

LE RIME DI ISABELLA ANDREINI

Il lavoro del quale mi sto occupando costituisce una rilettura – diciamo pure una sistematica lettura – dell'opera poetica di Isabella Andreini. Il personaggio non è molto frequentato dagli studiosi di letteratura italiana e proprio per questo mi è parso conveniente recuperare una diffusione più adeguata al suo effettivo valore.

Tra i nostri grandi fu Benedetto Croce ad annotare che: «È un interessamento e un piacere che io mi sono molte volte procurato e ancora continuo a ricercare, leggendo i volumi che non si leggono della nostra letteratura, nei quali talora ho fatto (chiamiamole così) scoperte, che o hanno modificato giudizi tradizionali o hanno introdotto nella storia letteraria nuovi autori di cui prima non si parlava (per es. l'astigiano Federico della Valle o il napoletano Torquato Accetto). E ora non voglio lasciare senza un cenno le liriche di Isabella Andreini, usando un riguardo che mi sembra dovuto a lei che fu la prima delle grandi attrici italiane».¹

Tralascio l'esposizione della biografia² di Isabella Andreini, che ho

¹ B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1952, Vol. III, pp. 272-278.

² Le notizie biografiche su Isabella Andreini vengono pubblicate per la prima volta nel 1781 da Francesco Saverio Bartoli in *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti a S. Lorenzo, 1781-1782, Vol. I (Ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1978). Le notizie vengono successivamente riprese ed approfondite da Giuseppe Vedova (*Biografia degli scrittori padovani*, Padova, Minerva, 1832, Vol. I), Carlo Villani (*Stelle femminili*, Napoli, Albrighi, Segati&C., 1858), Adolfo Bartoli (*Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1880. Ristampa anastatica, Bologna, Arnaldo Forni, 1979), Alessandro D'Ancona (*Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891) e soprattutto da Luigi Rasi (*I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897). Ricche di dati e di bibliografia sono anche le schede stilate da Achille Fiocco per l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (Roma, Le Maschere, 1954 Vol. I) e da Liliana Pannella per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1974, Vol. XVII).

ricostruito nel dettaglio e affidato alla stampa del volume dipartimentale *Macramé*, dedicandomi qui ad una sorta di *lectura* scegliendo fior da fiore.

Uno sguardo ai versi della comica padovana permette di comprendere il grado di raffinatezza cerebrale, di destrezza compositiva, di straordinaria capacità di assimilazione ed emulazione dei modelli, soprattutto quello canonico del Petrarca, che caratterizzarono il suo talento.

La prima edizione delle *Rime*³ di Isabella Andreini apparve a Milano nel 1601, con dedica al cardinale Aldobrandini: si trattava, da parte di un'attrice al culmine della gloria, di affidare ad una raccolta poetica la celebrazione definitiva della propria immagine, con un calcolato esercizio di auto-rappresentazione.⁴

In questa prospettiva, nonostante la probabile circolazione manoscritta di molti componimenti e la loro presenza in raccolte precedenti, soprattutto di area lombarda,⁵ l'importanza programmatica delle *Rime* viene sottolineata dal numero cospicuo di poesie con dedica.⁶ Sono tracce della fitta trama di illustri relazioni che Isabella aveva costruito nel corso della sua itineranza professionale: i dedicatari sono i Gonzaga, i Farnese, gli Estensi, i Medici, i Doria, i Della Rovere, i Savoia e i reali di Francia, oltre al cardinale Aldobrandini.

A colpire è in primo luogo la varietà tipologica dei componimenti. Sono liriche amorose, morali, religiose, di encomio e le consuete forme metriche di sonetti, canzonette, madrigali, sestine, epitalami, scherzi, egloghe pastorali.

Le *Rime* ripercorrono i temi comuni ad altri canzonieri del tempo: il tema della bellezza, la topica dell'innamoramento, l'armamentario

³ *Rime d'Isabella Andreini padovana comica Gelosa. Dedicate all'illustriss. & reuerendiss. sig. cardinal S. Giorgio Cinthio Aldobrandini*, Milano, presso Girolamo Bordone e Pietromartire Locarni, 1601.

⁴ U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, in *Petrarca in Barocco. Cantieri Petrarchistici, Due seminari romani*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 264-268.

