

IRENE PALLADINI

*Il palcoscenico della poesia di Isabella 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](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE PALLADINI

*Il palcoscenico della poesia di Isabella Andreini*

*Il contributo propone una lettura delle Rime (1601) di Isabella Andreini centrata sulla sottile teatralizzazione di un nucleo cospicuo dei componimenti del corpus, in cui è possibile rinvenire un vero e proprio repertorio di stilemi recitativi e topoi drammatici. Al di là della ovvia osmosi tra la poetessa e l'attrice, si tenta in particolare di mettere in luce alcune analogie tra l'intima modalità drammatica dell'usus scribendi dell'Andreini e il modello cavalcantiano di «oggettivazione scenica».*

Il sonetto posto *in limine* al Canzoniere di Isabella Andreini<sup>1</sup> contiene, come è noto, una perentoria ingiunzione, dal piglio programmatico, rivolta al lettore, affinché «non creda a questi finti ardori»:

S'alcun fia mai che i versi miei negletti  
legga, non creda a questi finti ardori;  
ché ne le Scene imaginati amori  
usa a trattar con non leali affetti,

con bugiardi non men, che 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.

Marcando un consapevole scarto rispetto al modello tassiano del «poeta che sente», la Andreini conferisce valenza estetica al paradigma dell'«attore che finge»<sup>2</sup>, sancendo una distanza e, al contempo, conquistando un margine di autonomia rispetto alla lirica cinquecentesca, in particolare a quella virata al femminile, concepita come *confessio* autobiografica, diario intimo, ora intarsiato di soffuse accensioni erotiche, ora screziato di intenso struggimento melanconico e pervaso da una retorica del compiaciuto *planctus*.

Il sonetto incipitario, inoltre, convoca – e non solo evoca, secondo la felice distinzione suggerita da Monica Farnetti<sup>3</sup> – sotto le luci della ribalta poetica, l'universo effimero e cangiante della recitazione, mediante espliciti rimandi alle «Scene» e ai «Teatri» ove or donna ed ora / uom fei». I riferimenti al palcoscenico convincono per la vividezza materica che li innerva e per il vigore tangibile che li sostanzia. Si consideri, a questo proposito il vortice di ossimori e antitesi del sonetto III:

Dolci asprezze, e soavi, aspri e noiosi  
vezzi, frali ragioni al mio ben tarde,  
menzogne vere, verità bugiarde,  
affanni lieti, e 'n duol piaceri ascosi,

<sup>1</sup> Si cita, con moderati ammodernamenti ortografici e di punteggiatura, dall'*editio princeps* del 1601: *Rime d'Isabella Andreini padovana comica gelosa*, Milano, Girolamo Bordone & Pietromartire Locarni compagni, 1601. Al momento della stesura di questo contributo non si è potuto disporre della recentissima edizione dell'opera curata da Nunzia Soglia, per Edisud.

<sup>2</sup> N. SOGLIA, *Le Rime di Isabella Andreini*, «Misure critiche», 1 (2010), 216.

<sup>3</sup> M. FARNETTI, *Introduzione a Liriche del Cinquecento*, a cura di M. Farnetti - L. Fortini, Roma, Iacobelli Editore, 2014.

riposate fatiche, egri riposi,  
 tema piena d'ardir, forze codarde,  
 foco gelato, giel, che mai sempr'arde,  
 mesti canti d'amor, pianti gioiosi,

inferma sanità, morte vitale,  
 stabil martir, diletto fuggitivo,  
 odiata beltà, ch'afflige e piace,

piaga, che vien da rintuzzato strale,  
 odio amoroso, e combattuta pace  
 son l'aspra vita, ond'io morendo vivo.

Come un catalogo di stilemi dell'arte recitativa e di *topoi* drammatici peculiari alla Andreini, gli endecasillabi incorporano *en abyme* la presenza scenica di una maestra di «vezzi», qui molto concretamente allusivi di parole, mimica gestuale e prossemica delle *performances* della protagonista indiscussa della Compagnia dei Gelosi, Prima Donna Innamorata, celeberrima seduttrice di platee italiane ed europee, affascinate dalla sua inusuale bellezza e dalla intensità del suo virtuosismo esecutivo. Una straordinaria figura di attrice-letterata capace – come è noto – di intessere nel corso della sua carriera professionale una fitta trama di relazioni con illustri intellettuali e potenti, con i Gonzaga, i Farnese, gli Estensi, i Medici, i Doria, i Della Rovere, i Savoia e i Reali di Francia, oltre che con il suo mecenate Cinzio Aldobrandini.

