

Tesi di laurea di lingua e cultura italiane – Università di Utrecht

# Le Isabelle di Isabella

Femminilità queer come strumento critico



Relatore : prof. dr. P. G. Bossier  
Secondo lettore: dr. R. M. Speelman

Colin Lammertink – 5684293  
Giugno 2019



## Premessa

Sta per cominciare non solo la tesi di laurea di italianistica, ma anche il lavoro finale del mio percorso di bachelor. Durante gli studi di lingue e culture italiane e francesi ho scoperto di essere interessato della cultura e la letteratura del periodo che chiamiamo il rinascimento. Ho anche scoperto che la parola con cui indichiamo questo periodo è forse un po' troppo rosea. Non tutti i soggetti storici hanno sfruttato un "rinascimento": mi riferisco in particolare alle esperienze di persone appartenenti a gruppi marginalizzati ancora oggi come quello *queer* o perfino quello molto più largo quale le donne. Le mie tesi di bachelor sono perciò state delle esplorazioni delle loro realtà: quella di francese aveva un focus sull'omosessualità nel rinascimento francese, quella presente considera la femminilità di una donna rinascimentale italiana.

Voglio in questo momento ringraziare alcune persone. Prima di tutto i miei genitori: grazie per avermi sempre sopportato ed incoraggiato di studiare quello che mi passiona. Poi le mie coinquiline, la cui amicizia mi è molto cara: Annika, Sara e Lika, grazie per le conversazioni (e talvolta discussioni) interessantissime che abbiamo spesso sulle problematiche di identità. Riguardo delle conversazioni interessanti, voglio anche ringraziare il relatore di questa tesi, Philiep, per tutto che mi ha detto del rinascimento europeo. Per finire, grazie a te, Ties.

Colin

## Indice

Introduzione .....	5
1. Quadro teorico .....	8
1.1 Il gender nella storiografia .....	8
1.2 Proto-femminismo .....	9
1.3 Judith Butler e la performance di gender.....	11
1.3.1 Performatività e performance.....	11
1.3.2 Le performance queer .....	14
1.4 Queering nella storiografia.....	15
2. Analisi I. Le performance di gender nella vita di Isabella Andreini .....	19
2.1 La donna nel contesto storico .....	19
2.2 Le performance di gender della Andreini.....	22
2.2.1 Le performance tradizionali .....	23
2.2.2 Le performance sovversive.....	25
2.4 Coda.....	27
3. Analisi II. Le performance di gender nelle opere di Isabella Andreini.....	29
3.1 Contesto storico-letterario.....	29
3.2 <i>La Pazzia d'Isabella</i> .....	31
3.3 <i>La Mirtilla</i> .....	36
3.4 <i>Le Rime</i> .....	40
3.5 Coda.....	45
Conclusione .....	47
Riassunto / Summary .....	50
Bibliografia.....	51

## Introduzione

In un'epoca in cui artisti che giocano con le norme intorno al gender ottengono premi prestigiosi per le loro opere – si pensi a RuPaul, vincitore di alcuni Emmy Award per lo show *RuPaul's Drag Race*, e l'incoronazione di Conchita Wurst, anche lei drag queen, come regina d'Europa dopo aver vinto l'Eurovisione nel 2014 – il binarismo di genere ed i ruoli di genere legatici vengono domandati e contestati sempre di più. Pur ammettendo che RuPaul e Conchita Wurst siano drag queen professionali ma maschi biologici, va notato che anche il sesso femminile ha dei campioni per le quali il gender è un terreno di sperimentazione. Si pensi ad esempio a Lady Gaga, che si è creata un alter ego maschile per la sua performance VMA, ma che si presenta normalmente come donna.

La pratica di contestare i limiti assegnati a un genere non è, però niente di recente. Lady Gaga deve riconoscere come predecessore la famosa Isabella Andreini (1562-1604). Andreini, *née* Canali, nacque il 1562 a Padova in una famiglia veneziana di origine nobile ma impoverita. Nonostante la mancanza di beni finanziari, la figlia ricevette una buon'educazione classica, completata da lingue e lettere moderne. Al suo quattordicesimo anno assunse il mestiere di attrice quando entrò nella compagnia della Commedia dell'Arte I Gelosi. Due anni più tardi Isabella Canali si sposò con l'attore Francesco Andreini e adottò il cognome del marito. La giovane Andreini si presentò come un talento naturale grazie al suo talento per il canto, la recitazione, il ballo e alla sua bellezza ed intelligenza, e riuscì a meravigliare ogni spettatore. Gli Andreini si misero alla testa della compagnia e divulgarono la notorietà internazionale dei Gelosi (MacNeil 1994, 35-7). Andreini ebbe sette figli – tra cui il famoso attore Gian Battista Andreini – ma morì di parto a Lione durante la sua ottava gravidanza nell'anno 1604. Andreini ricevette i funerali di stato francesi dove vennero conati medagli con il suo ritratto da una parte, e dall'altra l'immagine della dea di fama – il maggiore onore per l'attrice. Della sua scomparsa viene detto che tutta l'Europa occidentale la sentì, ma fu evidentemente soprattutto la famiglia Andreini che ci soffrì: Francesco lasciò la compagnia e si mise alla pubblicazione delle opere della moglie. Gian Battista fece uscire una collezione di poesie in onore della madre (MacNeil 1994, 2-3, 20).

Oltre alla sua reputazione stimata di madre, moglie e attrice, Andreini fu anche poetessa e scrittrice, che prestò un'attenzione particolare al gender nelle sue opere. Grazie ai suoi talenti letterari, fu ammessa nell'Accademia degli Intenti di Pavia nel 1601, con i cui membri intrattenne già delle fitte corrispondenze. Sia la vita personale che quella professionale contengono quindi dei ruoli di genere femminili interpretati dalla Andreini. Tuttavia, sembra che oltrepassasse i limiti del genere femminile – cioè l'ideale contemporaneo di femminilità – con i suoi sforzi professionali, particolarmente con la sua professione di attrice. Infatti, non ci si aspettava alle donne lavoranti in pubblico. In un'era molto meno favorevole alle donne di oggi, trasgredire le frontiere del proprio gender fu molto più rischioso. È perciò interessante che Andreini riuscì tuttavia a dare forme particolari alla nozione di femminilità nelle sue opere come nella vita quotidiana. Le varie forme di femminilità della Andreini che sembrano contrastanti non sono rimaste inosservate. Chiara Cedrati ha proposto che “presentandosi come una moglie e una madre esemplare, l'Andreini allontanava da sé le accuse di promiscuità che prendevano di mira i rapporti delle commedianti con il pubblico” (3). In questa visione il disporre dell'immagine di femminilità tradizionale e immacolata fu un requisito per la carriera femminile, e la critica propone che Andreini utilizzò coscientemente quest'immagine come strategia di “autopromozione” per far crescere la sua fama.

Questa operazione [di autopromozione] mirava a coinvolgere il pubblico su due livelli distinti: sul piano dell'iconografia, valendosi di immagini capaci di imporre, presso la gente comune, un'icona sublimata di sé in veste di superba attrice, ma anche di moglie e di madre; sul piano della letteratura, proponendo al mondo dei “colti” l'idea di una donna letterata capace di interagire alla pari con i personaggi di spicco della nobiltà, con i membri delle accademie, con gli esponenti più illustri della modernità letteraria (Cedrati 3).

Il fine degli sforzi autopromotori di Andreini secondo Cedrati e altre studiose è la stabilizzazione della sua carriera come attrice e donna di lettere, aspirante una fama immortale.<sup>1</sup> Però, ciò non spiega la grande enfasi messa dall'artista rinascimentale sugli elementi legati al gender nelle sue opere. Lo

---

<sup>1</sup> Sull'aspirazione della fama eterna attraverso la pubblicazione di opere letterarie, si veda anche Sforza 175 e Fabrizio-Costa paragrafo 14.

scopo di questa ricerca sarà invece di insistere più sull'importanza che ha il gender nella vita e nelle opere di Andreini per unirla alla teoria di autopromozione. La nostra tesi sarà che Andreini si presentò come difensore della donna e che manipolò la sua femminilità per farne uno strumento critico. Quello strumento sarà stato utilizzato per criticare la posizione marginalizzata della donna rinascimentale e la sua rappresentazione misogina nella letteratura, oltre a far vedere agli spettatori, ascoltatori, lettori e altri tipi di ammiratori che il concetto di gender comporta delle limitazioni arbitrarie per le donne che possono essere allargate. Andreini, quindi, propose una visione plurivoca della donna, com'è stata la propria performance di femminilità.

Per attestare la tesi soprascritta, cercheremo di rispondere alla domanda "come Isabella Andreini diede forma al concetto di femminilità nella sua vita e nelle sue opere?" Divideremo la presente tesi di laurea in tre tappe. Prima di tutto, esporremo le nostre chiavi analitiche principali che costituiscono i termini "proto-femminismo", "performance di gender" e "queer", pur contestualizzandoli nel periodo rinascimentale e aggiungendo una panoramica degli *gender studies* nella ricerca storica. Di seguito, ci concentreremo sulle performance di gender recitate dalla Andreini; prima quelle nella sua vita personale e professionale, poi quelle nella sua produzione artistica.

## 1. Quadro teorico

Visto che la nostra tesi si concentra sugli aspetti del gender presenti nella vita e nelle opere di Isabella Andreini, bisogna fermarci sulla provenienza della disciplina accademica che costituiscono i *gender studies*. Infatti, per le analisi ci serveremo di alcuni concetti e teorie che provengono da questa disciplina, ma che sono meno implementati nel pensiero comune dell'italianistica. In questo quadro teorico esporremo in primo piano i fondamenti dei *gender studies*, per poi spiegare i concetti "proto-femminismo", "*gender performativity/performance*" e "*queer*", i quali formano le nostre chiavi analitiche.

### 1.1 Il gender nella storiografia

Il campo di ricerca che chiamiamo *gender studies* è nato dai *women's studies*, cioè dall'esplorazione accademica di domande posate dal femminismo. Gli studi di genere si distinguono dagli studi della donna in quanto si concentrano sulle relazioni di potere che esistono tra i gender, piuttosto che avere un focus stretto sull'esperienza della donna. I *gender studies* costituiscono un campo di ricerca interdisciplinare, visto che questioni legate al gender si presentano in ogni aspetto della realtà e formano quindi degli oggetti di ricerca interessanti in molte discipline accademiche. Influenzato da correnti filosofiche e teoretiche come (post-)strutturalismo, decostruzionismo, post-modernismo, psicanalisi, ecc., il concetto di gender è legato a questioni di identità, individualità e società, e costituisce una categoria analitica nelle scienze umane e sociali. Visto che le radici storiche si trovano nel femminismo, e gli studi si occupano con la relazione tra potere, individui e la società/cultura, il campo dei *gender studies* non è senza ambizione politica. Infatti, gli studi non si concentrano solo sull'acquisizione di conoscenza, ma mirano anche a cambiamenti – miglioramenti – social-culturali. Sono, perciò, spesso legati a movimenti di emancipazione, tradizionalmente quella della donna ma sempre più inclusiva riguardo diversità etniche, di classe, e di inclinazione sessuale.

La storica americana Joan W. Scott è ritenuta autorevole per aver sostenuto l'importanza del gender come strumento analitico nella storiografia. Nel suo articolo "Gender: A Useful Category of Historical

Analysis” (1986) Scott espone la sua idea duplice del gender, cioè “gender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power” (1067). Si vede chiaramente nella seconda asserzione l’enfasi degli studi di gender sulla gerarchia di potere tra il gender maschile e quello femminile, ma la prima asserzione va spiegata con più precisione. Nei *gender studies* ci si fonda sull’affermazione che ci esiste una differenza tra “gender” e “sesso” e che questa differenza è di natura culturale: “sesso” fa riferimento a caratteristiche biologiche, mentre “gender” indica il costrutto della percezione sociale e culturale di queste caratteristiche (Scott 1054). La citazione iconica della filosofa femminista Simone de Beauvoir “on ne naît pas femme, on le devient” nel suo libro monumentale *Le Deuxième Sexe* (1949) riflette bene la costruzione che è il gender in confronto al sesso. Interpretato come costrutto sotto l’influenza di gerarchie di potere, il gender costituisce uno strumento critico adeguato per l’analisi storica, perché contribuisce alla riconsiderazione del passato da un punto di vista più inclusivo e perciò veridico.

## 1.2 Proto-femminismo

Accanto all’importanza attribuita al gender nella storiografia a partire dagli anni ottanta del secolo scorso, il gender è sempre stato un concetto importante nella storia stessa. Certo, la realtà di soggetti storici venne marcata – e nel caso femminile spesso limitata – dal loro gender. Donne storiche furono coscienti della loro posizione marginalizzata proprio a causa della percezione sociale del loro sesso, e fecero fatica a farsi ascoltare. Si pensi immediatamente all’iconica Cristina di Pizzano (1364-1430), che si espresse in difesa delle donne e contro il progetto ispirante delle visioni misogine che costituisce il *Romanzo della Rosa* (1275-80) di Jean de Meung.<sup>2</sup> Sebbene i critici non sappiano ancora come classificare gli sforzi della scrittrice e nonostante le esitazioni di chiamarli “femministi”, Di Pizzano viene oggi considerata come una delle prime partecipanti alla *querelle des femmes*. La *querelle* costituisce il grande dibattito rinascimentale, sebbene già cominciato nel

---

<sup>2</sup> Nonostante sia vero che il romanzo è stato scritto in due fasi di cui la prima è iniziata da Guillaume de Lorris fra 1230 e 1235, è soprattutto la ripresa di De Meung che ha causato la reputazione famigerata dell’opera e alla quale riferiamo qui.

medioevo, in cui ci si dedicò alla contemplazione delle capacità femminili e la parità tra i sessi (“*Querelle des femmes*”). Contributori alla *querelle* sono stati per la maggior parte difensori delle donne come la Pizzano, si notano ad esempio nomi italiani come Moderata Fonte (1555-1592) e Lucrezia Marinella (1571-1653). Per rischi di anacronismo, però, è difficile chiamare i contributori alla *querelle des femmes* ed i loro sforzi “femministi”.

