

SAGGI CRITICI
COLLANA DIRETTA DA ARNALDO PIZZORUSSO E EZIO RAIMONDI

33

MARCO LOMBARDI

PROCESSO AL TEATRO

*La tragicommedia barocca
e i suoi mostri*



P
PACINI EDITORE

moso ritratto in miniatura della Biblioteca Nazionale di Parigi - / En paix Minerve, et Diane à la Chasse, / A bien parler Mercure copieux, / A bien aimer vray Amour plein de grace" (4).

Timoroso della femminilizzazione operata da Amore, l'eroe di Alexandre Hardy - nobile immagine nella quale dovrebbe riflettersi il Principe - ricorre all'energia, alla forza della ragione per combattere (anche se il più spesso inutilmente) i pericoli della passione. Molti drammaturghi come Hardy, che attribuiscono un ruolo morale e non edonistico al teatro, si sentono investiti da una funzione educativa nei confronti dei loro spettatori privilegiati: i Grandi e il Monarca. Lo stesso accade per le rappresentazioni pittoriche. Un esempio significativo è costituito da una serie di affreschi dipinti, intorno al 1640, a Firenze. Il ciclo dell'educazione del Principe eseguito da Pietro da Cortona e dai suoi allievi in palazzo Pitti esalta l'allontanamento del futuro sovrano da ogni relazione erotica. Su volte e pareti del palazzo fiorentino si procede alla messa in scena della dicotomia maschile/femminile. Nel soffitto della Sala di Venere, il giovane erede al trono è allontanato dalla dea dell'Amore e condotto verso Alcide. Il concetto generale del ciclo può essere interpretato come un percorso iniziatico che il futuro Sovrano deve compiere attraverso gli "affetti" dai quali prendere distanza per ben regnare. Alcune delle immagini delle lunette ci immergono infatti in un universo erotico pre-raciniano, ove appare il "mostro" dell'incesto: il giovane iniziando è messo di fronte a Crispo malato d'amore per Stratonice, sposa del padre di lui, il re Antioco (5).

Vent'anni prima di quella data, alla corte di Maria de' Medici, divenuta regina di Francia, G.B. Andreini aveva fatto percorrere alla Sovrana e ai suoi illustri cortigiani un cammino inverso che conduceva alla seguente verità: il "buon governo", interiore ed esterno (la gestione del potere), non derivava dalla negazione dei "mostri" (erotici e politici) ma dalla loro integrazione.

Lo stesso anno (il 1600) in cui, a Firenze, Enrico IV sposa per procura Maria de' Medici, a Roma, Emilio de' Cavalieri crea l'oratorio *Anima e corpo*. In contrasto con la contemporanea cultura controriformistica che esalta nel Cavalieri la frattura (6), incolmabile, tra i due elementi dell'uomo, quelle nozze rappresentano il trionfo di Eros inteso come armonia del mondo raggiunta, secondo i principi alchemici allora diffusi, grazie alla *coniunctio oppositorum* di Re e Regina. Spirito e Materia, Anima e Corpo, non si oppongono nel-

LA CENTAURA E L'ERMAFRODITO

*D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire?*
Racine, *Phèdre*

La rimessa in questione dei ruoli psicologici maschile/femminile apparve a Francesco de Sanctis come il fenomeno fondamentale che accompagna il passaggio fra Cinque e Seicento. Per il critico italiano, la musa di questa transizione è la Malinconia suscitatrice di fantasmi. Clorinda, donna guerriera, indossando l'armatura, sogna d'incarnare il padre del quale rivive la memoria assumendo apparenze virili: "nemica degli uomini e quasi selvaggia" la fanciulla era stata "alla scuola e presso l'anima del padre". Di contro, Tancredi, la cui bellezza affascina lo stesso critico, si femminilizza al punto di divenire l'emblema della decadenza politica italiana:

Prevale nell'uomo la parte femminile [...]; se vuoi trovare l'ideale femminile compiutamente realizzato - affermava rivolgendosi ai suoi lettori - devi cercarlo non nella donna, ma nell'uomo: [...] e in questa [...] creatura del Tasso, il Tancredi. Si è detto che l'uomo nella sua decadenza tenda al femminile, diventi nervoso, impressionabile, malinconico. Il simile è de' popoli (1).

Alla femminilizzazione dell'eroe si contrappone l'immagine di un eroe-Alcide, uccisore di mostri, diffidente nei confronti del femminile che di quei mostri può assumere la forma (2). È l'epoca in cui, in Francia, la cultura dominante rappresentata da Malherbe, si rivolge ad Enrico IV innamorato e gli consiglia di non lasciarsi sopraffare dal gentil sesso: "ne mêlez rien de lâche à vos hautes pensées", verso a cui fa eco l'"effoeminatus reddit amor" di Alciato, che aggiunge a queste parole la lista di "huius generis monstra", tra i quali colloca Piramo, Tisbe e Fedra (3). Siamo lontani dal tempo in cui Francesco I non temeva di farsi ritrarre emblematicamente con indosso gli attributi di divinità maschili e femminili a significare la *coniunctio oppositorum* che si era alchemicamente (psicologicamente) realizzata in lui: "François en guerre est un Mars furieux - dice la didascalia del fa-

l'amplesso fecondo che renderà di nuovo fertile il suolo francese. È da tutti auspicato il ritorno dell'Età dell'Oro in una terra che ha visto e subito i drammatici avvenimenti delle guerre di religione. Se la tragedia, specchio della triste realtà e della misera esistenza umana, aveva ben rappresentato la contingenza storico-politica in cui si era dibattuta la Francia della fine del Cinquecento, ora toccava alla pastorale farsi portatrice dei sogni e delle utopie di tutta una generazione. Come Théophile de Viau, i giovani poeti e drammaturghi si rivolgono alla Natura che oppongono all'idea di una Corte violenta e corrotta, governata non da un Re ma da un Tiranno. Il "rinascimento bucolico", che raggiunge il suo apice con la *Silvanire* di Mairet, porta con sé una rinnovata attenzione al ruolo del sentimento amoroso nella personalità sia del poeta che del sovrano. Nel Théophile di *Pyrame et Thisbé* - *pièce* che possiamo leggere come tragedia pastorale -, nel Racan delle *Bergeries*, e più tardi nel Corneille di *Mélite* - che trasferisce sulla scena cittadina sentimenti bucolici -, l'universo dei pastori equivale ad una scena psichica, con effetti di vertigine e sgomento, nella quale si tenta di armonizzare i diversi "umori" corrispondenti ad altrettanti stati d'animo. Luogo di un "autobiografismo psicologico" - in questo tipo di poesia drammatica l'"io" dello scrittore dovrebbe aver "provato" i sentimenti che mette in scena - la pastorale si offre come modello di equilibrio interiore in sintonia con un equilibrio esterno; si presenta come una scuola di sentimenti per il Sovrano ideale e per la sua Corte che deve essere rinnovata, cioè poeticamente trasformata in una "Cour bergère", retta da un Re-Pan e da una Regina-Astrea.