I riferimenti all'arte scenica, non riducibili alla sola rievocazione memoriale, possono essere assunti a principio sostanziale che informa l'*usus scribendi* della Andreini, come persuasivamente osservato in ambito critico, poniamo, da Franco Vazzoler, il quale, con il consueto acume, ravvisa, nell'universo poetico della Andreini, un'intima forma drammatica<sup>4</sup>. Dal *corpus* del Canzoniere, infatti, traluce un cospicuo numero di componimenti che – lo ha rilevato Nunzia Soglia – «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»<sup>5</sup>. Per quanto, per dirla con Dorigatti, «l'attrice e la poetessa non si possano, né debbano separare completamente, essendo due manifestazioni della medesima forza creativa ovvero personalità tanto da far sì che l'attrice portasse la poesia nel teatro e il teatro nella poesia»<sup>6</sup>, è soprattutto sotto l'imperiosa urgenza di una costante sublimazione che si dispiega la tensione fra palco e versificazione.

Ciò premesso, si può rilevare che l'attenzione critica relativa al complesso e stratificato rapporto poesia-teatro si sia incentrata, quasi esclusivamente, sul sonetto che inaugura il rimario, sorta di ideale sipario, forse anche a causa dell'impellente, e non differibile, urgenza di altre questioni irrisolte, non meno complicate, che pesano sul Canzoniere: la datazione interna, la vicenda editoriale delle *Rime* – per la quale si rimanda al rigore documentario e alla precisione analitica del pregevole contributo di Chiara Cedrati<sup>7</sup> – e la delicata e *vexata quaestio* relativa a un intervento diretto dell'autrice nella raccolta di liriche, edita *post mortem*, nel 1605. A complicare, e non di poco, il quadro, concorre anche l'assenza di testimoni autografi, che, per converso, avrebbero potuto sciogliere non pochi dubbi.

In ogni modo, permane saldo l'assunto che il Canzoniere si configuri come luogo deputato per una consapevole strategia di nobilitazione letteraria, nella cogente difesa sia dalle accuse di disdicevole condotta immorale, che intorbavano la buona reputazione delle attrici, sia dalla natura labile e caduca dell'esperienza attoriale, che, molto prima dell'*adventus* dell'epoca della

<sup>4</sup> F. VAZZOLER, *La saggezza di Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, «Culture teatrali», primavera 2004, 10, 107-131.

<sup>5</sup> N. SOGLIA, *Le Rime di Isabella Andreini*, cit., 212.

<sup>6</sup> M. DORIGATTI, *Nota introduttiva a Isabella Andreini*, in *Liriche del Cinquecento*, cit., 326-338.

<sup>7</sup> C. CEDRATI, *Isabella Andreini: la vicenda editoriale delle «Rime»*, «ACME», LX, 2 (Maggio-Agosto 2007), 115-142.

riproducibilità tecnica, viveva e, forse, godeva della frammentazione attimale del tempo, sottratta a qualsivoglia presunzione di eternazione dell'arte.

La Andreini lavora alacramente in questa duplice direzione, ma l'*animus* insufflato nei suoi versi è anche tanto altro, e non certo ascrivibile a lambiccata auto-mitologia, ad onta del successo ottenuto, testimoniato anche dall'accoglienza, con lo pseudonimo di Accesa, nell'Accademia degli Intenti di Pavia. Ed è proprio nella sublimazione, e non sconfessione, dell'afflato recitativo che è dato cogliere la linfa più vitale della sua produzione lirica. A questo proposito, l'intero *corpus* delle *Rime* può essere interpretato come un esempio modernissimo di drammatizzazione poetica, agita secondo precise direttrici: da un lato il soggetto lirico, poliedrico, assume *mutatas formas*, secondo una sapiente logica di indefessi travestimenti; dall'altro lo scenario poetico è abitato da istanze psichico-drammatiche, personificate mediante un uso sistematico della prosopopea, figura concepita come strutturazione di senso, e non come anodino artificio retorico. Infine, si deve ricordare la tagliente formula dialogico-corale che innerva i versi più riusciti, memore, forse, dello spessore icastico che connota certi *tableaux vivants*.

Occorre, per chiarezza, sfrondare il campo da quello che sarebbe un *misreading*: la *mise en scène* non è tanto giocata sull'introversione del sentimento, ma sulla sua estroffessione critica. La Andreini plasma un universo scenico costellato di *dramatis personae* e l'io poetico è il primo *spectator* in questo cangiante universo che è il teatro dell'anima, dando l'abbrivio alla sensuale appercezione della labilità esistenziale, invero già tutta barocca, e producendo un deciso effetto di straniamento epico *ante litteram*.

