



Casa Editrice  
Leo S. Olschki

---

Narciso, Psiche e Marte 'mestruato'. Una lettura di "Amor nello specchio" di Giovan Battista Andreini

Author(s): Piermario Vescovo

Source: *Lettere Italiane*, Gennaio-marzo 2004, Vol. 56, No. 1 (Gennaio-marzo 2004), pp. 50-80

Published by: Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/26266900>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Lettere Italiane*

JSTOR

# Narciso, Psiche e Marte ‘mestruato’. Una lettura di *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini

Narcisse est la situation dramatique la plus simple – c’est le cas théorique, une tragédie, pas même entre soi et soi, mais entre soi et le reflet de soi. Il est obligé de se modifier pour [...] se modifier soi.

(PAUL VALÉRY, *Cahiers*)

Jean Rousset, *in memoriam*

1. Guerindo e Lelio amano Florinda, sprezzatrice del sesso maschile e chiusa nella narcisistica contemplazione di se stessa; e – secondo il tipico schema dell’amore non corrisposto – Lidia ama Silvio, che la fugge e che, anzi, fa disegno di ucciderla; ancora Orimberto insegue invano Lidia. Un mago scopritore di tesori nascosti – mosso a pietà degli infelici dal suo passato di amante – presta la sua arte per provare ad accordare i discordi voleri di chi insegue e di chi fugge, di chi si strugge e di chi si rifiuta. Ma la magia non riesce, per imperizia degli esecutori del rito.

Nello specchio di Florinda entra il riflesso del volto melanconico di Lidia, ed ella se ne innamora, credendolo peraltro (a causa dell’incertezza della visione e del cappello che occulta le chiome della bella dirimpettaia) un fantasma maschile. L’attrazione tra le due donne, e la notte d’amore che le lega, rappresentano per Florinda il distacco dal suo narcisismo.

A questo punto prende corpo sulla scena il gemello maschile di Lidia, Eugenio, che dà compimento al fantasma amoroso di Florinda: essa crederà di trovarsi di fronte all’amata travestita, per poi

scoprire sotto ai suoi panni – divenendo da Narciso una novella Psiche – un uomo.

Silvio, che ha passato tutto il tempo della vicenda chiuso in prigione, viene liberato poco prima del calar della tela, perché accetti Lidia rimasta sola, se non per amore almeno per liberale cortesia, chiudendo così la simmetria delle unioni.

Agli altri amanti, falliti, non resta che il potere della magia fino a questo momento inutile, che trasforma la loro passione amorosa in furore bellico, facendoli partire in fila come un ordinato drappello di soldati.

2. *Amor nello specchio* (recitato e stampato a Parigi nel 1622 da Nicolas della Vigna) ha avuto in tempi recenti – nella tuttora insufficiente attenzione per Giovan Battista Andreini – una non disprezzabile fortuna. La commedia è stata due volte messa in scena da Luca Ronconi, a distanza di quindici anni (1987 e 2002); è disponibile ai lettori in un'edizione moderna; ha avuto il privilegio di ispirare una libera reinvenzione cinematografica.<sup>1</sup>

Le pagine critiche dedicate al testo hanno sottolineato soprattutto l'ardita invenzione dell'innamoramento di Florinda per Lidia, ove i due principali ruoli femminili furono inventati da Andreini per Virginia Ramponi, sua moglie e prima attrice dei 'Fedeli', e per Virginia Rotari, detta Baldina, servetta promossa a seconda attrice della compagnia, e sua amante. Spetta in particolare a Siro Ferrone una lettura sotto la superficie aneddotica di questo nodo biografico – all'interno di una più ampia analisi dedicata al rapporto tra situazione 'familiare' e drammaturgia, anche nelle opere circostanti, da *La centaura* a *Lelio bandito* a *Li duo Leli simili* a *La sultana* –, mostrando il riflesso dell'organizzazione e della vita di compagnia nell'invenzione teatrale. Una drammaturgia, appunto, che riproduce non la nuda vita ma che di essa rappresenta, reinventati come nessi spettacolari, «emozioni salienti» e «rapporti segreti».<sup>2</sup>

Altre opportune osservazioni – che avremo modo di accostare più in là – provengono dall'importante monografia di Maurizio Re-

---

<sup>1</sup> Cfr. l'edizione (non impeccabile) a cura di S. Maira e A. M. Borracci, Roma, Bulzoni, 1997. Lo stesso Salvatore Maira è il regista del film liberamente ispirato alla commedia.