⁵ *Rime di Isabella Andreini* compaiono tra l'altro nelle *Rime di diversi celebri poeti dell'età nostra*, Bergamo, Comin Ventura, 1587; nella *Nuova scelta di Rime del sig. Gherardo Borgogni*, Bergamo, Comin Ventura, 1592; nelle *Gioie poetiche di madrigali del sig. Hieronimo Casone e d'altri celebri poeti*, Pavia, heredi del Bartoli, 1593; nelle *Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni*, Bergamo, Comin Ventura, 1594.

⁶ F. FIASCHINI, *Lo spettacolo fra scrittura e scena: gli Andreini, Maggi e Lemene*, in *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, 19 aprile-2 giugno 2001), Pavia, Cardano, 2002, pp. 312-318.

simbolico.⁷ Principale argomento è l'Amore, considerato innanzitutto sentimento dalle varie sfaccettature che infiamma il cuore («Per non arder vorrei, / Che 'n durissimo gielo / Mi trasformasse il Cielo»),⁸ come momento di rapporto tra la poetessa e l'oggetto della passione e come crudele signore che osteggia l'infelice innamorata. Amore è definito di volta in volta *mentitor inumano, fanciullo insano, d'ogni male radice, fabbro d'insidie, spietato Arcier*:

Amor empio Tiranno,
che 'n tanto affanno m'hai tenuta avvolta⁹
L'empio, che fugge, e mi nasconde il core¹⁰
Scoprasì pur d'ogni pietate ignudo
L'empio tuo cor¹¹

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

Ma perché più dolce uso un giorno prenda
L'amaro suon de' lagrimosi accenti
Bella pietate in voi fiammeggi, e splenda¹²
Honor de' miei sospir, luci serene,
Ch'ancor da lunge il sen m'ardete, quando
Fia, che l'avidò sguardo in voi girando
Soavemente ogni mia doglia affrene?¹³
Io vi prego begli occhi,
Occhi per cui soavemente i' ardo,
Che solo nel mio petto,

⁷ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Bordone e Locarni del 1601 conservata nella Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone di Avellino. Le altre copie sono conservate nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, nella Biblioteca di Casa Carducci, nella Biblioteca Braidense e nella Trivulziana di Milano, nel Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena, nella Biblioteca Civica di Padova, nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III e nella Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma e nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. La trascrizione è diplomatica.

⁸ *Rime*, Madrigale XIII.

⁹ *Rime*, Canzone VI.

¹⁰ *Rime*, Madrigale VI.

¹¹ *Rime*, Sonetto VIII.

¹² *Rime*, Sonetto II.

¹³ *Rime*, Sonetto CVI.

Nel mio cor solo scocchi
L'acuto strale del bel vostro sguardo.
Ecco lieto io l'aspetto.¹⁴

Affitta, arriva ad invocare la morte:

Chiudami gli occhi Morte¹⁵
E sol morir desìo¹⁶

A dimostrazione della cura della *dispositio*¹⁷ delle *Rime*, il sonetto *Il tempo al fin col suo girar cortese* segna l'inizio di una parabola che porterà la poetessa a liberarsi dalla passione amorosa:

Il tempo al fin col suo girar cortese
Quel foco spense in me, ch'arte, od ingegno
Non estinser giamai¹⁸

E altrove:

Dopo lungo contrasto in fuga spinto
Alfin sei stato, e vinto.
Son da i lacci disciolta,
Che mi trassero un tempo prigioniera¹⁹

Infine, nel Madrigale CXXIII si dichiara totalmente libera:

Io fuggo d'Amor, le reti, e i dardi;
Ma lassa (ohime) ch'io me n'avveggi tardi

Il tema del dolore, forse il tema in cui – insieme a quello amoroso – maggiormente si è effuso lo spirito delle rimatrici cinquecentesche, è assai variamente articolato. Ugualmente diffusi sono il tema della speranza perduta, del destino e della fortuna – così ricorrente nella lirica rinascimentale – generalmente considerati avversi e crudeli.

¹⁴ *Rime*, Madrigale XCVI.

¹⁵ *Rime*, Madrigale XLV.

¹⁶ *Rime*, Madrigale XLI.

¹⁷ L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quète dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2001, 584, pp. 530-552.