A Maria, come gentile e nobile Astrea, e a Enrico, come fecondo Pan o dolce Cupido, spetta il difficile compito di ricondurre la giustizia, la pace e l'amore in un regno devastato. Si attende una nuova primavera dopo gli orrori dell'inverno. In questo contesto la tragedia non ha più ragione di esistere; rappresenta infatti il freddo e la morte, contrari alla rinascita. Essa cambia allora le sue vesti e si trasforma in tragicommedia sciogliendo nel lieto fine un'ingarbugliata matassa di avvenimenti, chiara metafora delle alterne vicende umane e politiche rette fortunatamente da un Dio benefico.

L'arrivo di Maria de' Medici a Parigi (?) permette l'innesto del platonismo fiorentino nel tronco della tradizione francese rappresentato da Héroët (8). La pace dei sensi raggiunta col matrimonio, in cui la violenza erotica si trasforma in amore e si conclude in pura amicizia, e la conoscenza dell'"altro da sé", evidenziati nei testi di Héroët, conducono all'equilibrio psichico dell'individuo e, in particolare del Principe, da cui dipende la felicità di tutto un popolo (?).

La medicina antica e Cicerone insegnavano infatti che la tirannia e le sue conseguenze - la violenza e la guerra - sono determinate da una mancanza di armonia fra le opposte passioni dell'animo: la tragedia di Lucrezia romana è l'emblema, nella persona di Tarquinio, di una corruzione interiore specchio della corruzione politica. Ad Amore è affidato il controllo e la cura della parte bestiale dell'uomo rappresentata dalla figura mitica del Satiro violentatore onnipresente nella pastorale.

Teatro, filosofia e medicina si congiungono in una figura emblematica dell'immaginario medico che passa in terra di Francia: il Centauro. Dominato dalla Ragione, personificata da Minerva nel celebre quadro botticelliano degli Uffizi che riassume la saggezza politica raggiunta da Lorenzo il Magnifico, quel *monstrum* appare nella mitologia cinquecentesca come figura dell'irrazionalità rimossa dal Rinascimento ed esaltata dal Manierismo e da certo Barocco. Il simbolo della forza bruta, delle pulsioni e del desiderio erotico in particolare, s'incarna in Nesso. Al centauro uccisore di Ercole, si contrappone Chirone, il maestro di Esculapio e di Achille, figura positiva con la quale già Ronsard invitava il Principe a identificarsi al fine di essere medico della propria anima e di quella dei suoi sudditi.

Il mito laurenziano del Centauro, esportato a Parigi può essere assunto ad emblema di un Barocco (tendenzialmente irrazionale, frenetico, folle, che considera la "confusione" una dimensione creativa, estetica) sorvegliato dalla ragione "classica" e dal buon senso. In questo modo la meraviglia è temperata, l'ordine immancabilmente raggiunto. Le forze misteriose, che agiscono sull'uomo e nell'uomo e delle quali la malattia fisica e mentale è segno, sono tenute sotto controllo. Conoscerle, permette di regnare con saggezza.

A Parigi, dunque, agli inizi degli anni venti del Seicento, l'italiano Andreini, attore e drammaturgo, offre simbolicamente ai suoi spettatori, fra i quali Maria de' Medici, uno specchio. Si tratta di due commedie pubblicate nello stesso anno: la *Centaura*, soggetto diviso in Commedia, Pastorale e Tragedia, e *l'Amore nello specchio*, dal titolo emblematico; *pièces* alle quali farà seguito il trattato dello *Specchio* ovvero *Composizione sacra e poetica nella quale si rappresenta nel vivo l'immagine della Comedia* (10). Nelle tre opere, Andreini mostra la concezione di un teatro inteso come scuola del mondo, giardino nel quale un drammaturgo-agricoltore di ascendenza plato-

nica cura e "coltiva" l'anima umana, laboratorio alchemico ove "di tutto questo corpo drammatico s'ha da cavar la quintessenza e (per dir così) l'olio filosofico" (11).

Théophile de Viau e Saint-Amant, con i quali il drammaturgo italiano è entrato in contatto, dedicano all'autore della *Centaure* ognuno un entusiastico componimento poetico (12). Mentre Théophile procede ad un semplice elogio, Saint-Amant sottolinea la funzione medica e pedagogica della rappresentazione:

Que je trouve bien à propos
Ce nom de Centaure à ton livre
Puis qu'un Chiron jadis eslevoit les Heros,
Et qu'y l'on apprend à vivre!
En toutes sortes de façons
Il nous en produit des leçons
[...].

In questi versi il poeta libertino ripete quanto Andreini scriveva alla regina invitandola a rimirarsi in quell'immagine divina che è in realtà il riflesso del suo sguardo:

Questo ch'hoggi in Scenico Theatro (superbo nell'humiltà) appresento alla Maestà Vostra Christianissima, non è già l'Adamo Peccatore o la Maddalena Penitente; cose già per la mia pouera mano regiamente dalla M. V. gradite, ma la CENTAURA, soggetto Comico, Pastorale e Tragico.
È strauagante l'inuenzione, come ardità è la dedicazione [...].
Il centauro celeste fu detto già Chirone, per la chirurgia, hauendo ritrouato il modo di medicar gli uomini e i giumenti. E ben lo stesso Chirone, con lo stilo dell'honestà ha toccato e purgato tutto questo Composito drammatico, onde non ci sia cosa che disonestamente il renda inferno (pp. n.n.).