<sup>2</sup> S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993; cfr. in particolare pp. 254 sgg.

baudengo,<sup>3</sup> mentre il lavoro – una diligente rassegna – dedicato da Nevia Buommino al tema dello specchio nel teatro di Andreini non scava sotto la superficie del testo.<sup>4</sup> Accostamenti culturalmente rilevanti sono offerti nell'introduzione di Salvatore Maira alla già ricordata edizione, ma purtroppo allineati più che realmente impiegati, nel solo desiderio di moltiplicare la dimensione del triangolo amoroso (col risvolto dell'esperienza omosessuale di Florinda) in un infinito gioco di riflessi, in larga parte retrospettivo, come chiarisce – benissimo – l'accostamento al 'ritratto multiplo' alla Andy Warhol. L'immagine che Andreini impiega nella dedica, per introdurre il lettore alla sua commedia – paragonando questa a «quegli ordigni composti di vari specchi fra' quali ponendosi il capo bellezze varie e infinite si scoprono» – prospetta viceversa un sistema di visione panoramica di studiata incidenza angolare. Del resto la dedica a François de Bassompierre è tutta giocata – richiamando non solo il caso di Florinda e ribaltandone il senso, ma l'intera tessitura tematica della commedia – sull'attitudine di un Narciso 'positivo', il dedicatario appunto, che si contempla allo specchio non per morire rapito dalla propria apparenza – «Narciso si specchiò nel fonte e si invaghì follemente di sé stesso» –, ma per conoscersi appieno mirandosi (giusto il richiamo a Platone) e per costruire la propria personalità a partire da questa operazione di riflessione (elevando l'idea dello 'specchio' della commedia da luogo comune a fondamento della poetica teatrale andreiniana).<sup>5</sup>

Il presente intervento intende appunto offrire un contributo alla comprensione di *Amor nello specchio*, non nel senso di una mirabolante proiezione che parte dalla vita per bearsi, all'infinito, dei giochi della finzione, ma di una pianificata costruzione geometrica dove, al contrario, tutto si chiude e tutto si ritrova.

3. Non è il caso di addentrarci qui, appena all'inizio dell'itinerario che ci proponiamo, nell'immensa serie di riprese del mito di

<sup>3</sup> M. REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.

<sup>4</sup> N. BUOMMINO, *Lo specchio nel teatro di Giovan battista Andreini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999 («Memorie», s. IX, vol. XII, f. 1). Per un'analisi del tema nella letteratura italiana dell'età barocca, cfr. B. RIMA, *Lo specchio e il suo enigma. Vita di un tema intorno a Tasso e Marino*, Padova, Antenore, 1991.

<sup>5</sup> Cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari* cit., pp. 258 sgg.

Narciso. Basti – di fronte alla versione ovidiana, in ogni senso basilare – limitarsi ad alcune considerazioni essenziali, relative ai nessi, o alle invarianti, fondamentali: ai rami da cui germoglia l'enorme fioritura delle variazioni tematiche nella tradizione.<sup>6</sup>

Narciso è – anzitutto e già nella letteratura greca – un *puer* alle soglie della giovinezza: un adolescente che, come altri 'cacciatori falliti' (i «cacciatori neri» di Vidal-Naquet),<sup>7</sup> non può per definizione diventare uomo. Che la commedia di Andreini metta in scena la maturazione nel sesso e nell'identità di una giovane donna significa, al contrario, il superamento da parte del personaggio di una fase che la vicenda di Narciso compendia. Come vedremo, il narcisismo di Florinda – non ancora clinico – attraversa necessariamente, per ribaltarne l'esito, quelle che abbiamo definito come invarianti del mito.

Nella tradizione greca la storia di Narciso appartiene sostanzialmente a un versante omosessuale: essa narra di un bellissimo giovanetto, sprezzatore degli uomini che lo desiderano, la cui crudeltà arriva direttamente a provocare la morte di un giovane inconsolabile; il dio Eros punisce così, di conseguenza, l'insensibile facendolo vanamente innamorare della propria immagine come dell'immagine di un altro. La versione in ogni senso fondativa del mito di Narciso – quella che attraversa in mille riprese e modulate variazioni la cultura occidentale – è in realtà latina e appartiene al terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. In essa il fondamento omosessuale diventa da elemento esclusivo dimensione interagente, con ben diversa inquietudine, alla luce di una compresente direzione eterosessuale: il nesso essenziale del rifiuto dell'amore viene infatti riservato alla ninfa Eco (già punita da Giunone con la menomazione della voce, per avere la sua facondia precedentemente distratta la dea dal sorprendere un tradimento sessuale di Giove). Qui 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 trat-

---

<sup>6</sup> Si veda da ultimo (anche per una bibliografia di riferimento): M. BETTINI - E. PELLIZZER, *Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2003. Sullo specchio, come mediatore simbolico del rapporto tra i sessi nella Grecia antica, cfr. l'ottimo F. FRONTISI-DUCROUX - J. P. VERNANT, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma, Donzelli, 1998.