Sorprende, dunque, non ravvisare, tra i modelli esemplari individuati dalla critica, alcun riferimento a Cavalcanti, «pensatore del pensiero incarnato»<sup>8</sup>, i cui riverberi appaiono congeniali alla poetessa, in certo modo illuminanti per meglio focalizzare la prassi poetica andreiniana, si badi bene, al di là di improbabili richiami intertestuali diretti. Il rimario cavalcantiano non è, tuttavia, echeggiato per la disgregazione interiore e l'inquietudine psichica prodotta da amore, risolto, quest'ultimo, dalla Andreini nella *plenitudo amoris* del sereno appagamento coniugale, ma alluso per la «biologica corporeità»<sup>9</sup>, per quanto pulviscolare, di *entia*, spiriti e spiritelli, che adombrano il teatro della pagina-anima. Naturalmente, al processo di germinazione delle monadi messo in scena dalla Andreini non soggiace né la potente intelaiatura filosofica, con tanto di «invasamento pneumatico»<sup>10</sup>, come ha scritto Corrado Bologna, né la «radicale conflittualità della scena interiore»<sup>11</sup> del poeta fisiologo del disamore, ma una certa inclinazione alla resa lenticolare della «complessa fenomenologia corporea dell'interiorità»<sup>12</sup> e alla sua necessaria spazializzazione fantasmatica nella scena della poesia, «both on stage and on the page»<sup>13</sup>.

Ed è già nella favola boschereccia di *Mirtilla*, bilicante, per temi e motivi, tra l'*Aminta* e il *Pastor Fido*, che è dato cogliere la tensione allo sdoppiamento tra osservatore e spettatore, che, nelle *Rime*, è elevata a sistema compositivo. Alludo, beninteso, alla trascrizione al femminile, e il dato non è senza importanza, del mito di Narciso, rivissuto, e interpretato, dall'incantevole Ardelia, «che si strugge invano per l'immagine di se stessa riflessa nella fonte»:

Ma che veggio? che miro  
nel liquido cristallo?  
Leggiadra ninfa, anzi leggiadra dea  
[ ... ]  
Ohimè, s'io taccio ed ella tace, e s'io  
mostro d'aver desio ch'ella ragioni,

<sup>8</sup> C. BOLOGNA, *Fisiologia del disamore*, «Critica del testo», IV / 1 (2001), 61.

<sup>9</sup> M. AUCIELLO, *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, «Critica del testo», IV / 1 (2001), 91.

<sup>10</sup> BOLOGNA, *Fisiologia del disamore*, cit., 61.

<sup>11</sup> AUCIELLO, *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, cit., 100.

<sup>12</sup> BOLOGNA, *Fisiologia del disamore*, cit., 63.

<sup>13</sup> K.T. RADAELLI, *Temì, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, Phd thesis, Italian Studies, University of Toronto, 2012, VIII.

anch'ella di bramar mostra il medesimo;  
 ahimè, ch'io sento già nell'alma acceso  
 un focoso desio di possedere  
 la celeste beltà ch'indarno io miro [...]<sup>14</sup>

Nel delicato passaggio dalla *Mirtilla* alle *Rime*, il mito abdica a qualsiasi concessione a umbratili melanconie, per caricarsi di un'inquietudine nuova: quella del soggetto lirico che recide i legami con il sofferto intimismo di matrice autobiografica, per assumere la connotazione di specola privilegiata: quella che si cristallizza negli occhi di chi si guarda vivere nel palcoscenico così della vita, come della poesia.

Questa nuova topica del *régard* agisce pervasivamente nel Canzoniere della Andreini, la quale contempla, spesso incredula e sbigottita, le fantasmagorie e fantasmologie teatrali della sua anima. Si assuma, a modello esemplificativo, il III madrigale *Sdegno, campione audace*, in cui l'autrice "inscena" un'allegoria che richiama il Tasso epico, prima ancora che quello lirico, come ha ben visto Dorigatti. Gli esempi ascrivibili a questa tensione all'estroversione, in cui, ripeto, la prosopopea non si estingue nel puro virtuosismo stilistico, ma inchioda la *sensiblerie* poetica a una funzione prettamente gnoseologica, potrebbero proseguire *ad libitum*. Di fatto, la gamma inesauribile dei moti dell'animo è inscenata non mediante l'introversione analitica, ma estroflessa nel *mapping* di una cartografia della coscienza. Non sarà inutile chiarire che il procedimento rinvigorisce l'autenticità del sentire, attraverso finzioni ora assunte, ora imposte, sino agli esiti estremi di Amore che incede sul proscenio nelle sembianze di garzoncello sfrontato, sfaccendato e imprevedibile, come nell'irriverente *divertissement* che compone il madrigale VIII:

Se per tu' albergo Amore  
 eleggesti il mio core  
 qual fiera, e cruda usanza  
 qual barbaro costume  
 ti move (ahi) fanciulletto, (ahi) cieco Nume  
 ad arder di tua man la propria stanza?  
 S'ardi gli alberghi tuoi  
 chi fia, che ti raccolga entro de' suoi?