Sia il drammaturgo che il suo ammiratore mettono in luce la struttura meravigliosamente composita dell'opera, il primo parlando di un "composto drammatico", il secondo di "toutes sortes de façons" che evidenzia sia i diversi stili, corrispondenti ai differenti generi utilizzati, sia il loro effetto sul pubblico. Nella sua artificiosa e stravagante architettura la *pièce* è in effetti il più bel "mostro" guariniano prima dell'*Illusion comique*. Modello indubbio del capolavoro "barocco" di Corneille la tragicommedia andreiniana viene "negata" per la sua trasgressività dal grande drammaturgo che non ne fa mai menzione (13). Manifestazione dell'ambigua *coniunctio*, tra

spirito e materia, anima e corpo, realizza quell'incrocio bizzarro di forme teorizzato dal Guarini nel *Compendio della poesia tragicomica*. Dall'autore del *Pastor Fido*, Andreini riprende la teoria del *diletto* che si accompagna però ad una ben più profonda ricerca, finalizzata al buono e all'utile, nell'intrico delle passioni emblematicamente rappresentato dal labirinto di Creta, in cui lo spettatore-Teseo è guidato da Talia-Arianna affinché egli esca vincitore del mostruoso Minotauro, metafora delle "capricciose" tentazioni di Eros:

Artificioso è 'l costrutto di questo Comico intrico; ma si come dagli intori giri del Minotaurico Labirinto co 'l filo d'Arianna, Teseo n'uscì glorioso, così da questo ancor voi o Lettori, co 'l mezo di Talia uscir potrete contenti (pp. n.n.).

A differenza di Corneille, Andreini celebra la novità e la stravaganza del suo soggetto. È interessante mettere a confronto l'inizio della Lettera indirizzata dall'italiano ai suoi lettori con le prime righe dell'*Examen dell'Illusion comique* per renderci conto del progresso della "rettificazione" formale e morale alla quale sono stati sottoposti i soggetti trasgressivi per la loro struttura (*dispositio*) e per le immagini in essi contenute:

Com'in Italia stampai Opere recitatiue - scrive Andreini - così in Francia dò alla luce Drammatici componimenti; ma fra tutti non c'è il più strauagante di questo soggetto, intitolato la CENTAURA (pp. n.n.).

parole alle quali fanno da contraltare le prudenti affermazioni dello scrittore francese che arriva addirittura a misconoscere quel suo bellissimo e geniale parto poetico:

Je dirai peu de chose de cete pièce: c'est une galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités, qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en ait rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y auoir perdu quelque temps (14).

La novità, il capriccio, la stravaganza, la bizzarria non sono per Andreini sinonimi di follia o d'inutilità e ancor peggio di "disonestà" del teatro, esse sono piuttosto manifestazioni di una grande saggezza: mettere in scena una *pièce* come *La Centaure* in tre atti - corrispondenti rispettivamente alla commedia, alla pastorale e alla tragedia, invece di cinque secondo gli antichi canoni - significa armonizzare nel foro interiore degli spettatori gli "affetti" evocati da quei tre generi teatrali procedendo alla guarigione dei loro eventuali

eccessi. Lo stesso dicasi per la fusione di elementi contrari che trasgredisce la norma oraziana dell'"unità" in nome di una visione platonizzante dello spettacolo:

Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa; nel prim'atto essendo Commedia, nel secondo Pastorale, nel terzo Tragedia.

Contrarii sono ancora gli Elementi e nondimeno arrecano vita a noi. Contrarie sono le discordi Sfere e cagionano quel soave concento. E i contrarii con i contrarii fanno gli ottimi temperamenti e risanano infermi (pp. n.n.).

Andreini propone dunque un'unità nella diversità e nella molteplicità: la figura della Centaurea raccoglie in sé la *femminilità* della commedia, l'*animalità* della pastorale e la *regalità* della tragedia. L'inizio a queste "tre potenze" dell'animo esce glorioso come Teseo dal labirinto delle passioni. Non a caso il primo atto della commedia con cui si apre la *pièce* "si recita in Cortina città, fra le cento che, in Creta, superbe s'alzavano, la quale, secondo le relazioni, è vicina al Laberinto, opera di Dedalo". Il filo d'Arianna che ricuce chirurgicamente le membra sparse del *monstrum* andreiniano riunendo il primo atto (la commedia) al secondo (la pastorale) e al terzo (la tragedia) è costituito dagli spettatori interni della commedia: una folla che si accresce di scena in scena, ora restando silenziosa ora commentando coralmemente gli avvenimenti a cui assiste. Seguendo le vicende di Lelio e Filenia attraverso la pastorale e la tragedia, questi spettatori interni ne assicurano con verosimiglianza il legame logico e spazio-temporale.

Quello che v'arrecherà forse più noia, sarà la cosa di stabilir un solo Luogo, una sola Udienza a queste tre composizioni, douendoli in vari luoghi rappresentare e come possa il Comico esser pastore, e 'l Bifolco Re; il che farsi non potendo, darà occasione di liberamente dire ch'altro che di Centaurea, io non poteua imporre il nome a questo soggetto; come di più corpi e mostruosissimo in se stesso. [...] E qui fingo per l'occasione della fuga di Lelio e di Filenia, che i Padri si dispongono per farli consorti a seguir loro con molta gente, solennemente per far le nozze colà doue ritrouati saranno; la quale essendo la spettatrice nelle selue di Creta della Pastorale, della Tragedia si verrà a far quell'unione d'un sol Popolo ascoltatore dell'Opera tutta in tre corpi diuisa (pp. n.n.).

Quanto all'unità di stile essa è garantita dal fatto di aver mante-

nuto all'interno della pastorale e della tragedia le scelte operate nella commedia:

Se poi non ho trattato questo Componimento in versi come la dolcezza della Pastorale e la grandezza della Tragedia ricercaua, questo feci sforzato dalla Commedia, la quale, più licenziosa uscendo la prima in Theatro, volle, che della sua autorità mi seruissi, ch'era di discorrer di lei in prosa e in versi. E così in questo stile seguitando, nello stesso douessi ancor per douuto decoro finire, che altrimenti facendo, non solo di Centaurea mostruosa, ma di spauentoso Gerione sarebbe stata rea di nome (pp. n.n.).

Nella gerarchia dei mostri *La Centaurea* risulta essere così meno spaventosa dell'*Illusion comique* corneliana, ove si adottano diversi stili in conformità con i vari generi rappresentati. Rispetto al drammaturgo francese, l'italiano rivela, dunque, la tendenza - fortemente platonizzante - di far coesistere paradossalmente il molteplice e l'uno, il difforme e l'armonico.

