

# Metateatro e ibridismo sociale e culturale in *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini

Forum Italicum

2015, Vol. 49(3) 715–733

© The Author(s) 2015

Reprints and permissions:

sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav

DOI: 10.1177/0014585815595371

foi.sagepub.com



**Marcella Salvi**

St. Lawrence University, Stati Uniti

## Abstract

Nella commedia *Amor nello specchio* (1622), lo scrittore e attore professionista Giovan Battista Andreini riflette sulle problematiche relazionate al teatro considerato, da una parte nella sua formulazione generica (teatro come genere letterario), dall'altra nelle sue implicazioni sociali (teatro come spazio sociale). In particolare, *Amor nello specchio* rientra nel contesto di difesa della categoria sociale e professionale dell'autore-attore professionista alludendo al conflitto tra i professionisti del teatro e i *dilettanti*. Andreini si appropria, modificandole, di alcune convenzioni teatrali (in particolare, il travestitismo, la relazione tra sessi e la figura del mago) e propone una commedia nuova, un ibrido fra tradizione e innovazione. L'autore crea una serie di aspettative convenzionali per il suo pubblico che non saranno compiute. Attraverso una serie di trasgressioni, Andreini conferma la sua posizione liminale nell'ambito sociale e culturale del diciassettesimo secolo, affermandosi come ibrido tra la figura del letterato cortigiano (*dilettante*) e del professionista.

## Parole chiave

Giovan Battista Andreini, commedia dell'arte, dilettanti e professionisti, ermafrodito, impresario, mago, metateatro, omosessualità, travestitismo

In un trattato di direzione artistica del 1560 intitolato *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, il drammaturgo italiano Leone de' Sommi afferma: "Tutto il mondo insieme altro non è che una scena od un teatro ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azioni" (Carandini, 1993: 6) stabilendo così una relazione tra arte e vita molto studiata e utilizzata nella cultura del Barocco.<sup>1</sup> Quattro secoli più tardi, fa la sua apparizione lo studio di Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) che ha sollecitato l'interesse della critica verso l'esame del metateatro e delle sue manifestazioni nei testi teatrali di varie epoche e origini.

---

## Autore corrispondente:

Marcella Salvi, St. Lawrence University, Dept. of Modern Languages and Literatures, 23 Romoda Drive, Canton, NY 13617, United States.

Email: msalvi@stlawu.edu

Catherine Larson conferma che la teoria di Abel è particolarmente utile nello studio del teatro inglese e spagnolo (ed io aggiungerei quello italiano) della prima modernità, essendo quest'ultimo contraddistinto da un'abbondante presenza di tecniche metateatrali (1994: 204).<sup>2</sup> Tramite l'analogia teatro-mondo, il drammaturgo esplora e imposta problematiche relazionate al teatro considerato, da un lato nella sua formulazione generica (teatro come genere letterario), dall'altro nelle sue implicazioni sociali (teatro come spazio sociale). Ed è in quest'ambito che si inserisce la commedia *Amor nello specchio* (1622) dello scrittore e attore professionista Giovan Battista Andreini. Attraverso il contenuto e la forma meta-referenziale della sua commedia, Andreini riflette su temi sociali e politico-culturali concernenti il mondo teatrale nell'Italia del diciassettesimo secolo. *Amor nello specchio* esplora la complessa relazione che esiste tra il drammaturgo, il suo pubblico e il mecenatismo. In particolare, la commedia allude alle problematiche riguardanti la condizione dello scrittore di teatro professionista nella società premoderna. I comici professionisti (autori-attori che fanno del teatro un mezzo di sopravvivenza) devono difendersi, da un lato contro le critiche degli autori-attori *dilettanti* (appartenenti al mondo della cultura delle accademie), i quali li accusano di non rispettare i precetti letterari, dall'altro contro la riprovazione morale e sociale dell'autorità religiosa. Di fatto, l'autonomia socio-economica dei professionisti che viaggiano continuamente senza avere una posizione stabile nella società e il carattere "improvviso" e spontaneo delle loro rappresentazioni, costituiscono un pericolo per l'egemonia controriformista che si vede impossibilitata nell'esercitare uno stretto controllo su questa categoria.<sup>3</sup> L'arte degli attori professionisti è paragonata costantemente a quella dei *ciarlatani*, imbonitori della strada che attraggono un pubblico eterogeneo e numeroso distraendolo dalle occupazioni cristiane e quotidiane.<sup>4</sup>

L'anno di pubblicazione della commedia corrisponde a un momento difficile nella carriera personale dell'artista come si evince da una lettera datata 1620 che Andreini scrive al duca di Mantova Ferdinando Gonzaga. In essa lo scrittore si lamenta del disagio economico che sta attraversando, e allude ai continui tentativi di difendere la sua professione: "et oltre questo [debiti] la compagnia non piace, e se (cosa che tutti i comici dicono) non foss'io che richiamo 'l popolo e la reputazione, spesse volte perduta, saressimo stati lapidati'" (Ferrone, 1993: 122). La citazione evidenzia non solo la situazione di precarietà economica in cui versano i comici della Commedia dell'Arte, ma anche la loro situazione di disagio sociale e culturale essendo obbligati a difendere continuamente la propria "reputazione". *Amor nello specchio*, sebbene non apertamente come altre opere dell'Andreini, costituisce un esempio di come l'autore professionista voglia, attraverso la sua creazione, affermare la sua legittimità come autore di teatro difendendo, appunto, "la reputazione, spesse volte perduta".<sup>5</sup> Alludendo al conflitto tra i professionisti del teatro e i dilettanti, *Amor nello specchio* evidenzia la maniera in cui Andreini reinterpreta, modificandole, alcune convenzioni teatrali (in particolare, il travestitismo, la relazione tra sessi e la figura del mago) e propone una commedia nuova, un ibrido fra tradizione e innovazione. L'autore crea delle aspettative convenzionali per il suo pubblico

che non saranno compiute. Attraverso una serie di trasgressioni, Andreini conferma la sua posizione liminale nell'ambito sociale e culturale del diciassettesimo secolo, affermandosi come ibrido tra la figura del letterato cortigiano (*dilettante*) e del professionista.

La critica è stata unanime nell'individuare elementi autobiografici in *Amor nello specchio* e dunque una corrispondenza tra teatro e vita tipica delle commedie dei professionisti del teatro.<sup>6</sup> Nel suo studio dedicato all'analisi del tema dello specchio nel teatro di Andreini, Nevia Buommino afferma che la produzione artistica dell'autore "è spesso il riflesso della sua esperienza privata e quindi anche di una situazione emblematica della vita dei comici del XVII secolo" (1999: 18).<sup>7</sup> Andreini, infatti, come rileva Salvatore Maira, scrive *Amor nello specchio* per la moglie Virginia Ramponi e l'amante Virginia Rotari che interpretano nella commedia rispettivamente i ruoli di Florinda e Lidia (1994: 53). La relazione tra queste due protagoniste, rivali nella vita ma complici e amanti nella rappresentazione teatrale, come vedremo, rende la commedia dell'Andreini unica e rivoluzionaria nel suo genere.

La commedia inizia con la rappresentazione di conflitti sessuali di diversa natura. Il primo conflitto vede come protagonisti Guerindo e Lelio innamorati della stessa dama, Florinda, la quale, come afferma la sua serva Bernetta, si dichiara "nemica dell'uomo" (Andreini, 1997: 61) ed è innamorata della sua immagine riflessa in uno specchio. L'altra protagonista femminile, Lidia, è innamorata di Silvio che non la corrisponde. Lidia decide di vendicarsi dell'indifferenza di Silvio facendo credere al padre di costui, Sufronio, che suo figlio "[p]rofessa alla scoperta di voler[le] dar la morte, e questo perché l'am[a], reputando importunità l'amore" (Andreini, 1997: 68). Le parole della dama saranno prese alla lettera, dunque fraintese da Orimberto, innamorato a sua volta di Lidia, che denuncerà Silvio alla giustizia. Come conseguenza, Silvio sarà imprigionato per tentato omicidio.