È per queste difficoltà che Jean E. Howard insiste sul termine “proto-femminismo” nel suo articolo “Was there a Renaissance Feminism?” (2002). Secondo lei, il femminismo “moderno” viene marcato da azione collettiva sul piano politico nel nome della donna, la quale viene spesso emersa in un discorso basato su diritti uguali tra i sessi che è solo nato nel secolo illuminato – nell’era rinascimentale una tale forma non esistette ancora (Howard 645). Però, come testimonia l’esistenza propria della *querelle des femmes*,

there were forms of early modern gender struggle, both discursive and material, through which resistance to gendered forms of subordination and oppression were articulated. If these struggles did not always look like Enlightenment versions of feminism, they were nonetheless there, and the inadequacies of our terminology should not erase them (Howard 651).

La critica si basa sui pensieri di Linda Woodbridge e Constance Jordan, di cui la prima ha argomentato nel saggio *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womanhood, 1540-1620* (1984) che alcuni contributori della *querelle* scrissero squisite difese di donne, aggiungendo all’ “ongoing debate over the nature of women, her proper role in marriage, and the education proper to her sex”, ma che queste difese furono spesso solo delle dimostrazioni di capacità letterarie dello scrittore/della scrittrice, senza che ci fosse uno scopo emancipatore (Howard 645). Jordan, nel saggio *Renaissance Feminism: Literary Texts and Political Models* (1990), ha altresì argomentato che la letteratura sulla *querelle* fu il luogo in cui si tennero dibattiti di natura filosofica e religiosa sulla parità spirituale tra uomini e donne, e l’ha interpretata come il primo campo da cui le donne poterono contestare la dominazione maschile (Howard 645-6). Howard, sebbene lodi il lavoro di Jordan, biasima la studiosa dicendo di non essere d’accordo su “the elastic and unselfconscious way in

which she uses the term 'feminist' to describe many writings that, while 'pro-woman' in the sense of refuting the worst attacks of misogynist writers, nonetheless often accept the subordinate status of women and do not argue for their equality, spiritual or otherwise" (646). La grande produzione letteraria su argomenti riguardo la *querelle* ha infatti preparato il modello del pensiero femminista futuro (Howard 464).

Avendo tratto dai saggi di Woodbridge e Jordan, Howard ha distillato due elementi fondamentali per il suo proto-femminismo. Sul primo piano, gli scritti proto-femministi devono contenere delle contribuzioni alle tematiche della *querelle*, visto che sono essenzialmente questi testi che hanno avuto una parte nella formazione del futuro pensiero femminista. Sul secondo piano, dev'esserci una trasgressione nel territorio maschile da parte di una donna. Infatti, "By writing, and in some cases by publishing their texts, women authors were usurping a masculine subject position though they seldom did so for overtly subversive purposes," dice Howard in linea con l'argomento di Woodbridge (648). "But," come continua affilandolo, "separating effect from intentions, the increasing number of women writers created the potential for women's voices, including feminist ones, to be a part of the emerging public sphere of print" (Howard 648). Scrivere in modo positivo sulle donne e entrare nel terreno delimitato mascolino risale quindi sugli elementi fondamentali del denominatore "proto-femminista".<sup>3</sup>

## 1.3 Judith Butler e la performance di gender

### 1.3.1 Performatività e performance

La critica americana Judith Butler – altresì filosofa, femminista della terza ondata, e fondatrice dei *queer studies* – ha riconsiderato nel suo articolo "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (1988) il costruito che è il gender, e ha proposto che il gender "si fa" come se trattasse di una performance teatrale. Concretamente, ciò significa che una

---

<sup>3</sup> Una nota critica va aggiunta: sebbene la definizione del proto-femminismo ci sembri adeguata per denominare quelle donne storiche con delle tendenze che chiameremmo oggi femministi, la definizione esclude comunque la possibilità di uomini proto-femministi visto che non possono trasgredire terreno mascolino.

donna non è femminile, ma che fa la femminilità; un uomo non è maschile, ma fa la mascolinità. L'idea principale di Butler è, nelle grandi linee, che il gender non ha un'essenza naturale determinata dal sesso del corpo, ma che è performativo nel senso che le persone, uomini o donne, si comportano conformemente all'interpretazione culturale del sesso biologico, *conservando e rafforzando così la naturalezza di quest'interpretazione* (Butler 1988, 522). Il gender, quindi, è un costrutto sociale che si crea attraverso la ripetizione di quest'interpretazione, consolidandolo, senza che abbia un valore innato. Nelle parole proprie di Butler: "Because there is neither an 'essence' that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires; because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis" (1988 522). Questi "atti", cioè i vari "stili corporali" o "bodily gestures, movements, and enactments of various kinds", vengono quindi ripetuti – reinterpretati – attraverso il passar del tempo, il che contribuisce alla normalizzazione dell'arbitrario costrutto sociale che è il gender – un costrutto che diventa perciò invisibile e "conceals its genesis" (1988 519). Gli atti performativi rendono anche possibile accorgersi delle similarità tra la performance del gender – l'effettuazione degli stili corporali sedimentati – e delle performance in contesti teatrali. Il parallelo che si nota tra il gender ed il teatro viene sintetizzato da Butler quando dice che:

The act that one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it, but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again (1988 526).

Come nel teatro, dunque, la realtà della performance di gender viene solo realizzata perché la performance viene messa su scena sempre di nuovo. La grande differenza tra una performance teatrale e quella del gender, però, si trova nel fatto che nel teatro gli attori smettono a un certo momento di recitare ed interpretare il loro ruolo, mentre la performance di gender consiste della costante ripetizione di norme sociali – espresse quindi nei vari stili corporali – senza che gli attori

sappiano che stanno interpretando un certo ruolo.

Anzi, quelli che se ne accorgono rischiano di essere puniti se non si conformano alle performance secondo l'opposizione binaria di "uomo/donna". Infatti, Butler, basandosi sul pensiero di Michel Foucault, argomenta che il gender è un prodotto che mira alla sopravvivenza culturale, e che, "as a strategy of survival, gender is a performance with clearly punitive consequences. Discrete genders are part of what 'humanizes' individuals within contemporary culture; indeed, those who fail to do their gender right are regularly punished" (1988 522).<sup>4</sup> Di conseguenza, un corpo, già a partire dalla sua nascita, viene interpretato come il gender femminile o maschile, e fallire di comportarsi nel modo giusto a seconda il gender, porterà a essere punito. Questa pratica punitiva, basata in una certa misura nell'ansia di perdere la stabilità del binarismo di genere, ha ispirato Butler a concludere che:

In effect, gender is made to comply with a model of truth and falsity which not only contradicts its own performative fluidity, but serves a social policy of gender regulation and control. Performing one's gender wrong initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all. That this reassurance is so easily displaced by anxiety, that culture so readily punishes or marginalizes those who fail to perform the illusion of gender essentialism should be sign enough that on some level there is social knowledge that the truth or falsity of gender is only socially compelled and in no sense ontologically necessitated (1988 528).

È precisamente in questo "social knowledge" che si trova la possibilità di contestare il binarismo di genere, nella forma di fare performance di gender differenti, fuori dal quadro rigido che tiene imprigionate le performance aspettate e perciò le persone che le interpretano. La performatività propria del gender diventa, in questo caso, il fattore che crea la possibilità di influenzarne la maniera in cui viene interpretato: "If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in

---

<sup>4</sup> Il saggio di Foucault sul quale si basa Butler è *Surveiller et punir : Naissance de la prison* (1975).

the breaking or subversive repetition of style” (1988 520).

Questa dimensione sovversiva, si pensi ad esempio a pratiche tali *drag* e *crossdressing*,<sup>5</sup> che può avere una performance di gender ha per conseguenza che la formula fissa – la formula che *sembra* fissa – si rivela come finzione: una donna non è femminile ma può fare sia la femminilità che la mascolinità; un uomo non è maschile ma può fare sia la mascolinità che la femminilità. Per lo più, l’opposizione binaria “mascolinità/femminilità” viene contestata e si rivela che abbiamo piuttosto a che vedere con uno spettro. Queste possibilità di andare fuori dalle opposizioni binarie di maschile/femminile e di uomo/donna, e che contestano perciò le relazioni tra uomo/maschile e donna/femminile, esistono grazie alla natura performativa delle performance di gender. Infatti, si può fare gli atti di gender differentemente.

### 1.3.2 Le performance queer

Sebbene abbiamo chiamato sovversive le performance di gender particolari – e parodiche – che costituiscono *drag* e *crossdressing*, siamo dell’opinione che anche le performance meno eccentriche possano essere considerate sovversive. Basti derogare dalle aspettative sociali per meritare l’etichetta “sovversivo”, perché anche le performance di gender che differiscono minimamente da quel comportamento aspettato possono servire come maniera di contestare e spostare le limitazioni di un gender. Infatti, queste performance sovversive mostrano che “the perpetual displacement [of a predetermined gender identity] constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization; [it] deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities” (Butler 1990, 176). Ciò vuol dire che alcune performance di gender hanno il potere di portare alla destabilizzazione di norme identitarie.

È questa destabilizzazione che chiamiamo *queer*. La parola inglese veniva utilizzata come insulto per gli omosessuali, per poi essere riappropriata dalla comunità LGBT come nome di battaglia. Attraverso questa comunità, che si è presentata come soggetto di ricerca accademica nei *queer studies*, la

---

<sup>5</sup> Nel saggio *Gender Trouble* (1990) Judith Butler espone convincentemente in quanto queste performance siano sovversive e contestino il binarismo di genere, insistendo sul fatto che esse dimostrano l’essenza fatica del gender.

parola ha ottenuto il suo senso critico. Il saggio *What Is Queer About Queer Studies Now?* (2005) si apre con una spiegazione pertinente di questo senso critico che assume il termine:

Around 1990 queer emerged into public consciousness. It was a term that challenged the normalizing mechanisms of state power to name its sexual subjects: male or female, married or single, heterosexual or homosexual, natural or perverse. Given its commitment to interrogating the social processes that not only produced and recognized but also normalized and sustained identity, the political promise of the term resided specifically in its broad critique of multiple social antagonisms, including race, gender, class, nationality, and religion, in addition to sexuality (Eng et al. 1).

Gli autori, rispondendo alla domanda che si sono posti nel titolo del saggio, propongono che il *queerness* nella ricerca di oggi si trovi nella possibilità di interrogare la dominanza di sistemi binari che regolano altre categorie identitarie oltre a quella dell'inclinazione sessuale. Il *queerness* è diventato quindi uno strumento critico per contestare la naturalezza percepita e arrugginita che marciano le norme identitarie, rendendole instabili. Come lo dice Huybrechts: “[*queering*] è una strategia di sottrazione e *disidentificazione*” (43, enfasi originale)<sup>6</sup> – il *queering* costituisce la strategia di rendere estraneo quello che viene percepito come “naturale” per esporne l'arbitrarietà.<sup>7</sup> Compreso così, il concetto di *queerness* si presta in effetti bene per le analisi di gender.

Concludendo, possiamo fare un paragone tra la strategia critica di *queering* e le performance di gender sovversive come ha mostrato Butler; queste performance costituiscono infatti quello che abbiamo appena chiamato *queer*. Distaccandosi coscientemente dalla norma, gli attori che fanno una performance di gender non conforme alle aspettative sociali che stanno a un tale gender mettono a fuoco la natura arbitraria di queste aspettative.

## 1.4 Queering nella storiografia

Il concetto di *queerness*, quindi, domanda e contesta delle norme identitarie, tra cui anche quelle legate alla sessualità nel senso più ampio del termine. Basati sul lavoro autorevole *Histoire de la*

---

<sup>6</sup> “[*queering*] is een strategie van ontvreemding en *disidentificatie*.” La traduzione è nostra.

<sup>7</sup> Le parole “*queer*”, “*queerness*” e “*queering*” non differiscono essenzialmente l'una dalle altre. Si tratta di categorie grammaticali diverse, di cui quella verbale indica piuttosto l'approccio metodologico nato dal concetto.

