

Piermario Vescovo

Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di  
Giovan Battista Andreini\*.

\* Il presente testo riflette una breve presentazione orale – di cui si mantiene volutamente il tono – di un più ampio lavoro, allora in corso d'opera e ora apparso, a cui rinvio per un'analisi più dettagliata: P. Vescovo, *Narciso, Psiche e Marte "mestruato". Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in «Lettere Italiane», 1, 2004, pp. 50-80. Il testo è leggibile nell'edizione a cura di S. Maira e A.M. Borracchi, Roma, Bulzoni, 1997.

In un incontro dedicato al tema “Donne e teatro” l’argomento di cui qui intendo trattare merita, anzitutto, una preliminare giustificazione. Il testo coinvolto (*Amor nello specchio*) è, infatti, opera di un uomo, ovvero del maggiore – benché, a tutt’oggi, solo relativamente riconosciuto – drammaturgo italiano del XVII secolo.

Ma su un altro piano che Giovan Battista Andreini sia stato, tra l’altro, figlio della prima e più famosa donna di scena nell’età che inventa la figura dell’attrice, Isabella Canali in Andreini, è una circostanza non influente nella scelta del presente argomento, aldilà del fatto che io mi sia recentemente occupato di *Amor nello specchio*. Dalla condizione e dal rapporto discende, infatti, una sorta di accesso a un’apparente aporia, che di qui si rende perfettamente visibile e interrogabile. Si tratta della circostanza per cui sulle scene europee dell’età barocca si fronteggiano, da una parte, grandi personaggi femminili, creati però da drammaturghi di sesso maschile, mentre una produzione letteraria delle prime donne scrittrici di piena evidenza, tra cui donne di teatro, si mostra scarsamente investita da una funzione che oggi si usa chiamare “di genere”, nella manifestazione di una identità letteraria “al femminile”, per enunciare la questione in termini certo grossolani ma chiari.

*Amor nello specchio* (recitato e stampato a Parigi nel 1622) non è, tuttavia, un testo drammatico che si impone all’attenzione per la memorabilità dei suoi personaggi femminili, e la sua implicazione in questa sede non riguarda, dunque, la storia di esseri femminili di fantasia immaginati da uomini – in un’ideale galleria, componibile a piacere, che va dalle donne dell’anonima *Veniexiana* a *Mirandolina* o *Giacinta* o a *Turandot* – entrati nel comune immaginario teatrale. I personaggi di questo testo si chiamano Florinda e Lidia e sono, a un livello di definizione minore rispetto a quello delle presenze evocate, anzitutto le donne attrici, in carne ed ossa, che riversano parte della loro esperienza concreta – in un senso ovviamente lato e non pesantemente autobiografico – sulla scena, come indica anche la sigla dei loro nomi d’arte. Partendo da questa condizione comune alla drammaturgia andreiniana, *Amor nello specchio*, dunque, se non giunge alla creazione di personaggi “come veri”, sul piano dell’apparenza di vita

e di intensità di carattere, tenta forse una meta ancora più ambiziosa, che ne fa insieme un caso esemplare e un caso limite. Non si tratta, come abbiamo detto, di cercare fisionomie femminili profonde e sfaccettate nel loro pensare e nel loro agire, sulla pagina e sulla scena, ma di osservare un tentativo di raccontare attraverso il mezzo teatrale – da parte di un uomo che scrive per attrici (anzi, per sua moglie e per la sua amante, come si sa) - proprio la maturazione dell'identità femminile, intesa nel senso della maturazione sessuale. E, alla fine, proprio della determinazione del “genere”, anche nella sua complessità o reversibilità, questo testo ci parla, come proverò brevemente ora a mostrare.

\* \* \*

Prima di chiamare direttamente in causa il testo di Andreini, andrà ancora brevemente discussa un'opzione relativa al campo – che oltre all'oggetto in sé non dovrebbe spettare nemmeno a chi vi parla – di una “letteratura di genere”, dove la pratica - e forse il senso comune - richiederebbe che una letteratura critica “al femminile” presuma, in partenza, donne scrittrici e, di conseguenza, donne storiche o critiche di donne. Io non credo affatto all'affermazione di Gianfranco Contini, il quale sosteneva che parlare di “poeti dialettali” ha lo stesso senso, e cioè nessuno, che parlare di “poeti di sesso femminile”. Non ci credo né sul primo fronte – che forse mi riguarda di più – né sul secondo dell'accostamento e, relativamente a quest'ultimo, tuttavia nemmeno credo alla semplice corrispondenza di un nesso di “genere”. Ora, infatti, avviene che le figure di donne scrittrici più spesso prescelte – tra quelle cronologicamente più remote – dalla “letteratura al femminile” siano – con l'eccezione delle mistiche, che è tutto dire – donne che si impongono sulla scena della storia per il loro ruolo più che per il “genere” della loro scrittura. La “letteratura al femminile” per quest'ambito cronologico anche quando prova a porsi come *storia di opere* finisce con l'essere, inevitabilmente, *storia di vite*, perché questo significa dopotutto da parte di studiosi di sesso femminile – ieri e ancora oggi – occuparsi, per esempio, di Isabella Andreini o di Veronica Franco.