Sin dall'inizio, Andreini sperimenta con le convenzioni che determinano le relazioni tra sessi nella tradizione teatrale dei secoli sedicesimo e diciassettesimo. I suoi personaggi femminili, infatti, oltre ad essere tenaci e a sfidare apertamente l'universo maschile, hanno delle caratteristiche inusuali per l'epoca in cui l'autore scrive. Nella tradizione della commedia cinquecentesca e seicentesca, le protagoniste femminili in genere sono protette e controllate da una figura maschile (il padre o il fratello). **A questo proposito, Jon R. Snyder nota che Florinda e Lidia non sono mai state sposate e sono indipendenti dal punto di vista finanziario, intellettuale e legale (2009: 21). Si apprezza un'inversione di ruoli; le donne sono in potere rifiutando il controllo maschile o, come nel caso di Lidia, determinando il loro futuro.**

Andreini, inoltre, sperimenta con la convenzione del **travestitismo femminile**. Questa convenzione è molto comune nel teatro europeo del secolo diciassettesimo come dimostrano i vari studi critici sul tema.<sup>8</sup> Soprattutto in Francia, dove Andreini rappresenta e pubblica *Amor nello specchio*, il travestitismo era una pratica molto comune pur essendo illegale in quanto associata al concetto di sodomia (Jones e Stallybrass, 1991: 89). Alain Saint-Saëns segnala che il travestitismo era comune nell'ambito cortigiano inglese, spagnolo e francese. Nella corte francese di Enrico

III (1574–1589), per esempio, lo stesso Re nelle feste di corte si travestiva da donna, seguito dai suoi più vicini favoriti (2000: 33). Secondo la tradizione teatrale, sono generalmente i personaggi femminili della commedia che si travestono da uomo per raggiungere i propri obiettivi amorosi. Questa moda era fonte di ansia nell'ambito dell'autorità civile e religiosa, poiché, come abbiamo visto, non si limitava all'ambito teatrale. Al di fuori del teatro, la donna si travestiva per avere dei privilegi a lei negati dall'ideologia patriarcale. Vestita da uomo, la donna acquisiva una libertà di movimento che non le era permessa essendo relegata dalla società patriarcale nello spazio domestico. È interessante notare che due anni prima della pubblicazione di *Amor nello specchio*, fu pubblicato a Londra un opuscolo *Hic Mulier* (1620) contro la moda del travestitismo femminile diffusa nella società londinese. Come sostengono Jones e Stallybrass “the writer accuses the mannish woman of wearing men’s attire. . . so as to be more available for quick illicit sex initiated by men. . . What was seen as most abhorrent in such deformity was women’s appropriation of men’s public roles” (1991: 100). L’abito maschile, dunque, è visto come un espediente liberatorio che permette alla donna di esprimere apertamente la sua sessualità (Saint-Saëns, 2000: 39).

In *Amor nello specchio*, il travestitismo assume un aspetto diverso rispetto alla tradizione teatrale del diciassettesimo secolo e appare in maniera più o meno palese in varie scene. Si consideri per esempio la scena in cui Florinda, durante uno dei suoi incontri amorosi con la propria immagine, vede nello specchio la figura di Lidia, che per un gioco magico di riflessi le appare come uomo a causa di un cappello piumato che le conferisce sembianze maschili. Nonostante la dichiarata avversione per l’universo maschile, Florinda sembra attratta da quella misteriosa figura e afferma:

Ma qual volto qui dentro d’uomo rimiro? . . . adunque Florinda dello specchio fuori è nemica degli uomini, e colà dentro poi con gl’istessi uomini sta congiunta? Qual cappello di finissima paglia, con piume colorate, porta il tuo vago, il mio rivale? . . . Benignissimo Nume, con le ginocchia a terra io t’adoro. Oh qual *leggiadro* viso, oh qual *vago* sembante! Oh, se tali gli uomini fossero, non sarei già di loro così fiera persecutrice. (Andreini, 1997: 88–89, corsivo mio)

Florinda è attratta dalle qualità femminili (“leggiadro viso”) dell’uomo misterioso. Tratti femminili confermati anche dai commenti di Bernetta anch’ella colpita dal “visetto inzuccherato” (Andreini, 1997: 91) del misterioso giovanotto.

Gail Bradbury analizzando il tema nel teatro spagnolo, rivela che fin dagli albori della sua apparizione nel teatro italiano del sedicesimo secolo, il travestitismo è associato all’omosessualità femminile.<sup>9</sup> La donna in abiti maschili, infatti, conquista le protagoniste con la sua femminilità (1981: 577). Tuttavia, una volta scoperta l’identità sessuale di colei creduta uomo, nella conclusione tipica della commedia, l’ordine eterosessuale trionfa. Andreini rompe con questa tradizione teatrale. Infatti, quando si scopre che il misterioso uomo è in realtà una donna, Lidia, Florinda apertamente dichiara la sua attrazione nei confronti di Lidia e le due protagoniste inizieranno ad avere una relazione omosessuale, rompendo con le norme che

determinano la relazione tra sessi nella società dell'epoca. A questo proposito, Judith Brown afferma che nell'Europa della prima modernità l'attrazione sessuale tra donne non era accettata a causa della dominante prospettiva sessuale fallocentrica, per cui "women might be attracted to men and men might be attracted to men, but there was nothing a woman could do that would long satisfy the sexual desires of another woman" (1989: 67). Infatti, come si evince dall'analisi dei documenti religiosi sulla condanna delle donne accusate di omosessualità, la pena dipendeva dalla presenza o assenza di un sostituto del pene, poiché la sodomia era l'unica possibilità prevista per le relazioni sessuali "contro natura". In caso di uso di un oggetto fallico, le donne erano appunto accusate di sodomia e, in molti casi, condannate a morte (Velasco, 2010: 230).<sup>10</sup> Questa tendenza a ignorare la possibilità di una reale attrazione sessuale tra donne, viene riflessa nella letteratura della stessa epoca. Infatti, fino alla metà del secolo diciassettesimo erano rarissimi i casi di amore lesbico rappresentati in letteratura.<sup>11</sup>

La reinterpretazione della convenzione del travestitismo si evidenzia ancora nell'atto quarto, scena 4 quando fa la sua apparizione un nuovo personaggio, Eugenio. In questo caso, Florinda, insieme agli altri personaggi della commedia, crede che Eugenio sia Lidia travestita da soldato per sfuggire alla giustizia dopo aver accusato ingiustamente Silvio. Florinda invita Eugenio/Lidia in casa con l'intenzione di sedurre Lidia: "Entriamo adunque in casa che, dispogliato che sarete, vi porrò in letto, e io novella Psiche mi corcherò presso il mio novello Amore" (Andreini, 1997: 132). Florinda, dunque, seduce Eugenio in quanto sicura di trovarsi davanti a una donna, Lidia, travestita da uomo e, così facendo, ancora una volta sfida le regole che determinano la relazione tra sessi nella società premoderna.