¹⁸ *Rime*, Sonetto CLXII.

¹⁹ *Rime*, Canzone VI.

Mi sembra giusto indicare anche la presenza di temi più generali allo scopo di evitare una categorizzazione definitiva e riduttiva della Andreini a poetessa esclusivamente d'amore. Pur ponendo l'Amore al centro della propria esperienza poetica, ella mostra di saper cogliere ed apprezzare gli aspetti più vari della realtà quotidiana in cui vive e scrive. Si conferma attenta osservatrice della natura e degli esseri che la popolano, e proprio il forte ed immediato senso della natura le detta versi di grande delicatezza, anche se, talvolta, di eccessiva impronta petrarchesca.

Ecco l'Alba rugiadosa
Come rosa,
Sen di neve, pie' d'argento,
Che la chioma inannellata,
D'or fregiata
Vezzosetta sparge al vento²⁰

Qual Ruscello veggiam d'acque sovente
Povero scaturir d'alpestre vena
Sì che temprar pon le sue stille à pena
Di stanco Peregrin la sete ardente;
Ricco di pioggia poi farsi repente
Superbo sì, che nulla il corso affrena
Di lui, che 'mperioso il tutto mena
Ampio tributo à l'Ocean possente²¹

I ligustri e i gelsomini
Dai bei crini
E dal petto alabastrino
Van cadendo²²

Il canzoniere della Andreini tuttavia non limita la sua tematica a quella tipica della tradizione petrarchesca, ma presenta anche tratti fortemente peculiari e sorprendenti che lo differenziano dalle raccolte poetiche delle altre rimatrici cinquecentesche. In Isabella, in primo luogo, va sottolineato che è del tutto assente l'elemento autobiografico.

Gli *erotikà pathèmata* sono di natura puramente letteraria, inventati allo scopo di fornire alla fantasia occasioni per esercitarsi poeticamente fino a

²⁰ *Rime*, Scherzo I.

²¹ *Rime*, Sonetto IV.

²² *Rime*, Scherzo I.

spingersi a scrivere nei panni convenzionali di un uomo, di un fantasma senza corpo, poiché contano, ai suoi occhi, solo lo stile, l'utilizzo dei modelli, il dialogo con essi e la padronanza degli arcani della metrica.²³

Non è un caso che Isabella per esemplificare i suoi sentimenti faccia riferimento sempre ad un personaggio mitologico maschile. Nel poemetto in endecasillabi *La morte di Damone* scrive:

Chi viver può sotto l'immenso peso
Del grave duol de la tua morte acerba,
Securo può del Mauritano Atlante
Lo 'ncarco sostener di tante stelle

Più spesso si paragona a Prometeo:

Novo Prometeo, al mio bel sole adorno
Baldanzoso rubai
Di foco in vece un dolce bacio un giorno²⁴

Né sia, ch'io senta più d'amor tormento
Se di novo Prometeo non riforma
Del cener tuo la tua leggiadra forma²⁵

A differenza di altri canzonieri cinquecenteschi firmati da donne, quello della Andreini non è concepito come «sfogo personale, confessione, diario»; per l'attrice padovana, infatti, la poesia diviene «percorso che conduce ad una fama più stabile di quella delle scene, continuamente mutevoli, delle quali pur riproduce, con ben maggiore promessa di immortalità, la dinamica della finzione e dell'incessante cambiamento di maschere».²⁶

Il desiderio di vincere l'oblio imposto dalla morte e dalla labilità della fama teatrale fu per Isabella ansia ricorrente. In una Canzonetta Morale indirizzata a Gabriello Chiabrera scrive «Di tentar fama io mai non sarò stanca»²⁷ nella convinzione:

²³ Cfr. U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, cit.

²⁴ *Rime*, Madrigale XCVII.

²⁵ *Rime*, Madrigale CXII.

²⁶ L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quète dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, cit., p. 536.

²⁷ *Rime*, Canzonetta Morale I.