*Sexualité* di Michel Foucault (1976), molti studiosi si sono impegnati ad effettuare delle ricerche miranti l'identità sessuale dei soggetti storici e le loro esperienze. Esistono anche degli studi importanti sul periodo rinascimentale, ma va notato che l'approccio *queer* per il periodo in questione implica grandi discussioni sulla legittimità di questo tipo di ricerca. Evidentemente, il termine "anacronismo" si presenta qui come una critica temuta. Ci sono infatti due correnti nella ricerca *queer* riguardo il rinascimento:

Queer historicists, also called alteritists, constructivists, or differentialists, argue that the seventeenth century's construction of same-sex sexual practices, desires, and emotions are fundamentally different from those of the present day. Challenges to this position maintain that early modern representations of same-sex eroticism share some continuity with those of today (Webster 376).<sup>8</sup>

Due dei grandi sostenitori del secondo punto di vista, chiamato anche *unhistoricism*, sono Jonathan Goldberg e Madhavi Menon, gli autori dell'essai *Queering History* (2004) che è nato dal convegno "Ten Years Since *Queering the Renaissance*", tenuto nel 2004 in onore del saggio menzionato di Goldberg. Jeremy Webster dimostra che "Goldberg and Menon do not argue that the past is exactly the same as the present, nor do they put forward an ahistorical historicism: their practice of *unhistoricism* does not ignore history or place itself outside of or in opposition to history" (380). Per i due studiosi, l'atto di *queering* "would suspend the assurance that the only modes of knowing the past are either those that regard the past as wholly different or those that can assimilate it to a present assumed identical to itself" (Goldberg e Menon, citato in Webster 380). Così, il *queering* può costituire un nuovo metodo per interpretare la storia, pur confondendo i confini tra presente e passato – affermazione che si trova alla base del saggio autorevole di Carla Freccero *Queer/Early/Modern* (2006) che considera il *queerness* nel passato alla luce della teoria spettrale di Jacques Derrida.<sup>9</sup> In effetti, Freccero propone che il passato ha preparato la grammatica del presente, e che gli spettri del passato continuano a infestare il presente – in questo caso si tratta

---

<sup>8</sup> Nonostante che il *queerness* copra anche altre forme di identità sessuale, Webster si limita purtroppo agli atti sessuali tra due persone dello stesso sesso.

<sup>9</sup> La base delle idee di Freccero si trovano nei concetti di "spectrality" e "hauntology", introdotti da Derrida nel suo saggio *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale* (1993).

evidentemente degli spettri del *queerness* (8-9, 69-70). In effetti, per illustrare la spettralità *queer* con un'analogia già vista, la maniera in cui il proto-femminismo ha coniato il modello per forme future del femminismo, così il *queerness* nel periodo moderno può essere anch'esso costruito sul modello *queer* già presente nel periodo precedente del rinascimento. La ricerca di oggi ha in quel caso la vocazione "to recover past moments, texts, experiences, and social structures previously ignored and to reclaim and reread better-known material by placing the sexual and erotic at the center of attention" ("Queering", enfasi originale).

La nostra ricerca, mirando all'interpretazione della femminilità nelle performance di Andreini, si serve del metodo di *queering* e perciò "contributes to a larger queer project of understanding both the sexual norms of medieval/early modern culture and the ways in which the experiences of individuals and communities queerly exceeded those norms ("Queering"). Si vede ritornare quest'idea di eccedere le norme nella prolusione di Philiep Bossier presso l'università di Groninga nel 2006, che ha proposto che nel rinascimento europeo ci esistette la possibilità letteraria di un "élargissement structurel des moyens d'expression à l'intérieur d'un cadre préexistant" (13). Secondo Bossier, gli autori rinascimentali cercarono i limiti di generi letterari esistenti per spostarli, pur rendendosi conto delle norme: opere sovversive vennero bilanciate da opere piuttosto normative. Pietro Aretino, ad esempio, pubblicò opere fortemente erotiche, perfino pornografiche per descriverle con un anacronismo pittorico, accanto a opere religiose (Bossier 10). Questa pratica non costituisce una rottura con la letteratura normativa: "Au contraire," nota Bossier, "ce qui semble être une provocation de l'artiste se révèle n'être qu'une radicalisation – dans une phase ultérieure de l'évolution culturelle – de ce qui était déjà présent en germe dans le code culturel dominant, à savoir la sensualité, l'érotisme et le culte du corps" (15). Sebbene Bossier non parli di norme identitarie ma della flessibilità della letteratura, le sue idee sembrano pertinenti anche per la ricerca del *queerness* nel rinascimento: contestare le norme per spostarne le limitazioni è un elemento in comune. La prolusione può quindi essere utilizzata per giustificare il metodo del *queering*.

Per concludere, va sottolineato che il *queerness* nella nostra tesi, nel senso di destabilizzazione delle

norme identitarie, non prenda la forma di distruzione di queste norme. Proporremo che Andreini abbia cercato di segnalare l'arbitrarietà dei limiti intorno al concetto di femminilità attraverso le sue performance di gender *queer*, rivendicando uno spostamento di questi limiti. Non pretenderemo per nulla che intendesse di distruggere interamente la categoria del gender.

## 2. Analisi I. Le performance di gender nella vita di Isabella Andreini

In questo capitolo ci occuperemo dell'analisi delle maniere in cui Andreini diede forma alla sua femminilità nella vita quotidiana, sia personale che professionale. Prima di zoomare sulla realtà dell'attrice, esporremo brevemente lo sviluppo della storiografia riguardo la posizione sociale della donna nell'Italia del tardo Cinquecento. Poi, ci serveremo della teoria di *gender performance* come chiave analitica della vita di Andreini, collegandola sempre al contesto storico per definire come rese *queer* la sua femminilità.

### 2.1 La donna nel contesto storico

La domanda posta da Joan Kelly-Gadol "Did women have a Renaissance?" si è rivelata iconica e la fonte di un nuovo interesse nella storiografia femminile riguardo il rinascimento. Nel suo saggio, che data da 1977, Kelly contesta l'idea che il rinascimento sia stato un periodo in cui le donne hanno sfruttato di nuove possibilità nella stessa misura quale gli uomini, come lo fanno credere il nome proprio "rinascimento" e la storiografia occupatasi del periodo fino ad allora.<sup>10</sup> Per rispondere alla sua domanda, la critica ha esposto i criteri per la sua indagine, i quali sono:

1) the regulation of *female sexuality* as compared with male sexuality; 2) women's *economic and political roles*, that is, the kind of work they performed as compared with men, and their access to property, political power, and the education or training necessary for work, property, and power; 3) the *cultural roles* of women in shaping the outlook of their society, and access to education and/or the institutions necessary for this; 4) *ideology* about women, in particular the sex-role system displayed or advocated in the symbolic products of the society, its art, literature and philosophy (176, enfasi originale).

Basatasi sulla letteratura contemporanea e limitatasi nella maggior parte della sua analisi alle donne alle corti, Kelly propone che durante il rinascimento le donne perdessero le loro libertà pubbliche assunte nel medioevo e che si instaurasse di nuovo un'enfasi sulla loro castità e dipendenza

---

<sup>10</sup> L'idea di parità tra i sessi risale alla tesi classica di Jacob Burckhardt che "women stood on a footing of perfect equality with men". Si veda: Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. 1860. Tradotto da Samuel G. C. Middlemore, Macmillan, 2000, p. 395.

dall'uomo. Secondo la critica, non solo la scrittura borghese distinse chiaramente l' "inferior domestic realm of women from the superior public realm of men", ma anche la letteratura cortese contenne una devaluazione della donna (177-8). Pessimisticamente Kelly conclude:

Noblewomen, [as well as bourgeois women], were increasingly removed from public concerns – economic, political, and cultural – and although they did not disappear into a private realm of family and domestic concerns as fully as their sisters in the patrician bourgeoisie, their loss of public power made itself felt in new constraints placed upon their personal as well as their social lives. ... All the advances of Renaissance Italy, its protocapitalist economy, its states, and its humanistic culture, worked to mold the noblewomen into an aesthetic object: decorous, chaste and double dependent – on her husband as well as the prince (197).

Dopo l'apparizione del sopradetto saggio, molti sono gli studiosi che hanno risposto all'appello e si sono occupati di rispondere alla domanda posta da Kelly. Molte sono anche le diverse conclusioni trovate dagli studiosi, che non sono tutte in linea con quella rigorosamente detta da Kelly. La critica primaria contro il saggio iconico mira le sue scelte metodologiche: limitatasi alla cultura alta, i suoi risultati non sono in grado di rispondere adeguatamente alla propria domanda di ricerca. Samuel K. Cohn Jr. commenta che la domanda "Did women have a Renaissance?", sebbene lecita, richiedeva piuttosto un approccio sociologico o economico, con una metodologia quantitativa invece di qualitativa basata sulla letteratura (5). La sua indagine *Women in the streets* (1996) riconsidera quindi la problematica; i suoi risultati presentano un'immagine più moderata della posizione della donna nel periodo in questione. In linea con la ricerca di Cohn, anche la raccolta di saggi redatta da Judith C. Brown e Robert C. Davis, *Gender and society in Renaissance Italy* (1998), ha riconsiderato la domanda posta da Kelly da vari punti di vista metodologici appartenenti però mai alla cultura alta. Va notato il consiglio principale di Brown: "After nearly three decades of research on women's history, however, it is clear that to understand the gender dimensions behind specific local variations one must look at local experiences in a comparative framework. It is also important to be attentive to temporal changes" (5). Quest'opinione viene condivisa anche da Marilyn Migiel e Juliana Schiesari,

anche loro redattrici di una raccolta di saggi incitata da Kelly, cioè *Refiguring women* (1991), le quali aggiungono inoltre:

Italy offers an interesting locus from which to discern how women responded to patriarchal dominance. A male-dominated society and culture determined the role of woman in both public and private domains; the powerful elite of the Italian Renaissance institutionalized these discourses about woman, the influences which were felt throughout Europe. *Some women in Italy accepted, and lived, with these norms; others resisted and reinterpreted the boundaries that their society and culture set for them* (14, enfasi nostra).

Con le parole in corsive, le studiose riescono a riassumere la posizione della donna: nonostante l'oppressione della donna a causa dei discorsi e pratiche patriarcali, ci furono donne che contestarono quest'ambito misogino.<sup>11</sup> Basti sfogliare gli indici delle sopraddette raccolte di saggi per trovare che le donne erano presenti in tutti gli aspetti della vita quotidiana, cioè in contesti legali, pubblici, religiosi ed in contesti di lavoro. Le donne, dunque, non erano limitate all' "inferior domestic realm" come suggerito da Kelly. Va notato, però, che la presenza della donna è legata a fattori spaziali e altrimenti circostanziali.

Sebbene l'immagine dipinta da Kelly si riveli quindi meno cupa, Migiel e Schiesari hanno segnalato comunque una cosa importante: l'oppressione patriarcale limitò davvero le possibilità e le libertà delle donne. Virginia Cox nota che "If the period between the fourteenth and sixteenth centuries did not see the kind of dramatic deterioration in women's position that Kelly posits, it would be difficult to argue conversely that this was a time that saw a general improvement in women's social or economic position, either universally or within given environments or social groups" (2008, xiii). Sebbene i suoi due libri *Women's Writing in Italy, 1400-1650* (2008) e *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy* (2011) proponano, in base al fenomeno della scrittrice, un miglioramento per la posizione della donna come creatrice di cultura, quest'avanzamento non è dovuto ad un importante miglioramento sul piano sociale ed economico. Infatti, le professioni

---

<sup>11</sup> Chiamiamo misogino quello che limita coscientemente le donne in qualsiasi maniera e qualsiasi ambito. Il concetto è stato utilizzato anche da Cox 2008, da chi abbiamo tirato la legittimità dell'uso del termine sensitivo.

rimasero chiuse per le donne, come le loro opportunità politiche ed educazionali. Cox aggiunge inoltre che “the Aristotelian notions of gender difference dominant within law, medicine, theology, and natural philosophy served to reinforce and perpetuate this social inferiority, justifying women’s subordinate status as the reflection of a hierarchy hardwired into the divine order of creation” (2008, xiii).

Dunque, il rinascimento italiano è stato un periodo storico avversario alle donne a causa del discorso patriarcale che era dominante. Tuttavia, ciò non vuol dire che non c’erano delle opportunità per le donne, come lo mostrano le raccolte di saggi sopraddette. Perfino nel periodo della Controriforma dopo il Concilio di Trento (1545-63), tipicamente indicato come fonte del “misogynist turn”, gli studiosi hanno trovato dei successi per le donne.<sup>12</sup> Cox, ad esempio, posiziona una fioritura della scrittura femminile in questo periodo, pur ammettendo che “women remained equally oppressed in practical terms for the entirety of the period in question” come lo erano prima della Controriforma (2008, 134). Nonostante le opportunità ed i successi possibili per le donne in quest’epoca, il discorso dominante le tenne comunque imprigionate in un imperativo di virtù e castità, come ci si aspetta grazie a “Did women have a Renaissance?”

## 2.2 Le performance di gender della Andreini

Tenendo in mente le informazioni biografiche riguardo l’attrice cinquecentesca, possiamo guardarle da più vicino servendoci della teoria di *gender performance* di Judith Butler. Dalla sua biografia, infatti, emergono vari “ruoli” che vengono interpretati tradizionalmente come appartenenti al concetto di femminilità virtuosa – si pensi in esempio ai ruoli *gendered* di madre e moglie – soprattutto nella cultura post-tridentina. Andreini, però, interpretò anche altri tipi di ruoli considerati piuttosto sovversivi per una donna, i quali collegò alla propria performance di femminilità.

---

<sup>12</sup> Per La Controriforma come periodo deprimente per le donne, si veda il saggio classico: Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. 1967. Einaudi, 1999. Per un’analisi del “mysoginistic turn”, si veda Cox 2008, 184-95.