Per Andreini la scena è un'operazione alchemica nella quale si ricerca l'unione dei contrari al fine di raggiungere la pietra filosofale, il che equivale a dire in termini psicologici, la saggezza grazie alla quale gli opposti (uno/molteplice, maschile/femminile, umano/bestiale...) convivono. Corrispondente al Sagittario nel cielo, la Centaurea (Maria de' Medici) ha lo stesso potere del segno zodiacale, cioè di ferire ma anche e soprattutto, come Chirone, di guarire dalle malattie del corpo e dell'anima: è metafora della Commedia. In questo gioco di riflessi, Andreini è poi lo stesso Chirone pedagogo e medico di eroi (Bassompierre - dedicatario dell'*Amore nello specchio* - Luigi XIII, Maria de' Medici ...), ai quali spiega i meccanismi psicologici attraverso i quali si può cadere nella tirannia, personificata da Artalone. Questi è il figlio umano generato da una coppia di centauri, Plagone e Rosibea (¹⁵). Tutti e tre sono protagonisti della pastorale e della tragedia che occupano il secondo e il terzo atto della *pièce*. Anticipato da un oracolo: "Nascerà da Centauri humano Figlio / Ch'aurà petto conforme à la gran Madre; / Ucciderà la Genitrice, e 'l Padre, / Da i Padri ucciso doppio lungo essiglio" (II, p. 52), il sanguinoso dramma finale ha origini psicologiche. Il comportamento "ferino" di Artalone, che si manifesta in una gestione tirannica del potere e in un'ambizione sfrenata, è il risultato di un complesso parentale. Odiato dal padre-centauro perchè a lui non somigliante,

Artalone trasforma questa mancanza d'amore in violenza ed aggressività. Variazione sul tema edipico, la tragedia di Plagone, Rosibea e Artalone è l'olio filosofico, la quintessenza della *pièce*, "il punto doue tutte l'altre linee vanno a terminare" (pp. n.n.). Quel dramma familiare sonda nell'oscurità della relazione fra padri e figli, presentando riflessioni psicologiche e soluzioni politiche utili al Principe che attraverso questa rappresentazione è invitato ad indagare nella propria psiche. Il regno di cui si parla nella *pièce*, purificato dalle colpe commesse dai sovrani, può finalmente risorgere sotto la guida di una giovane centaura, "la centaurina", incarnazione del mito (16) di Maria de' Medici predestinata fin da bambina a riportar la pace nella Francia distrutta da un susseguirsi di guerre e di conflitti interni che hanno visto (e vedevano ancora in quegli anni) i membri della famiglia reale schierati su opposti fronti.

Nella *Centaura* il messaggio psicologico e politico è estremamente chiaro. La mostruosità dell'animale (il tiranno Artalone) col quale la regina di Francia è invitata implicitamente a confrontarsi diventa condizione stessa del potere regio. Non dimentico della presenza di Luigi XIII, Andreini suggerisce indirettamente una doppia soluzione al problema della gestione del reame di Francia: o una monarchia in cui madre e figlio siano riuniti in una *coniunctio* (nella quale il principio femminile, è personificato alchemicamente dalla Regina e il maschile dal giovane Luigi), o una monarchia, filosoficamente ispirata a Platone, in cui il Re, liberato dalla prigione parentale, riunisca e sublimi in sé i principi opposti: così, secondo l'augurio del drammaturgo, il sovrano, uscito glorioso dagli oscuri e spaventosi meandri della psiche, sarà simile nella temperanza alla Luna, nell'eloquenza a Mercurio, nella grazia a Venere, nella fortezza a Marte, nella benignità a Giove, nella giustizia a Saturno (padre del centauro Chirone, a cui ha insegnato i segreti dell'agricoltura e l'arte di curare i giardini dell'anima). L'uomo e lo Stato che armonizzano e collegano i diversi principi dell'universo esterno ed interiore realizzano, infatti, la loro unità (*Repubblica XVI-XVII*).

Drammaturgo e psicologo, G.B. Andreini invita, tramite Artalone, a intraprendere il difficile cammino che porta al raggiungimento dell'identità passando attraverso la messa in scena dell'inconfessato e del rimosso.

La Florinda dell'*Amor nello specchio* che si guarda nel "consigliere delle grazie" elegantemente appeso alla cintura del suo abito all'ultima

moda, e dialoga con le immagini che su quella superficie via via si discoprono, è la personificazione della Commedia andreiniana, "speculum vitae humanae" nel quale lo spettatore vede riflesso accanto al volto della fanciulla il proprio volto d'iniziato. Nel dedicare la *pièce* a Bassompierre, importantissimo personaggio dell'entourage della regina, Andreini tiene a sottolineare ulteriormente la funzione morale del teatro: "Platone comandava che l'uomo adirato si guardasse nello Specchio, onde veggendosi dall'esser suo fatto diuerso si astenesse dall'ira" (pp. n.n.). Grazie a Talia lo specchio, mezzo di Lussuria, diventa strumento di Prudenza. Ma il "conosci te stesso", a cui si riferisce indirettamente il drammaturgo parlando della Prudenza - la Virtù cristiana, spesso bifronte, dal doppio volto, maschile e femminile, che si contempla in uno specchio - non è accompagnato da immagini d'orrore, di violenza e di morte come avviene nello stoico e seneciano Alexandre Hardy. Il *metteur en scène* dell'*Amore nello specchio* non è Ethos ma Eros, anche se il secondo conduce al primo. Eros si serve del mito di Narciso e delle *fabulae* platoniche dell'androgino e della nascita dell'amore per accompagnare dolcemente i suoi nobili e regali spettatori verso la vera sapienza. Come spiegava Diotima a Socrate l'amore di sé e della Bellezza conduce l'uomo alla gloria; "gravido nell'anima" egli concepisce e partorisce la saggezza di cui fa parte la prudenza, intesa come giusta regolazione degli ordinamenti sia politici che domestici:

E allorché qualcuno [...] sia da giovane gravido nell'anima, e giunta l'età desidererò ormai di partorire e generare, anche costui, credo ricerca premurosamente quel bello nel quale possa generare, giacché nel brutto non vorrà mai generare. E quindi egli, gravido com'è, si compiace dei bei corpi più che dei brutti [...] (17).

La socratica conoscenza di sé, fondamento della nobile sublimazione del comportamento e degli "affetti" grazie alla quale possiamo proporci come esempio memorabile ai posteri, nasce dunque da un gioco di "riflessioni" che coinvolge l'"io". È in questi termini che Andreini si rivolge al barone:

Allo Specchio di gentilezza cauallesca, allo Specchio d'intrepido valor guerriero, allo Specchio di virtù pellegriana, hoggi s'appresenta questo AMOR nello SPECCHIO Commedia amorosissima.

Né poteua io, né sapeua dedicarla a Cauallero che più se li conuenisse che a V. S. Illustrissima, intendendomi che questo AMOR nello SPECCHIO sia quello nel quale ella

Florinda per la fine delle Commedie
SPECULUM VITAE HUMANAЕ

CIT.