Jean Howard nel suo studio sul travestitismo femminile nel teatro inglese della prima modernità afferma che nelle opere in cui appare questa convenzione la soggettività femminile traspare sempre dal travestimento affermando l'impossibilità per una donna di impersonare l'altro sesso con successo (1993: 41). La convenzione teatrale del travestitismo, dunque, secondo Howard, non è sempre un segno di sfida alle convenzioni generico-sessuali; il più delle volte le conferma e rafforza. In *Amor nello specchio*, Andreini reinterpreta la convenzione proponendo il caso di Eugenio, il quale si presenta come personaggio sessualmente ambiguo. Egli si definisce "ermafrodito" (Andreini, 1997: 136).<sup>12</sup> Nonostante il suo proclamarsi "più uomo che donna" (Andreini, 1997: 136), la sua parte femminile sembra prevalere al punto da instillare dubbi nei personaggi della commedia e nello spettatore. Tutti lo credono Lidia travestita. La dichiarata identità maschile di Eugenio, dunque, non è evidente agli altri personaggi nonostante più volte egli dichiari "non son Lidia, ma Eugenio, non donna, ma uomo . . . né mi diletto d'Amore, ma di Marte" (Andreini, 1997: 122).<sup>13</sup> Tanto i personaggi della commedia come lo spettatore sembrano seguire un copione convenzionale secondo il quale Eugenio non può che essere una donna travestita da uomo. In un gioco tipico del Barocco tra illusione e realtà, Andreini sorprende il suo pubblico creando delle attese convenzionali che, come abbiamo visto, non sono compiute. In più, Andreini fa sì che

l'orientamento sessuale di coloro che incontrano Eugenio sia messo in dubbio. Orimberto, per esempio, viene accusato da Eugenio di essere "nemico delle donne" (Andreini, 1997: 121) a causa dei suoi continui tentativi di sedurre Eugenio/Lidia. Più avanti, Bernetta nel vedere Eugenio esclama: "Chi è questo bel soldatino? Un esercito di questi, i turchi subito si renderebbero" (Andreini, 1997: 131). Le parole di Bernetta, se da una parte alludono alla poca virilità di Eugenio come soldato, evidenziando la sua natura femminile, dall'altra sottolineano l'attrazione che Eugenio suscita nell'universo maschile, rappresentato in questo caso da un esercito di militari. Ancora una volta Andreini sembra attingere il suo repertorio dalla realtà sociale e culturale che lo circonda. Esistevano, infatti, casi di famose ermafrodite che portavano armi o si arruolavano nell'esercito. Secondo Richard Cleminson e Francisco Vázquez García, "[t]he 'woman soldier', in addition to being a prominent trope in literature, was also a device often utilized by women to convert into men and hence to improve their social situation" (2010: 2).<sup>14</sup> L'ermafrodito di *Amor nello specchio*, come abbiamo visto, si definisce più uomo che donna defraudando le aspettative dei personaggi e del pubblico della commedia che, associandolo ai famosi esempi storici e letterari, lo credono donna travestita.

**L'ambiguità sessuale di Eugenio è evidente fino alla fine della commedia. Ci sono, infatti, vari riferimenti al sangue mestruale associato al personaggio di Eugenio e continui commenti dei vari personaggi sull'aspetto androgino del soldato.** Un esempio è dato da Orimberto il quale, all'affermazione già citata di Eugenio "che non son Lidia, ma Eugenio, non donna, ma uomo . . . né mi diletto d'Amore, ma di Marte", risponde: "Sì, sì, ogni mese per far tanto sangue in battaglia" (Andreini, 1997: 122) alludendo al sangue mestruale e inserisce così le parole di Eugenio in un contesto femminile. Anche Bernetta, nell'ultima scena, per giustificare l'assenza di Eugenio, dichiara:

Questa cattivuccia della mia padrona [Florinda], sanguisuca amorosa, voleva, alor ch'era nel letto, succhiarli tutto il sangue; or non avendo potuto gliel'ha tutto commosso e avviato come si vede alor che si, <avene> poppando a 'n capezzolo d'una donna, che benché tu non poppi, nondimeno il latte stilla; ver'è che cessato il primo, gli vien ora tanto sangue dal naso ch'è una bellezza; però è sopra il catino, né può venire. (Andreini, 1997: 139)

L'immagine della perdita di sangue dal naso di Eugenio è un ulteriore evidente riferimento al ciclo mestruale poiché, nella mentalità dell'epoca, era comune associare le perdite di sangue maschile al sangue mestruale (Vescovo, 2004: 70).

**Il personaggio di Eugenio ha tuttavia una doppia valenza, se, da un lato rompe con la convenzione letteraria del travestitismo, dall'altro fa sì che la commedia abbia una conclusione più o meno legittima.** Florinda, infatti, non rinuncerà ai piaceri sessuali condivisi con Eugenio nonostante abbia scoperto che Eugenio non è Lidia travestita, come tutti credono. Così facendo rientra negli schemi tradizionali della relazione eterosessuale. Il giudizio finale che determina la conclusione della commedia è dato dall'Autorità rappresentata dalla figura del Governatore, il quale

garantisce che la commedia termini convenzionalmente. Il Governatore approva l'unione tra Florinda ed Eugenio, accettando la prevalenza della parte maschile dell'ermafrodito, confermata dalle sue prestazioni sessuali descritte da Florinda e augura alla nuova coppia "lunga vita e figliuoli assai" (Andreini, 1997: 137). Il Governatore testimonia la necessità per la società dell'epoca di assegnare all'ermafrodito uno dei due sessi considerati "naturali". Lorraine Daston e Katharine Park sottolineano la difficoltà e l'urgenza da parte delle autorità giuridiche di determinare il sesso prevalente dell'ermafrodito:

In a sexually bifurcated society such as early modern France, jurists could tolerate no middle ground between male and female: sex, like rank and age, was a legal "condition" that fitted or unfitted a person from marrying, inheriting property, bearing witness, and so forth, and was thus an essential determinant of legal identity. (1995: 123)

Il criterio principale per determinare il sesso dell'ermafrodito si basava nella capacità degli organi riproduttivi di funzionare per la procreazione (Daston e Park, 1995: 127). Il convenzionale augurio del Governatore alla coppia di procreare risolverebbe, dunque, la questione sull'ambiguità sessuale di Eugenio. Ciò nonostante Bernetta lascia un dubbio sulla convenzionalità della relazione tra Florinda ed Eugenio. Parlando dell'incontro sessuale tra i due, Bernetta dichiara: "la mia padrona è rimasta colta da quell'ermafrodito che sta in parte nascosta" (Andreini, 1997: 137, corsivo mio), evidenziando, ancora una volta, l'attrazione di Florinda verso la parte femminile di Eugenio.

Tuttavia, il Governatore relega l'amore "diverso" dei protagonisti nell'ambito della finzione teatrale, dichiarando:

Signor Eugenio, *io parlerò per molti*. Siamo a parte di questo caso amoroso e *improvviso*; ed è ben tale, e così *pellegrino*, ch'io voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare alla nostra *Accademia*, e intitolarlo *Amor nello Specchio*. (Andreini, 1997: 137, corsivo mio)

Le parole del Governatore inseriscono la commedia di Andreini nella legittimità dell'"Accademia", allo stesso tempo che ne rivelano il carattere "improvviso", alludendo all'arte dell'improvvisazione dei comici dell'Arte. In tutti i casi si giunge a una certa normalità accettata dall'Autorità che inserisce questo caso amoroso "pellegrino" nel mondo fittizio della rappresentazione teatrale. Il matrimonio "diverso" tra i protagonisti, dunque, simbolizzerebbe l'unione/pace tra il mondo legittimo dell'Accademia e quello marginalizzato dei professionisti del teatro. Quest'unione, inoltre, risolve anche l'antagonismo presentato in scena da Eugenio tra il mondo della letteratura e quello dell'azione militare. Eugenio dichiara: "le lettere son parole, e l'armi son fatti" (Andreini, 1997: 120). Queste parole fanno eco, ancora una volta, al dualismo, tante volte discusso da Andreini in altre sue opere, tra l'attività del dilettante e quella del professionista. Andreini, come molti degli autori-attori professionisti, scrive spesso volte in difesa della professione contro

le accuse rivolte a questa categoria da parte dell'autorità religiosa e dei dilettanti del teatro, evidenziando l'attivismo dei professionisti dell'Arte, allo stesso tempo scrittori (dunque letterati) e attori che *militano* al servizio dei valori appartenenti alla classe dirigente.<sup>15</sup> Il finale della commedia, infatti, conferma la posizione dell'autore-attore professionista come ibrido sociale e culturale, a metà tra la cultura ufficiale (quella accademica) e quella professionista.<sup>16</sup> Quest'unione delle due nature del professionista è sancita dall'augurio del Governatore, il quale si augura che dai figli della nuova coppia “si vegga e l'armi, e le lettere fatte maggiormente gloriose” (Andreini, 1997: 134), risolvendo così la dicotomia iniziale tra armi e lettere presentata da Eugenio.

