cristo e di tutti li santi*, Venezia, per il Brigna, s.d., 408: «rimase ricca, giovane e bella, per ilché cominciò a vestire pomposamente e ornarsi più del dovere, e questo causò il desiderio di vedere, ed essere veduta».

¹³ A.G. BRIGNOLE SALE, *Maria Maddalena peccatrice e convertita*, a cura di D. Eusebio, Parma, Guanda, 1994, 33 (I, 76).

¹⁴ Cfr., più in generale, su tale tematica, N. BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*, Roma, STI, 1999.

¹⁵ Cfr. M. FUMAROLI, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, Il Mulino, 1990, 290 e ss. Cfr., inoltre, E. SALA DI FELICE, *L'efficace eloquenza dei corpi*, in S. Carandini (a cura di), *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, Roma, Bulzoni, 2009, 285-306.

portamento aprirebbe una ulteriore pista relativa alla decodificazione della specifica *imago* scenica, se si pensa, ad esempio, che il ruolo della massima passionalità per eccellenza, quello dell'Innamorata, è del tutto antitetico al volto dell'intimità femminile tenuta nascosta in pubblico;¹⁶ ma è evidente che agisce, nell'elaborazione dell'espressività, sia l'incerto confine tra attrici e *meretrices honestae*, sia il canone del petrarchismo relativamente alla *descriptio personae* che di certo Andreini ha ben presente. Basti pesare, al riguardo, ai lemmi di Petrarca sapientemente dosati dall'autore ed impiegati non tanto per sfoggio letterario quanto piuttosto per precise ricadute sceniche.

L'espressività del volto da sola non basterebbe se non fosse accompagnata da una forza oratoria: ci sembra il caso di fare riferimento a un passo del *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità* in cui viene addirittura chiamato in causa Cicerone a suffragare il binomio tra arte oratoria e commedia, se è vero che egli imparò «l'orare da Roscio comico»,¹⁷ e cioè dall'attore difeso nella *Pro Roscio comoedo* in una causa per risarcimento danni. Sempre a lui Andreini si rifà quando sostiene che l'azione è più efficace se è accompagnata da una voce 'viva',¹⁸ e nel dire questo fonde sostanzialmente quell'*actio* e quella *vox* che nell'oratoria classica costituivano la parte migliore del discorso. Esempio, in tal senso, è l'analogia tra un passo del *Prologo in dialogo* («Tre volte interrogato "qual fosse la più bella e miglior parte dell'oratore" tre volte rispose questa essere l'azione e pronunzia di chi ragiona»)¹⁹ e le ciceroniane *Partitiones Oratoriae* («vox, motus, voltus, atque omnis actio eloquendi comes est»)²⁰.

Ci sembra di poter dimostrare da questo esempio che Andreini da un lato aveva piena conoscenza della cultura classica – ciò si evince, più in generale, dall'abilità dei suoi riusi – e dall'altro gli era chiara la difficoltà, per l'attore 'moderno', di sfruttare sulla scena le qualità fisiche servendosi in particolar modo della modulazione della voce e della capacità di una appropriata gestualità, oltre che di una specifica abilità retorica. La posizione espressa nel *Prologo in dialogo*, quindi, testimonia l'approdo a un pensiero del tutto originale considerato che l'opera è del 1612 e *L'arte de' cenni* di Giovanni Bonifacio, un vero e proprio prontuario in materia, sarà pubblicato solo nel 1616.²¹

Dopo aver messo sia pur brevemente allo specchio la Rotari e la Coris, l'anziana e la giovane, la disciplina del corpo e della mente in rapporto alla vanità e la follia dello sguardo, è il caso di giustapporre altre due donne apparentemente antitetiche, non foss'altro per la loro appartenenza al versante sacro e pagano; ma non ha senso sottolineare i termini di una questione tra le più cogenti del teatro barocco, vista la compresenza dei due mondi che spesso si intersecano. Virginia Ramponi, moglie di Andreini, interprete dell'appena citato *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, può essere giustapposta alla Vergine Maria, protagonista insieme a Carlo e a Federico Borromeo de *La Divina Visione*, poema in 64 ottave del 1610. In quest'opera l'autore riveste i panni del protagonista e in prima persona celebra Carlo, Federico Borromeo e la Vergine Maria attraverso il 'pretesto letterario' del sonno-visione. L'intento è quello di celebrare il mito di Milano quale «seconda Roma»,²² finalmente purificata dalla peste – in senso reale e

¹⁶ Cfr. M. I. ALIVERTI, *I volti di Lavinia: varianti di un'immagine d'attrice nel primo Seicento*, in S. Carandini (a cura di), *Le passioni in scena...*, 87-157.