Che dopo noi nulla di noi qui resta,
 Se non se 'n quanto ne' l'eterne carte
 Lasciamo i nomi in bei vestigi sparsi²⁸

Vale la pena di rilevare, anche per sottolineare una sua tendenziale vena sperimentale, che nelle liriche della Andreini si possono cogliere *in nuce* alcuni temi tipicamente barocchi: ad esempio, l'orologio (tema costante nella lirica europea del Seicento), che, implacabile, scandisce l'incessante fluire del tempo:

Porta la donna mia
 Al bel collo sospeso
 Vago ornamento, che le addita l'hore.
 S'ella non ha pietà del mio dolore,
 S'ella al mio duol non crede,
 A che misura il tempo? Hor non s'avede,
 Che mentr'ella mi sprezza
 Fugge con l'hore ancor la sua bellezza?²⁹

Molti sono, poi, i componimenti che fanno riferimento al teatro o che suggeriscono una situazione scenica, a dimostrazione della dimensione teatrale delle *Rime* e del rapporto dialettico tra scrittura e teatro che proprio in esse Isabella istituisce. Nel sonetto proemiale scrive:

S'alcun fia mai che i versi miei negletti
 Legga, non creda a questi finti ardori;
 Che nelle scene imaginati amori
 Usa a trattar con non leali affetti,

Con bugiardi non men che finti detti
 De le Muse spiegai gl'alti furori
 Talhor piangendo i falsi miei dolori,
 Talhor cantando i falsi miei dilette;

E come ne' Teatri hor Donna, ed hora
 Huom fei rappresentando in vario stile
 Quanto volle insegnar Natura, ed Arte.

²⁸ *Rime*, Sonetto LXX.

²⁹ *Rime*, Madrigale LXXXIII.

Così la stella mia seguendo ancora
Di fuggitiva età nel verde Aprile
Vergai con vario stil ben mille carte.

L'ingiunzione al lettore appare perentoria: non creda a questi finti ardori. La poesia era coltivata «non per confessione personale, ma in vista di una dimensione fittizia al di là delle contingenze biografiche».³⁰

È stato Franco Vazzoler a parlare di una vera e propria forma drammaturgica presente nell'atteggiamento poetico della Andreini, soprattutto nelle nove Egloghe Boschereccie, che chiudono la raccolta e che «insieme con la *Mirtilla* arricchiscono il quadro della esperienza pastorale di Isabella collocandola in una fase cruciale della storia del genere, fra *Aminta* e *Pastor Fido*».³¹ Interessante è la IV egloga, che rovescia il mito d'Arcadia in favore della città: il pastore Uranio infatti invita la ninfa amata a lasciare la campagna per seguirlo in città:

Lascia Amaranta mia, deh lascia homai
I selvatici alberghi; e vieni à quello,
Che sol te sola chiama
Fuggi l'horror de' boschi, e vieni al fine
A colui, che t'adora.

La V egloga sembrerebbe intonabile in un canto teatrale, secondo gli schemi del lamento: interrogative, interiezioni, ripetizioni di formule ricorrenti. Il componimento si chiude con una enumerazione che è una vera e propria clausola teatrale:

Ma (lasso me) non so s'ancor morendo
Avrian fin le mie pene;
Anzi, misero, temo
Ombra infelice di portarle meco
Per accrescer nel regno
De la perpetua notte
Foco, orror, pianto, gemito, furore,
urli, gridi, sospiri, veleno e rabbia.

³⁰ U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, cit., p. 267.

³¹ 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 Gerardo Guccini, «Culture teatrali», primavera 2004, 10, pp. 107-131.

Un vero centone ovidiano è la VII egloga, che potrebbe servire anche ad aprire un discorso sull'uso della mitologia. Il lamento di Fileno non corrisposto da Nisa è condotto attraverso esempi mitologici tratti dalle *Metamorfosi*.

Di imitazione chiabreresca sono i nove scherzi.³² Nel componimento *Ecco l'alba rugiadosa*,³³ Gabriello Chiabrera è espressamente nominato nel finale, dove Isabella gli attribuisce la paternità dell'ispirazione degli scherzi:

Si dirà sì nobil vanto
Dessi al canto
Del Ligustico Anfione.

Vicine all'esperienza del poeta savonese sono anche le dieci Canzonette morali, tutte con strofe tetrastiche ABBA, due delle quali dedicate proprio al Chiabrera.