ETHOS
EROS

stessa rimirandosi così n'ha inuaghito Amore, che non solo si compiacque di star nel suo volto, ma di soggiornar lieto colà dentro, doue la bella Imagene sua alcuna volta si trasfonde rimirandosi. E ben certo ella è tale, che non solo ha dato occasione ad infiniti Pittori di colorarla in mille tele, ma ad Amore d'inciderla in mille e mille cuori. Narciso si specchiò nel fonte e s'inuaghì follemente di se stesso. E V. S. Illustrissima specchiandosi nel fonte della Gloria, saggiamente conobbe come amando se medesimo, far si debba per diuenir immortalmente glorioso (pp. n.n.).

"Commedia amorevolissima", quindi, la *pièce* andreiniana, montata dall'"Ingegnero Amore", ha lo scopo di dar "virtuosamente diletto" ai suoi seguaci tra i quali "il gentilissimo e amorosissimo baron Basampiere" (pp. n.n.). Esperto tecnico dell'immagine, Eros fa dell'*Amore nello specchio* uno di "quegli ordigni composti di varii Specchi, fra quali ponendosi il capo, bellezze varie e infinite si discoprono [...] (pp. n.n.). Ma la sua scienza non appartiene tanto alla fisica quanto allo psichismo e alla teoria platonica dell'anima (¹⁸). Il manuale di catottrica da lui consultato per le sue straordinarie e meravigliose messe in scena o magiche "proiezioni" non anticipa infatti la *Dioptrique* di Descartes ma piuttosto la ben più stravagante *Perspective curieuse* di Nicéron, tramite la quale si animano sul palcoscenico della Corte e del teatro interiore degli spettatori i fantasmi del desiderio.

L'anamnesi a cui Florinda procede guardando il proprio volto riflesso - come la celebre figura rappresentante l'origine d'amore nell'*Iconologia* del Ripa - scende nel profondo della coscienza riportando alla superficie gli sconvolgimenti più segreti causati da Eros: narcisismo inteso come auto-erotismo, omosessualità. Erede della scienza dei sacerdoti-medici di Esculapio, Andreini trasforma la sala di spettacolo in uno di quei templi del Dio in cui si procedeva alla guarigione dei pazienti attraverso lo studio delle immagini da loro sognate. A questa *sapientia* proto-psicoanalitica (¹⁹) contribuisce anche la *magia intesa* come capacità divinatoria, volta, con l'artificiosa messa in scena di immagini speculari o rappresentazioni, alla cura dell'anima - si pensi ai grandi maghi delle pastorali come l'Alcandre corneliano! Il teatro andreiniano è a contatto con l'inconscio di cui mette in scena i "mostri" (l'omosessualità, l'ermafroditismo psicologico e fisiologico nell'*Amore nello specchio*, l'incesto tra fratelli, il problema edipico, la pulsione di morte nella *Centaura*) altrimenti

ti tenuti lontani dai luoghi di rappresentazione. Il divino drammaturgo, a differenza di Alcide, non procede al loro annientamento ma piuttosto alla loro poetica e dilettevole esaltazione (²⁰). Si capisce allora l'interesse dei "libertini", tra cui Théophile e Saint-Amant, per questo tipo di spettacoli nei quali la Cultura (fondata dagli antichi eroi solari vincitori delle tenebre dell'inconscio, come il Teseo di Fedra) viene a contatto con la Natura (produttrice di forme visivamente e moralmente "disoneste" e "oscene"). Reprimere la Natura, significa causare quella Malinconia nella quale il Bonarelli riconosceva l'origine dei mostri e delle chimere che frequentano il teatro dell'"io". Tramite i riferimenti al platonismo, all'alchimia e alla cosmologia, e grazie all'artificio tipicamente teatrale, ma anche iniziatico (si pensi alla sua presenza nei celebri affreschi pompeiani della Villa dei Misteri) di una superficie riflettente, Andreini suscita dunque problematiche che hanno una forte risonanza psicoanalitica.

Il drammaturgo italiano fa compiere alla Florinda dell'*Amore nello specchio* un tortuoso viaggio nel quale la fanciulla - novella Psiche - incontra i fantasmi che appaiono uno dopo l'altro sul suo elegante specchietto portatile. Innamorata come Narciso della propria immagine alla quale vuole restare fedele, Florinda scorge un giorno, magicamente riflesso in quel "cristallo animato", un altro volto, quello di un bellissimo giovane appena giunto in città. Ma il seducente ragazzo non è altri che Lidia travestita da uomo. Lidia s'innamora a sua volta di Florinda. Gli abiti appaiono così un artificio teatrale che nasconde e insieme svela il gioco dei meccanismi identitari. Lidia diviene il personaggio maschile di cui recita la parte. I vestiti sono il mezzo per il quale si può giungere alla sconvolgente identificazione con l'altro sesso, pericolo dal quale Epitteto aveva già messo in guardia gli "attori" del mondo identificati con l'umanità tutta: "Verrà tra breve il tempo in cui gli attori [...] crederanno di essere le loro maschere, i loro calzari e le loro vesti" (²¹).

Per Florinda-Psiche, Lidia non è altro che una della tante metamorfosi di Cupido. Come nell'universo sessualmente invertito di Astrée e Céladon, il linguaggio con il quale si esprimono i due personaggi è marcato, a seconda del ruolo psicologico assunto, ora in senso maschile ora in senso femminile. Nell'*Astrée* la Fontana della verità d'Amore è - come lo specchietto di Florinda - una magica superficie sulla quale, al contrario di quel che accade normalmente, si riflette l'Altro: [...] par la force des enchantements l'amant qui s'y