La letteratura di Isabella Andreini – senza porre qui l'intricata questione di chi sia davvero l'autore delle sue “opere postume” – è, per limitarci a un esempio assai prossimo al nostro, una letteratura deludente sotto il profilo della rappresentatività di un *quid* di “differenza” come fondamento di una letteratura “di genere”. *Le Rime*, la pastorale *Mirtilla* – senza, ripeto, entrare qui nel merito di quanto il marito Francesco allestì dopo la sua morte – sono, direi, esempi nor-

mali in rapporto alle rispettive tradizioni letterarie, pensati per autenticare nella società culturale del tempo l'eccezione dell'attrice-letterata. Per Isabella – come per altre letterate di allora – erano la vita e la *presenza* a costituire l'eccezionale principio di differenziazione dal maschile, mentre la letteratura – nell'intrattenere rapporti con una società culturale maschile – doveva per evidenti motivi dare prova di una dignità e, direi, convenzionalità che la potesse avvicinare a quella degli uomini. Il livello del cimento di una donna scrittrice nella seconda metà del XVI o sulla soglia del XVII secolo è quello di scrivere “come un uomo”, si potrebbe affermare, semplificando ma poi non troppo. Sono i letterati uomini a celebrare la presenza scenica di Isabella – specialmente dopo l'assenza di Isabella dalla scena e dal mondo -, mentre Isabella vuol mostrare – come indica il testo più “personale” delle sue *Rime*, che è ovviamente il sonetto proemiale – che il *vario stil* del registro lirico suppone un piano completamente diverso dal *vario stil* delle sue interpretazioni sulla scena. Ecco il punto o, se si vuole, lo specchio da cui non si retrocede, in una domanda che così si potrebbe formulare: dove sta una maggiore densità di “verità”, nei “non leali affetti” della scena – dove gli amori sono immaginari, per definizione e falsi, ad un tempo, i dolori e i diletti – o nello spettro sentimentale della lirica? La risposta – almeno dal punto di osservazione che ci è, di lontano, concesso – mi sembra evidente.

\* \* \*

Mentre nulla resta della presenza sulla scena di Isabella – se non nella modesta ricomposizione di *frammenti* “in forma di libro”, come per lo stesso marito Francesco l'intera pratica scenica si riassume in un volume di dialoghi del Capitano Spavento – molto di più la letteratura offre delle “prime donne” che legarono, nella successiva generazione, il loro destino, scenico e umano, a quello del figlio Giovan Battista. Non perché disponiamo di testi scritti da queste donne, ma certo di testi modellati sulle loro personalità sceniche e sulla loro stessa esperienza umana e “familiare”. E questa è la ragione che rende pertinente come campione di questo discorso *Amor nello specchio*.

La figura di Virginia Ramponi - in arte Florinda (1583-1631) - moglie di Andreini probabilmente dal 1601, celebrata come attrice e anche per le sue doti canore (fu l'*Arianna* di Monteverdi-Rinuccini del 1608), domina la produzione di Giovan Battista, attore spesso di secondo piano, col nome di Lelio, nelle sue opere. In questo testo essa fronteggia quella della “seconda donna” – nella vita e nell'arte – di Andreini, Virginia Rotari, detta Baldina dal nome del marito e poi

Lidia, presente nella compagnia andreiniana almeno dal 1612 (un'ultima notizia sul suo conto nel 1654).

Nella recente, e tutto sommato non disprezzabile, fortuna di questo testo – che, tra l'altro, ha ispirato anche una libera reinvenzione cinematografica, che ha insistito ovviamente su questo elemento - l'ardita invenzione di Andreini di far innamorare sulla scena Florinda (la moglie) e Lidia (l'amante) sembra essere stato l'elemento che più si è imposto all'attenzione, riducendo in realtà un complesso meccanismo di riflessione in una pruriginosa vicenda di trasferimento sulla scena della doppiezza inconciliabile della vita, tra amore coniugale e amore adulterino.

Per la parzialità – e sostanzialmente l'inconcludenza di questa lettura – basti riflettere al fatto che nel finale della commedia il personaggio recitato da Giovan Battista Andreini – e che lo identifica col suo ricorrente nome di scena, Lelio – non partecipi alle soluzioni amorose. Egli, infatti, si allontana nel piccolo squadrone che lascia la città – “scena d'amore” – da amante fatto soldato. Non per un trionfo delle armi sull'amore ma per la necessaria reversibilità delle attitudini e dei ruoli. È, appunto, una “chiusura” che lo porta, almeno nei panni di Lelio, fuori dal cerchio amoroso tra l'attrice moglie e l'attrice amante e che invita lettori e spettatori, per contro, a considerare l'oggetto fuori, o comunque oltre, i casi dell'autore. Se la commedia da questi ha preso le mosse – nelle premesse esistenziali all'invenzione –, il complicato marchingegno dell'*ordigno composto da vari specchi* rivela un nodo di trame ben altrimenti ambizioso e rappresentativo della natura reversibile dei ruoli e del complesso divenire dell'identità.