### 2.2.1 Le performance tradizionali

Essere una donna virtuosa, l'ideale al quale tutte le donne dovettero accostumarsi, equivalse nel tardo Cinquecento esporre di una riputazione immacolata. Sul piano pratico, l'ideale di virtù si espresse in alcuni "ruoli", cioè performance, abbastanza tradizionali e stereotipati. In effetti, le donne virtuose erano quelle che recitarono le performance di madre, sposa o suora. Ne emerge subito che i ruoli preferiti per la donna furono tutti di natura casta, visto che le madri e spose stanno sotto il controllo del *pater familias*, e le suore sono vigilate dalla Chiesa – e quindi, per estensione, da un altro Padre. Il fatto che abbiamo visto qui sopra che non tutte le donne si conformarono precisamente ai ruoli aspettati, non vuol dire che l'ideale non ebbe dell'influenza vera; una donna tale Andreini si trovò in una posizione di tensione costante fra esercitare la sua professione, i suoi desideri di disporre di un maggiore prestigio, e le aspettative che la circondarono a causa del suo sesso (Sforza 175, Fabrizio-Costa paragrafo 14).

Oltre al suo grande talento, è notevole che Andreini ricevesse anche della lode grazie alla sua riputazione virtuosa, la quale fu ben probabilmente basata sui suoi ruoli di madre e moglie. Francesco Bartoli, scrittore della storiografia sul teatro comico italiano *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL, fino ai giorni presenti* (1781), scrisse, in effetti, che: "se volessi descrivere a parte tutte le virtù d'Isabella Andreini sarebbe cosa assai lunga, e per la debolezza de' miei talenti, troppo malagevole impresa. Basterà solo, ch'io dica, che ella fu eccellente Poetessa, saggia Filosofa, e valorosa Commediante," aggiungendo poi "che fu Moglie fedele, Madre amorosa, ed esemplarissima Cristiana" (Bartoli, citato in MacNeil 1994, 20). Si vede che, pur lodando Andreini in merito ai suoi talenti, Bartoli sentì comunque la necessità di insistere sui ruoli tradizionalmente recitati dalle donne, cioè le performance di gender consolidate nel tempo nelle parole di Butler. Certo, si sa che l'immagine della Andreini sulla quale si basò Bartoli è largamente influenzata dagli sforzi di Francesco e Gianbattista di perpetuare il mito che circondò la sua figura attraverso le loro pubblicazioni riguardo Isabella (Fabrizio-Costa paragrafo 10), ma non si può neanche negare che Andreini fu davvero madre di sette figli e morì di parto quando fu incinta

dell'ottavo. Sebbene fosse sempre in viaggio, Andreini si occupò personalmente dell'avvenire dei suoi figli, di cui tutti sono entrati in vari conventi e al servizio di famiglie nobili (MacNeil 1994, 3-4).

Questa cura le ha guadagnato il titolo di "madre amorosa", conforme alle aspettative sociali.

Essere madre equivalse essere moglie: per non perdere la virtù femminile, i figli si ebbero nel matrimonio. Come abbiamo già indicato prima, Isabella fu la moglie di Francesco Andreini, anche lui teatrante nella compagnia dei Gelosi. Anne MacNeil afferma che l'amore tra di loro è stato encomiato già a partire del Cinquecento come una delle maggiori romanze mai viste (1994, 4-5).

Dopo il decesso della moglie, Francesco non ha solo espresso un discorso pieno di tristezza e lode durante le onoranze funerali, ma dopo essersi ritirato dalla scena si è anche messo alla pubblicazione delle opere – non solo quelle della moglie, ma anche i suoi propri testi che parlano di lei. Nella dedica della sua raccolta di dialoghi recitati in quanto comico dell'arte, Francesco si lamenta della morte di Isabella, nominata Fillide, il nome del personaggio interpretato da lei nei drammi pastorali:

Fillide, Anima cara e Consorte mia carissima, mentre che tu vivevi erano per me i giorni chiari e sereni, mille e mille amabili pensieri m'ingombravano la mente, la Fortuna dolce e propizia a i miei voti et il Cielo arrideva a' miei contenti. Ma ora, che tu se' rinchiusa dentro a freddo Sasso, *avendo teco rinchiusa le Virtù tutte e le bell'opere*, s'è talmente cangiato il mio Destino, ch'altro non mi rimane che la memoria d'averle vedute et amate. ... Anima cara, amata mia Consorte, *il coniugale Amore, che vive e sempre viverà nel mio petto mi sprona a seguitarte*. Ma la pietà congiunta con l'amore de' nostri teneri Fanciulli e nostri comuni Figli, mi ritiene il corso. ... Ora a te mi rivolgo, o mia rustica e boscareccia Sampogna. Tu alla mia bocca et alle mie mani se' stata gran tempo piacevole esercizio, mentre me ne andava teco contando ora il bel volto, ora il bel nome, et ora *l'onesto e maritale Amore della mia vaga e graziosa Fillide*.... (Citato in MacNeil 1994, 6, enfasi nostra).

Dietro il discorso melodrammatico e neoplatonico, si vedono chiaramente le emozioni afflitte di Francesco e le sue tentazioni di descrivere il loro amore come prepotente, ma anche, notevolmente, come casto. Dopo la morte di Isabella, Francesco insiste sempre sulle virtù maritali della defunta, le quali sono anche state oggetto di pezzi di teatro che hanno recitato insieme, come mostra il vedovo nell'ultima frase della dedica. L'immagine di Isabella come moglie fedele viene confermata e viene

aggiunta a quella di madre amorosa come già stabilita. Si vede, quindi, che Isabella Andreini recitò le performance tradizionali di madre e moglie, conformemente alle aspettative sociali che circondarono le donne nel tardo Cinquecento, e che le recitò di maniera convincente.

### 2.2.2 Le performance sovversive

Tuttavia, Andreini recitò anche ruoli che non furono in linea con quello aspettato di donne. La parola “sovversive” utilizzata, però, non vuol necessariamente dire che questi altri ruoli fossero sovversivi nel senso che erano volgari o perfino belligeranti; chiamiamo sovversive quelle performance con cui ci si distacca dalla norma virtuosa. Andreini, infatti, non era indecente nelle sue performance di gender differenti: la sua virtù non è mai stata discredita. Al contrario, è perfino stata lodata precisamente per ciò che indichiamo come sovversivo. Gli epiteti “comica gelosa” e “accademica intenta”, orgogliosamente tenuti dalla Andreini, rinviano infatti ad attività che non sono rispettivamente connotate virtuose e femminili.

Dapprima, va sottolineato che Andreini ottenne la sua fama attraverso i suoi talenti teatrali. Il mestiere dell'attrice, però, non era una forma di carriera per le donne virtuose. Infatti, come l'afferma Richard Andrews, “In Renaissance society, any woman who exhibited herself in public was doing so to sexual effect even if she had no sexual intention. On the one hand, she was arousing lascivious desires in all male spectators ..., and on the other, she was branding herself irredeemably as a potential or actual whore” (317). La professione dell'attrice, a causa della sua natura pubblica e perciò moralmente spregevole, non si collega quindi facilmente all'immagine di una donna virtuosa. Il legame tra la professione dell'attrice e quella della prostituta, veniva persino rinforzato a causa del prestigio della prima attrice ad ottenere notorietà, cioè Vincenza Armani. Nonostante che Armani fosse lodata, come Andreini, grazie al suo talento notevole, si sa che fu anche nota a causa della sua morale sessuale poco convenzionale (Andrews 320). La carriera di Armani è soprattutto basata su un repertorio classico, il che si trova alla base dell'idea dell'attrice come *meretrice onesta*, cioè

cortigiana educata.<sup>13</sup> Si vede subito il parallelo tra Armani e Andreini: entrambe le attrici sono dotate di un'educazione classica.<sup>14</sup> Sebbene la professione di cortigiana godesse di una dubitosa stima sociale, il legame tra questo mestiere e quello dell'attrice, in combinazione con il fatto che la cortigiana rimase legata alla pratica di prostituzione, risultò in una posizione sociale difficile per l'attrice. La lode che ricevette Andreini per i suoi talenti teatrali è notevole non da ultimo a causa delle difficoltà intorno alla virtù dubitosa che implica il suo mestiere. Il fatto di essere nota come "comica gelosa", nonostante le sensitività, costituisce dunque una performance di gender sovversiva: non è in linea con l'immagine immacolata e virtuosa alla quale avrebbe dovuto accostumarsi.

Sempre legato al suo mestiere performativo, l'attrice ebbe anche un ruolo interessante da uno sguardo sensibile al gender in mezzo alla sua compagnia dei Gelosi. Con il marito, la Andreini assunse la posizione di dirigente della compagnia. Fare la direzione implica occuparsi di affari economici e politici, tra gli altri nella forma di trovare mecenati e corti per poter recitare i loro pezzi di teatro. Come lo nota Gerry Milligan a proposito di questo tipo di affari: "Her correspondence reveals that she was able to negotiate delicate political situations for procuring patronage, and, because Andreini's creative life is integrally tied to financial concerns, her career required her to participate in what have traditionally been perceived as the early modern male's social spaces" (9). Certo, le attrici alla testa di una compagnia di comici divennero gradualmente più normali. Ciò non vuol dire, però, che gli spazi professionali – maschilmente connotati quindi – occupati da queste attrici divenissero più accessibili per donne in altre professioni. Il commento di Milligan è perciò importante, visto che fa vedere che Andreini riuscì a recitare una performance di gender tradizionalmente connotata mascolina – rendendo *queer* questo spazio professionale nell'ambito di compagnie comiche.

Oltre allo spazio mascolino degli affari economici e politici, Andreini entrò anche in un altro spazio sociale riservato per gli uomini. "Accademica intenta" rinvia alla sua appartenenza all'Accademia

---

<sup>13</sup> Si veda ad esempio: Ferdinando Taviani, e Schino, Mirella. *Il segreto della commedia dell'arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, 1982.

<sup>14</sup> In effetti, ci sono anche degli sospetti che Andreini fu educata per diventare cortigiana. Per una sintesi di quel dibattito, si veda: McGill, Kathleen. "Women and Performance: The Development of Improvisation by the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte." *Theatre Journal*, vol. 43, no. 1, 1991, p. 66.

degli Intenti di Pavia. Quest'ambito letterario era poco accessibile per le donne, il che rende notevole l'entrata di Andreini. L'attrice fu invitata a essere membra dell'Accademia in merito alla sua composizione oltre le frontiere teatrali – si ricordano i suoi lavori poetici. Con i suoi sonetti e altri tipi di poesie, Andreini si basò fermamente nel mondo poetico del suo tempo e si pose in competitività con grandi nomi come Torquato Tasso e Gabriello Chiabrera – i quali la lodarono nella forma di dedicarle altre poesie. Andreini, quindi, grazie al suo talento, riuscì a consolidarsi nel mondo accademico – uno spazio maschile. Conor Fahy ha in effetti presentato un'analisi convincente della posizione della donna nelle varie Accademie che ci furono nella penisola, ed i suoi risultati correggono l'idea prevalente che le Accademie cinquecentesche erano degli spazi accoglienti per il talento femminile.<sup>15</sup> Egli conclude: "In sixteenth-century Italy, women writers and intellectuals, even famous ones, operated outside, or at best on the margins of, the literary academy, which as an institution did little or nothing to encourage the literary activities of women or enhance their intellectual status" (Fahy 447). Infatti, è notevole che Andreini non fu l'unica scrittrice di talento, come lo mostrano i titoli dei saggi di Virginia Cox appena citati, ma che fu comunque una delle poche eccezioni alla norma maschile delle accademie. Essendo, dunque, "Accademica Intenta" – la eccezione femminile del "normale" membro maschile dell'Accademia degli Intenti –, equivale di nuovo a una performance contrastante alle performance di gender tradizionali. Infatti, il ruolo dell'accademico fu tradizionalmente riservato agli uomini, la quale convenzione fu rotta da Andreini appropriando lo spazio.

## 2.4 Coda

Abbiamo visto che Isabella Andreini non solo interpretò dei ruoli sulla scena. In effetti, la sua vita quotidiana – sia quella professionale che quella privata – fu marcata da un grande repertorio di ruoli, cioè di varie performance di gender. Assillata dalle aspettative sociali della "virtù femminile" che si appiccicarono a ogni donna e dai suoi desideri di stabilirsi una carriera in base ai suoi talenti teatrali e

---

<sup>15</sup> Per l'idea che le accademie erano istituzioni favorevoli alle donne, si veda in esempio: Graziosi, Elisabetta. "Arcadia femminile: presenze e modelli." *Filologia e critica*, no. 17, 1992, pp. 321-58.

letterari, Andreini fu presa in una tensione delicata. Recitò delle performance di gender di madre e moglie – dette tradizionali – accanto a quelle che appartennero allo spazio sociale maschile. Queste performance di gender maschiline che fece – dirigente della compagnia dei Gelosi, membra dell'Accademia degli Intenti –, contrariamente a ciò che ci si aspetta, non hanno mai pregiudicato la sua stima sociale; l'hanno perfino fatta crescere. Riuscì, infatti, a farsi lodare appunto grazie alle sue diversioni fuori dei limiti del proprio gender. Sottolineiamo, nelle le parole di Milligan, che “it is precisely because Andreini was able to portray herself as a “virtuous woman” that she was able to assert her career *as* a woman actress and writer in the most prominent circles of the time” (10, enfasi originale).