<sup>7</sup> P. VIDAL-NAQUET, *Le chasseur noir. Formes de pensée et forme de la société dans le monde grec*, Paris, Maspero, 1981.

ta, 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, 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 puntualmente rinvenibili nella commedia di Andreini.

Florinda, anzitutto, non è solo un Narciso 'al femminile' e, come vedremo, 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 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 glorioso 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.

Sotto il vetro Florinda arriva così a porre, come 'in teca', anche il suo cuore, separato dai timori profondi che le fanno disprezzare, ma segretamente desiderare, l'altro sesso. Ella non nega, infatti, la potenza naturale dell'amore, ma, proprio perché la teme, la imprigiona e la rende innocua. Si veda l'esplicita confessione della paura della profanazione del corpo provocata dall'atto sessuale, della rovina fisica provocata dal parto e da quella dell'anima prodotta dall'incostanza:

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 dopo aver lasciato patria, padre, madre, parenti, lascia ancor la vita.

Da cui – nel momento falsamente appagante dell'estasi narcisistica – le parole d'amore rivolte al fantasma maschile 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 leggiere, 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).

È ovvio che l'ingannevole corrispondenza speculare si incrina nella prosecuzione della commedia, portando progressivamente in scena i timori e le pulsioni imprigionati sotto la superficie specchiante.

4. Più in là della chiara significazione sessuale della direzione mitica che imparenta Florinda a Narciso è necessario – prima di proseguire – distinguere minimamente ciò che la cultura moderna percepisce come una deviazione clinica da quanto la cultura pre-moderna concepiva, anzitutto, come una deviazione cognitiva. Ove noi, nella commedia di Andreini, rischiamo di limitarci a vedere un prezioso gioco lambiccato e artificiale, gli spettatori barocchi vedevano una fantasia immaginativa, ispirata a un apparato di spiegazioni della natura proprio allora sul punto di cedere la sua precedente 'verità' alla reinvenzione metaforica.

Per un uomo pre-moderno – 'medievale' con un'estensione di massima ampiezza del termine – il mito del giovinetto raccontava non tanto l'amore di sé quanto della propria immagine riflessa, scambiata per reale. A partire da questa osservazione Giorgio Agamben ha scritto, alcuni anni or sono, uno splendido libro, il cui capitolo centrale – distantissimo per materia e cronologia dal nostro testo – si intitola proprio *Eros allo specchio*.<sup>8</sup> Il Narciso dell'immaginario medievale europeo – per esempio, e anzitutto, la funzione-Narciso che apre e investe il *Roman de la rose* – rappresenta non tanto l'amante di sé ma l'amante di un'immagine, l'amante *per ombra*.

Florinda è una figura – diciamolo in termini 'banali' ma chiari – sospesa tra la 'modernità' dell'ardita, quasi autoerotica, pulsione davanti allo specchio, o della forte affermazione della paura che fonda la sua resistenza al desiderio maschile e l' 'antico' retaggio culturale della fisica aristotelica e della patologia medica di lunga tradizione 'medievale' (ma Bernardo Gordonio o Arnaldo di Villa-

---

<sup>8</sup> G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare pp. 84-104.

nova si ristampavano e 'impiegavano' professionalmente ancora), ovvero di una 'fisica dell'immaginazione' a noi divenuta del tutto estranea. Dove noi vediamo una lambiccata invenzione intellettuale al tempo di Andreini si poteva comprendere una rappresentazione della fenomenologia amorosa nei termini di esperienza fisico-sensoriale: «Noi moderni, – scrive Agamben – forse per l'abitudine ad accentuare l'aspetto razionale e astratto dei processi conoscitivi, abbiamo cessato da un pezzo di stupirci del misterioso potere dell'immagine interiore».<sup>9</sup> Per un pre-moderno la vicenda di Narciso risultava meno 'patologica' di quanto per noi non sia, considerando l'amore come un'esperienza 'fisica' di riflessione. Narciso è un esempio, più che di devianza, di circolarità viziosa: immoderata *cogitatio* di fantasma interiore. L'occhio è davvero, fisicamente, uno specchio che cattura le immagini che servono all'immaginazione. E specchio è il cuore, sede delle radici della facoltà immaginativa, che accoglie il fantasma dell'immagine sensibile come una pittura. Così, dalla sensazione all'immaginativa, specchio è l'occhio umano, che riflette e imprime nel cuore la forma dell'oggetto; ma 'speculazione' è anche la fantasia, che immagina i fantasmi in assenza dell'oggetto.