\* \* \*

Florinda – il personaggio impersonato da Virginia Ramponi - appare inizialmente come un Narciso al femminile, appagata dalla visione di se stessa. Se Narciso è nel mito un *puer* alle soglie della giovinezza, un adolescente che non riesce a diventare uomo, *Amor nello specchio* intende mettere in scena la maturazione nel sesso e nell'identità di una giovane donna, la cui esperienza suppone il superamento di una fase che la vicenda di Narciso compendia. Florinda vuole, dunque, all'inizio, rifiutando le profferte amorose degli uomini – tra cui quelle di Lelio – essere un Narciso consapevole; tanto che essa è perfettamente in grado di rivelare a chi l'ascolta il fondamento della sua scelta di esclusione dell'altro:

Se amar Florinda dovesse, amar vorrebbe senza fatica; s'amar Florinda dovesse, amar

vorrebbe uno ch'acquistato conservar suo ad ognor potesse senza sospetto; se amar Florinda dovesse, la verginità così cara ad ognora illesa conservar vorrebbe; s'amar Florinda dovesse, unqua non vorrebbe con tiranno consorte, di libera felice, farsi cattiva dolente; e questo petto supporre al duro incarco della gravidanza, infortunio nel quale spesso la misera donna doppo aver lasciato patria, padre, madre, parenti, lascia ancor la vita. (II,1)

Da qui – nel momento falsamente appagante dell'estasi narcisistica – le parole d'amore rivolte al fantasma maschile – e diremo subito il perché di questa definizione di genere - trattenuto dal "vetro":

Questo, questo è l'amor acquistato senza fatica, quest'è colui che perder non potrò, se non al perder della vita. Quest'è colui che leggiero, in altrui non rivolgerà l'amore. Quest'è colui che amando, illeso conserverammi il fior verginale. Quest'è colui che 'l petto al mio petto aggiungendo, dall'angosce del parto mi farà viver sicura. (II,1)

Ripercorrendo brevissimamente la tradizione mitica, basterà qui rammentare che mentre nella cultura greca la vicenda di Narciso appartiene sostanzialmente a un versante omosessuale, a partire dalla reinvenzione ovidiana, nel terzo libro delle *Metamorfosi*, questo fondamento diventa da elemento esclusivo dimensione interagente, con ben diversa inquietudine, alla luce di una compresente direzione eterosessuale. Il nesso essenziale del rifiuto dell'amore non riguarda qui un giovane uomo ma viene riservato alla ninfa Eco e il destino di Narciso – dopo che Eco si è ridotta per consunzione a una voce senza corpo – viene deciso non dal dio d'amore, ma da Nemese. E si tratta, peraltro, di un destino pronosticato, e proprio dall'indovino Tiresia, ovvero da colui che, unico, ha provato l'esperienza di essere uomo e donna. Narciso disprezzatore di una ninfa viene vendicato, si diceva, da una divinità femminile attraverso un contrappasso di "folle" amore omosessuale per un giovane bellissimo, che Narciso scoprirà prima di morire essere la propria immagine riflessa. Nelle *Metamorfosi*, peraltro, Narciso non muore annegato, ma si consuma, come già Eco, mentre risuona la voce, specularmente balbettante rispetto ai suoi lamenti, della ninfa per lui morta.

L'intreccio di omosessualità ed eterosessualità, come componenti dell'altro e dell'autoidentificazione, la consunzione come esperienza di morte di colei che è rifiutata e di colui che per contrappasso non può amare se stesso come un altro, la stessa radicale scoperta della doppia natura fondativa dell'essere (quella rappresentata da Tiresia, l'indovino che descrive preventivamente l'ineludibile sviluppo della vicenda) sono tutti nessi che Ovidio affida a quanti lo seguono e,

naturalmente, puntualmente rinvenibili nella commedia di Andreini.

Florinda, anzitutto, non è solo un Narciso “al femminile” ma un Narciso che si presenta come (fallacemente) appagato del godimento di se stessa. Essa vede infatti la propria immagine specchiata come l’ Eco di sé medesima, una Eco che da subito – e, forse, senza una preliminare comprensione di questo elemento, nulla del testo si comprende – risulta, come abbiamo detto, per la proprietà transitiva della coerenza mitica un fantasma maschile. Le parole che Florinda rivolge alla propria immagine riflessa sono estremamente significative:

Questo è il ritratto di colui ch’adoro [...] Anzi, novella Eco 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, e che ’l vero io discorra, imagine bella, Eco gentile, ch’io seco favelli, ch’egli cortese mi risponda... (II,1)

Di questa scena importa infatti sottolineare, più che la topica sequenza di ripresa ad eco che segue - consueta risorsa del teatro barocco, anche se qui la voce che parla e risponde è una sola -, la mossa pregnante che sposta l’implicazione di Eco dal “riflesso” acustico a quello visivo, dove Florinda dà voce al movimento muto delle labbra della sua immagine specchiata. L’implicazione mitica realizza così uno slittamento di genere, che trasforma l’Eco femminile del mito e il riflesso speculare di Florinda in un fantasma maschile: da *Eco amorosa* a *colui che adoro*.