La Andreini inserì nel suo canzoniere anche due epitalami. Il primo, solenne e formale, fu composto in occasione delle nozze di Ranuccio Farnese con Margherita Aldobrandini, mentre il secondo è dedicato a Michele Peretti (nipote di Sisto V) e a Margherita di Somaglia e denota una familiarità con gli sposi («Omai respira entro 'l bel seno amato lo sposo innamorato, che di dolce desire arde di cor la rosa, ch'ha al candido sen la bella sposa») che non si ravvisa nel precedente.

La presenza di madrigali, invece, rimanda alla necessità di saperne un po' di più del legame di Isabella con i musicisti, questione molto importante dopo le osservazioni di Gerardo Guccini sul rapporto con Laura Guidiccioni Lucchesini,³⁴ la nobildonna lucchese autrice di vari testi per le prime rappresentazioni in musica che svolse un ruolo importante nell'ambito delle sperimentazioni drammatico-musicali sfociate sul finire del secolo nell'invenzione del "recitar cantando". Isabella scrisse componimenti anche per il librettista Ottavio Rinuccini e per la musicista e compositrice Claudia Sessa.

³² Sui rapporti della Andreini con Gabriello Chiabrera si veda F. VAZZOLER, *Chiabrera fra dilettanti e professionisti dello spettacolo*, in AA.Vv., *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*, Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona 3-6 novembre 1988), Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 429-466.

³³ *Rime*, Scherzo I.

³⁴ G. GUCCINI, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti-Intersezioni-Tecniche*, «Culture Teatrali», autunno 2002-primavera 2003, 7-8, pp. 167-207.

Quanto ai modelli, le liriche della Andreini, pur ricalcate sui tradizionali archetipi petrarchesco-bembiani, sono sciolti ormai in un più libero andamento.³⁵

Scorgo Fera crudele in volto humano
Andreini, Rime, Sonetto LXXIX

Più che Donna è (cred'io)selvaggia Fera³⁶
Andreini, Rime, Sonetto LXXXVIII

Qual ruscello veggiam d'acque sovente
Povero scaturir d'alpestre vena³⁷
Andreini, Rime, Sonetto IV

Segnale inconfondibile della familiarità col grande modello del *Canzoniere* sono i due sonetti a centone compresi nelle *Rime*. Ogni verso di questi sonetti appartiene ad una composizione petrarchesca e la difficoltà consiste nell'intarsiare citazioni del *Canzoniere* in una nuova unità di senso.³⁸

Il primo centone, *Chi pensò mai veder far terra oscura*, fu composto in morte di Laura Guidiccioni Lucchesini,³⁹ ma prova migliore è certamente resa nel secondo centone, *Amor m'hà posto come segno à strale*.

A dimostrare una confidenza non episodica della Andreini con il genere ci sono inoltre nelle *Rime* tre capitoli «con ogni terzo verso del Petrarca» («Lunge da le tue luci alme, e divine – D'amor, di lui, che 'l cor mi strugge, e sface – Invidioso Amor del mio contento») nei quali Isabella sposa la tecnica meno impegnativa, ma più diffusa, di alternare il verso petrarchesco con altri di propria composizione, come fa per lo più Ganimede Panfilo.

Queste particolari esibizioni di riscrittura virtuosistica dimostrano la

³⁵ *Lirici del Cinquecento*, a cura di Daniele Ponchiroli, Torino, UTET, 1958, p. 517.

³⁶ Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Ugo Dotti, con introduzione di Ugo Foscolo e note di Giacomo Leopardi, Milano, Feltrinelli, 1992, CLII: «*Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa*».

³⁷ Cfr. *Ivi*, CCVIII: «*Rapido fiume, che d'alpestra vena*».

³⁸ Sul fenomeno dei centoni petrarcheschi si veda il saggio I. INNAMORATI *Il riuso della parola: ipotesi sul rapporto tra generici e centoni*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del XIX Convegno Internazionale (Roma 12-14 ottobre 1995 e Anagni 15 ottobre 1995), Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, pp. 163-185.

³⁹ Laura Guidiccioni è l'unica poetessa ricordata nelle *Rime*. In occasione della sua morte, la Andreini compose, oltre al centone petrarchesco, altri quattro componimenti.

«precisa volontà dell'Andreini di indirizzare le sue fatiche incontro alla tendenza emergente del gusto del pubblico». ⁴⁰ La stessa tendenza seguì l'editoria cinquecentesca, che sfruttò la moda imperante del petrarchismo provvedendo a facilitare il compito ai centonisti con l'edizione dei rimari petrarcheschi.