Dunque, tenendo in mente le idee di Butler, Andreini rese *queer* la sua performance di femminilità attraverso l'incorporamento di componenti maschilini. Infatti, recitando delle performance di gender professionali normalmente recitate dagli uomini, Andreini oltrepassò i limiti del proprio gender femminile. La sua femminilità *queer* le concedette di entrare nel terreno maschile – una delle condizioni del proto-femminismo di Howard. Così, il fatto che Andreini dimostrò di essere capace di cariche maschiline, ed il fatto che ci venne perfino lodata, mostrano che non solo oltrepassò i limiti del suo gender, ma che li spostò. Il valore del concetto di femminilità venne dunque allargato grazie all'intervento critico delle performance *queer* dell'attrice.

### 3. Analisi II. Le performance di gender nelle opere di Isabella Andreini

In questo capitolo ci occuperemo dell'analisi delle maniere in cui Andreini diede forma alla femminilità nella sua produzione teatrale e letteraria, cioè quali performance di gender fece recitare dai suoi personaggi e come si servì dalla costruzione che costituisce il gender in quanto la sua posizione di compositrice. Svilupperemo in primo piano brevemente il contesto storico-letterario per poter poi meglio localizzare il *queering* effettuato dalla Andreini. Passeremo dal suo lavoro teatrale fino alle sue opere destinate alla stampa, i quali sono la recitazione della *Pazzia d'Isabella*, il dramma pastorale *La Mirtilla* il cui testo è stato pubblicato, e una selezione dalla sua collezione di poesie chiamata le *Rime*.

#### 3.1 Contesto storico-letterario

Studiando il contesto letterario del Cinquecento, bisogna prima soffermarsi sulla grande influenza che ebbe Petrarca sulla lingua e lo stile letterari. È attraverso il bembismo – cioè gli sforzi della personalità letteraria di Pietro Bembo di promuovere l'ammirazione e l'imitazione del modello linguistico e stilistico di Petrarca – che il petrarchismo divenne popolare non soltanto nella penisola italiana ma anche in altre parti dell'Europa. La fonte di una grande produzione lirica nei secoli seguenti fu quindi il *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ovvero il *Canzoniere*, costituito da poesie trattanti l'interno psicologico del poeta e ciò su cui egli contemplò, il che risale nella maggior parte dei casi sugli effetti dolorosi dell'amore per la Madonna Laura (Balboni e Cardona 39). Benché Petrarca parlasse prevalentemente della bellezza di Laura, si tratta di una bellezza spirituale. L'ammirazione del poeta per la donna si trova soprattutto nel vedere il viso della donna, ed il valore sensuale che ricevette quest'ammirazione si limitò ai suoi occhi, labbra, mani e capelli – risalendo a un'immagine della donna amata come celeste e perciò casta. Virginia Cox ne dice che “the emphasis of the poetry is mainly on a more idealized form of love, whereby the poet sees in Laura's beauty and virtue an imitation of the divine beauty and goodness of her Creator and aspires through his love for her ... to ascend ultimately to spiritual union with God” (2013, 21). Questa visione dell'amore, chiamata

“neoplatonica”, è stata “eterosessualizzata” per poter tirarla fuori dalla cultura pagana greca. Ciò vuol dire che l’oggetto d’amore è diventato una donna, opposto al giovane maschio nella tradizione classica (Cox 2013, 21).

Accanto al petrarchismo, il Cinquecento vide anche forme poetiche che si opposero all’ideale spirituale e casto. Si sono sviluppate – e sviluppate ulteriormente – altre forme metriche, come il madrigale e lo scherzo, i quali portarono con sé anche altri tipi di contenuto. Il madrigale, in esempio, veniva considerato una forma poetica abbastanza sensuale, ogni tanto perfino erotica, le quali caratteristiche influenzarono le altre forme metriche di poesia. Oltre alle novità tematiche rese possibili dal madrigale, anche lo scherzo permise di trattare temi che non erano discutibili a causa della rigidità del sonetto (Cox 2013, 31-2). Il periodo della Controriforma fu marcato da una ricca produzione di lirica femminile. Le poetesse furono capaci di adoperare i vari nuovi stili metrici e di parlare di temi personali ma differenti dalla maniera in cui lo fece Petrarca. La fecondazione incrociata non si fermò all’interno della tradizione lirica. Infatti, la poesia del tardo Cinquecento conobbe delle influenze di altre forme d’arte, particolarmente quella teatrale. Lo sviluppo del genere del dramma pastorale, con un’enfasi sugli episodi emotivi nella vita delle ninfe e dei pastori in un ambito arcadico, produsse un influsso dello stesso tema anche nella poesia. Lo stile permise ai poeti e autori di parlare di emozioni fortissime e situazioni erotiche, il che era ancora considerato poco convenzionale nonostante gli sviluppi poetici sopraddetti. Il pastorale, con *l’Aminta* (1573) di Torquato Tasso come uno dei capolavori del genere, cominciò ad avere una fioritura sempre aumentando, risultando nell’introduzione di nuovi personaggi sulla scena teatrale, ove furono presenti le varie compagnie della Commedia dell’Arte (Balboni e Cardona 75). Questo stile teatrale fu infatti marcato dall’uso di colpi di scena e tipi fissi, motivo per cui i comici d’arte furono molto accoglienti del pastorale (Balboni e Cardona 67).

Fu in quell’ambito letterario che Andreini dovette posizionarsi. Lei non solo è riuscita a prepararsi nelle varie forme letterarie dipinte qui sopra, ma si mise anche nella posizione centrale della fioritura incrociata delle arti, come ne testimonia il primo sonetto delle sue *Rime*:

S'Alcun sia mai, che i *versi* miei negletti  
Legga, non creda `s questi finti ardori,  
Che ne le *Scene* imaginati amori  
Usa à trattar con non leali affetti:  
  
Con bugiardi non men con finti detti  
De le Muse spiegai gli 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.  
  
Così la stella mia seguendo ancora  
Di fuggitiva età nel verde Aprile  
Vergai con vario stil ben mille *carte* (Andreini 30, enfasi nostra).

Le parole messe in corsivo indicano i vari generi artistici in cui fu attiva Andreini: *versi* indica la poesia, *Scene* e *Teatri* sottolineano il teatro, *carte* rinvia di nuovo alla poesia e alle sue lettere.<sup>16</sup> Ma il sonetto non serve solo a capire la produttività artistica al di sopra di vari generi letterari. In effetti, la poesia dà un'indicazione del fatto che Andreini apportò una prassi di teatralità in ogni suo genere d'arte, avvertendo il lettore di non prendere senz'altro le sue parole sul serio. Per lo più, Andreini mostra in questo sonetto preliminare la sua tendenza teatrale di sperimentare con il gender nelle sue opere.

### 3.2 La Pazzia d'Isabella

La performance della *Pazzia d'Isabella* del 1589, recitata per le grandi occasioni del matrimonio tra Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, viene spesso indicata come capolavoro della Andreini. Nonostante la grande importanza che ci attribuissero non solo studiosi moderni ma anche contemporanei dell'attrice, l'unica fonte d'informazione sui contenuti della performance è il diario di

---

<sup>16</sup> Per rispettare le dimensioni della tesi, le *Lettere* non possono essere analizzate in questa ricerca.

Giuseppe Pavoni, un inviato dai Vizzani di Bologna presente nella corte fiorentina durante le nozze del granduca. Egli documentò dettagliatamente sia il contenuto della commedia che l'effetto che ebbe sul pubblico. Sebbene ci sia anche un canovaccio intitolato "La Pazzia d'Isabella" dalla mano di Flaminio Scala nel suo *Il teatro delle favole rappresentative* (1611), questo scenario differisce troppo dalla descrizione di Pavoni della performance del 1589 per poter costituire la medesima commedia. Il divario tra i due testi che contengono comunque molti elementi in comune è spiegato da Louise Clubb come esempio della grande varietà di possibili performance di un "teatrogramma", cioè, per spiegarlo più o meno liberamente, un'unità semiotica trasferibile da una performance teatrale a un'altra (263-6). Nel nostro caso, ciò vuol dire che sia la performance del 1589 che il canovaccio di Scala sono costruiti sulla base del teatrogramma della pazzia della prima donna innamorata, sebbene le vere performance sembrano molto diverse l'una dall'altra. Anne-Marie Sorrenti interpreta questa varietà performativa come "a testament to the variety and unpredictability of Isabella's mad scenes", e aggiunge che "The improvisational opportunities afforded by the *commedia dell'arte* genre not only in terms of the actual words used by the actors but also in terms of the elasticity of the plot of any given scenario doubtless gave Andreini endless opportunities to interpret this role, and to fashion it into the 'signature piece' that it became" (302). Il merito della Andreini si trova perciò nella sua abilità di dare varie forme all'interpretazione della pazzia. È nelle scene in cui la primadonna ebbe grandi monologhi che si trovano i migliori esempi di questa abilità, cioè la performance della pazzia ed il discorso con cui si conclude la commedia. È anche in queste scene che Andreini poté sperimentare con le limitazioni della femminilità.

Guardiamo di più vicino la performance del 1589, visto che ne abbiamo una descrizione dettagliata riguardo la performance della Andreini stessa. Tagliamo in tre le osservazioni di Pavoni, e quindi l'interpretazione della *Pazzia*, per poter localizzare del *queering* in alcune occasioni diverse. Nella prima fase della pazzia, individuata da Pavoni stesso, si vede che

L'Isabella ... come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, & e hora quello e parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, & molti altri linguaggi, ma tutti fuor di

proposito: e tra le altre cose si mise a parlar Francese, & a cantar certe canzonette pure alla Francese, che diedero tanto diletto alla Sereniss. Sposa, che maggiore non si potria esprimere (Citato in MacNeil 1995, 198).

Il fatto che Andreini parlò molte lingue “fuor di proposito”, denota la pazzia come confusione linguistica, la quale permise all’attrice di dimostrare i suoi talenti per la recitazione ed il canto (Milligan 11). Il plurilinguismo costituisce la prima fase nella commedia in cui Andreini si servì dell’uso cosciente della lingua, un tema che caratterizzerà anche il proseguimento della *Pazzia*. Sebbene tratti di un episodio di pazzia, “Andreini perforce demands that the audience recognize a female body and female voice that controls the *logos*, the long argued territory of men”, come propone Milligan (10-1, enfasi originale). La finta pazzia permette quindi all’attrice di entrare nel dominio maschile, una trasgressione che rese più esplicita, come testimonia la prossima fase della pazzia.

Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatrippa, del Burattino, del Capitan Cardone, & della Franceschina tanto naturalmente, & con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, & la virtù di questa Donna (Pavoni, citato in MacNeil 1995, 199).

Andreini trasformò la pazzia marcata da un plurilinguismo in un altro tipo di confusione linguistica, visto che imitò i linguaggi dei suoi colleghi maschili, rendendo perciò fisico il linguaggio maschile in un corpo femminile. Pavoni insiste sul valore e la virtù di Andreini, i quali concetti lega direttamente all’adozione della lingua maschile. MacNeil nota che nel Cinquecento “The foremost definition, according to the Accademia della Crusca and based, at least in part, on St. Thomas’s *Summa theologica*, is that “virtue is a habit of the mind, ordered according to human nature, with respect to reason.” As allied with *valore*, *virtù* is said to indicate “excellence of good quality,” as it applies to property” (1994, 92-3). Pavoni, quindi, sta lodando la capacità di Andreini di adottare la voce maschile nella scena della pazzia. Per poter farlo, però, bisogna prima disporre delle capacità linguistiche – legate al *logos* –, le quali sono proprietà innata dell’attrice. Non si può quindi negare la connessione tra “virtù” e la definizione della Crusca in cui c’entra il concetto di “ragione”. Tommaso

d'Aquino, nello stesso lavoro come citato sopra, insistette sull'inferiorità della donna in confronto all'uomo sulla base della ragione e della saggezza che sono innate negli uomini ma non nelle donne (Bleyerveld 20). Andreini, invece, creò una cortina di fumo – la finta pazzia – per dimostrare che dispose di ragione pur essendo donna, il che venne confermato dalla lode di Pavoni. L'interpretazione della pazzia le permise di andare oltre le limitazioni del proprio gender, e costituisce perciò un atto *queer*.

Continua la descrizione della commedia da Pavoni:

Finalmente per finzione d'arte Magica, con certe acque, che le furono date a bere, ritornò nel suo primo essere, & quivi con elegante, & dotto stile esplicando le passioni d'amore, & i travagli, che provano quelli, che si ritrovano in simil panie involti, si fece fine alla Commedia; mostrando nel recitar questa Pazzia il suo sano, e dotto intelletto; lasciando l'Isabella tal marmorio, & meraviglia ne gli ascoltatori, che mentre durerà il mondo, sempre sarà lodata la sua bella eloquenza, & valore (Citato in MacNeil 1995, 199).