L’esperienza di Narciso di fronte all’alterità della propria immagine e l’attrazione che lo conduce ad annegarsi nello specchio d’acqua – o, comunque, a morire di consunzione dopo l’esperienza dell’impossibile amore di sé - sono dunque rivissute, ma sottratte all’esito unico e tragico del mito, nel godimento che Florinda prova davanti alla propria immagine allo specchio. Il destino di Narciso è per Florinda un gioco replicato, e ribaltato felicemente («Ben assai più di te gloriosa è la mia sorte, o innamorato Narciso...»: cfr. I,3). Se Narciso è stato punito per il piacere della propria bellezza, nella sua inclinazione a far nascere per non appagarlo il desiderio negli altri (o nelle altre), Florinda crede di ottenere la propria salvezza nella preventiva, totale chiusura nell’esclusiva considerazione amorosa di sé. Così essa può – anziché morire e consumarsi una sola, fatale volta – rinascere mille volte da queste “morti” e “consunzioni”. Per questo la giovane donna si paragona – certo con un’evidente metaforizzazione sessuale della *petite morte* – alla fenice che brucia e risorge dalle proprie ceneri dopo ogni “incendio amoroso” per se stessa.

\* \* \*

È ovvio che l'ingannevole corrispondenza speculare si incrina nella prosecuzione della commedia, nella sua tappa intermedia, dove la trama si complica nel progressivo emergere dei timori e delle pulsioni imprigionati sotto la superficie specchiante.

Florinda – nella scena davvero centrale della commedia – vede nel suo specchio, senza capire, il riflesso di Lidia – il personaggio affidato a Virginia Rotari – affacciata alla finestra. Si noti che ciò che lo specchio ritaglia della giovane – solo il volto – le fa scambiare l'immagine femminile per l'immagine di un giovane uomo: una Eco maschile, appunto. E sarà a partire da qui – quando Florinda vedrà una presenza reale fuori dal suo specchio – che la sua vicenda si staccherà da quella del mitico giovinetto. Ma ciò non avviene subito: appena Florinda chiude il suo piccolo specchio e si volta per vedere l'oggetto della riflessione questo sparisce, replicatamente. Se Florinda potesse confrontare l'immagine riflessa a quella reale riconoscerebbe Lidia come donna e ciò impedirebbe la prosecuzione della trama, che necessita invece di un ulteriore snodo, di un tempo di maturazione del distacco e del desiderio dell'altro.

Il circolo vizioso della contemplazione narcisistica si rompe dunque inizialmente per la discrepanza dell'immagine, che cessa di essere l'appagante riflesso della gioia autoreferenziale di Florinda. Prima ancora dei dettagli che rivelano quel sembiante come di “un altro” – un cappello di paglia che nasconde la capigliatura, un orecchino che pende da un lobo –, la dissomiglianza emerge dalla discordanza dell'espressione: al volto lieto del consueto riflesso si sostituisce un volto melanconico. Florinda si volge, distoglie gli occhi dallo specchio, ma non vede nessuno, poiché ogni volta Lidia piangente si nasconde. È come se lo specchio ospitasse non più una Eco felice, ma un Narciso triste, l'immagine melanconica di un “vago giovane” da consolare. La melanconia del volto perseguita a tal punto Florinda – a tal punto l'immagine si fissa nello specchio del suo cuore – da rendere non solo del tutto inutile lo specchio di vetro ma dal farla dubitare che si tratti di un “fantasma melanconico”, di un'immagine patologica che esista solo nella sua fantasia, non generata dal riflesso di una persona reale. Servirà infatti – nella prima scena del terzo atto – l'intervento della serva Bernetta – cioè la presenza di uno sguardo esterno, capace di mirare insieme il riflesso e di verificare il suo oggetto di provenienza – per sorprendere “colui” (anzi, colei) che fisicamente esiste fuori dallo specchio.

Le due donne, a questo punto, incrociano i loro sguardi e intraprendono

una disputa, dove Florinda sostiene – un po' come nei classici dialoghi sulla teoria d'amore – il partito del potere devastante e "demoniaco" dell'unione all'altro e Lidia, benché amante infelice e vittima, la difende come naturale e "santa". Ad un certo punto Florinda – uscita nei due atti precedenti sempre vittoriosa nelle gare dialettiche con Guerindo e Lelio, gli uomini che invano avevano provato a vincerne la ritrosia – sviene; quando rinviene, vinta dagli occhi di Lidia, non riesce più sostenere ragioni da "filosofessa".

Non stupisce che Florinda si innamori di Lidia, che il suo sguardo non sappia sostenere l'altro sguardo, e che, insomma, nella caduta che la priva di parola si consumi – come Lidia osserva – la vendetta di Eros. Il fantasma maschile – l'Eco muta dello specchio – le si pone davanti come una struggente donna "facconda", a cui chiederà di unire «petto a petto e bocca a bocca». **Stupisce, invece, che Lidia – peroratrice delle ragioni dell'amore eterosessuale – sostituisca al desiderio inappagato dell'uomo che la rifiuta l'amore per un'altra donna.** Florinda, peraltro, amando Lidia, non traligna dalle sue ragioni o dai suoi "voti": se già nel primo atto ella si era dichiarata devota a Diana e non a Venere, il sodalizio non disdice in nessun modo a questo vincolo; amare una donna non le proibisce infatti di odiare l'altro sesso e di conservare intatta la verginità (le pesanti allusioni di Bernetta sottolineeranno, del resto, ripetutamente questa situazione: si veda in particolare la scena IV,3).