Ad indicare che l'influsso petrarchesco è in fase discendente sottolineo che il modello maggiormente presente nelle *Rime* è tuttavia Torquato Tasso. ⁴¹ Il vario stil con cui Isabella chiude il primo sonetto (*Vergai con vario stil ben mille carte*) oltre a rimandare a Petrarca, richiama il *vario carme* tassiano. ⁴² Nonostante ciò, la Andreini capovolge il paradigma tassiano del poeta che sente in quello dell'attore che finge. Tasso cantò le gioie «vere», Isabella i «falsi dilette e i falsi dolori», il che vuol dire che «non imitava pedissequamente i suoi modelli letterari, mirando piuttosto a coltivare un'area culturale trasversale alla letteratura e al teatro, dove il contesto poetico veicolasse l'immagine dell'attrice e l'attrice incarnasse sensibilmente i "furori" ispirati dalle Muse». ⁴³

All'indomani della morte del poeta sorrentino, la Andreini volle dedicargli il sonetto *Hor qual grave per l'aria odo lamento?* ⁴⁴ sull'idea dell'immortalità garantita dalla poesia («Morir può quei, che col suo divo ingegno / Rese à l'Eternità mill'altri eguali?»): la ricerca della *Aeterna Fama* spingeva Isabella a vedere nel Tasso un esempio da emulare per non conoscere l'oblio. E in questa rincorsa verso la complessità spirituale dell'autore della *Gerusalemme* il ricorso all'uso non solo smaliziato ma sottilmente irridente di alcune figure retoriche – come l'anafora e l'ossimoro – svolge una funzione centrale, fino all'estremo del sonetto III (*Dolci asprezze, e soavi, aspri e noiosi*) totalmente costruito su una catena di ossimori.

Dopo il volumetto di poesie uscito a Parigi per Monstr'oeil, nel 1603,

⁴⁰ I. INNAMORATI, *Risonanze Petrarchesche tra scena e platea: l'Innamorata nel teatro italiano del Cinquecento*, in *Il personaggio in letteratura*, a cura di Maria Teresa Chialant, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004, pp. 277-293.

⁴¹ Cfr. L. GIACHINO, *Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini*, cit.

⁴² Cfr. T. TASSO, *Le Rime*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno editrice, 1994, I: «Vere fur queste gioie e questi ardori / ond'io piansi e cantai con vario carme».

⁴³ G. GUCCINI, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, cit., pp. 133-152.

⁴⁴ *Rime*, Sonetto CLXIX.

le *Rime* ebbero diverse edizioni, tutte postume. L'edizione del 1605, curata dal marito Francesco, è una ristampa del 1601 con l'aggiunta di una seconda parte, per lo più componimenti scritti dalla Andreini durante la fortunata tournée parigina e dedicati ai sovrani e alla nobiltà francese. In questa edizione viene inserito anche un folto gruppo di componimenti, in latino e in volgare, in morte di Isabella; fra gli autori spiccano i milanesi e i pavesi vicini al Borromeo e alla sua cerchia: Ignazio Albani (*Isabella obiit. Periisse existimo Suadam*), Francesco Pozzobonelli (*Illa fatali tegitur sepulchro*), Giovanni Ambrogio Biffi (*Deh ferma, o passagier, deh ferma il passo*), Ippolito Cerboni (*Ove hai, nova Thalia, fedel Sirena*).⁴⁵

Nel 1696, a Napoli, Bulifon ristampò le *Rime* dell'Andreini, a dimostrazione della fortuna di cui esse ancora godevano,⁴⁶ a distanza di quasi un secolo dalla morte dell'autrice.

Da allora un lavoro per la verità non cospicuo di antologizzazione ha corrotto profondamente il testo. È per tal ragione che ho in corso la sua ricostruzione per una nuova edizione delle *Rime*.

⁴⁵ Cfr. U. MOTTA, *Petrarca a Milano al principio del Seicento (Le voci del petrarchismo milanese: Isabella Andreini)*, cit.

⁴⁶ I. ANDREINI, *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa, accademica intenta detta l'Accesa*, Napoli, Antonio Bulifon, 1696.