L'altra convenzione teatrale reinterpretata dall'Andreini per legittimarsi come autore di teatro, è la rappresentazione del personaggio del mago. Sin dalla sua prima apparizione in scena il mago Arfasat sembra presentare le caratteristiche dei suoi predecessori cinquecenteschi: mago ciarlatano, imbonitore, che lucra sulle pene amorose degli innamorati e, infatti, accetta di aiutare entrambi Lelio e Guerindo a conquistare la stessa dama, Florinda. Da qui è naturale che lo spettatore dubiti delle buone intenzioni e dell'onestà del mago associandolo al ciarlatano della tradizione. È necessario ribadire che uno degli stereotipi associati all'immagine del professionista dell'Arte è proprio quello del ciarlatano, dell'attore di strada, del venditore ambulante che usa trucchi di sospetta magia a scopi di lucro.<sup>17</sup> Come nota Nevia Buommino, le magie acrobatiche, mimiche e vocali, erano decisive nella condanna dell'arte comica, definita dalla Chiesa “*spectaculum diaboli*” (1999: 15). Nell’“Ordine per Recitar”, posto alla fine della commedia, Andreini dà istruzioni su come rappresentare le magie di Arfasat. Tra le altre cose si menzionano spiriti, strade del teatro in fiamme, il terremoto e la Morte (1997: 142–143). Insomma il mago Arfasat orchestra uno spettacolo di magia che riflette quelli temuti dalle istituzioni.

Tuttavia, Andreini rappresenta questa immagine negativa di mago con lo scopo di ribaltare lo stereotipo che vede il professionista associato al ciarlatano, e inserisce la magia di Arfasat nel contesto legittimo degli impresari di corte. Questi erano considerati maghi delle scene responsabili per l'organizzazione delle feste teatrali italiane del diciassettesimo secolo.<sup>18</sup> L'Italia di questo periodo, continuando una tradizione incominciata nel secolo precedente, è caratterizzata da eventi spettacolari organizzati dai rappresentanti del Potere (Corte, Chiesa e istituzioni comunali). Nella maggior parte dei casi, le classi dominanti organizzano feste (pubbliche e private) con lo scopo di ostentare le proprie ricchezze materiali. L'ostentazione di queste ricchezze aiuterebbe ad affermare la supremazia politico-culturale del principe e della sua Corte, non solo in competizione con le altre corti italiane, ma anche rispetto a un più ampio contesto europeo.<sup>19</sup>

A questo proposito, Luciano Mariti nota che “nel progetto socio-politico della Festa il potere civile e religioso . . . rappresenta il proprio *status*. La sfera pubblica è ancora in gran parte sfera di ‘rappresentanza’ . . . Il pubblico dovrà dunque essere coinvolto e persuaso, attraverso i *miracula* della finzione spettacolare, della potenza e maestà dell'ideologia dominante” (1980: 66).<sup>20</sup> Uno degli elementi più importanti

della festa barocca, dunque, è la magia dell'artificio, gli effetti spettacolari creati dalle sofisticate macchine teatrali (Carandini, 1993: 166).<sup>21</sup> Questi artifici contribuiscono a creare un'atmosfera di magia il cui fine è *meravigliare* il pubblico ed esaltare il potere delle classi dominanti.<sup>22</sup> Andreini usa la figura del mago per evidenziare il paradosso delle istituzioni che censurano l'Arte magica dei professionisti nel momento in cui richiedono magie sempre più ricercate per i loro fini di propaganda.<sup>23</sup> Questo paradosso è evidenziato, in particolare, dalla reazione di Orimberto alle magie di Arfasat. Orimberto sottolinea la natura "diabolica" di queste magie. Ne rimane sconvolto al punto da non riuscire a distinguere tra realtà e finzione. Vedendo Sufronio lo scambia "[p]er colui che, indegno del cielo, fu condannato all'inferno" (Andreini, 1997: 116), e dice: "Oh guarda, com' il demonio è gran fingitore; che *scoltori*, che *pittori*, che *nature!* Ecco là un corpo fantastico, tutto tutto Orimberto" (Andreini, 1997: 116, corsivo mio). Le parole di Orimberto, se da un lato permettono di associare le magie di Arfasat con quelle "diaboliche" censurate dall'autorità religiosa, dall'altro evidenziano un legame tra l'arte magica del mago e quella spettacolare degli impresari di corte. Questi ultimi, infatti, sono *pittori*, *scultori*, *architetti* il cui compito è ideare magie *naturali*. Il successo dipende dalla creazione di *artifici naturali* e da questa percezione paradossale dipende la sopravvivenza degli artisti nelle corti italiane del diciassettesimo secolo.<sup>24</sup> **Lo stesso Arfasat si descrive come "mago" delle scene, colui che organizza spettacoli caratterizzati da magie meravigliose che stimolano tutti i sensi, dalla vista all'udito.**<sup>25</sup> Così, infatti, presenta la sua arte ad Orimberto:

Dirovvi, e *sia fra noi*. La professione mia è d'iferente da tutte l'altre, perché *quanto più so, più m'ascondo*. Nè fo come il legista fastoso della sua tonica, e l'medico glorioso dell'eccellenza, ma *opro segretissimamente* facendo violenza all'aria, con adunar le nubi, cagionar le piogge, far udir tuoni, veder baleni e cavar folgori dalle mani di Giove. Fo fermare i fiumi, tremar la terra, camminar gli arbori; fermo le fugaci fere, e a dirvela signori, vi renderei or ora mutoli, ciechi, sordi e insensibili con una sol parola ch'io dicessi. (Andreini, 1997: 97, corsivo mio)

La "segretezza" è un altro elemento che accomuna Arfasat con l'impresario di corte dell'epoca. Andreini dall'inizio caratterizza il suo mago come personaggio umile, che opera in segreto e sembra non essere attratto dalla fama. Come afferma Maurizio Rebaudengo, parlando della magia nel teatro di Andreini, "Il silenzio, la volontà di non suscitare eccessivo clamore intorno alla propria attività tornano, in modo più netto, nelle parole di Mago in *Amor nello Specchio*" (1994: 193). Arfasat non è desideroso di riconoscimenti come lui stesso afferma ad entrambi gli innamorati di Florinda, Lelio e Guerindo. Così, infatti, dirà a Lelio: "Né punto cercate d'estendervi in parole di ringraziamento, come so che ne siete faondo, perché né il tempo il ricerca, né io ne godo; al nuovo giorno, poi, caro mi sarà il vedervi. Andate felice ch'io parto" (Andreini, 1997: 82). Più tardi a Guerindo innamorato della stessa dama, afferma: "Piano, piano. Io son nemico de' ringraziamenti e però fuggo" (Andreini, 1997: 85).

Tuttavia, le parole di Arfasat ancora una volta danno adito ad associare il mago al ciarlatano. Arfasat, come abbiamo visto, offre i suoi servizi agli innamorati desiderosi entrambi di sedurre Florinda. Da qui la naturale deduzione da parte del pubblico che interpreterà il desiderio di anonimato del mago come tentativo di proteggersi contro il sicuro fallimento di accontentare i protagonisti innamorati della stessa dama. In realtà, invece, l'anonimato è un elemento necessario per Arfasat che condivide con l'impresario di corte la necessità di operare in segreto a causa della rivalità che esiste tra gli artisti. Questi sono in continua competizione tra loro per guadagnarsi l'appoggio di chi gli garantisce l'inserimento sociale e culturale in ambito cortigiano. Operare "segretissimamente" (Andreini, 1997: 97), dunque, come afferma il mago, è essenziale per avere successo nell'arte dell'illusione teatrale. Arfasat sembra avere una reputazione eccellente come mago delle scene negli ambienti cortigiani. Vedasi, per esempio, la descrizione che il mago fa di sé a Lelio, il primo innamorato a cui offre i suoi servizi:

io son colui del quale ormai è sparsa la voce per tutta la città, nomato Arfasat, venuto per cavar tesori, e così fatto venir da *gran personaggi* di questa vostra patria di Firenze, a' quali ho già data compiuta sodisfazione. (Andreini, 1997: 82, corsivo mio)

Sin dall'inizio, il mago opera nell'ambito dei personaggi famosi e la sua fama di artista e letterato è riconosciuta in tutto il mondo. Ciò sarà confermato alla fine della commedia, quando dichiara di lasciare Firenze "per ridur[si] nell'Anglia, dove di quelle vastissime parti il Rege con lettere [lo] chiama" (Andreini, 1997: 138). Come Andreini, l'impresario Arfasat viaggia per l'Europa laddove la sua arte è richiesta e apprezzata. Concetto ribadito dal Governatore che, salutando il mago, afferma: "Perderà molto l'Italia, guadagnerà in buon dato l'Inghilterra" (Andreini, 1997: 138). La legittimazione finale del Governatore inserisce definitivamente l'arte del mago nel contesto abituale degli spettacoli di corte, al servizio delle autorità. Inoltre, a conferma finale dell'utilità della sua arte, Arfasat trasforma gli innamorati non corrisposti, Lelio e Guerindo, in soldati, che "fuggendo Amore; seguono Marte" per servire la patria (Andreini, 1997: 138).