Il desiderio di Lidia si spiega a partire dal fatto che la giovane donna lacrimosa apra le sue braccia per sostenere la caduta di Florinda. Essa le appare, anzi, come morta, e non in un senso convenzionale, tanto da farle dire di essere "il suo feretro" («d'Amor cotanto sparlasti, che per la lingua il veleno discendendo al cuore, cader ti fece nelle mie braccia, ond'or di te pietoso feretro fatta sono»). Lidia si vede – si specchia e si innamora – nel volto della giovane "come morta" di cui regge il peso e se il suo sguardo melanconico aveva prima rotto il riflesso narcisistico di Florinda, ora l'aspetto esangue di Florinda si fa – per Lidia che ne "contiene" la morte apparente – il riflesso della sua melanconia.

**Il lesbismo – esplicitato alla fine della prima scena con il bacio sulla bocca, che le due donne si scambiano, e ancora rilanciato dalla notte d'amore che dobbiamo supporre svolgersi fuori scena tra il terzo e il quarto atto – è con ogni evidenza non la condizione a cui deve approdare l'esperienza di Florinda, ma la stazione di necessaria estroflessione, di superamento dello specchio e del fantasma d'amore dello specchio immaginativo nel cuore.** Queste scene straordinarie (nel senso letterale del termine) nulla tolgono all'arditezza dell'invenzione ma – te-

nendo naturalmente ben presente il fatto che questo testo venne dato alle stampe solo in Francia e non in Italia, per plausibili ragioni prudenziali – la relativizzano nel segno della significazione metaforica. Nel quinto atto il Governatore – che rappresenta la giurisdizione della città e, di conseguenza, della materia amorosa propria alla scena comica – definisce l'unione delle due donne «cosa degna piuttosto di silenzio che di racconto» (V,6); ma lo stesso personaggio, poco dopo, esorcizzerà ulteriormente l'ipoteca perturbante del «caso amoroso e improvviso» giudicandolo più peregrino che scandaloso e degno di diventare materia di commedia: «voglio farne di mia mano un poco d'abbozzo per farlo poi recitare nella nostra Accademia, e intitolarlo *Amor nello specchio*» (V,8). La specularità del teatro nel teatro – quella che altrove rivela per tramite di finzione ciò che letteralmente non si può dire – nasconde in questo caso, o anestetizza, l'eccesso di provocazione di quanto è già stato rappresentato.

L'estroflessione saffica corrisponde, d'altra parte, puntualmente al nesso reinventato nel mito post-ovidiano che abbiamo sopra analizzato: alla funzione omosessuale, non più generica nell'indistinto orizzonte "ginnasiale" del racconto greco, ma inderogabile componente del riflesso omosessuale dell'amore di sé, come amore per un (creduto) altro essere dello stesso sesso. Quando Florinda cessa di essere Narciso – di tenere sotto teca una Eco maschile, prigioniera dello specchio – la sua Eco si materia sotto forma femminile in Lidia, un'amante non ricambiata che cessa, contemporaneamente, di piangere e consumarsi.

\* \* \*

La "seconda Virginia" recita nell'ultima parte della commedia due personaggi: Lidia si sdoppia infatti nel suo gemello Eugenio (che, creduto alla sua prima apparizione la giovane travestita da uomo, viene dalla serva Bernetta chiamato *signor Lidio*: cfr. V,4). Eugenio giunge al momento opportuno a completare il percorso dell'esperienza di Florinda, e a causare contemporaneamente il tradimento della fede dalla stessa promessa a Lidia.

*Amor nello specchio* evolve, dunque, nella sua ultima parte in una trama gemellare, sfuggendo tuttavia agli schemi di questo genere praticatissimo, rinunciando alla meccanica del gioco degli scambi e delle complicazioni proprio mentre elegge l'identità ad elemento risolutivo – non complicativo – della *fabula*. Una meccanica in altre opere, peraltro, più prevedibilmente sfruttata da Andreini. Qui non importa, infatti, che Lidia sia scambiata per Eugenio o che l'un personaggio – sostituitosi all'altro – crei una catena di equivoci, quanto che

l'uno (l'uomo) subentri all'altra (la donna) al momento opportuno, garantendo un esito confortante da un punto di vista naturale, culturale e di legittimità sociale, per poi, però, uscire subito di scena. Eugenio appare quindi all'improvviso, senza passato, nell'azione o nella narrazione dell'accaduto, come una materializzazione – *ex machina* – della “mutazione” sessuale, per raddoppiamento, di Lidia.

La tipica commedia gemellare si regge su una ambiguità – nello scambio tra i personaggi e negli equivoci che questo genera, tanto maggiori se i gemelli sono di sesso assortito – che appartiene più al gioco scenico che alle intenzioni profonde della finzione. Se nel rincorrersi dei gemelli assortiti nei tipici meccanismi teatrali aleggia sempre una sorta di platonico desiderio dell'unità – l'androgino del *Simposio* –, di ricongiunzione originale dell'essere totale e primigenio, questo si placa e realizza per definizione nel finale ritrovarsi, quando ogni equivoco dunque si scioglie di fronte alla doppia presenza. Si veda, per esempio, il finale della *Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena, cioè della commedia che offre il modello moderno della trama gemellare. Qui i due gemelli maschio e femmina – che dovevano dunque originalmente essere due interpreti o, quantomeno, apparire nel finale come tali, nell'incerto chiarore dell'illuminazione a cera - si vedono tra loro e sono visti dagli altri, dai restanti personaggi e dal pubblico. Ecco perché, almeno transitoriamente, un secondo attore doveva dare, almeno nel finale, concretezza al gioco degli scambi, materializzando la presenza per breve spazio del “doppio” ritrovato e pacificante:

LIDIO Mia sorella?