¹⁷ G.B. Andreini, *Opere teoriche*. Introduzione, edizione e commento di R. Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013, 162. Le successive citazioni di quest'opera, de *La Saggia Egiziana* e de *La Divina Visione* sono fatte sulla base di questa edizione.

¹⁸ Ivi, p. 166: «Poscia che assai più muove la viva voce».

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cic., *Part. Or.*, I, 3.

²¹ G. BONIFACIO, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza [...]*, In Vicenza, Appresso Francesco Grossi, 1616. Sulla figura di Giovanni Bonifacio cfr. P. CASELLA, *Un dotto e curioso trattato del primo Seicento: «L'arte de' cenni» di Giovanni Bonifacio*, «Studi secenteschi», (1993), 34, 331-407.

²² Su Milano 'città rituale' si sofferma F. FIASCHINI, *Professionalismo teatrale e devozione religiosa in Giovan Battista Andreini*, in *Barocco Padano 4*, Atti del XII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Brescia, 14-16 luglio 2003), a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, A.M.I.S. Como, 2006, 29-58. Cfr. anche G. ARCAINI, *I comici dell'arte a Milano: accoglienza, sospetti, riconoscimenti*, in A. Cascetta e R.

metaforico – e votata alla santità dopo aver conosciuto gli effetti nefasti della corruzione dei costumi. Il motivo centrale del poema è la visione che scaturisce dal sonno²³ secondo l'archetipo boccacciano dell'*Amorosa Visione*.²⁴ Ci sia consentita una piccola digressione a tale proposito. Andreini inaugura con quest'opera giovanile un fortunato *topos* che sfrutterà anche successivamente. Sogna già l'Egiziana ne *La Saggia Egiziana* prima di essere svegliata di soprassalto da Ergasto,²⁵ così come Adamo nell'omonima opera:²⁶ il suo risveglio coincide con una maggiore consapevolezza e con la possibilità di contemplare i misteri della Trinità.²⁷ È ancora un sogno a precludere alla conversione di Maddalena che, dopo una notte agitata,²⁸ racconta alla serve di aver sognato un Sole «lucido e vago»,²⁹ metafora dell'*imago Dei*.

Andreini, insomma, mostra di conoscere un aspetto particolare delle tragedie e delle sacre rappresentazioni di origine biblica e cristiana in cui il sogno ha lo scopo di convertire la natura ambigua e inquieta di chi lo fa. I personaggi, cioè, sognando, evocano una trascendenza 'altra' rispetto a quella che preside alla veracità misteriosa delle premonizioni bibliche.³⁰

E torniamo ora alla Vergine Maria, protagonista de *La Divina Visione*, incaricata di intercedere presso il Figlio e liberare Milano dagli effetti della peste. Ella è menzionata secondo il noto modulo biblico dell'«ecce ancilla domini»³¹ ed è colta in lacrime secondo quella 'postura' tipicamente medievalizzante e prototeatrale del *planctus Mariae*.³² Ad Andreini deve essere in qualche modo nota la centralità del culto mariano anche alla luce del tema iconico della *Mater misericordiae* che protegge i cristiani minacciati da fenomeni naturali:³³ in tal senso l'immagine del Dio irato per la corruzione dei costumi quale emerge da queste ottave è perfettamente giustapposta ai tormenti di ogni tipo che piovono sui peccatori secondo precisi stilemi biblici, veterotestamentari in particolare, di cui sono intrise le ottave del poema. La prima analogia tra la Verità del *Prologo in dialogo* e la Vergine Maria sta nel fatto che quest'ultima è definita

Carpani (a cura di), *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, 265-326.

²³ Su questo motivo cfr. G. ALMANZI, C. BÉGUIN, *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988.