A questo proposito, lo stesso principio retorico della personificazione praticato dalla Andreini è anch'esso prossimo alla teatralizzazione degli «attanti del dramma interiore» di cavalcantiana memoria, sebbene a differenza dell'«uso allucinatorio del procedimento di personificazione» della «circolazione spiritale»<sup>15</sup> di Cavalcanti, la sistematica *fictio personarum* della Andreini prefiguri ideali di armonia e compostezza, anche attraverso una sorta di distanziamento epico.

Inoltre, la drammatizzazione poetica, coniugata alla topica di un nuovo sguardo, eleva il travestimento a verità compositiva, nella misura in cui la Andreini indossa panni altrui, tanto sui palchi di tutta Europa, quanto nel suo composito rimario. Osserva la Farnetti: «traveste il suo io di panni maschili, e più in generale lo destina, con piglio teatrale e duttile inventiva, ai ruoli più disparati»<sup>16</sup>, tanto che la proteiforme natura del soggetto poetico preluderebbe all'androgenia sfuggente dell'Orlando della Woolf, come pare anche suggerire la Radaelli, riconducendo la identità delle «different narrating voices», «often male, female or ambiguous»<sup>17</sup>, a uno *status* anfibolo.

La poliedricità – vissuta anche sul piano biografico nelle vesti di attrice, poetessa, drammaturga e regista – adottata sino ai limiti di un eclettismo invero sperimentale, e che

<sup>14</sup> I. ANDREINI, *Mirtilla*, a cura di M.L. Doglio, Lucca, Pacini Fazzi, IV, 4, 130-131.

<sup>15</sup> AUCIELLO, *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, cit., 93-103.

<sup>16</sup> FARNETTI, Introduzione a *Liriche del Cinquecento*, cit.

<sup>17</sup> RADAELLI, *Temì, Strutture e Linguaggi nel Canzoniere di Isabella Andreini (1601)*, cit., vi.

connota anche il *vario stile* e la versatilità metrica, investe la scrittura nell'assunzione di pose e movenze che postulano l'altro da sé come viatico necessario alla conoscenza e, forse, con potente intuizione, non si vorrebbe dire psicanalitica, all'acquisizione dello statuto fluttuante di ogni identità. Si potrebbe, al limite, individuare nella indefinitezza metamorfica – finanche dei nomi – una modalità compositiva, secondo i dettami di una logica paradossale che assume il travestimento a paradigma ineludibile, senza trascinare mai nella mistificazione fine a se stessa, ma approdando ai lidi fluenti di inusitate verità. Un rituale polifonico, a tratti carnascialesco, che trascolora nella *souffrance* di *erotica pathemata*, sublimati in un graffiante gioco di specchi, per distanziamento, appunto. Come a dire che alle rive numinose della poesia si giungerebbe non tanto attraverso la pratica di una *confessio* scevra di mediazioni, ma attraverso i necessari infingimenti dell'arte.

Come l'attrice in scena, replicando esperienze reali della propria vita professionale, la Andreini, nella sua poesia, indossa pure i panni dell'amante non corrisposto (Madrigale LXXXIII), il quale, rivolgendosi alla donna amata, le rammenta la fugacità del tempo che sciorina e disperde le occasioni di felicità:

Porta la Donna mia  
al bel collo sospeso  
vago ornamento, che le addita l'ore;  
industrie e ricco sì, ma inutil peso.  
S'ella non ha pietà del mio dolore,  
s'ella il mio duol non crede,  
a che misura 'l tempo? Or non s'avede,  
che mentr'ella mi sprezza  
fugge con l'ore ancor la sua bellezza?

E ancora, nel madrigale XCVI, l'amante, riconoscibilmente maschile, esorta la donna a colpirlo con il lucore dei suoi occhi- strale:

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'aspetto.  
Deh, non volgete altrove  
quei colpi onde 'l mio ben sì largo piove:  
a fin ch'altri non sia  
a parte meco de la gioia mia.

Gli esempi che si potrebbero addurre, va da sé, sono assai più numerosi e tutti, a loro modo, eloquenti, nella comune volontà di stigmatizzare l'immedesimazione assunta a esclusivo principio poetico-teatrale e nello pratica dello straniamento eletto a costellazione guida.