SANTILLA Tua sorella sono; e tu mio fratel sei.

Si dissolve in questo riconoscimento – per chi osserva, di fronte alla doppia presenza esplicitamente esibita – l'immagine ingannevole dell'ermafrodito, l'essere unitario, capace di prendere l'uno e l'altro sesso a proprio piacere. La specie impossibile dell'androgino si riduce a quella verosimile nell'agnizione familiare, che restituisce a se stessa e agli altri la distinta esistenza della coppia gemellare:

SANTILLA Ché così fisso guardi, Fessenio caro?

FESSENIO Ché non vidi mai omo ad omo simile come è l'uno all'altro di voi. Ed or vedo la cagione per che seguiti son oggi tanti begli scambiamenti.

In *Amor nello specchio*, commedia in cui il gioco dell'equivoco ha un ruolo

ridotto ai minimi termini, è dunque significativamente consequenziale che i due gemelli non appaiano fisicamente insieme nel finale, non riconducendo a ragione, ma incrementando all'opposto l'idea, o la funzione, incarnata dall'ermafrodito. Si tratta di un punto d'arrivo da rilevare attentamente.

Non è questa la sede per estendere il discorso alla tradizione gemellare e alle sue varianti agnitive, ma ci piace ricordare almeno il finale dei goldoniani *Due gemelli veneziani*, dove la morte del gemello sciocco Zanetto – come un *Visconte dimezzato ante litteram* – recupera a una identità a tutto tondo il gemello “spiritoso” Tonino. Tonino, peraltro, nell'atto in cui il veleno toglie di mezzo Zanetto, scopre e ritrova in Rosaura – trasformando il desiderio in «effetto del sangue» (il rischio d'incesto è sventato in tempo, come già nella *Calandria*) – la propria sorella. Non è dunque necessario che i due gemelli si vedano e si abbraccino ricongiungendosi: uno dei due, quello più inutile, può tranquillamente morire per permettere all'altro di completarsi.

L'unione sessuale di Eugenio e Florinda avviene senza che Florinda sappia in partenza di trovarsi di fronte a un uomo, gemello di Lidia, e credendolo infatti «la stessa Lidia», travestitasi. Nel racconto che Florinda offre al Governatore e al pubblico di questa scena è significativamente distinto il suo livello di conoscenza della situazione prima e dopo l'atto sessuale: la dettagliata narrazione dei preliminari di un amore tra donne restituisce l'indeterminatezza iniziale del sesso del *partner* (Lidia travestita da uomo) e il suo progressivo chiarimento (il gemello di Lidia), attraverso l'accorta distribuzione del genere dei pronomi:

Oh potenza d'Amore! In questo tempo, veggio un giovanetto chiamato Eugenio, fratello simile di Lidia. Io *la* credo la stessa Lidia [...] e con parole brevi e con atti risoluti l'abbraccio, *il* conduco a casa, fo retirar le serve, mi chiudo in una camera, e per vestirmi anch'io de' panni per ischerzare, e per far che quelle spoglie *ella* deponesse, di mia mano *lo* spoglio, ed *egli* entrato nel letto, alor che mi vede spogliata, dice: «O Florinda mia cara, vorrei dirvi un gran caso, e poi vestir vi potrete». Così con allegrezza saglio il letto e vicino *a lui* mi corco, *il* bacio dolce e dicoli: «Che vuoi, anima mia? Favella, ecco la tua Florinda». Alor *Eugenio*, stringendomi disse: «Sappiate, mia signora, come io non son donna come voi, ma sono, se giamai l'udiste nominare, un ermafrodito, cioè sono più uomo che donna». In questo così fatto dire, non so io signor, vago d'udir e di saper com'ogni donna suole, tanto fece e tanto disse, che dalle sue braccia non mi tolsi, che sua sposa rimasi, scoprendomi con l'opera che tutt'uomo egli era. Eccovi adunque detto come Amor i superbi castighi. (V,7)

Florinda – novella Psiche – scopre alla fine del percorso di iniziazione la corrispondenza tra l'apparenza (l'abito maschile, anzi militare) e la sostanza (il cor-

po maschile che esso copre), mentre aveva creduto prima della conclusione – ingannata dalle parole della creduta Lidia – alla trasformazione dell’essere: «*io non son donna come voi, ma sono, se giamai l’udiste nominare, un ermafrodito, cioè sono più uomo che donna*». Fin qui non saremmo distanti dall’implicazione dell’ermafrodito nella *Calandria*, dove Eugenio si presenta, con l’evidente scopo di possederla, a Florinda come un essere doppio ma *più uomo che donna*. Questa creduta trasformazione, subito dopo compresa dalla donna come una diversa realtà di fatto, dovrebbe chiudere ogni altra pendenza poiché realizza esattamente un ribaltamento simmetrico al precedente movimento di estroflessione, dal fantasma maschile dello specchio all’amore per Lidia. E Psiche, abbiamo detto, – colei che conosce il suo sposo dopo l’esperienza dell’unione amorosa (senza, naturalmente, alcuna pertinenza delle funzioni di proibizione e infrazione del mito) – diviene ora il nuovo referente dell’esperienza di Florinda, che “illumina” la sua condizione naturale scoprendo la vera natura dello “sposo”.