²⁴ Nell'*Amorosa Visione* il poeta, attraverso il sonno, scopre sotto la dolce apparenza dell'aspetto di Fiammetta un senso allegorico e morale: «In ciò vegghiando, in le membra mi venne/ non usato sopor tanto soave,/ ch'alcun di loro in sé non si sostenne./ Li mi posai, e ciascun occhio grave/ al sonno diedi, per lo qual gli agguati/ conobbi chiusi sotto dolce chiave» (I, 16-21).

²⁵ G. B. ANDREINI, *La Saggia Egiziana*, 76 e 80: «Sonnacchiose mie luci, in vegghiar stanche:/ già cade il mento al petto, egri e pesanti/ raggiro i lumi [...] Ma che vegg'io fra quei cespugli? [...] Vedi ch'è desta».

²⁶ G. B. ANDREINI, *L'Adamo*, I,1,119-124: «ma qual sonno soave/ augelletti canori,/ pompa di vaghi fiori,/ ambo gli occhi mi chiude?/ Ecco mi corco. Addio,/ Pura luce del sol, bell'aria Addio».

²⁷ Ivi, I,1,179-181: «Dove son? Dove fui? Qual tripartito/ lucidissimo Sol, che 'l Sole eccede/ s'asconde a gli occhi miei? Dov'è sparito?».

²⁸ G. B. Andreini, *La Maddalena lasciva e penitente*, I, 7, 428-429: «onde al sonno vegghiai/ e sonnacchiosa al vigilar m'alzai».

²⁹ Ivi, vv. 572-580: «Forse i' dirò; che un sogno il cor mi fieda/ stamane fatto allo spuntar del giorno./ Bastivi dir che a l'apparir del sole/ nel Palestino cielo, in terra un sole/ così lucido io vidi e così vago/ che per tal Sole un lago/ di lagrime spargendo,/ mi scopriò, che ad amarlo/ entro il pianto i' devea girmene ardendo».

³⁰ B. PAPASOGLI, *Il sogno premonitore nella tragedia sacra*, in D. Cecchetti e D. Dalla Valle (a cura di), *Il tragico e il sacro dal Cinquecento a Racine*, Atti del convegno internazionale di Torino e di Vercelli (14-16 ottobre 1999), Firenze, Olschki, 2001, 273-285.

³¹ G. B. ANDREINI, *La Divina Visione*, ottava 27, p. 131: «Ciò disse del Signor l'umile ancella» rinvia a Lc 1, 38: «ecce ancilla Domini».

³² Cfr. S. STICCA, *Il planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medioevo*, Oakdale, Dowling Scholarly Reprint, 2000.

³³ Cfr. M. MONTESANO, *Alcune note per una tipologia delle leggende di fondazione e dei miracoli mariani tardomedievali e rinascimentali*, in *Arte, religione, comunità nell'Italia rinascimentale e barocca*, Atti del convegno di studi sul Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno (1498-1998), a cura di L. Saccardo e D. Zardin, Milano, Milano, Vita e Pensiero, 2000, 73-82.

«avvocata benigna»³⁴ lì dove la Verità è chiamata a far valere la propria posizione (la liceità del riso) attraverso il sottile filo dell'eloquenza: agisce per entrambe, insomma, uno schema per così dire retorico, legato alla persuasione che si deve ottenere con il massimo esercizio verbale.

Per il tramite della Vergine Maria Andreini fa sfoggio di stilemi danteschi e presenta Maria nelle vesti di una madre misericordiosa che si appella al suo «creator».³⁵ L'autore affronta in quest'opera anche la questione della Trinità nel suo risvolto eminentemente teologico:³⁶ si pensi, ad esempio, all'impiego del termine «fattura»³⁷ che riecheggia la riflessione dantesca secondo cui ogni generato è necessariamente simile al generante nella sua essenza. È suggestivo notare che «fattura» era stato utilizzato da Dante proprio nella preghiera alla Vergine;³⁸ anche nel caso di Andreini, di fatto, c'è di mezzo una intercessione. L'eloquenza, enfatizzata dai latinismi³⁹, raggiunge la sua *acmé* nella richiesta di ascolto da parte del Figlio. Nella sequenzialità della visione Andreini aderisce a un preciso modello muovendosi sulla falsariga dei resoconti evangelici che celebrano in particolar modo quattro elementi della dignità regale della Vergine, e cioè la funzione materna, la supplice intercessione, l'umiltà e, infine, il segno della futura gloria della Chiesa espresso nell'ottava conclusiva della preghiera.⁴⁰ Se a questi aspetti sacri si aggiunge che la Vergine Maria è particolarmente abile nell'eloquenza (non meno di Eva ne *L'Adamo* o della Verità nel *Prologo in dialogo*) appare chiaro che l'autore consideri la bravura oratoria non come mero gioco di abilità, ma come una forza degna e alta.