Florinda – nella scena davvero centrale della commedia – vede, senza capire, il riflesso di Lidia affacciata alla finestra nel suo specchio. 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. Appena Florinda chiude il suo piccolo specchio e si volta per vedere l'oggetto della riflessione questo sparisce, replicatamente. Averroè, commentando la fisica aristotelica, insegnava che non si possono guardare contemporaneamente le due facce dello specchio: o i sensi catturano l'oggetto o l'immaginazione contempla nel cuore il fantasma amoroso, ma mai entrambi nello stesso tempo. 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 per la discrepanza dell'immagine, che cessa di essere l'appagante rifles-

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 89.

so 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 esiste 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 'faconda', 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, più dolce del miele e della manna, 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 e Lidia, 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 – tenendo 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.

5. 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.

È stato opportunamente osservato da Maurizio Rebaudengo, in una acuta analisi del motivo gemellare in Andreini, che l'ingresso in scena di Eugenio, militare di carriera, porta una ventata di materiale 'ottimismo' dell'azione rispetto alla cerebralità della trama – soprattutto a carico della donna destinata ad essere la sua metà – che ha retto fino a quel punto la commedia.<sup>10</sup> *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 altrove, peraltro, più prevedibilmente sfruttata da Andreini: per esempio, nella classica forma del doppio maschile, ne *I duo Leli simili* o addirittura nella quadruplicazione consentita dalle due coppie gemellari miste nella *Centauro*. 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 mo-

<sup>10</sup> REBAUDENGO, *Giovan Battista Andreini... cit.*, p. 173.

mento 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.

A livello di struttura profonda si può scorgere, anzi, qui un indubitabile legame non solo con una tradizione ma con un preciso modello comico, che mostra come la 'complicazione' andreiniana presuma una deliberata differenziazione a partire da una precisa commedia. Il rinvio obbligatorio mi sembra debba andare alla *Calandria* del Bibbiena, ovvero proprio al testo che per primo nella storia della commedia sostituisce ai due gemelli maschi – i *Menachmi* plautini, tanto fortunati nelle imitazioni del teatro di corte rinascimentale – la coppia assortita di maschio e femmina, sviluppando le potenzialità del semplice scambio di persona, attraverso il doppio travestimento, in quelle ben maggiori della confusione e dello scambio dei sessi. Peraltro Virginia Rotari, a quanto sappiamo, sembra aver assunto proprio in quest'occasione per la prima volta il nome di Lidia nella compagnia dei Fedeli. Già ascesa dal ruolo di servetta a quello di seconda donna, l'attrice recita in *Lelio bandito* col nome di Doralice (amante di Lelio in commedia, mentre l'altra Virginia, sua legittima moglie nella vita, appare qui, ovviamente col nome di Florinda, come sorella di Lelio). Lidio 'maschio' e 'femmina' potrebbero suppersi – se il lettore crederà di condividere la nostra chiamata in causa della *Calandria*, che ora si illustrerà – all'origine del nome d'arte di Virginia-Baldina (abbiamo già detto che Bernetta chiama *signor Lidio* la presunta Lidia travestita).

L'ambiguità del Bibbiena risiedeva tutta nello spazio dell'azione teatrale – funzionando cioè come diversione nel travestimento e nello scambio –, quella di Andreini è invece un fondamento, quale metafora e spia del divenire degli esseri e della loro 'interiorità in movimento' (per dirla con Jean Rousset). Una sorta di desiderio platonico – l'androgino del *Simposio* –, di ricongiunzione originale dell'essere totale e primigenio, si manifesta nell'inseguirsi e scambiarsi dei gemelli assortiti nella *Calandria*.<sup>11</sup> Il finale della commedia

---

<sup>11</sup> Cfr. R. ALONGE, «La Calandria» o il mito di Androgine, in ID., *Struttura e ideologia nel teatro italiano fra '500 e '900*, Torino, Stampatori Università, 1978.