\* \* \*

Risparmiando qui del tutto un lungo e doveroso approfondimento storico – nella cultura e nella clinica dell’età di Andreini – del tema dell’ermafroditismo (per il quale rinvio il lettore eventualmente interessato al mio contributo dedicato alla commedia), mi limiterò a citare e commentare brevemente l’ulteriore sviluppo – e in certo senso oltre il “lieto fine” – che *Amor nello specchio* propone al suo spettatore e al suo lettore.

L’ermafrodito, per esempio, viene evocato nella *Calandria* del Bibbiena dai personaggi che conducono il gioco come “giustificazione” fasulla, e in qualche caso fraudolenta, della doppia natura del personaggio che si crede agire in scena, ora *con*, ora *senza* “radice” (con disperazione dell’adultera che scopre un uomo senza il suo sesso sotto i panni femminili che credeva travestire il suo amante, ma anche con suo sollievo nel momento in cui quello stesso sesso è cercato dai suoi parenti che credono di aver di fronte un uomo e scoprono una donna travestita). Giustificazione fasulla o fraudolenta, appunto, nella spiegazione – che è la chiave dell’apparizione sulla scena del negromante pataccaro Ruffo – che la quadruplici presenza dei due gemelli (uomo, donna, donna travestita da uomo, uomo travestito da donna) proceda dall’agire dell’ermafrodito che “usa” a piacere ora dell’una ora dell’altra delle sue nature. L’implicazione dell’ermafrodito è naturalmente nella *Calandria* – dal punto di vista del pubblico che sa, a differenza dei personaggi – di marca, abbiamo detto, esclusivamente comica.

L'impossibile bivalenza di Lidio/Lidia si esprime, infatti, nella commedia modello delle moderne trame gemellari - nell'ottica esatta in cui l'intelligenza dello spettatore si distingue ma si compiace regressivamente della sciocchezza del personaggio - nello storpiamento di *ermafrodito* in *merdafiorito*, dove la trivializzazione rappresenta la distanza razionale nei confronti dell'impossibile in atto. La doppia natura di Lidio (derivante dal semplice travestimento) è agli occhi del negromante – addirittura incapace di pronunciare la parola “ermafrodito” – semplicemente un'ottima occasione per far venire «denari a stia», approfittando dell'altrui credulità.

Basti qualche battuta del dialogo in cui Fannio istruisce Ruffo sull'ermafroditismo del suo padrone (III.17):

FANNIO Sappi che Lidio mio padrone è ermafrodito.

RUFFO E che importa questo merdafiorito?

FANNIO Ermafrodito, dico io. Diavol! tu se' grosso!

RUFFO Be', che vuol dire?

FANNIO Tu nol sai?

RUFFO Per ciò il dimando.

FANNIO Ermafroditi sono quelli che hanno l'uno e l'altro sesso.

RUFFO Ed è Lidio uno di quelli?

FANNIO Sì, dico.

RUFFO Ed ha il sesso da donna e la radice d'uomo?

FANNIO Messere sì.

e ancora:

RUFFO Consolato hai tu me con quel barbafiorito.

FANNIO Piacemi che tu nol sappi nominare perché, volendo, nol saprai poi ridire.

Abbiamo detto che in *Amor nello specchio* Eugenio viene fatto riapparire dopo il resoconto dell'iniziazione eterosessuale di Florinda (mentre Lidia entra per qualche istante in casa) quasi a confermare referenzialmente la propria indipendente esistenza dalla sorella gemella, e poi fatto definitivamente uscire di scena. Anzi, egli viene a congedarsi dal pubblico non completamente vestito, rientrando per ciò immediatamente dietro le quinte:

Signori, io sono ancora mezo spogliato, però con loro licenza me n'entro. (V,8)

Tanto più ambigua risulta l'apparizione del doppio maschile *mezo spogliato*,

come se l'attrice che interpretava i due ruoli non avesse fatto in tempo a completare la sua vestizione distintiva, per passare rapidamente da un personaggio all'altro. La "seconda Virginia" rientra quindi subito dopo in scena per l'ultima volta nei panni principali di Lidia, e la sua presenza si definisce a questo punto come ormai piuttosto dell'attrice che non del personaggio, nel momento dei ringraziamenti, quando la tela sta per calare. L'ambigua incompiutezza della vestizione – dunque della differenziazione – di Eugenio da Lidia viene infatti, a questo punto, commentata dalla loquace Bernetta, perché non passi inosservata. La serva offre un resoconto apparentemente gratuito dell'impossibilità di Eugenio di apparire a riscuotere gli applausi del pubblico insieme a Lidia e agli altri personaggi:

Questa cattivuccia della mia padrona, 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 talor che si <avene> poppando a 'n capezzolo di 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. (V,10)

Si tratta con evidenza di una *excusatio non petita* che, nel momento in cui una vicenda si chiude con piena ricomposizione, sembra ad altro scopo riaprirsi. È evidente che queste parole, insieme all'incompleta vestizione di Eugenio, rendono nuovamente ambiguo ciò che le ultime scene avevano chiarito. Se, insomma, Eugenio risulta ormai un essere distinto, nella persona e nel sesso, da Lidia, un uomo che si potrebbe tranquillamente lasciar fuori scena dicendolo stanco o addormentato, la "scusa" della serva Bernetta sembra perseguire lo scopo di continuare a gettare sul personaggio – un guerriero interpretato in scena da una donna, la "seconda" Virginia – un'ipoteca di "femminilità", di trasformazione o di complessa doppiezza. L'immagine del capezzolo che continua a versare latte – connessa a quella vampiresca dell'amore fisico come "succhiamento" della sostanza vitale – in paragone al sangue che esce dal naso di Eugenio realizza una chiara allusione mestruale.