Il mago di Andreini, dunque, non è più il ciarlatano della commedia cinquecentesca, al contrario, come afferma Piermario Vescovo, "rientra a pieno titolo nel registro dell'ordine dei maghi barocchi, la cui magia rappresenta la funzione stessa del teatro (e spesso è figura del suo 'inventore' o 'regista')" (2004: 73). Con Arfasat, pertanto, Andreini inverte lo stereotipo culturale e sociale legato alla figura dell'autore-attore professionista. Se da una parte il suo mago si distacca dal ciarlatano comune nelle commedie della tradizione dell'Arte, dall'altra attacca lo stereotipo sociale che vede l'autore-attore professionista associato al ciarlatano ambulante. Arfasat stesso nel descrivere le sue magie si associa alla figura dell'artista impresario, autore-attore professionista:

Vi dirò. [Le magie s]ervono per saper cose occulte d'un vostro nemico, d'una donna amata, d'un amico absente, d'un principe adirato, per far amarvi, per poner odi, per

trovar cose nascoste, furti, tradimenti, per via che sarà impossibile a conoscerle. Con un fumo ascendente, o rotto o sparso, un turbine di vento, un volar d'uccelli, un garrito degl'istessi, un cadimento di pietra, una persona trovata a sorte, un nome considerato, vi farò veder cose che direte: "Questi è un Pietro d'Abano, un Cieco d'Ascoli, e uno istesso Zorovastro inventor dell'arte." (Andreini, 1997: 98)

Con questo discorso il mago inserisce la sua arte nell'ambito del discorso sull'utilità della commedia che insegna, che mostra verità altrimenti rimaste sconosciute. Discorso che tutti i professionisti dell'Arte evidenziano nelle loro opere di difesa della professione e nelle dediche alle loro commedie. Nella dedica di *Amor nello specchio*, Andreini mira a ingraziarsi il mecenate sottolineando l'importanza del teatro dei professionisti come "[s]pecchio, nel quale ciascuno rimirando potesse le macchie de' cattivi costumi levarsi" (1997: 56). Andreini evidenzia un teatro al servizio dei valori civili e militari (Marte) e della letteratura (Amore) rappresentati dal mecenate François de Bassompierre, famoso per le sue doti guerriere, amoroze e spettatore assiduo degli spettacoli di corte a Parigi. Inoltre, il mago Arfasat paragona la sua arte a quella di personaggi illustri come Pietro d'Abano e Cecco d'Ascoli (Andreini, 1997: 98). Il primo fu medico, filosofo e autore di opere sulla psicologia, medicina, astronomia e astrologia e il secondo fu condannato per eresia e bruciato al rogo per la sua *Acerba*, enciclopedia della scienza medievale basata sulla dottrina astrologica (1997: 98 note 18–19). Quest'associazione del mago con i personaggi illustri sopra citati fa pensare, da una parte al desiderio dell'autore professionista di essere associato con personaggi intellettuali famosi, dall'altra evidenzia l'ostracismo nei confronti dei professionisti del teatro *martiri* condannati socialmente e culturalmente per il loro stile di vita e per la loro arte considerata intellettualmente inferiore rispetto ai dilettanti delle Accademie. Questi ultimi sono rappresentati in maniera ridicola in *Amor nello specchio* attraverso il personaggio di Orimberto, il quale incarna il ruolo convenzionale dell'intellettuale pedante tipico del teatro cinquecentesco. Eugenio, infatti, lo definisce "pedagogo, presuntuoso, e vizioso" (Andreini, 1997: 123) e deduce dal suo comportamento che Orimberto "debb'esser letterato, e perché ogni letterato ha del pazzo, per questo così solitario discorre" (Andreini, 1997: 121). Seguendo lo stesso tono dispregiativo, Lidia rivela l'inesperienza di Orimberto nell'ambito della rappresentazione teatrale: "Signor Orimberto, se noi facessimo una commedia, non avrebbe punto di decoro il lasciarmi così in un canto e voi dir tante chiacchiere solo" (Andreini, 1997: 124). Dalle parole di Lidia si deduce, dunque, che Orimberto come "letterato" dimostra non conoscere le convenzioni dell'Arte del rappresentare commedie. Ciò nonostante, Orimberto si dichiara al servizio delle autorità e protettore dei valori civili, ruolo che i personaggi della commedia continuamente mettono in discussione. La conclusione conferma la connotazione negativa del personaggio di Orimberto che, difatti, è l'unico personaggio che non riceve ricompensa finale. Dalle didascalie dell'autore si legge che i simboli del soldato sono previsti solo per Lelio e Guerindo che, come abbiamo visto, saranno trasformati in soldati dal mago Arfasat. Orimberto, al contrario, non si lamenta di non avere "sargentino, sciarpa, cappello

con pennoni, e terzaruoli al fianco stralucanti” e si accontenta del ruolo passivo “di star alla città, a mangiar le succiole ad onor loro, e beber buona verdea” (Andreini, 1997: 139), lasciando volentieri l’azione agli altri personaggi che militeranno al servizio della patria. La natura ridicola del personaggio del pedagogo è evidenziata ancora una volta dai commenti dello stesso Andreini che alla fine del discorso di Orimberto nella didascalia istruisce gli attori, scrivendo: “Qui tutti ridono” (1997: 139). Pertanto, attraverso il personaggio convenzionale del pedagogo buffo e un po’ ridicolo, Andreini ancora una volta allude alla rivalità tra professionisti e dilettanti del teatro.

In definitiva, *Amor nello specchio*, come abbiamo visto, dimostra la partecipazione del professionista nel gioco spettacolare approvato dalle stesse istituzioni che usano le magie scenografiche come strumento di propaganda. D’altra parte, è evidente che, pur proclamandosi servitore delle istituzioni, Andreini crea per sé uno spazio di libertà in cui poter esprimere la sua Arte. L’autore sperimenta con le convenzioni teatrali e sociali creando una serie di aspettative convenzionali che non saranno compiute.

*Amor nello specchio*, pertanto, testimonia la posizione liminale dell’artista nella società premoderna. La sua arte, infatti, è sottoposta al giudizio di varie autorità (quella del pubblico e del mecenate) che la condizionano e limitano. Ciò nonostante, come direbbe Raymond Williams, l’artista è “libero” nella sua decisione di criticare e/o sfidare le forze che limitano la sua autonomia (1989: 87). La commedia analizzata, infatti, evidenzia una certa “resistenza” verso queste forze che condizionano la vita e l’arte dell’artista nella società del Barocco. Così come la protagonista Florinda, cui l’unione finale con l’ermafrodito Eugenio conferisce una certa libertà di amare al di fuori degli schemi ma pur sempre nei limiti consentiti dalle convenzioni sociali e culturali dell’epoca (Snyder, 2009: 29), Andreini attraverso la sua commedia riesce a crearsi uno spazio proprio, originale nel quale affermarsi e legittimarsi come professionista del teatro.

## Funding

This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial or not-for-profit sectors.