del Bibbiena offre – se la forma in cui noi la leggiamo non è una reinvenzione sulla pagina di quello che sulla scena non poteva accadere – l'effettiva compresenza dei fratelli sul palcoscenico, che segna il ritrovarsi e il simbolico riunirsi di Lidio e Lidia-Santilla, sancendo la conclusione delle lunghe peripezie che avevano articolato il gioco teatrale. I due gemelli dovevano dunque originalmente essere due interpreti o, quantomeno, nell'incerto chiarore dell'illuminazione a cera, un secondo attore dava nel solo 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 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* i due gemelli non appaiono fisicamente insieme nel finale e, ciò che più conta, di conseguenza la conclusione non depotenzia, riconducendola a ragione, ma incrementa 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.

L'unione sessuale di Eugenio e Florinda avviene senza che Flo-

rinda sappia in partenza di trovarsi di fronte a un uomo, gemello di Lidia, e credendolo infatti «la stessa Lidia», travestitasi da uomo per dissimularsi in rapporto all'incarceramento di Silvio. Nel racconto che la stessa 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 ritirar 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 corpo maschile che esso copre), mentre aveva creduto prima della sua 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'.

I conti però non si possono chiudere così semplicemente.

6. Abbiamo detto che l'ermafrodito viene evocato nella *Calandria* come 'giustificazione' fasulla, e in qualche caso fraudolenta, della doppia natura del personaggio che appare sul palcoscenico e che agisce nello spazio ideale dietro essa – nell'interno delle case di 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 quadruplicata 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. La credulità che essa suscita sulla scena – fino alla spiegazione finale, col ritrovarsi dei due gemelli – è della medesima specie di quella che, all'ennesima potenza, è messa a carico dello sciocco Calandro. Costui crede alla possibilità di essere risucchiato nel bacio o di morire e rinascere, smembrandosi e ricomponendosi, nel chiuso di una cassa (con evidente parodizzazione da parte dell'autore dei retaggi rinascimentali nel credito della mutazione fisica e alchemica).

L'impossibile bivalenza di Lidio/Lidia si esprime, infatti, nella *Calandria* – 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.

Lo stesso progresso dell’azione – adulterio, rischio dell’incesto – è nella commedia del Bibbiena troncata al suo apice dalla ‘scoperta’ rassicurante dell’esistenza di due personaggi al posto di uno, secondo la tipica direzione – esemplarmente esibita fin dalla *Novella del Grasso legnaiuolo* – che fa del terrore del perdersi nell’allucinazione e nel piacere del ritrovarsi nel controllo razionale del quotidiano l’articolazione essenziale del comico rinascimentale.<sup>12</sup> E l’autore ha già provveduto a strizzare anticipatamente l’occhio al lettore e allo spettatore qualche scena prima (II, 3), allorché Lidio *femina* rivolge qualche parola a un personaggio che non appare in scena, ma che si deve supporre ascoltarlo ‘in quinta’. Apprendiamo che il nome di costei, nutrice sua e del fratello, è guardacaso Tire-

---

<sup>12</sup> Per la deduzione di un paradigma interpretativo – ardità, non sempre condivisibile e assai interessante – si vedano le acute pagine di M. TAFURI, *Ricerca del rinascimento, Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 3-32.

sia: che dire dell'educazione che può avere impartito ai due gemellini in fasce un individuo con un nome siffatto e con quale sensibilizzazione per le questioni legate al riconoscimento della rispettiva identità sessuale? Ovviamente una *boutade* del genere mostra inequivocabilmente come Bernardo Dovizi maneggi nella sua commedia con pieno divertimento, nonostante le complicazioni seriamente allegoriche di alcuni lettori del nostro tempo, il mito dell'ermafrodito e i suoi retaggi nel simbolismo rinascimentale.<sup>13</sup>

Tra l'idea dell'ermafrodito dei tempi di Bibbiena e quella dei tempi di Andreini si danno – semplificando per opportuna brevità – delle differenze sostanziali, che obbligano a condurre fuori dal terreno delle mitologie rinascimentali la ricerca di addentellati culturali utili a comprendere il nostro testo. L'itinerario è stato mostrato esemplarmente da Michel Foucault, in una lezione davvero illuminante del suo corso del 1974-75 al Collège de France, dedicato agli 'Anormali'.<sup>14</sup> Proprio nella Francia di pochi anni prima della data della nostra commedia sembra situarsi l'episodio emblematico del tramonto dell'ermafrodito come mostro perseguibile (de «l'hermafrodite brûlé en tant qu'hermafrodite» e delle varie ipoteche di credenze relative al suo stato). Pochi anni prima della rappresentazione e della pubblicazione a Parigi di *Amor nello specchio* aveva avuto grandissima eco la vicenda del cosiddetto ermafrodito di Rouen (caso del 1601, descritto da Jacques Duval in un'opera a stampa nel 1612, intitolata *Des hermaphrodites, accouchemens des femmes, et traitement qui est requis pour les relever en santé et bien élever leurs enfans*).