La nostra distanza culturale, fatta di scontata consapevolezza "scientifica", ci impedisce di metterci al posto degli spettatori e dei lettori barocchi. Per un uomo pre-moderno – ma ancora, questa volta, per la medicina settecentesca – era intanto normale assimilare le perdite maschili di sangue alla ciclicità femminile, a partire da una teoria del sangue di sostanziale eredità galenica. Il sistema di Galeno concepiva, infatti, il sangue come generante nella donna (in cui era cre-

duto più abbondante) il latte e il seme “inferiore” e nell’uomo il seme “superiore”, da cui l’idea della necessità dell’ “espurgo naturale e salutare” dell’eccesso di sangue che si forma periodicamente nel corpo, per cui la mestruazione femminile offre un modello (Andrea Vesalio, peraltro, descrive come unico il canale dell’eliminazione maschile e femminile, nel ramo emorroidale della vena porta). Proprio la medicina tardorinascimentale, dunque, mette in campo – soprattutto per fenomeni ricorrenti di epistassi ed emorroidi – la categoria del *vir menstruatus* o *dell’homme réglé*, del resto inscritta fin da tempi remoti nella cultura occidentale (e basti il riferimento a un denso luogo della *Naturalis historia* di Plinio, XI,90, dove, i casi di due illustri romani servono a giustificare il “profluvio di sangue” maschile, «ad alcuni per una narice, ad altri per entrambe, ad alcuni per le parti inferiori, a molti per la bocca, a intervalli regolari»).

Florinda – che non ha svolto il ruolo di succhiatrice di sangue (nel senso vampiresco ma nemmeno in quello per i pre-moderni salutare della liberazione dell’eccesso attraverso la sanguisuga) – ha, specifica Bernetta, “commosso” e “avviato” il liquido vitale dell’amante, da cui, non per proiezione metaforica ma per conseguenza fisica, deriva la provocazione della sua epistassi “mestruale”. Ipoteche metaforiche, che permettono una soddisfacente comprensione di questo bizzarro resoconto, sono state però precedentemente offerte al lettore e allo spettatore dalla commedia, e vanno naturalmente considerate. Al suo apparire in scena, il giovane soldato si era presentato con un lungo monologo che rivendicava il primato delle armi sulle lettere e sulle altre discipline, e, di conseguenza, la perfezione della mascolinità delle armi di contro all’imperfetta femminilità della parola; basti il tratto conclusivo:

[...] e s’è vero che proverbio non erra, dicesi che le parole son femmine e i fatti son maschi. Or quanto è più nobile il maschio della femina, tanto ancora è più nobile l’essercizio militare che l’arte della scienza, l’una insegnata per valor nel Cielo, l’altra ritrovata per le necessità in terra; e poi il Sommo Fabro fu detto Dio degli esserciti, e però amator de’ soldati, e non Dio delle librerie, osservator di letterati. (IV.4)

Dopo questo lungo monologo di presentazione – che evidentemente non conclude nulla e non rivela alcuna verità – Eugenio si trova a difendersi “virilmente” dalle *avances* – supposte omosessuali – che gli rivolge Orimberto, che lo scambia ovviamente per l’inseguita Lidia travestita da uomo. Il soldato dichiara preventivamente il suo «dilettarsi di Marte», e l’innamorato lo deride con una pesante allusione che riconduce il sangue del campo di battaglia al mestruo: «Sì,

sì, ogni mese per far tanto sangue in battaglia» (IV,5). Il soldato perde le staffe e minaccia l'importuno di dargli un pugno sul naso e di farlo sanguinare davvero: «Signor sì; quel sangue ch'io cavo dal naso con le pugna agl'insolenti pari vostri». Il cerchio metaforico si sovrappone perfettamente – come si vede – all'inconveniente che trattiene Eugenio dietro le quinte, dopo l'iniziazione sessuale di Florinda, impedendo il ricongiungimento della coppia gemellare sulla scena. È evidente che egli risulti, a quel punto, un uomo meno virile e un soldato che ha perso qualcosa della sua fierezza tutta d'un pezzo per "femminilizzarsi" di riflesso, "mestrato" e chino sopra un catino.

La commedia che si era aperta con le parole di uno degli innamorati respinti da Florinda – ancora chiusa nella sua "fase narcisistica" –, dal nome parlante di Guerindo, che raccontava l'amore come una guerra tra i sessi, si chiude così, oltre il "lieto fine" della maturazione sessuale e del congiungimento "secondo natura" della protagonista, con il resto immaginario, dietro le quinte, di un Marte femminilizzato, a rappresentare la complessità della natura umana e dei suoi due "generi".