## Note

1. Un secolo dopo l’apparizione del trattato di Leone de’ Sommi, un altro esperto di teatro, Agostino Mascardi, dedica un capitolo dei suoi *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano* (1627) allo studio dell’analogia mondo–teatro. Si consulti lo studio di Warnke per un’analisi del *topos* mondo–teatro nel Rinascimento e nel Barocco (1972: 66–89). Warnke afferma che nel Rinascimento il mondo è *come* il teatro, mentre nel Barocco il mondo è teatro, dunque, “the *topos* asserts not a similarity but an identity, and it thus becomes a major vehicle for expressing the radical Baroque conviction that the phenomenal world is illusion” (1972: 69–70).

2. Nel suo articolo, “Metatheater and the *Comedia*: Past, Present, Future” (1994), Catherine Larson fa un excursus bibliografico sul tema del metateatro segnalando la sua importanza nella storia della critica degli ultimi anni. In particolare, Larson esplora l’influenza della teoria de Lionel Abel sugli studi del teatro spagnolo del Secolo d’ Oro. L’analisi di Larson si presenta interessante anche alla luce di uno studio sul teatro italiano del diciassettesimo secolo.
3. Dalla seconda metà del diciassettesimo secolo, con l’obiettivo di controllare e disciplinare lo stile di vita e l’arte delle compagnie dei comici professionisti, si assiste alla nascita delle *compagnie ducali*, organizzazioni teatrali al servizio dell’autorità politica. Sulle *compagnie ducali*, si considerino gli studi di Tessari (1969: 47–55) e Molinari (1985: 179–182). Sulla rivalità tra *dilettanti* e professionisti, si consultino gli studi di Tessari (1969), Marotti e Romei (1991) e Carandini (1993).
4. Come segnala Silvia Carandini, il gruppo degli imbonitori della strada (comici ambulanti, ciarlatani, acrobati, ecc.) per guadagnarsi da vivere organizza un tipo di spettacolo di piazza “legato a un commercio umile e imbroglione, a trucchi di sospetta magia, all’esibizione comunque oscena della donna, agli espedienti della sua lascivia” (1993: 33). Soprattutto il sospetto di “oscenità” e “lascivia” rendeva il teatro vulnerabile al controllo della censura in quanto più difficile da controllare rispetto ad altri generi letterari. Analizzando il teatro spagnolo della prima modernità usando l’approccio teorico degli studi “queer”, Matthew D. Stroud sottolinea che “Theatre, even that written and performed under the harshest censorship, and even when authorities rail against it for being licentious and indecent, seems to have freedom to explore diversity not granted to other genres” (2007: 16). Sull’attività dei ciarlatani, si consulti il trattato di Ottonelli, *Della cristiana moderazione del teatro* (1655), in particolare la sezione intitolata “Trattato terzo. Nel quale si propongono alcune particolari Ammonizioni intorno a’ moderni Ciarlatani”. Si considerino anche i contributi critici di Tessari (1969), Mariti (1980), Taviani (1986), Carandini (1993).
5. In un’altra commedia dello stesso periodo, *Le due comedie in comedia* (1623), chiaramente di contenuto e forma meta-referenziale, Andreini riflette apertamente su questa situazione di emarginazione socio-culturale che condiziona la vita dei comici dell’Arte. Per un approfondimento del tema nell’analisi de *Le due comedie in comedia* (1623), si consideri, tra gli altri, il contributo di Salvi (2005: 19–34), nel quale la commedia di Andreini viene inserita e analizzata considerando il teatro italiano nel contesto europeo del diciassettesimo secolo.
6. Tra i contributi critici dedicati allo studio di *Amor nello specchio*, si considerino gli studi di Ferrone (1993), Maira (1994), Rebaudengo (1994), Buommino (1999), Vescovo (2004), Snyder (2009). Con la collaborazione di Anna Michela Borracci, Salvatore Maira ha pubblicato l’unica edizione moderna disponibile della commedia (1997) ed è il regista di un film basato direttamente sul testo di *Amor nello specchio*. Inoltre, Luca Ronconi ha diretto nel 1987 e nel 2002 la messa in scena della commedia (Vescovo 2004: 51). Si deve a Jon R. Snyder l’unica edizione della commedia tradotta in inglese (2009). Snyder propone una lettura “femminista” della commedia sottolineando che “*Love in the mirror* represents the triumph of women over the early modern patriarchal system that defined and regulated sexuality and gender roles” (2009: 1).
7. Sulla simbologia dello specchio nelle opere di Andreini, si consulti anche lo studio di Rebaudengo (1994: 165–171).

8. Tra i vari contributi critici sul travestitismo femminile nel teatro europeo, si considerino quelli di Howard (1993), Jones e Stallybrass (1991), Delgado e Saint-Saëns (2000). Nel suo studio sul travestitismo nel teatro spagnolo del secolo diciassettesimo, Anita Stoll analizza le possibili motivazioni della popolarità del tema nella tradizione teatrale dell'epoca. Una di queste motivazioni potrebbe essere "the attraction of the forbidden, the desire to tread near the dangerous margins of society, dangerous because of the consequences of societal instability and chaos should the rigidly structured binary gender system be shown clearly as illusion and, as such, open to attack and destruction" (2000: 86–87).
9. Saint-Saëns conferma che "Italy, the cradle of the Renaissance, was strongly suspected to be the country where sapphic love, the love of *donna con donna*, had originated. It was said to have made its apparition at the French court as a mere consequence of the invasion of Italy by French troops in 1494" (2000: 21).
10. Sherry Velasco dedica il capitolo 2 del suo studio sul lesbismo nella Spagna della prima modernità (2011) e un precedente articolo (2010) all'analisi dei documenti legali ed ecclesiastici dell'epoca in cui si discute la relazione sessuale tra donne. Velasco sottolinea che "[t]he challenge of having to define, legislate, investigate, and punish a crime that was believed better left as *peccatum mutum* (silent sin) is at the heart of much of the documentation on lesbian relations in early modern Spain. A lack of consensus regarding what constituted female sodomy and what was mere same sex pollution both required and extended discussions about specific sex acts between women. Legislators, medical specialists, theologians, writers, and artists engaged in lively cross-disciplinary debates that pondered basic questions such as what were women doing with each other behind closed doors and what did these erotic encounters mean for different individuals and institutions?" (2010: 229). Sulla popolarità del tema dell'omosessualità nella società dell'Europa della prima modernità, si consultino anche le raccolte di contributi critici di Chauncey, Duberman e Vicinus (1989), Epstein e Straub (1991), Fradenburg e Freccero (1995), Delgado e Saint-Saëns (2000), Stroud (2007).
11. Sulla rappresentazione dell'omosessualità femminile nella narrativa e nel teatro del Seicento, si consideri l'articolo di Maira su *Amor nello specchio* (1994: 60–62). Inoltre, Rebaudengo dedica una parte del suo libro sul teatro di Andreini allo studio dell'omosessualità (1994: 150–164).
12. L'interesse per la figura dell'ermafrodito è molto diffuso nell'Europa della prima modernità. Soprattutto in Francia, dove Andreini pubblica *Amor nello specchio*, si assiste a un pullulare di trattati medici mirati a far luce sul fenomeno dell'ermafroditismo. Tra gli altri si segnala il trattato del medico francese Jacques Duval *Des hermafrodites* (1612). Riguardo l'interesse sul tema in Francia, si consulti il contributo di Lorraine Daston e Katharine Park (1995). Gatto Trocchi (1997) dedica una raccolta di articoli allo studio della figura dell'androgino nella cultura italiana. Sulla figura dell'androgino nella cultura europea, si considerino, tra gli altri, gli studi di Jones e Stallybrass (1991), Cleminson e Vásquez García (2010). In quest'ultimo si analizzano casi di ermafroditismo e cambiamento di sesso in Spagna dal 1500 al 1800. Maira dedica una sezione del suo articolo su *Amor nello specchio* allo studio della figura dell'ermafrodito (1994: 64–67).
13. È importante rilevare che nei trattati di medicina scritti in Francia dalla seconda metà del sedicesimo secolo, l'ermafroditismo era associato ad altre condizioni e comportamenti ritenuti contro-natura, tra cui il travestitismo (Daston e Park, 1995: 121). Inoltre, Cleminson e Vásquez García, nello studio sui casi di ermafroditismo e cambiamento di sesso in Spagna, considerano tra gli ermafroditi anche casi di travestitismo di donne che