Ciò che lega la Vergine Maria alla Verità del *Prologo in dialogo* è presto detto.

L'opera in prosa, scritta nel 1612, è dedicata al cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia. L'offerta di questo scritto in difesa della commedia ad un alto prelato della Chiesa è già di per sé significativa e suggella la perfetta sintonia tra le inquietudini morali del tempo e la necessità di una disciplina culturale e religiosa portata avanti dai comici virtuosi. Andreini terrà sempre presente questo percorso sul doppio binario del professionismo e della virtù morale e cristiana.⁴¹

L'opera, che non ha soltanto una finalità teorica e apologetica in quanto fu realmente portata in scena,⁴² ripropone la *voxata quaestio* sulla liceità del comico. I due protagonisti argomentano le rispettive posizioni con un contraddittorio molto serrato in cui ha sempre la meglio lo *charme* verbale della Verità, donna bellissima⁴³ e per molti versi figura affine all'Egiziana ne *La Saggia Egiziana*, una donna non bella ma dotata di una grande perizia verbale, incaricata di ricondurre fuori dalla selva l'attore Ergasto che ha deciso di allontanarsi dal consesso civile.

³⁴ G.B. ANDREINI, *La Divina Visione*, ottava 27, p. 131.

³⁵ Ne *La Divina Visione* vi è una netta preferenza per il verbo «creare» rispetto a «generare» e ciò accade anche ne *L'Adamo*, l'opera che più di tutte è connessa con la creazione.

³⁶ Come si evince dalle note a margine de *L'Adamo* ad Andreini sono noti i teologi Pelbárt e Anglès.

³⁷ G. B. ANDREINI, *La Divina Visione*, ottava 21, p. 129: «Mio Creator, mio Re, mio Figlio e Padre/ tuo Figlio è l'uom, tuo servo e tua fattura./ Per lui ti prego e le celesti squadre/ meco ciò fan con umil voglia e pura:/ però l'alta pietà che 'n te si trova/ or da questa vendetta ti rimova».

³⁸ Dante, *Pd.*, XXXIII, 5-6: «nobilitasti sì che 'l tuo fattore/ non disdegnò di farsi sua fattura».

³⁹ G. B. ANDREINI, *La Divina Visione*, ottava 22, p. 129: «di morte anco t'impose il grave pondo;/ per quella or ti scongiuro e questo petto/ fia scudo al peccator per verso immondo;/ qual so ben io che del peccar s'emende/ e poi che viva tua pietade intende».

⁴⁰ Ivi, ottava 27, p. 131: «Et egli a lei rispose: o fida stella/ del mondo errante, o madre, o figlia, o sposa,/ a te ch'ogn'un di miei fedeli appella/ avvocata benigna e gloriosa,/ ciò si conceda e diè principio intanto/ Carlo Beato a le preghiere al pianto».

⁴¹ Se le gerarchie ecclesiastiche sentivano la necessità di risacralizzare il tempo, il cosiddetto «mondo», per far fronte alla fascinazione diabolica sottesa alla rappresentazioni teatrali, come sostiene F. TAVIANI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, 8, nondimeno i comici virtuosi rispondono con le dediche preposte ai loro scritti: è il caso dei *Brevi discorsi* di Cecchini e de *La Supplica* di Barbieri. Cfr. anche *La scena della gloria...*, 115.

⁴² Il frontespizio riporta la preziosa indicazione «Da Lelio e Florinda [...] in Ferrara rappresentato».

⁴³ C. RIPA, *Iconologia*, Siena, appresso gli heredi di M. Fiorini, 1613, 285-287: «donna, risplendente, e di nobile aspetto, vestita di color bianco, pomposamente, con la chioma d'oro, nella destra mano tenendo uno specchio ornato di gioie, nell'altra una bilancia d'oro».