Una volta passata la pazzia, la primadonna ridivenne saggia e tenne un discorso sull'amore, il cui stile è caratterizzato da Pavoni come "elegante" e "dotto". Sebbene la cortina di fumo fosse tolta, quindi, la ragione rimase in Isabella e le permise di spiegare agli spettatori la natura dell'amore. Quello che ha probabilmente reso il discorso finale particolarmente lodabile, è il fatto che era di natura neoplatonica: la corrente filosofica in voga alla corte fiorentina, visto che "publications and teachings on Plato's writing at the end of the fifteenth century had marked the Florentine court as a center for Platonist philosophy during the Renaissance" (MacNeil 1994, 102). MacNeil nota inoltre che "Courtiers and professional artists perceived this association and its uses for political power, and adopted ancient models in their work in order to enhance the honor and image of their patron court", il che spiega l'adozione dello stile nella performance della Andreini (MacNeil 1994, 102). Dopo calò il sipario, Pavoni dice che Andreini ebbe dimostrato in tutta la commedia "il suo sano, e dotto intelletto", e che sarà lodata per sempre in merito alla "sua bella eloquenza, & valore". La combinazione di eloquenza e valore significa lo stesso della combinazione di virtù e valore: Pavoni

lode Andreini perché durante la commedia in sua totalità l'attrice dimostrò di disporre della ragione maschile. La pazzia può aver dato inizio all'uso straordinario della lingua, e quindi del *logos*, ma è stato il discorso neoplatonico sulla natura dell'amore in cui Andreini si dimostrò maestra della ragione. La saggia Isabella, tornata "nel suo primo essere", portò comunque con sé quest'elemento maschile che costituisce la combinazione dell'eloquenza e valore. Purtroppo, non sappiamo nulla sulla natura esatta del discorso finale. Alcuni studiosi, però, credono che se ne trovino molti elementi nelle sue *Lettere*, visto che esse contengono quasi tutte riflessioni neoplatoniche sull'amore.<sup>17</sup> Ciò sarebbe molto interessante, visto che le *Lettere* costituiscono un progetto *queer* nella stessa maniera come lo fanno anche le *Rime*: Andreini si servì spesso dalla prospettiva maschile in quanto compositrice, il che mostreremo per le *Rime* qui sotto.<sup>18</sup> Se Andreini tenne nella *Pazzia* un discorso neoplatonico basato sugli stessi argomenti che nelle *Lettere*, esiste la possibilità che recitasse anche nella scena in cui è ridivenuta saggia un discorso dal punto di vista maschile.

C'è quindi questione di *queering* nella *Pazzia d'Isabella*: sul primo piano c'è un *queering* con prudenza sotto la protezione della finta pazzia, quando l'attrice imitò i linguaggi dei suoi colleghi maschili per trasformarsi in un'ibride costituita da un corpo femminile con il *logos*/la ragione maschile. Sul secondo piano, c'è del *queering* nella scena in cui ha ritrovato i suoi sensi, quando mostrò che dispose anche della ragione essendo saggia, cancellando l'idea che si tratti di una capacità unicamente riservata agli uomini. Sul piano metatestuale, pare logico che Andreini avesse questa capacità, visto che seppe fare la commedia e che godette di lode appunto per averla dimostrato. Con la sua performance della *Pazzia*, Andreini rese instabile il concetto di "femminilità", visto che allargò le limitazioni riguardo l'uso della ragione.

---

<sup>17</sup> Per la relazione tra il discorso amoroso nella *Pazzia* e le *Lettere*, si veda: Sorrenti 300; MacNeil 1994, 93-4; e Kerr, Rosalind. "Isabella Andreini Comica Gelosa (1560-1604): Petrarchism for the Theatre Public." *Quaderni d'Italianistica*, vol. 27, no. 2, 2006, pp. 82, 84-8.

<sup>18</sup> Per un'analisi delle prospettive maschili e femminili nelle *Lettere*, si veda: Ray, Meredith K. *Writing Gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, University of Toronto Press, 2017.

### 3.3 La *Mirtilla*

Il dramma pastorale *Mirtilla* non è solo diventato la prima opera pubblicata dalla Andreini, ma è anche – accanto a *Flori* di Maddalena Campiglia – il primo pastorale stampato da una donna. Julie Campbell propone che l'opera fosse già preparata anni prima che fosse messa alla stampa nel 1588 (62), e si sa che l'attrice recitò spesso dei pastorali nella sua carriera. Conobbe così bene il genere – non in minima misura grazie alle sue molteplici recitazioni dell'*Aminta* tassiana – che seppe manipolarne i teatrogrammi, come lo dice Ferracuti: “As an imitation of one of the great pastorals of its time [Tasso’s *Aminta*], her *Mirtilla* is dictated by a socially conscious and performance-driven comedic flair that seeks to sabotage the gender stereotypes at work in Tasso’s play through the innovation of female performance as the conduit of satirical critique” (130). In effetti, anche altre studiose propongono che *Mirtilla* costituisca una critica di *Aminta*, basata sugli aspetti di gender nel capolavoro pastorale.<sup>19</sup> Il pastorale di Andreini contiene, non a caso, dei personaggi femminili interessanti per la nostra analisi, nella quali ci concentreremo specificamente sul loro *agency*.<sup>20</sup> Con questa dimostrazione di femminilità non convenzionale, Andreini di nuovo ha reso *queer* alcuni tropi letterari.

Concentriamoci dapprima sugli eventi intorno al tragetto amoroso di Fillide: nel primo atto, scena II si vede che spiace a Fillide di non poter amare Igitio, perché “non posso dispor di quelle cose, / che per colpa d’Amor non son più mie: / lo d’altrui sono, e non posso esser tua, / che mia né anco sono” (Andreini 14). L’amore per Uranio ha preso Fillide e lei non dispone più del suo *agency* proprio a causa dell’infatuazione, sebbene mostri di non odiare Igitio e di aver perfino voluto amarlo.

Nel secondo atto si legge nella prima scena il piano di Satiro. Egli vuol attaccare Fillide, dopo essere spesso rifiutato da lei:

Di queste braccia gli farò catena,

E, s’ella al mio voler non sarà presta,

---

<sup>19</sup> Campbell: “Andreini engages Tasso’s play in an intertextual debate because she takes issue with the sentiments about women expressed in it” (55). Walder-Biesanz: “But although Andreini’s scenes are initially modelled on ones from Tasso’s *Aminta*, she provides them with a deliciously subversive proto-feminist twist” (62).

<sup>20</sup> La parola *agency* vuol dire: disporre di un libero agire.

Le farò mille oltraggi.

Nè sua bellezza voglio, che le giovì,

Nè gli altri gridi, o 'l domandar mercede (Andreini 25).

La ninfa, però, si accorge subito del pericolo e decide di ingannare lei stessa l'aggressore, pretendendo che ami bene il Satiro e che voglia baciarlo per provarglielo. L'unica condizione è che il Satiro vada legato a un albero, perché troppo forte per Fillide e potrebbe soffocarla accidentalmente. Una volta legato all'albero il Satiro, Fillide comincia a fargli male, giurando: "soffri per un poco: / perche quanto più stretto / ti lego, tanto più sicuramenti ti / bacierò di poi" (Andreini 27). Nei versi seguenti, Fillide rende la scena più comica perché gli stringe la barba e gli pizzica il tetto, malgrado le suppliche del Satiro di fare la pace (Andreini 28). Finalmente, dopo averlo fatto mangiare una pianta amara, Fillide dice "Malaccorto, / Hor hai pur finalmente conosciuto, / Ch'io mi beffo di te ... ?" (Andreini 29). Così, Andreini riuscì a invertire i ruoli tipici di aggressore maschile e vittima femminile del tropo "damigella in pericolo", rendendo *queer* quest'espressione di femminilità. La scena è stata tratta dall'*Aminta*, in cui la ninfa Silvia veniva attaccata da un Satiro, prima di essere salvata da Aminta. Ferracuti propone che "Isabella-as-Filli [represents] both a second Aminta (as Silvia's rescuer) and a second Silvia (as the nymph) saved from the Satyr" (134), cancellando del tutto il bisogno di avere un uomo nel tropo sopraddetto, e trasformando lo stereotipo di eroe in eroina.<sup>21</sup> Per lo più, come nota Ilana Walder-Biesanz sottolineando la performance di femminilità eroica, "The satyr is so humiliated by his experience that he gives up the pursuit of nymphs and devotes himself to Bacchus. Thus, not only does Filli defend herself, she also defends the rest of womankind by turning the satyr from his misogynistic ways forever" (65).

Nel terzo atto, scena IV, Fillide incontra Mirtilla ed entrambe le ninfe parlano del loro amore per Uranio. Mirtilla proclama la guerra amorosa tra le due ninfe ("Amo Uranio, tu'l sai, & io no'l nego, / E tu l'ami, e no'l neghi; adunque è forza, / Che sia trà noi aspra discordia e guerra") e dice poi alla sua avversaria che c'è bisogno che il saggio Opico decida in base ai loro meriti di canto chi di loro merita

---

<sup>21</sup> Come vedremo, anche nelle *Rime* Andreini cancella il bisogno di una parte maschile in un tropo in cui c'entra una gerarchia tra i gender.

l'amore di Uranio (Andreini 32). Nella prossima scena, però, Opico le giudica "pari ne la beltà, pari nel cànuto" e propone a loro di "lasciate d'amar, chì voi non ama", visto che Uranio ama solo Ardelia (Andreini 35). Fillide e Mirtilla fanno poi la pace in una delle scena più significative del pastorale:

Fill.: Mi contento dubbidirti, e ti prometto  
D'amar Mirtilla al par di me medesima;  
E prego il Ciel, che mi conceda (s'io  
Degna ne son) di posseder il core  
D'Uranio, e, se pur questo il Ciel mi nega,  
L'amor d'Igilio il cor mi mova, e cangi,  
et entri Igilio, ov'era prima Uranio.  
Mir.: Et io ti giuro, Opico mio, d'havere  
Verso Filli gentil quella medesima  
Amica intention, ch'ella promette  
Verso di me si dolcemente; & e ecco,  
Che la mia mano, à la sua man congiungo,  
Per pegno de la Fede; (Andreini 35).

Infatti, si vede non solo che Fillide smette la sua competizione con Mirtilla, ma che vuole anche accettare l'amore di Igilio, se Uranio non può amarla. Fillide richiama quindi il suo *agency* amoroso, nella forma di poter scegliere per un amore reciproco, grazia alla nuova amicizia reciproca di Mirtilla. Come nota anche Ilana Walder-Biesanz, Andreini mostra di attribuire molto valore all'amicizia femminile, la quale rompe "the Neoclassical tradition that deep friendship is a male prerogative" (59). Andreini, quindi, ha effettuato un secondo atto di *queering* del tropo neoclassico, rendendo un concetto tipicamente riservato per uomini accessibile per donne.

Nel quinto atto, rispettivamente nelle scene I e III, Tirsi ed Igilio preparano i loro suicidi, ma vengono fermati da Mirtilla e Fillide, le quali salvano i pastori tramite le loro proclamazioni di amore (Andreini 52, 54, 58-9). Mirtilla e Fillide vedono che i pastori le amano davvero, e scelgono attivamente di rispondere all'amore, provando così il loro *agency*. Sebbene critici abbiano interpretato queste risoluzioni amorose poco "proto-femministi" perché sono i desideri dei pastori che sono compiuti

(Milligan 10), le nuove coppie sottolineano l'importanza che Andreini attribuì al matrimonio felice – in linea con il proprio – in cui l'amore corrisposto prevale. Inoltre, le scelte di Mirtilla e Fillide per l'amore corrisposto sono fatte attraverso il loro *agency* che le ha condotte alla riflessione ragionevole sull'amore, marcando ancora la possibilità che vide Andreini nella combinazione tra ragione e femminilità. Sebbene siano i desideri maschili ad essere compiuti, solo le ninfe hanno mostrato la ragione nel pastorale.

C'è un ultimo esempio in cui Andreini critica la performance tradizionale della donna nella letteratura come amante celeste, servendosi di nuovo del concetto di *agency*. Il personaggio di Ardelia, amorosa del proprio riflesso e rifiutando perciò l'amore di Uranio, parodia il mito di Narciso. A proposito della ninfa Julie Campbell nota che "this scene provides a witty, subversive interpretation of how narcissistic the stereotypical Petrarchan beloved might reveal herself to be, if that Neoplatonic beauty described in male-authored poetry were allowed a voice" (71). Andreini, quindi, mostra che la visione tradizionale della donna celeste non serve a nessuno, perché la sua bellezza costituisce solo dei rischi per l'amore corrisposto ed eterosessuale: "Ardelia's scene of self-recognition functions as a representation of the nymph's awakening to love by way of autoerotic desire, which, in fragmenting the subjectivity and objectivity of the same figure, can be understood along homoerotic lines that cut out male participation entirely, as both the subject and object of fetishization are feminized" (Ferracuti 138). Nell'ambito di amore, è una cattiva cosa l'assenza di uomini. In effetti, Maria Luisa Doglia interpreta i seguenti versi di Ardelia come espressione "di turbamento, di passione lesbica, di amore impossibile e doloroso" (14): "Troppo à quest'occhi piaccion gli occhi miei, / e 'l proprio viso, e 'l proprio seno, e troppo, / ah finalmente à me medesma piaccio" (Andreini 49). La donna petrarchesca minaccia, quindi, l'amore corrisposto che porta al matrimonio con elementi auto- e omoerotici. La scenografia critica l'immagine della donna celeste come ideale di femminilità, e insiste di nuovo sull'amore che viene dalla ragione, presente specificamente nella donna.

Nella *Mirtilla*, quindi, Andreini critica le visioni della donna tradizionali come quella petrarchesca, quella priva di ragione, e quella come "damigella in pericolo", insistendo però sul fatto che le donne

dispongono sicuramente della ragione, la quale porta all'amore corrisposto e perciò al matrimonio felice. La critica della Andreini ha preso la forma di un *queering* di alcuni tropi tradizionali e l'inversione di ruoli stereotipici, messa in parole convincentemente da Ferracuti quando dice: "The poetry of desire expected of pastoral is thus reduced to a technology of gestures that can be broken down, reappropriated, and distorted – their individuation the result of the satirical dismantling of the hierarchical power structures expected between the sexes" (135). La femminilità *queer* della Andreini è quindi divenuta uno strumento per criticare la rappresentazione misogina nella tradizione del pastorale, pur dimostrando le capacità ragionevoli dei suoi personaggi femminili.