regardoit, voyoit celle qu'il aimoit, que s'il estoit aimé d'elle il s'y voyoit auprès" (22). Ma prima della scoperta dell'Altro - resa possibile da una messa in scena di magia amatoriale giocata su angolazioni e riflessi speculari come si vede nel quadro attribuito a Bartolomeo Veneto degli Staatliche Museen di Berlino - Florinda scopre se stessa; è allora che si abbandona ad un auto-erotismo baciando la propria immagine: "Io baciarti vorrei; dimmi tu voglio, o non voglio. Voglio. Hor che tu vuoi ti bacio. Oh, com'è dolce [...] (II, 1, p. 42). La fanciulla vive uno stadio narcisistico durante il quale il suo riflesso (femminile) assume connotati opposti (maschili): "Questo è il Ritratto di colui che adoro", dice rimirandosi compiaciuta, e identificando se stessa e lo specchio con il proprio oggetto di desiderio (II, 1, p. 41). In una sorta di *mise en abîme*, Florinda confonde infatti il piccolo oggetto in cui "si riflette" con la propria immagine materializzata e la propria immagine con il ritratto d'Amore; ha, cioè, l'illusione che il dio si sia reificato nello specchio: "Amor [...] che tutto raccolto in te stesso, in maestà sovrana sedendo, habbi eletto, per tuo seggio, per tua Reggia questo picciolo Specchio, io mi confondo" (I, 3, pp. 9-10). Davanti al riflesso di se stessa, la fanciulla prova i turbamenti amorosi di Fedra di fronte a Ippolito: "[...] udite quante passioni io sento per Amore; anch'io sospiro, mi rammarico; impallidisco, arrossisco, rimango immobile e prouo altri accidenti" (II, 1, p. 10). Guardandosi, la narcisista Florinda fa all'amore con se stessa: "è 'n questo al presente vagheggio colui, che (Proteo d'Amore) s'io mesta sono, egli è mesto, se lieta, lieto, e s'io piango, pur el piange. Anzi nouella Echo amorosa, non in antro: ma in questo specchio sta nascosto colui ch'al moto solo delle mie labbra, senza pur udir picciolo suono di voce alle mie voci risponde [...] (II, 1, pp. 41-42). La fanciulla sogna di un uomo-donna personificazione di una sessualità (non aggressiva) di cui teme però le conseguenze: dialogando con se stessa, si lascia andare a fantasmi di stupro, di gravidanza, di parto e di morte.

Durante questi giochi verbali e speculari, in cui maschile e femminile si confondono, Andreini coglie il breve momento durante il quale, nel mentre Florinda sta amandosi *nello specchio*, l'Altro, lo Straniero, fa in esso la sua prima apparizione:

Ohimè questo capello d'oro offende troppo la rosata guancia: ma ché? non è capello un angue d'oro, che nel giardino del tuo leggiadro viso, tra le rose d'amore vigila e riposa! [...] J. Ma qual volto qui dentro d'huomo rimito? giuro al cielo, se non mi fossi o specchio così caro, che gittandoti

al suolo in mille parti io ti frangerei, dunque Florinda dello specchio fuori è nemica degli uomini, e colà dentro poi con gl'istessi uomini sta congiunta? (II, 6, pp. 58-59).

L'Altro, l'Antagonista di Florinda, incarnazione del maschile, colui che ora si riflette nello specchio è - come abbiamo già svelato - la bella Lidia travestita da uomo che si affaccia ad una finestra collocata evidentemente sull'asse visivo di quella piccola e amorosa camera ottica che è lo specchio: "quest'è d'un vago giouanetto sembianza vaga, il quale in alto sollevato, o da poggolo, o da finestra trasfonde qui dentro la bella Imagine sua, però lagrimosa" (II, 6, pp. 59-60). Presa da una vertigine psichica, la ragazza ha l'impressione che quell'immagine provenga da dietro lo specchio, anzi addirittura lo abiti: "Hor come è d'huomo il sembante, più non mi curo di mirarlo, anzi perché con la bella Imagine di Florinda non stia, chiudo lo specchio [...] (II, 6, pp. 59-60). Ma l'apparizione non le concede tregua. L'amore per l'Altro comincia a farsi strada in lei.

Alla fine della commedia, dopo i "mostruosi" amori con la bella Lidia, sarà Eugenio, gemello e Sospia di quest'ultima, che convincerà Florinda di quanto sia meglio giacere con un uomo che con una donna. In realtà Eugenio ha potuto sedurre la fanciulla grazie alla sua doppia identità: il giovane che è un vero ermafrodito, dotato, cioè dei due sessi, una volta tra le braccia di Florinda dà piena prova di una virilità di cui Lidia era fisiologicamente incapace (23).

Il mago e gli spettri che frequentano la *pièce* non sono, come ci si aspetterebbe, alla miracolosa origine del processo d'individuazione vissuto da Florinda bensì una presa di coscienza lenta e complessa scandita dai dialoghi con lo specchio nel quale si rappresentano i meccanismi del transfert. In una ragazza malinconica come lei, questo gioco sfiora la nevrosi o addirittura la follia. Il moltiplicarsi delle proiezioni del personaggio sullo specchio-oggetto di desiderio, sul giovane impersonato da Lidia, su Lidia in quanto donna, e, infine, su Eugenio, Sospia di Lidia, spezza il confine fra realtà e rappresentazione, verità e illusione. Spettatore interno di questi strani accadimenti, un personaggio della commedia crede di trovarsi di fronte ad "apparenze diaboliche" (IV, 6, p. 124). Eugenio, in quanto incarnazione di Eros, può infatti cangiarsi ora in donna ora in uomo: "[...] son Lidia femmina, Eugenio maschio, Amor' vestito, tutto quello che vuole, andiamo a letto [...] (V, 5, p. 141).

verità
illusione

Parlando con Lattanzio - il Governatore, sorta di Super-Io freudiano -, il quale chiede informazioni sulla bizzarria di queste trasformazioni che rischiano di turbare la quiete pubblica, Lidia, ritornata nel frattempo al suo primo amore, il giovane Silvio, confessa di ignorare come siano avvenute cose "che non son bastanti a capire in senso umano" (V, 6, p. 143). Tali parole rivelano la straordinaria intuizione dell'intervento dell'inconscio nel teatro delle passioni. Il ritorno del rimosso in un consesso civile teso alla negazione di desideri "disonesti" spaventa a tal punto il Governatore che ne decreta la cancellazione dalla memoria dei cittadini: "Strana cosa ode inuero Lattanzio; e certo questa cosa è degna più tosto di silenzio che di racconto" (V, 6, pp. 143-44).

Col chiudersi della commedia, gli spettatori della Corte, il destinatario privilegiato (Bassompierre), ma anche verosimilmente gli stessi Re e Regina, giungono alla fine dell'iniziazione alla scienza erotica, fondamento del vero potere su di sé e sugli altri, riservato a chi sa identificare e integrare i mostri dell'inconscio.

(¹) F. De Sanctis, *Storia della Letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1912, vol. II, p. 153 e segg.