Si diceva, poc'anzi, della vocazione marcatamente drammatica insita nella apertura dialogica dei versi della Andreini, come si evince dal sonetto XXII, sorta di *pièce* che inscena l'accorato soliloquio di un'amante o della sua anima che si pone *vis à vis* con il cuore, rimproverandolo per i suoi trascorsi amorosi e invitandolo a intraprendere una via più virtuosa, eco, quantomeno segnica, della diaspora disforica che suggella l'iterata animazione teatrale di mente, anima e cuore nelle liriche cavalcantiane:

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?

Sospiri e taci? Oh come è vano e frale  
 schermo questo al fallir! Deh, saggio riedi  
 a te stesso, al tuo bene, e scaltro chiedi  
 per più bel volo al Ciel cortese l'ale.

Odi Ragion che ti minaccia e sgrida;  
 ma pertinace pur brami il tuo danno,  
 brami seguir lui, ch'a penar ti sfida.

Ahi, frutto i bei consigli in te non fanno!  
 Chiedi morte? L'avrai, ma vuo' t'ancida  
 anzi questa mia man, che Amor tiranno.

Scrive, a questo proposito, Dorigatti: «Pur trattandosi di un monologo, esso crea l'impressione di un dialogo concitato tra Anima e Cuore (a cui tocca piegare il capo e restare silenzioso), nel quale interviene anche la Ragione (anch'essa ridotta al silenzio), impotente di fronte ad Amore (su cui pertanto maggiormente ricade il peso della colpa); il tutto pensato in uno spirito, a ben vedere, assai poco religioso nonostante i frequenti richiami al Petrarca e al Tasso, e più sensibile, invece, ai modi e alle pose teatrali»<sup>18</sup>. Si può aggiungere, a volere richiamare ancora la pertinenza a modalità rappresentative analoghe ai versi cavalcantiani, che la «forma dialogata» si presenti qui come l'«oggettivazione scenica»<sup>19</sup> che già Maria Corti individuava come invariante stilistica della poesia cavalcantiana.

Esemplare, inoltre, si rivela, per cogliere appieno la tensione epico-corale, la *lamentatio* che funge da *ouverture* nel sonetto in memoria di Tasso. Le acute strida che fendono l'aria e i volti rigati di lacrime degli astanti-attanti accordano alla composizione plastica un andamento da recitativo drammatico, memore tanto delle figure straziate che compaiono ai piedi delle crocifissioni, quanto delle rappresentazioni sceniche di funebri compianti. Si consideri almeno la quartina incipitaria:

Or qual grave per l'aria odo lamento?  
 ond'è che rugiadoso ognun il ciglio  
 dannà di Morte il dispietato artiglio,  
 ch'have d'Apollò il maggior lume spento?

Con visione prensile, la Andreini rappresenta un affresco corale di anime lacrimose, raccolte nella mestizia del pianto e del lamento, e impartisce ai versi una plasticità volumetrica che connota specificamente l'arte scenica e la dialettica drammatica della psicomachia. Viepiù, teatralmente ineccepibile, sorta di *deus ex machina* reso per contrasto, appare la immane entità teratologica dell'artiglio mortale, naturalmente non riferibile a una catarsi risolutiva, ma a una *catastrofe* ineluttabile.

Mi pare che le riflessioni, peraltro pienamente condivisibili, della Farnetti, che denunciano la sofisticazione teorica del *quantum* di finzionalità sia «contenuto in una scrittura autobiografica o, al contrario, di autobiografismo presente in un'opera di finzione»<sup>20</sup> debbano essere declinate, nel rimario della Andreini, nella partitura teatrale di «figurazioni degli stati d'animo»<sup>21</sup> le quali innervano le liriche, producendo, come per diastole e sistole, un effetto di straniamento fra immedesimazione, subitamente elusa, e distanziamento critico, in un equilibrio compositivo felice e aggraziato.

Una tensione drammaturgica, improntata alla dialettica *per visibilia ad invisibilia*, nella coesistenza di molteplici direttrici, increspa le *Rime*, sedimentandovi, dunque, gli embricati detriti di una complessa modernità.

<sup>18</sup> DORIGATTI, *Nota introduttiva a Isabella Andreini*, in *Liriche del Cinquecento*, cit.

<sup>19</sup> M. CORTI, *Introduzione alle Rime di Guido Cavalcanti*, Milano, Rizzoli, 1989, 8.

<sup>20</sup> FARNETTI, *Introduzione a Liriche del Cinquecento*, cit.

<sup>21</sup> CORTI, *Introduzione alle Rime di Guido Cavalcanti*, cit., 22.