### 3.4 *Le Rime*

Oltre alle opere teatrali come la *Pazzia* e la *Mirtilla*, Andreini lasciò una collezione di poesie. Apparse in due volte sia dalla propria mano e da quella di suo marito, le *Rime* contengono un nuovo approccio del gender che si svolge piuttosto sul piano metatestuale. Ciò vuol dire che c'entra più la figura della compositrice stessa, la quale utilizzò il gender come meccanismo di oltrepassare i limiti del proprio gender femminile nella sua lirica. Quest'approccio consiste nell'adozione della prospettiva di entrambi i gender. La mescolanza di prospettive femminili e maschili costituisce per noi il segno che abbiamo a che vedere con un progetto *queer*, visto che Andreini rese instabile negli occhi del lettore il rapporto tra il gender della scrittrice, e quello dei suoi focalizzatori poetici. Ci concentreremo in questo capitolo sugli effetti che ha il *queering* sulla costruzione di femminilità, il che esporremo con alcuni esempi in cui la poetessa rompe tropi poetici o trasgredisce le limitazioni della femminilità tradizionale.

Il sonetto XXXIX ha un focalizzatore femminile che si lamenta di un amore non reciproco, chiedendo al dio del sonno, Morfeo, di portare la sua immagine nei sogni del suo amante ("Ma scuopri questa mia pallida Imago / Al mio Signor ne' suoi notturni sogni"), appunto come il suo viso apparisce nei sogni della focalizzatrice ("Morfeo gentil se nel mostrarmi solo / Benigno il bel sembiante") (Andreini 62). Nel sonetto si vede quindi degli elementi greci e delle emozioni forti, presentati in un discorso

petrarchesco da una prospettiva femminile. La stessa formula – cioè una prospettiva femminile, un amore non risposto, e un discorso petrarchesco – caratterizza il madrigale XVII in cui si trova un *ménage à trois* à la Petrarca: “Di Nigella è l’honore / Di Cupido la gloria, e mio ‘l dolore” (Andreini 66). La focalizzatrice ama un uomo, che ama però Nigella. Visto che la formula appena descritta si presenta sia nella forma del sonetto che nella forma del madrigale – e si rammenti qui che il madrigale è una forma metrica che si presta bene a contenuti più sensuali del sonetto –, si può dire che Andreini attribuì poco valore alla forma metrica quando si servì della prospettiva femminile per presentare un discorso petrarchesco, sempre più o meno casto. Le poesie marcate da questa formula non si distaccano dalla norma poetica dell’epoca: le donne si presentarono come grandi compositrici petrarchesche negli ultimi decenni del Cinquecento. Ciò non vuol dire, però, che non c’è nelle *Rime* nessuna poesia scritta da una prospettiva femminile da contenere degli elementi *queer*. Si nota il sonetto XXXVII, marcato da un uso abbondante di riferimenti pastorali, nel quale l’amante tormentata dice:

O De l’Anima mia nobil tesoro  
Tu pur risplendi à i boschi, à i monti, à i rivi,  
Che pregiar non ti pon di ragion privi  
Mentr’io qui sola e mi querelo, e ploro (Andreini 58).

La focalizzatrice mette l’accento sulla differenza tra sé stessa e la natura che la circonda, la quale consiste nel disporre della “ragion”. Come abbiamo già visto, la ragione si collega tradizionalmente alla mascolinità opposto alla femminilità della natura. La connessione esplicita qui presente tra la ragione e una femminilità che si distacca dalla natura costituisce quindi un’espressione di *queering* simile a quelle effettuate nelle opere teatrali della Andreini. La prospettiva femminile nelle *Rime*, quindi, può portare con sé degli elementi *queer*, a condizione che lo stile delle poesie in questione non divenga volgare.

Nonostante che le poesie appartenenti alla formula descritta qui sopra si prestino bene a un’analisi di gender, le poesie più interessanti per un tale approccio sono quelle in cui la prospettiva maschile è

stata applicata. È sorprendente che l'attenzione critica che godono le *Rime* si sia concentrata per la maggior parte sul legame tra poesia e teatro,<sup>22</sup> mentre la prospettiva maschile è la grande componente innovatrice della lirica della Andreini. È d'innanzitutto importante sottolineare che è grazie alla sua professione di attrice che Andreini si trovò "a little outside the "respectable" mainstream of women's poetry", come dice Cox, e che questo fatto le permise di "adopting both male and female voices in her love poetry and allocating most of the more sensual of the poems to a male voice" (2013, 32). Adottare la prospettiva maschile permise a Andreini di scrivere poesie erotiche, rompendo con lo stile petrarchesco che è deliberatamente poco sensuale. Si vede chiaramente questa sensualità nei seguenti versi del madrigale XVIII:

Lagime in cui s'asconde il foco, ond'io

Mi struggo à parte, à parte

Quando talhor bagnate

Le delicate membra (Andreini 76).

Contrariamente all'ammirazione casta di Petrarca per la Donna che si limita a qualche parte del viso, il focalizzatore del madrigale parla delle "delicate membra" della sua amante, le quali bagna con lagrime ardenti di passione. Il fatto proprio che le sue lagrime possono bagnarla indica l'intimità della loro prossimità. Il madrigale LIII contiene anche questa sensualità, come si vede nei versi "baciarmi, che i tuoi baci / Fien de la lingua mia nodi tenaci" (Andreini 98). L'attrice tiene alta la reputazione sensuale del madrigale e si servì dello stile in combinazione con la prospettiva maschile per poetare dei versi che vanno contro le aspettative sociali della donna casta. Per dare un ultimo esempio, si nota lo scherzo V in cui il focalizzatore si serve di parole come "gioie", "mille baci", "fresche rose", "mel", "vezzosette", "lingua piena di piacer la tua dolcezza", e "Ninfe" per creare un'atmosfera leggermente erotica, concludendo la poesia con "Ah pur Giove / Non ritrove / Forma nova, me ne

---

<sup>22</sup> Si veda ad esempio: Kerr, Rosalind. "Isabella Andreini (Comica Gelosa 1560-1604): Petrarchism for the Theatre Public." *Quaderni d'Italianistica*, vol. 27, no. 2, 2006, pp. 71-92; Giachino, Luisella. "Dall'effimero teatrale alla quête dell'immortalità. Le rime di Isabella Andreini." *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 584, 2001, pp. 530-552; Soglia, Nunzia. "Le Rime di Isabella Andreini: temi e forme, imitazione e novità." *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, redatto da Beatrice Alfonzetti, et al., ADI, 2014, pp. 206-217.

spoglie” (Andreini 86, 88) – si sa cosa succede quando Giove adocchia qualcuno. Dunque Andreini, pur essendo una donna e perciò costretta alla castità anche nei suoi versi, poté poetare con una voce maschile il che risultò nella creazione di poesie erotiche e, notevolmente, *queer*. Infatti, il lettore delle *Rime* avrebbe saputo che fu Andreini la compositrice, ma non avrebbe disapprovato della collezione nonostante rompesse con l’imperativo della castità femminile, proprio perché leggerebbe che queste poesie furono composte da un “uomo”. Tramite l’appropriamento della prospettiva maschile, messa in forme metriche quali madrigale e scherzo, la compositrice delle *Rime* non sconvolse il suo lettore con l’erotismo esplicito dei suoi versi. Dunque, la mescolanza di componenti maschili e femminili è quello che rende *queer* il progetto poetico, visto che permise a Andreini di oltrepassare i limiti del proprio gender, allargandone le limitazioni attraverso l’aggiunta di elementi dell’altro.

La culminazione del *queering* di Andreini si trova nelle poesie dedicate alla morte di Laura Guidiccioni Lucchesini, anche lei compositrice di varie genere teatrali. Le donne contribuirono entrambe alle festività del matrimonio di Francesco de’ Medici e Cristina di Lorena, dove Guidiccioni dovette aver impressionato tanto l’attrice della *Pazzia*, visto che le poesie la lodano al massimo. Infatti, si legge nel Canzone IV:

O Laura mia quel Lauro,  
Da cui prendesti il nome  
C’hebbe già da tuoi versi honor cotanto  
Qual havrà più restauro?  
Perch’ei cinga le chiome  
Di Poeti, e d’Heroi non si dia vanto,  
Che la porpora, e ‘l canto,  
E di quelli, e di questi  
Quella gloria gli dia,  
Che già tù Laura mia  
Col nome, e con la cetra aurea gli desti.

Ecco ei già langue, e perde

Da te lontano, e le sue frondi, e 'l verde (Andreini 108).

Andreini insiste sulle qualità letterarie di Guidiccioni, conferendole il Lauro per il quale altri poeti ed eroi hanno dovuto dimostrare le loro capacità, grazie appunto alla somiglianza tra il nome della corona poetica ed il suo, e grazie alla cetra aurea. Adesso, ora che Laura è morta, anche il Lauro comincia a sfiorire senza che Andreini creda che si restauri. La poetessa porta la loda poetica e l'immagine della corona di lauro più avanti, avendo composto il Cento I totalmente con versi tratti da Petrarca, creando un paragone implicito tra Laura Guidiccioni e la Laura petrarchesca. Andreini rese questo paragone esplicito nel sonetto XVIII e l'ampliò ancora nel verso "Un Lauro ... / Che Tessaglia, né Sorga un tal non hebbe" (112). Come l'ha argomentato giustamente MacNeil, Guidiccioni non è ormai solo l'uguale di Laura del Petrarca, ma è perfino più grande della ninfa Dafne del mito ovidiano del dio Apollo e Dafne – mito di cui si è ispirato anche Petrarca e dal quale si trae l'immagine del Laureo. Tessaglia rinvia infatti alla regione greca in cui il mito si è svolto, e con Sorga viene indicato il fiume francese dove Petrarca aveva abitato (MacNeil, in Andreini 2005, 162). La culminazione del *queering* nelle *Rime* si trova nella lode di Guidiccioni dalla parte di Andreini, perché la compositrice delle poesie ha reso *queer* gli elementi legati al gender nel "tropo di Laura". Sebbene Laura fosse ancora una donna, com'è stata in Petrarca, Guidiccioni viene lodata non perché donna impeccabile ma perché aveva utilizzato i suoi talenti scenografici da vivo. La donna che va laureata è diventata la donna letteraria. Un altro elemento che è reso *queer* è proprio quello del lodatore: invece di avere un uomo da lodare una donna, Andreini rese la storia un affare tutto femminile. Tolle lei stessa la corona d'alloro da sia Petrarca che Apollo, per poter metterla sulla testa di un'altra poetessa. Nella lirica di Andreini, il tropo di Laura è cambiato da un'immagine della donna passiva lodata dall'uomo attivo, in un'immagine tutta femminile con due parti attive.

Abbiamo visto che Andreini, a prescindere dalla prospettiva utilizzata, rese instabile il rapporto tra le aspettative sociali che si appiccicarono al gender femminile, ed il contenuto dei suoi versi. Servendosi dalla prospettiva maschile, la poetessa riuscì a evadere la condanna nonostante la natura

talvolta erotica delle poesie. Inoltre, anche se scrivesse nella voce di una focalizzatrice femminile o dalla propria prospettiva, Andreini rompe con le limitazioni culturali imposte alla femminilità. Sorrenti ha già proposto che “Andreini’s poetic madrigals offer a tiny and perfect poetic space to experiment with new situations, scenarios that may be interpreted as erotic in nature and which stretch Petrarchism beyond its usual boundaries” (310), ci aggiungeremo noi che Andreini espanse questo “stretch” anche su altre forme metriche nella sua lirica. Dunque, è a proposito di questa instabilità del genere che chiamiamo *queer* il progetto delle *Rime*. Come le sue altre opere, anche le *Rime* sono state per Andreini un luogo dove sperimentare con i limiti del gender femminile. Non solo scopre il lettore nelle *Rime* una poetessa sensuale, egli sarà anche presentato delle immagini della donna trionfale.

### 3.5 Coda

Abbiamo visto che le opere letterarie di Andreini, sebbene siano di natura teatrale o poetica, contengono tutte degli elementi *queer* che destabilizzano la gerarchia dei gender nella tradizione letteraria. Basatasi su troppi classici e scrittori autorevoli come Petrarca e Tasso, Andreini ed i suoi personaggi letterari recitarono diversamente la femminilità nelle varie opere analizzate. In quanto donna, Andreini insistette sulle capacità femminili dei suoi personaggi e di sé stessa come artista, cancellando talvolta il bisogno di avere un personaggio maschile come eroe o elemento fisso di un certo tropo, talaltra appropriando una componente tradizionalmente connotata maschile quale la ragione, o perfino la voce maschile stessa nella forma della prospettiva maschile.