- decidono di vestirsi e di vivere da uomini senza optare per un cambiamento di sesso (2010: 2).
14. Cleminson e Vázquez García (2010) evidenziano l'esistenza di circa ventuno casi di ermafroditi e donne mascoline nel periodo che va dal 1530 al 1792. Tra i casi analizzati, si menzionano quelli delle spagnole Catalina de Erauso, Helena de Céspedes e Estebanía de Valdaracete (2010: 2).
  15. A questo proposito, il Prologo nelle opere di Giovan Battista Andreini (si veda in particolare, *Prologo in dialogo fra momo e la verità*, 1612) costituisce un valido contributo alla difesa morale e sociale della professione del comico professionista. Andreini insieme ad altri professionisti del teatro, tra cui Scala (*Il finto marito*, 1618) e Barbieri (*L'inavvertito*, 1618), esaltano l'importanza che le loro rappresentazioni assumono nel progetto egemonico delle classi al potere. Andreini, per esempio, nel Prologo de *Le due comedie in comedia* (1623) afferma che la commedia ha lo scopo di "ammaestrarci ed insegnarci" (1986: 21). Altrove, egli dichiara che la commedia rappresenta i vizi umani offrendo la possibilità di "purgare gli affetti dell'animo ed il muoverli al bene, e l'ammaestrare in modo che si sfugga il vizio e s' abbracci la virtù" (*Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, 1991b: 477).
  16. Tra le opere di Andreini in difesa delle commedie dei professionisti come veicolo di diffusione dei valori egemonici, si consultino *La saggia Egiziana* (1604), il già citato *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* (1612), *La Ferza, ragionamento contro l'accuse date alla commedia* (1625) e *Lo specchio: composizione sacra e poetica in difesa della commedia* (1625).
  17. Per ulteriori informazioni sulla figura del *ciarlatano*, si consulti la nota 4 del presente articolo.
  18. L'impresario, come evidenzia Carandini, è un artista versatile "al servizio diretto del principe, incaricato di tutto il progetto ideologico dello spettacolo, di stabilire l'ossatura retorica ed encomiastica che informa i diversi livelli figurativi e testuali degli apparati e delle celebrazioni. È autore in genere anche dell'opera drammatica che corona la festa, è chiamato anche a sovrintendere e coordinare i lavori di allestimento, a dirigere la recitazione degli attori, a volte anche a stendere la relazione ufficiale da dare alle stampe" (1993: 221).
  19. È importante segnalare la peculiare situazione politica dell'Italia della prima modernità. Dal punto di vista politico, l'Italia costituisce uno spazio di negoziazione tra gli interessi espansionistici delle grandi potenze europee (principalmente la Francia, la Spagna, il Sacro Romano Impero e il Papato). L'Italia, dunque, è teatro di numerose guerre e occupazioni da parte delle potenze straniere. D'altro canto, esiste una lotta all'interno della stessa penisola italiana. Questa, infatti, si presenta caratterizzata da vari centri di potere e, tra i più influenti, si distinguono il Regno di Napoli, il Ducato di Milano, le repubbliche di Venezia e Firenze (Firenze è un Granducato nel secolo diciassettesimo) che presentano differenti caratteristiche politico-sociali e culturali. Questi centri di potere non solo rivaleggiano tra di loro ma devono anche subire le conseguenze della rivalità dei paesi stranieri che vogliono imporre la propria supremazia sulla penisola. Pertanto, già nel secolo precedente, i rappresentanti del potere organizzano feste spettacolari ostentando potere e ricchezza in competizione con le altre corti italiane. Inoltre, con le feste, i centri di potere italiani si propongono di raggiungere una supremazia in campo culturale per compensare la posizione marginale nel panorama politico europeo. La spettacolarità delle feste pubbliche contribuisce a distrarre il popolo che subisce le conseguenze della

- rivalità politica interna ed estera delle corti italiane. Sull'importanza della festa nell'Italia premoderna, si veda Attolini (1997, sull'Italia del Rinascimento) e Carandini (1993, sull'Italia del Barocco). Sul panorama storico-politico italiano della prima modernità, si consultino gli studi di Stinger (1985), Hay e Law (1989), Hersey (1993) e Hanlon (2000).
20. Anche Carandini sottolinea la funzione ideologica della festa pubblica. L'autrice dichiara che, alcune volte, in queste feste, "è il principe stesso che si mette in mostra, si esibisce in un ruolo regale, sale su un palco, combatte, danza, si autorappresenta" (1993: 42). Il principe, quindi, si autorappresenta recitando sulla scena il proprio ruolo politico-sociale.
  21. Sull'argomento, è importante segnalare il trattato di Nicola Sabbatini *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* (1637) nel quale si descrivono le tecniche e le macchine utilizzate per la produzione di effetti spettacolari nelle rappresentazioni teatrali. Si consulti anche l'articolo di Thomas C. Ault (1987).
  22. Nella sua analisi della commedia di Gian Lorenzo Bernini, *L'impresario*, Massimo Ciavolella conferma che "the true message of the spectacle consists in the overall impression left upon the internal senses of the spectators: an indirect yet decisive demonstration of the munificence, liberality, and autonomy of the political majesty of the ruler" (1992: 24).
  23. Le classi dominanti, infatti, come si è detto, organizzano feste (pubbliche e private) con l'obiettivo di ostentare le proprie ricchezze materiali. L'ostentazione di queste ricchezze, se, da un lato contribuisce a dissimulare una realtà politica problematica, dall'altro aiuterebbe ad affermare la supremazia culturale del principe e della sua Corte, non solo in competizione con le altre corti italiane, ma anche rispetto a un più ampio contesto europeo. Pertanto, come nota Mario Baratto, si esercita una pressione molto forte sui protagonisti del mondo dello spettacolo di Corte (ingegneri, architetti, attori, drammaturghi) che si vedono obbligati a produrre artifici spettacolari mirati al divertimento, alla distrazione e, io aggiungerei, alla soddisfazione della vanità del suo pubblico (1977: 140). Questa pressione provoca un malcontento da parte degli artisti costretti a inventare *meraviglie* con l'obiettivo di accontentare un pubblico sempre più esigente.
  24. Il dibattito teatrale tra *arte* e *natura* caratterizza le opere di molti autori-attori professionisti italiani del secolo diciassettesimo. Questi mostrano la necessità di integrare il talento notevole dell'attore con i precetti e insistono che nella rappresentazione l'*artificio* deve essere dissimulato e apparire come *naturale*. Il comico Pier Maria Cecchini, per esempio, nella sua opera, *Frutti delle moderne comedie e avvisi a chi le recita* (1628), dichiara che "[l]e rappresentazioni *improvise* vogliono esser maneggiate da chi prima abbia ben *premeditato*" (1991: 82, corsivo mio). In più, Cecchini suggerisce agli attori "una frequente lettura di libri continuamente eleganti, poiché rimane a chi legge una tale impressura di amabilissima frase, la quale, *ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell'ingegno di chi favella*" (1991: 83, corsivo mio). Sull'importanza del binomio natura-artificio, si consulti anche il prologo della commedia del professionista Flaminio Scala, *Il finto marito* (1618) e l'opera del dilettante Andrea Perrucci (1699). Questi segnala l'importanza di complementare il talento naturale con le regole: "se...coltivat[o] dall'arte non viene, resterà come un albero selvatico, senza cultura... Deve dunque la Grazia essere accompagnata dall'arte, avendosi ben veduto l'Arte vincere la Natura, ma non la Natura l'Arte" (1961: 104-105). Tra le varie commedie in cui appare il dibattito arte-natura si distinguono quelle di Gian Lorenzo Bernini, (*L'impresario*, 1644?) e di Margherita Costa (*Li buffoni*, 1641). Sul tema, si consultino, tra gli altri, i contributi di Salvi (2001 e 2004).