La donna-Verità si premura sin dall'*incipit* di smontare la tesi di Momo secondo cui le commedie sono piene di vanità e di errori; efficace, in tal senso, è l'associazione tra commedia e specchio e, ancor di più, il nesso che lega la commedia al vivere politico e civile.⁴⁴ Il principio del *docere delectando* della commedia, già presente ne *La Saggia Egiziana*, è rafforzato dal richiamo alla teoria ippocratica che regola la gamma degli umori, dalla gioia alla tristezza, secondo la ripartizione tra bile nera, sangue, bile gialla e flegma.⁴⁵ La bella interlocutrice dimostra di conoscere bene la materia al punto da argomentare anche il principio platonico secondo cui l'eccessiva abbondanza del sangue induce al riso e, allo stesso tempo, rende l'uomo ottuso; viceversa «un corpo secco genera un'anima sapientissima».⁴⁶ Con queste armi per così dire mediche, la Verità smonta il sillogismo di Momo («il mover riso è cosa viziosa, il fine della Commedia è mover riso, adunque procura cosa viziosa e perciò merita d'esser biasimata».)⁴⁷ Ad avvalorare maggiormente le posizioni della Verità contribuisce l'innesto, la cui pratica era nota già dai tempi de *La Saggia Egiziana*, di intere parti del trattato in difesa della commedia di Bernardo Pino da Cagli⁴⁸, segretario del cardinale Giulio Della Rovere, con cui Andreini mostra una sostanziale convergenza di vedute. Il ridicolo, insomma, «è un difetto o una deformità che non cagiona dolore né danno».⁴⁹ Dato per acquisito questo assunto, il pubblico può ridere soddisfatto della propria superiorità di fronte alla situazione comica, purché ciò non procuri sofferenza ai personaggi in scena.⁵⁰

È suggestivo notare come in questa opera compaia in filigrana una riflessione sulla musica volta a fini estetici ed etici, nel senso che ad essa è intrecciato il motivo della bellezza («E quivi non posso se non approvare l'opinione di Platone, il quale cerca con suoni ed istrumenti musicali di correggere gli affetti umani smoderati».)⁵¹. È chiaro che l'autore si serve di quest'associazione in maniera strategica per arricchire l'opera di un'impronta platonizzante, ma nel rinvio alla musica non può non riconoscersi anche l'eco della teoria di Vincenzo Galilei che

⁴⁴ G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, 151: «Come potete voi chiamare scola di vizii quello ch'è il rifugio delle virtù, lo specchio della vita umana, la maestra delle azioni più onorate e un limpidissimo rivo che scaturisce dal vivo fonte dell'umana sapienza per irrigare il giardino del viver politico e civile? Cfr. A. CERBO, *Ragioni e virtù del comico. Il Prologo in dialogo fra Momo e la Verità di Giovan Battista Andreini*, «Annali Sezione Romanza», XXXIII (1991), 2, 501-521.

⁴⁵ G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, 152: «Così appunto avviene della Commedia la quale è introdotta per medicare gli animi umani languenti di diversi morbi ed acciocché sia volentieri udita, per entro vi si mesce il riso, acciocché diletta i giovani e ne nasca la liberazione degli animi infetti».

⁴⁶ La Verità si esprime con la formula epigrammatica «corpo secco anima sapientissima» (ivi, p. 154). Indubbio è il rinvio a Platone (*Fedone*, 86 b-d) secondo cui il corpo è armonicamente regolato dal secco e dall'umido. Sull'eccitazione al riso per via del flusso secco-umido si era espresso anche G. B. DELLA PORTA, *De humana Physiognomonia [...]*, Vici Aequensis, apud Iosephum Cacchium, 1586, p. 119: «quamdiu enim est sanus, omnino foeculentum et melancholicum succum ex iecinore trahit aque ita dum sanguis purus [...] unde risus excitetur».

⁴⁷ G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, p. 153.

⁴⁸ Il trattato di Bernardo Pino da Cagli è posto in aggiunta, come si evince dal frontespizio, all'*Erofilomachia* di Sforza Oddi: *L'erofilomachia, ouero Il duello d'amore, & d'amicitia. Comedia nuova, Dell'eccellentiss. dottor di leggi M. Sforza d'Oddo gentil'huomo perugino. Aggiuntoui in questa nuoua editione un discorso di m. Bernardino Pino da Cagli, intorno al componimento della comedia de' nostri tempi*, in Venetia, appresso Gio. Battista Sessa, & fratelli, 1578.