Tramite le sue opere, insomma, oltrepassò i limiti della percezione del suo gender femminile, mostrando che questa percezione è nient'altra che una costruzione delimitata. Così, dunque, le sue scritture contribuirono alla nascente tradizione letteraria in cui gli scrittori – maschili o femminili – contemplarono la natura e le qualità delle donne – la *querelles des femmes*. Sebbene Andreini non abbia lasciato dei trattati sulla natura della donna, ogni sua opera aspira alla difesa della donna: nella *Pazzia* si tratta della ragione che può essere posseduta da una donna, la *Mirtilla* presenta l'*agency*

femminile come critica sulla visione marginalizzante che emerge dall'*Aminta* tassiana, e le *Rime* comprendono sia poesie erotiche che un'ode alla donna da un'altra donna. Attraverso la sua prassi letteraria, la quale abbiamo definito come *queer*, Andreini si presentò come critica proto-femminista. Si rammenti infatti che i due elementi che costituiscono il proto-femminismo secondo Howard ritornano nella produzione artistica di Andreini: da un lato entrò nel terreno mascolino perché fece pubblicare le sue opere e perché appropriò la prospettiva maschile, dall'altro contribuì agli scritti sulle qualità femminili con la sua arte.

## Conclusione

La presente tesi ha cercato di esporre la maniera in cui Isabella Andreini diede forma al concetto di femminilità nella sua vita e nelle sue opere teatrali e letterarie. Ci siamo serviti di uno sguardo *queer* per analizzare ed interpretare le varie performance di gender recitate dalla Andreini, il che vuol dire che abbiamo messo a fuoco le maniere in cui l'artista contestò e destabilizzò la norma femminile alla quale le donne nel tardo Cinquecento e primo Seicento dovettero accustomarsi.

La sua vita è infatti marcata da un grande repertorio di ruoli femminini, sia dei ruoli tradizionali come quelli di madre e moglie, che quelli piuttosto sovversivi nel senso negativo del termine come quella dell'attrice. In effetti, è stato grazie alla sua femminilità normativa e virtuosa che poté esprimere le sue forme di femminilità sovversive sulle quali si basò la sua carriera. Abbiamo infatti stabilito che la Andreini recitò delle performance di gender piuttosto legate al gender maschile nella forma di funzioni professionali da direttrice della compagnia dei Gelosi e da membra dell'Accademia degli Intenti, ragione per la quale li chiamiamo anche quelli sovversivi perché Andreini oltrepassò i limiti del proprio gender femminili con queste performance. Ovviamente, la performance di questi ruoli maschili significa che Andreini entrò di maniera esplicita nel terreno mascolino. Ciò contribuì all'accettazione sociale di donne nel terreno di lavoro maschile, allargando le limitazioni del gender femminile. Andreini, nonostante recitasse quindi delle performance di gender sovversive, venne lodata per i suoi talenti e la sua virtù non solo da persone alle varie corti europee ma anche dagli studiosi e figure letterarie importanti nell'epoca. Così, l'attrice ci dimostra di poter recitare più forme di femminilità – normative e sovversive –, le quali le diedero la possibilità di allargare le limitazioni che soffrirono le donne attraverso lo spostamento di esse.

Vediamo ritornare la femminilità sovversiva e critica anche nei contenuti delle sue opere. Sia nel pezzo di teatro *La Pazzia d'Isabella* che nelle opere destinate alla stampa tali il dramma pastorale *Mirtilla* e la sua collezione di poesie chiamate le *Rime*, Andreini presentò delle donne che disposero di componenti tradizionalmente connotate maschiline. Nella *Pazzia*, ad esempio, manipolò la lingua del suo personaggio di primadonna innamorata così che dimostrò di possedere la ragione, uno stato

d'animo tipicamente riservato per gli uomini colti. La *Mirtilla* costituisce una riscrittura critica del modello letterario che è l'*Aminta* tassiana: fece vedere che i personaggi femminili disposero del libero arbitrio nel loro agire, il che li trasformò nelle eroine del pezzo invece di essere dei personaggi passivi come lo erano nella tradizione pastorale fin ad allora. Le *Rime*, oltre alle lodi per le donne che contengono e che possono essere interpretate come difesa della donna, presentano di nuovo una femminilità sovversiva: Andreini appropriò la prospettiva maschile per scrivere delle poesie di natura erotica. Tutte le opere analizzate fanno quindi vedere che la femminilità è un elemento centrale nella produzione artistica della Andreini, e che questa femminilità oltrepassò spesso i limiti della costruzione contemporanea dell'ideale femminile.

Così, le sue performance di gender nella vita quotidiana e quelle che fece recitare dai suoi personaggi in quanto artista, dimostrano che Andreini contestò la visione dominante sulla donna della sua epoca. Implementò spesso degli elementi che furono considerati maschilini nelle sue performance di femminilità, provando così che il concetto di femminilità alla quale dovettero accostumarsi le donne fu troppo delimitata, e che le donne erano appunto capaci di possedere le stesse qualità degli uomini. Le sue performance, in quanto furono sovversive, dimostrarono l'arbitrarietà delle limitazioni dovute all'ideale femminile e le resero instabili: la ragione perché le chiamiamo *queer*. Quell'aspetto *queer* della femminilità presentata dalla Andreini lo rende possibile di interpretare le sue varie performance del gender come proto-femministi – i due elementi di questo concetto essendo l'entrata del terreno maschilino e la partecipazione alla *querelle des femmes*. Visto che appropriò elementi della maschilità nella sua femminilità, e che utilizzò questa femminilità nelle sue opere per lodare e difendere la donna, possiamo proporre la seguente conclusione: la femminilità di Isabella Andreini è *queer* e le servì come uno strumento critico di natura proto-femminista.

Purtroppo, non abbiamo potuto analizzare tutta la produzione artistica della Andreini per ragioni di tempo e di spazio. Varrebbe la pena di confrontare le sue *Lettere* ed i *Fragments di alcune scritture* con i risultati della presente tesi. Riguardo queste raccolte, è sorprendente che rimangano a tutt'ora senza edizioni critiche, soprattutto dato l'accento messo dalla comunità accademica italiana sulla

tradizione della filologia ed il sempre crescente interesse per le donne rinascimentali in generale e la Andreini in particolare. Per lo più, lo sguardo *queer* come strumento analitico della femminilità potrebbe essere interessante per ricerche future nel campo di studi rinascimentali. Sarebbe specialmente interessante rileggere i contributi di provenienza italiana alla *querelle des femmes* da un punto di vista *queer*. Sarà infatti possibile che anche altri contributori – sia quelli che si espressero positivamente che negativamente sulla donna – abbiano presentato una femminilità sovversiva nelle loro scritture.

## Riassunto / Summary

Nella presente tesi di laurea abbiamo effettuato un'analisi delle maniere in cui l'artista rinascimentale Isabella Andreini diede forma al concetto di femminilità. Infatti, nella sua vita quotidiana – sul piano personale come su quello professionale – e nelle sue opere artistiche, Andreini fece uso interessante dell'elemento di gender: in quanto donna recitò sia i ruoli di gender tradizionali di madre e moglie, che dei ruoli piuttosto sovversivi come quello di attrice e quelli mascholini di direttore della compagnia teatrale e membro di un'accademia letteraria. Nelle sue opere presentò dei personaggi femminili che mostrarono di disporre di ragione e *agency*, pur criticando la rappresentazione letteraria tradizionale della donna come passiva. La femminilità costruita dalla Andreini, quindi, contestò le limitazioni del gender femminile e le spostò, ragione per la quale la consideriamo come *queer*. Questa femminilità *queer* costituì per Andreini uno strumento per la critica di natura proto-femminista.

In this bachelor thesis we have effectuated an analysis of the ways in which the renaissance artist Isabella Andreini gave form to the concept of femininity. Indeed, in her daily life – on a personal as well as a professional level – and in her artistic works, Andreini made an interesting use of gender: as a woman she performed the traditional gender roles of mother and wife, as well as the more subversive roles as that of an actress and the masculine ones of director of her theater company and member of a literary academy. In her works she presented female characters who showed to dispose of reason and agency, all the while criticizing the traditional literary representation of women as passive. The femininity constructed by Andreini, therefore, contested the limits of the female gender and displaced them, which is the reason why we consider it to be queer. This queer femininity constituted for Andreini an instrument of proto-feminist critique.

## Bibliografia

- Andreini, Isabella. *Mirtilla Pastorale d'Isabella Andreini Comica Gelosa*, Verona, 1588.  
---. *Selected Poems of Isabella Andreini*, a cura di Anne MacNeil, tradotto da James Wyatt Cook, Scarecrow Press, 2005.
- Andrews, Richard. "Isabella Andreini and others: women on the stage in the late Cinquecento." *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di Letizia Panizza, European Humanities Research Centre University of Oxford, 2000, pp. 316-33.
- Balboni, Paulo E., e Mario Cardona, a cura di. *Storia e testi di letteratura italiana per stranieri*, Guerra Edizioni, 2004.
- Bleyerveld, Yvonne L. "*Hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn*". *Vrouwenlisten in de beeldende kunst van de veertiende eeuw tot ca. 1650 met de nadruk op de Nederlanden*, Diss. Vrije Universiteit Amsterdam, 1999.
- Bossier, Philiep. "'Le verbe princier et puissant': bref aperçu de la dynamique littéraire à la Renaissance italienne." *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, vol. 27/28, 2006, pp. 9-24.
- Brown, Judith C., e Robert Charles, redattori. Introduction. *Gender and Society in Renaissance Italy*, da Brown, University of Michigan, 1998, pp. 1-15.
- Butler, Judith. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-531.  
---. *Gender Trouble*, Routledge, 1990.
- Campbell, Julie D. *Literary Circles and Gender in Early Modern Europe: A Cross-Cultural Approach*, Ashgate Publishing Ltd, 2006.
- Cedrati, Chiara. "Isabella Andreini: moderne strategie di autopromozione tra scrittura e palcoscenico." *Moderno e modernità: la letteratura italiana. Congresso nazionale dell'ADI*, Roma, 2008.
- Clubb, Louise G. *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, 1989.
- Cohn Jr., Samuel K. *Women in the streets: Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*, The John Hopkins University Press, 1996.
- Cox, Virginia. *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, John Hopkins University Press, 2008.  
---. *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, 2011.  
---. *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, The Johns Hopkins University Press, 2013.
- Doglio, Maria L., a cura di. Introduzione. *La Mirtilla*, di Isabella Andreini, Maria Pacini Fazzi: Lucca, 1995, pp. 1-19.
- Eng, David L., et al. "Introduction." *What's queer about queer studies now*, edizione speciale di *Social Text*, vol. 23, no. 3-4, 2005, pp. 1-17.
- Fabrizio-Costa, Silvia. "Isabella Andreini du stéréotype au mythe : de comédienne de l'Arte à

Académicienne, ou le rachat par l'écriture amoureuse." *Italies*, vol. 11., 2007, pp. 559-574.

Fahy, Conor. "Women and the Italian Cinquecento literary academies." *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di Letizia Panizza, European Humanities Research Centre University of Oxford, 2000, pp. 438-52.

Ferracuti, Alexia. "Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in *Mirtilla* and Giovan Battista Andreini's *Amor nello specchio*." *California Italian Studies*, vol. 5, no. 2, 2014, pp. 125-154.

Freccero, Carla. *Queer/Early/Modern*, Duke University Press, 2006.

Howard, Jean E. "Was There a Renaissance Feminism?" *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, a cura di Michael Hattaway, John Wiley & Sons, 2007, pp. 644-652.

Huybrechts, Elke. "What is Queer About Queer Performance Now? Tussen identiteit en identiteitloos." *Etcetera*, vol. 153, 2018, pp. 42-47.

Kelly-Gadol, Joan. "Did women have a Renaissance?" *Becoming visible: women in European history*, a cura di Renate Bridenthal e Claudia Koonz, Houghton Mifflin, 1977, pp. 174-201.

MacNeil, Anne E. *Music and the Life and Work of Isabella Andreini: Humanistic Attitudes Toward Music, Poetry, and Theater during the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, Diss. University of Chicago, 1994.

---. "The Divine Madness of Isabella Andreini." *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 120, no. 2, 1995, pp. 195-215.

Migiel, Marilyn, e Juliana Schiesari, a cura di. *Refiguring Women: Perspectives on Gender and the Italian Renaissance*, Cornell University Press, 1991.

Milligan, Gerry. "Andreini, Isabella (1562-1604)." *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France and England*, a cura di Diana Robin, et al., ABC Clío, 2007, pp. 9-12.

"Queering, Queer Theory, and Early Modern Culture." *Encyclopedia of Sex and Gender: Culture Society History*, [www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/queering-queer-theory-and-early-modern-culture](http://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/queering-queer-theory-and-early-modern-culture). *Encyclopedia.com*. Consultato il 17 giugno 2019.

"Querelle des Femmes." *Renaissance: An Encyclopedia for Students*, [www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/querelle-des-femmes](http://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/querelle-des-femmes). *Encyclopedia.com*. Consultato il 2 giugno 2019.

Scott, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, vol. 91, no. 5, 1986, pp. 1053-75.

Sforza, Nora. "Defensa de una ilustrada: Isabella Andreini y la academia." *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 25, 2018, pp. 173-180.

Sorrenti, Anne-Marie. "Mad-Hot Madrigals: Selections from the *Rime* (1601) of Late Sixteenth-Century Diva Isabella Andreini (1562-1604)." *Italian Studies*, vol. 70, no. 3, 2015, pp. 298-310.

Walder-Biesanz, Ilana. "Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's

*Mirtilla.*” *Italian Studies*. vol. 71, no. 1, 2016, pp. 49-66.

Webster, Jeremy W. “Queering the Seventeenth Century: Historicism, Queer Theory, and Early Modern Literature.” *Literature Compass*, vol. 5, no. 2, 2008, pp. 376-93.