25. La descrizione delle varie funzioni artistiche degli impresari di corte sono descritte in un manoscritto anonimo del 1637, *Il Corago ovvero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*. L'impresario (*corago*) deve essere abile in tutte le arti che compongono lo spettacolo di corte (architettura, pittura, musica, danza, ecc.). La funzione più importante del *corago*, è quella d'inventare macchine teatrali e ideare effetti scenografici con l'obiettivo di "meravigliare" il pubblico (Carandini, 1993: 221–244).

## Bibliografia

- Abel L (1963) *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- Andreini GB (1986) Le due comedie in comedia [1623]. In: Ferrone S (a cura di) *Commedie dell'arte*. Milano: Mursia, pp. 11–105.
- Andreini GB (1991a) La Ferza. Ragionamento secondo. Contra l'accuse date alla commedia [1625]. In: Marotti F e Romei G (a cura di) *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*. Roma: Bulzoni, pp. 489–534.
- Andreini GB (1991b) Prologo in dialogo fra Momo e la Verità [1612]. In: Marotti F e Romei G (a cura di) *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*. Roma: Bulzoni, pp. 473–488.
- Andreini GB (1997) *Amor nello specchio* [1622]. Borracci AM e Maira S (a cura di). Roma: Bulzoni.
- Attolini G (1997) *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Bari: Laterza.
- Ault TC (1987) Baroque stage machines for Venus and Mars from the Archivio di Stato, Parma. *Theatre Survey: The Journal of the American Society for Theatre Research* 28: 27–39.
- Baratto M (1977) *La commedia del Cinquecento (aspetti e problemi)*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Bradbury G (1981) Irregular sexuality in the Spanish comedia. *The Modern Language Review* 76(3): 566–580.
- Brown JC (1989) Lesbian sexuality in Medieval and Early Modern Europe. In: Chauncey G Jr, Duberman M e Vicinus M (a cura di) *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York, NY: New American Library, pp. 67–75.
- Buommino N (1999) *Lo specchio nel teatro di Giovan Battista Andreini*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.
- Carandini S (1993) *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Bari: Laterza.
- Cecchini PM (1991) Frutti delle moderne comedie ed avvisi a chi le recita [1628]. In: Marotti F e Romei G (a cura di) *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*. Roma: Bulzoni, pp. 77–92.
- Chauncey G Jr, Duberman M e Vicinus M (1989) *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past*. New York, NY: New American Library.
- Ciavolella M (1992) Text as (Pre)Text: *Erudite* Renaissance Comedy and the *Commedia Ridicolosa*. The Example of Gian Lorenzo Bernini's *L'impresario*. *Rivista di studi italiani* 10: 22–34.
- Cleminson R e Vásquez García F (2010) Subjectivities in Transitions: Gender and sexual identities in cases of "sex change" and "hermaphroditism" in Spain, c. 1500–1800. *History and Science* 48: 1–38.
- Daston L e Park K (1995) The hermaphrodite and the orders of nature: Sexual ambiguity in early modern France. In: Fradenburg LOA e Freccero C (a cura di) *Premodern Sexualities*. Londra: Routledge, pp. 117–136.

- Delgado MJ e Saint-Saëns A (2000) *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*. New Orleans, LA: University Press of the South.
- Epstein J e Straub K (1991) *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Londra: Routledge.
- Ferrone S (1993) *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Vol. I. Firenze: Le Lettere.
- Fradenburg LOA e Freccero C (1995) *Premodern Sexualities*. Londra: Routledge.
- Gatto Trocchi C (1997) *Androgino: Il mito, l'arte, la merce*. Perugia: Margiacchi-Galeno Editrice.
- Hanlon G (2000) *Early Modern Italy, 1550–1800: Three Seasons in European History*. New York: St. Martin's Press.
- Hay D e Law L (1989) *Italy in the Age of the Renaissance 1380–1530*. New York: Longman.
- Hersey G (1993) *High Renaissance Art in St. Peter's and the Vatican: An Interpretive Guide*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Howard JE (1993) Cross-dressing, the theater, and gender struggle in early modern England. In: Ferris L (a cura di) *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. Londra: Routledge, pp. 20–46.
- Jones AR e Stallybrass P (1991) Fetishizing gender: Constructing the hermaphrodite in Renaissance Europe. In: Epstein J e Straub K (a cura di) *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Londra: Routledge, pp. 80–111.
- Larson C (1994) Metatheater and the commedia: Past, present, future. In: Ganelin C e Mancing H (a cura di) *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, pp. 204–221.
- Maira S (1994) Ermetismo e libertinismo in *Amor nello specchio* di G. B. Andreini: Pretesti per una beffa strutturale. *Esperienze letterarie* 19(2): 47–72.
- Mariti L (1980) Le collocazioni del teatro nella società barocca: Dilettanti e professionisti. In: Mariti L (a cura di) *Alle origini del teatro moderno: La commedia dell'arte. Atti del convegno di studi, Pontadera, 28–29–30 maggio 1976*. Roma: Bulzoni, pp. 62–79.
- Marotti F e Romei G (1991) *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*. Roma: Bulzoni.
- Molinari C (1985) *La commedia dell'arte*. Milano: Mondadori.
- Ottonelli GD (1969) Della christiana moderazione del theatro [1646–1655]. In: Taviani F (a cura di) *La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*. Firenze: Bulzoni.
- Perrucci A (1961) *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* [1699]. Bragaglia AG (a cura di). Firenze: Sansoni Antiquariato.
- Rebaudengo M (1994) *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Torino: Rosenberg e Sellier.
- Sabbatini N (1955) *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri* [1637]. Povoledo E (a cura di). Roma: Bestetti.
- Saint-Saëns A (2000) Homoerotic suffering, pleasure, and desire in Early Modern Europe (1450–1750). In: Delgado MJ e Saint-Saëns A (a cura di) *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*. New Orleans, LA: University Press of the South, pp. 3–86.
- Salvi M (2001) Gian Lorenzo Bernini: *L'impresario* tra “macchinazioni” teatrali e di Potere. *Fragmentos: Revista de língua e literatura estrangeiras. Universidade Federal de Santa Catarina. Estudos Italianos* 21: 177–192.
- Salvi M (2004) “Il solito è sempre quello, l'insolito è più nuovo”: *Li buffoni* e le prostitute di Margherita Costa fra tradizione e innovazione. *Forum Italicum* 38(2): 376–399.

- Salvi M (2005) *Escenas en conflicto: el teatro español e italiano desde los márgenes del Barroco*. Ibérica 38. New York, NY: Peter Lang.
- Scala F (1982) Il finto marito [1618]. In: Falavolti L (a cura di) *Commedie dei comici dell'arte*. Torino: UTET, pp. 215–366.
- Snyder JR (2009) Introduction to Giovan Battista Andreini. In: Snyder JR (a cura e traduzione di) *Love in the Mirror: Giovan Battista Andreini*. Toronto: Iter Inc, pp. 1–36.
- Stinger CL (1985) *The Renaissance in Rome*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Stoll A (2000) Cross-dressing in Tirso's *El amor médico* and *El Aquiles*. In: Stoll A e Smith D (a cura di) *Gender, Identity, and Representation in Spain's Golden Age*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, pp. 86–108.
- Stroud MD (2007) *Plot Twists and Critical Turns: Queer Approches to Early Modern Spanish Theater*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Taviani F (1986) Attori ed attrici della Commedia dell'arte. In: Salvat R (a cura di) *El teatre durant l'edat mitjana i el Renaixement*. Barcelona: Publicacions i Ediciones de la Universitat de Barcelona, pp. 177–205.
- Tessari R (1969) *La Commedia dell'Arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*. Firenze: Olschki.
- Velasco S (2010) “If these beds could talk”: Narrating lesbian sex acts in early modern Spain. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35(1): 229–242.
- Velasco S (2011) *Lesbians in Early Modern Spain*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Vescovo P (2004) Narciso, Psiche e Marte “mestrato”: Una lettura di *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini. *Lettere Italiane* 56(1): 50–80.
- Warnke FJ (1972) *Versions of Baroque: European Literature in the Seventeenth Century*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Williams R (1989) The Writer: Commitment and Alignment. In: Gayle R (a cura di) *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Londra: Verso, pp. 77–97.