⁴⁹ Così si esprimeva anche Trissino ne *La Quinta e la Sesta Divisione della Poetica* (edizione moderna in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol II, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, 69): «il ridicolo, adunque, come dice Aristotele, è particula del brutto, et è un difetto et una bruttezza che non è né mortifera né dolorosa».

⁵⁰ T. CAMPANELLA, *Poetica latina*, in *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, Torino, Utet, 1977, 613: «Constatiamo che, quando anche sbagliassimo in quel modo, potremmo non subirne alcun castigo, e ci rallegriamo del fatto che coloro che così sbagliano, non ne soffrano di dolore». Così anche Trissino *La quinta e la sesta divisione della poetica* (in *Trattati di poetica e retorica...*, 35: «Veghiamo adunque alla misericordia, la quale è un dolore per causa di alcun male o ver che paia male che sia mortifero e doloroso, et incorra ad alcuno che non meriti di patirlo»).

⁵¹ G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, 162.

nel *Dialogo della musica antica e moderna*⁵² aveva delineato l'idea di un'armonia musicale in grado di muovere gli affetti.⁵³ Andreini va oltre e sottolineando l'etimologia di *Orthii*⁵⁴ precisa che i suoni elevati sono utili per rinvigorire l'animo dei pigri e dei timidi.⁵⁵ Queste riflessioni costituiscono uno snodo di particolare importanza: ci pare, infatti, di poter dedurre che tanto i teorici della musica quanto quelli del teatro guardano a certe forme di spettacolo per ricreare nella trattatistica la più ampia gamma affettiva, specie se incarnata dalla poliedrica figura della donna. La Ramponi nella duplice veste della Verità nel *Prologo in dialogo* e dell'Arianna nell'omonima opera appare, quindi, come la perfetta sintesi della fascinazione performativa e musicale. La sua abilità di 'virtuosa', oltretutto, le comporterà una duplice mitizzazione iconografica: Marino ne *La Galeria* la ritrasse nell'atto di posare per un quadro di Allori purtroppo perduto,⁵⁶ mentre Fetti nel suo *Bacco e Arianna nell'isola di Nasso* sembra riprodurre proprio le fattezze di Virginia.⁵⁷

Possiamo quindi concludere affermando che Eularia Coris (Maddalena) Virginia Ramponi (Arianna e Verità) e la Vergine Maria si fanno portavoci da una parte di un messaggio di natura retorica e persuasiva, mentre dall'altra le stesse donne possono essere incasellate in un trittico per così dire performativo. Non ultimo aspetto, Ramponi e Rotari, Florinda e Lidia, emblemizzano una sovrapposizione fra vita e scena. Da una parte c'è l'Andreini che si fa carico di rendere quello dell'attore un mestiere onorato, meglio se per il tramite delle donne (Barbieri riuscirà a rendere più solido questo percorso negli anni '30 quando ne *La Supplica* parlerà di «grazia» e «talento naturale»);⁵⁸ dall'altra c'è l'uomo che in una sorta di vortice metateatrale porta sul palcoscenico la sua complessa vita amorosa. Su quest'ultima ci piace pensare che il senso più autentico sia ancora aperto, dubbioso e duplice e che le due 'Virginie' siano l'emblema di un conflitto che forse non volle – o non poté – risolvere. In questo dilemma sta il «doppio Lelio» di cui parla Ferrone⁵⁹ quando mette in evidenza le oscillazioni dell'uomo che amò Florinda e Lidia e fu sincero e incolpevole fino in fondo.

⁵² *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, In Firenze, appresso Giorgio Marescotti, 1581.

⁵³ Cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1976, 126-127.

⁵⁴ In *ThgL*, vol VI, p. 2171, si legge che «*Orthios* dicitur qui recto corpore est»: l'etimo spiegherebbe, quindi, l'analogia con la vigoria fisica.

⁵⁵ G. B. ANDREINI, *Prologo in dialogo tra Momo e la Verità*, p. 162: «Negli uomini ottusi e d'animo abietti, pigri e timidi, si serviva di suoni elevati e di contraria virtù, da Greci *Orthii* chiamati, per invigorirli».

⁵⁶ S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011, 254.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ R. TESSARI, *Commedia dell'Arte. La Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1981, 59.

⁵⁹ FERRONE, *Attori mercanti corsari...*, 256.