(²) Si tratta di mostri "erotici" come Fedra. In Racine, Ippolito è teso fra la figura del padre, novello Ercole sacrificatore di mostri, e una figura femminile "mostruosa" rappresentata dalla matrigna. Ippolito è il paradigma di questa trasformazione verso il femminile. Per la femminilizzazione dell'eroe nel Seicento si veda, tra l'altro, S. Doubrovsky, *Autobiographies de Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F., "Perspectives critiques", 1988; S. Kevorkian, *Signification de l'érotisme dans "L'Astrée"*, in *Eros in Francia*, "Quaderni del Seicento francese", n° 8, Paris-Bari, Nizet-Adriatica, 1987, in particolare le pp. 118-19. Sul concetto di "mostruosità", nonché sulla "struttura" del "mostro" si veda l'articolo fondamentale di F. Taviani, *Centaura*, in *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno Internazionale, Torino, 6-7-8 aprile 1987, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 200-33. Per le variazioni sul tema si possono, inoltre, vedere: E. Raimondi, *Il Politico e il centaurò*, in *Politica e commedia*, Bologna, il Mulino, 1972; *Il Centaurò* a cura di C. Angelino e E. Salvaneschi, Genova, Il Melangolo, 1986, 2 voll.; e il classico G. Dumézil, *Le Problème des centaures: étude de mythologie comparée indo-européenne*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929.

(³) La citazione da Malherbe è tratta dal *Ballet de Madame, de petites nymphes qui mènent l'Amour prisonnier. Au Roi*, in *Géivres*, par A. Adam, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, pp. 76-77; quella di Alciato, da *Emblematia*, Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621, p. 444.

(⁴) La miniatura è significativamente nello stile manierista italiano; per la relazione del Manierismo col trasgressivo si veda E. Battisti, *L'Antirinascento*, Milano, Feltrinelli, 1962.

(⁵) Tra il 1641 e il 1646-47 Ferdinando II de' Medici fece decorare da Pietro da Cortona cinque sale del suo palazzo. L'ideazione concettuale del ciclo è attribuita a Michelangelo Buonarroti il Giovane e al bibliotecario del granduca, Francesco Rondinelli. Per informazioni più precise si veda: G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni Editore, 1982. Già in pieno Cinquecento la relazione alchemica femminile/maschile è rappresentata emblematicamente nello studio di Francesco I de' Medici in Palazzo Vecchio (cfr. L. Berti, *Il Principe dello Studiolo*, Firenze, Editrice EDAM, 1967). Per la malattia d'amore si veda, tra l'altro, J. Ferrand, *Malinconia erotica*, Venezia, Marsilio, "Saggi", 1991. Il fenomeno della restaurazione sessuale fra Cinque e Seicento è stato studiato da R. Canosa (Milano, Feltrinelli, "Saggi", 1993).

(⁶) Prendiamo in prestito questo termine da D. Dalla Valle, *La Frattura - Studi sul Barocco letterario francese*, Ravenna, Longo, 1970, termine esplicitato in particolare alle pp. 15-16.

(⁷) Sull'importanza politica e culturale della presenza a Parigi di una regina fiorentina si veda S. Mamone, *Firenze e Parigi, due capitali dello spettacolo per una regina - Maria de' Medici*, Milano, A. Pizzi, 1987. Andreini è presente nella capitale francese (cfr. S. Ferrone, *Attori Mercanti Corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993) negli anni 1621-22 e 1624-25 dove pubblica alcune pièces - strettamente legate al pensiero di Ficino sull'essenza dell'amore - tra cui *Amore nello specchio* e *La Centaura*, e alcuni trattati in difesa dell'"onestà" del teatro. Prima della *Centaura*, il drammaturgo aveva dedicato alla regina *L'Adamo* e *la Maddalena lasciva e penitente*. Inscritto in un ambiente cortigiano e libertino, Andreini entrerà in contatto con Richelieu nel 1626. Rispetto al teatro delle regole e delle *bienstéances* promosso dal Cardinale, Andreini propone ancora soggetti "trasgressivi" dei quali difende la funzione medica: risanare il corpo e l'anima perché l'individuo venga reintegrato nella vita civile. Per un panorama sul ruolo del teatro nel contesto sociale di quel periodo si vedano: F. Marotti - G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, 2 voll.

(⁸) Con la sua *Parfaite amye* (1542) e *L'Androgyne de Platon* (1542).

(⁹) Per le relazioni fra Eros, Amore e Amicitia all'interno della coppia si veda Saint François de Sales (*Introduction à la vie dévote*, in *Géivres*, éd. A. Ravier, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1969) che accoglie nel matrimonio il platonismo cristiano: sposo e sposa sono uniti in una *coniunctio oppositorum* corrispondente alla bisessualità di Dio, Madre e Padre, Femmine e Maschile. Nel difendere l'amore - non ideale - ma reale - di Celia, il Bonarelli (*Discorsi*, in *La Filla di Sciro*, a cura G. Gambarin, Bari, Laterza, 1941, p. 147 e p. 158) evidenzia la dominante filosofica platonizzante nell'interpretazione dell'amore: "[...] con arte magica onnipotente trasformando gli amanti, [fa] che, morto in se stesso, altri viva in altrui [...]]. Questi sono amori, che pur mai alcuna volta per fortuna caggion dal cielo, non trovan ricetto che fra le chimere, nel cervel di qualche troppo acuto filosofante". Sono amori, cioè, "soprameravigliosi che non si trovan in alcun luogo, in alcun tempo giammai".

(¹⁰) Stampate ambedue nel 1622 per i tipi di Nicolas della Vigna; il trattato è invece pubblicato tre anni dopo, sempre a Parigi, ma presso Nicolao Callenont.

(11) Ai lettori *cortessissimi*, che insieme alla dedica a Maria de' Medici, apre *La Centaure*. Nel capitolo citeremo e queste *pièces liminaires* e la dedica dell'*Amore nello specchio* indirizzata al barone di Bassompierre. I riferimenti alle tre succitate *pièces liminaires* nonché ad atti e scene delle due "comedie" saranno indicati tra parentesi nel testo. Per il teatro come giardino e cura dell'anima si veda *supra* il capitolo "L'Uomo Selvatico, l'Egiziana ...".

(12) La poesia di Théophile è pubblicata in *Céuvres complètes* di Th. de Viau, a cura di G. Saba, Troisième Partie, Paris-Nizet, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, Roma, 1979, pp. 284-85. Il componimento di Saint-Amant si trova fra le *pièces liminaires* della *Centaure* nella succitata edizione del 1622. Anche nell'edizione veneziana (Appresso Salvador Sonzonio), sul cui frontespizio appare una Centaurea con corona e scettro regale, Andreini riprende l'associazione fra il Centauro Chirone, la Chirurgia, l'Arte della coltivazione dei campi e dei giardini e la funzione del teatro.

(13) A questo proposito si veda quanto dice A. L. Franchetti, *Dal salotto alla scena*, Pisa, Pacini, 1993, pp. 103-104 e note relative. La negazione dei modelli italiani (il Tasso soprattutto) da parte di Cornielle era stata evidenziata da A.D. Sellstrom, *Cornielle, Tasso ad modern poetics*, Ohio State University Press, Columbus, 1986.

(14) In P. Cornielle, *Examen dell'Illusioni comique*, in *Théâtre complet*, ed. de G. Couton, Tome I, Paris, Garnier, 1971, p. 628.

(15) La centaura Rosibea è nata da una donna vittima del potere delle immagini. Durante l'amplesso in cui Rosibea fu generata, i centauroi che guarnivano le pareti del padiglione in cui si svolgeva quell'atto amoroso colpirono a tal punto l'immaginazione della donna da "impressionare" la forma del feto. Andreini si fa sostenitore del valore positivo delle "rappresentazioni" nella *Ferza* (1625). Il trattato contiene due componimenti: uno all'ambasciatore veneto presso Luigi XIII e l'altro al duca di Nemours, componimenti nei quali il teatro è visto come "chiaro vetro e ampio libro" della vita.

(16) Il mito di Maria de' Medici bambina è "messo in scena" dal Rubens che fra il 1622 e il 1625 dipinge le famose "Storie di Maria" ora al Louvre.

(17) *Convito*, XXVII, nel volume *Tutte le opere* di Platone a cura di G. Pugliese Carratelli, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 448-49.

(18) Si veda a questo proposito G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Paris, 1988, p. 16.

(19) La scena di Florinda allo specchio può essere letta alla luce dello "stade du miroir" lacaniano. La relazione tra identità, natura e cultura, attraverso l'immagine speculare, trova un riscontro in Lacan, *Écrits I*, Paris, Du Seuil, "Points", 1966. Già Aristotele "psicologizza" lo specchio: nei *Sogni*, ad esempio, afferma che la vista subisce ma anche agisce e forma "immagini" sullo specchio. Sull'argomento si veda Platone *Timeo* (XXXII) e *Repubblica* (VI, 20), ma anche Seneca, *Questioni naturali*, Torino, UTET, 1989, I, 17, 9-10.

(20) Nonostante il velo censorio che sta cadendo sul teatro tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, Bonarelli, il cui esempio incoraggiò i francesi a portare sulla scena personaggi "mostruosi" come la Celia della *Filii di Sciro* innamorata di due uomini, difende nei suoi *Discorsi* il diritto di trattare argomenti "scabrosi" e "malagevoli" tanto più che essi sono graditi al pubblico. A difesa della sua posizione il drammaturgo italiano ricorre ad una lista di amori contro natura ma perfettamente verosimili e quindi

rappresentabili. Per Marino l'amore è un "moderno mostro", l'ossimoro di tutti gli ossimori possibili. Il tema del "mostro" amoroso e della *coniunctio oppositorum* ha una risonanza europea. Basti pensare al Cervantes di *La Gran Sultana* (in *Teatro completo*, ed. F. Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987), *pièce* in cui si uniscono in matrimonio un turco e una cristiana, e al John Ford di *Tis Pity She's a Whore*, in cui si esalta la platonica e alchemica unione dei contrari nelle nozze tra fratello e sorella. A questo proposito si veda R. Manzini, *L'immagine anomala: "Tis Pity She's a Whore" nel teatro di John Ford*, Firenze, Il Candelaio, 1988.

Quanto alla magia dello specchio e al significato e alle funzioni di quell'affascinante oggetto si vedano nella vasta produzione sull'argomento, oltre i famosissimi testi di Baltrušaitis, *Lo specchio e il doppio*, a cura di G. Macchi, Milano, Fratelli Fabbri, 1987; *Lo specchio e l'uomo*, di B. Goldberg, Venezia, Marsilio, "Saggi", 1989; *La metafora allo specchio*, di A. Tagliapietra, Feltrinelli, 1991; *La maschera, il doppio e il ritratto*, a cura di M. Bettini, Bari, Laterza, "Biblioteca di cultura moderna", 1992. Lo specchio fa parte del mirabile barocco; esso permette l'annessione visiva delle immagini libertine contro le immagini riformate (Glucksman). Un testo di Hopil citato nella famosa antologia di J. Rousset presenta lo stesso tema dell'"amore nello specchio" indicando in esso un *topos* letterario oltre che pittorico: "Hélas! je meurs d'amour! Ou'il me baise et me touche / Du baiser ravissant de sa divine bouche / Qui? je ne peux la voir; / J'entrevois un objet qui me pisme à l'ombrage. / Mais je ne scay que c'est, / ne voyant son visage / Que dedans un miroir", ove l'amore profano è trasfigurato in amore sacro (J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin, 1961, 2 voll., 2° vol., p. 204).

(21) *Diatribe*, I, 29, 41: ci serviamo della traduzione italiana di G. Reale in Epitteto, *Diatribe, Frammenti*, Milano, Rusconi, 1982. Per la vasta polemica sull'abito dell'attore e sulla sua "disonesta" identificazione con il personaggio si veda F. Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.

(22) H. d'Urfé, *L'Astrée*, par H. Vaganay, Lyon-Masson, 1925-28, 5 voll., vol. 1, p. 37. Per la trasformazione del linguaggio che si accompagna alla modificazione dei ruoli psicologici si veda Y. Hersant, *L'Astrée entre deux Hercules*, in "Lectures 1", mai 1979, pp. 27-35.

(23) Il personaggio di Eugenio ricorda quegli ermafroditi che andavano in giro per il mondo e davano spettacolo di sé nelle fiere. Si veda a questo proposito: P. Spirito, *Il giudice e la clamera. Ermafroditi processati nell'Antico Régime nei racconti di F. Gayot de Pitaval*, Roma, Biblioteca del vascello, 1992. Sul fascino esercitato dall'ermafrodito nel Cinque-Seicento si veda P. Ronzeau, *L'utopie hermaphrodite*, Marseille, Publication du C.M.R., 17, 1982; J. Duval, *L'Ermafrodito di Rouen*, Venezia, Marsilio, 1988. Per le relazioni fra il mito platonico dell'androgino e l'ermafroditismo fisiologico cfr. *L'Androgyne dans la littérature*, Paris, P. Albin Michel, 1990. Nella costruzione del suo personaggio Andreini, oltre Platone, ha in mente l'Apuleio di *Amore e Psiche* e della *Magia*, lo Straparola delle *Piacevoli Notti* (favola nona della giornata tredicesima). Si dimostra anche a conoscenza delle teorie mediche sull'ermafroditismo. In *Amore e Psiche*, Padova, Editoriale Programma, 1992, C. Moreschini mette in evidenza come Apuleio trasformi la favola di origine milesia finalizzando l'eroticismo in essa contenuto non al divertimento ma all'insegnamento.