Andreini avrebbe potuto sentir parlare di questo celebre caso, ma non è ciò quanto qui direttamente importa. Importa invece che

---

<sup>13</sup> Il rapporto con le mitologie di trasformazione fisico-alchemica resta, dunque, del tutto parodistico. Peraltro la 'moralizzazione' della *Calandria* attraverso una lettura allegorica degli intermedi tentata da Franco Ruffini nel suo per più motivi rilevante contributo (*Commedia e festa nel Rinascimento. «La Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, Il Mulino, 1986) è stata contraddetta da Bodo Guthmüller, che ha inequivocabilmente richiamato a documenti trascurati da Ruffini, che chiariscono la significazione politica – in rapporto alla festa urbinata del 1513 – della festa che ospitava la commedia: cfr. *Mito e legittimazione del potere nella festa di corte*, in ID., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 165-185.

<sup>14</sup> M. FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, édition établie sous la direction de F. Ewald et A. Fontana par V. Marchetti et A. Salomoni, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1999.

questa vicenda rappresenti, dal punto di vista della pratica clinica e conseguentemente dell'applicazione alla giurisprudenza – ma si potrebbe dire più ampiamente della storia della cultura – un completo mutamento della considerazione del problema, per noi utile a una ricognizione ambientativa. Marin Lemarcis – nato col nome di Marie – divenne *petit à petit* uomo, fino a sposare una vedova; denunciato, fu condannato alla pena capitale, ma un insperato ribaltamento della sentenza fu procurato dall'acume del perito Duval, che scoprì, ispezionando la vagina, e descrisse clinicamente dei segni dirimenti di virilità. Foucault vede in questo episodio di 'scelta' o almeno di 'definizione prevalente' del sesso «les tout premiers rudiments d'une clinique de la sexualité», ma soprattutto – ben oltre il caso – un esempio altamente significativo di una «nécessité d'un discours savant sur la sexualité et, en tous cas, sur l'organisation anatomique de la sexualité».<sup>15</sup>

Il caso – con la pubblicazione di una scelta di pagine dal trattato di Duval – è stato opportunamente studiato – certo a partire dall'indicazione offerta dal corso di Foucault che abbiamo ricordato – da Valerio Marchetti, con osservazioni rilevanti sul metodo di Duval e, più generalmente, sulla svolta che esso impone, sul campo, alla teoria dell'ermafroditismo.<sup>16</sup> Oltre il retroterra del mito che proietta l'androginismo in un tempo pre-storico – quello della 'favola' di Aristofane nel *Simposio* di Platone che narra l'unità primigenia dell'essere e dispiega la sua 'nostalgia' nel nostro mondo, ma anche quella dell'unità del 'protoplasto' Adamo, prima della creazione per separazione di Eva – il trattato di Duval raccoglie una larga messe di casi 'reali' o che come tali sono presentati. La bisessualità descritta dal medico (del II secolo dopo Cristo) Leonida – il cui insegnamento, tramandato nel sesto libro della *Chirurgia* di Paolo d'Egina rifonda la tradizione cinquecentesca – consisteva in sostanza in una 'patologia' degli organi sessuali; il trattato di Duval si dedica invece al rapporto tra sessualità apparente e sessualità nascosta non solo nei termini della 'prevalenza' di uno sull'altro sesso ma della 'storia' di una trasformazione sessuale. L'androgino e il gi-nandro – persone 'doppie' con rispettiva prevalenza di mascolinità

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 62-70.

<sup>16</sup> J. DUVAL, *L'ermafrodito di Rouen. Una storia medico-legale del XVII secolo*, a cura di V. Marchetti, Venezia, Marsilio, 1988.

o femminilità – sono esseri che generalmente compiono il loro cammino sessuale quando giungono all'adolescenza: la 'forza della natura' rivela per il ginandro, dietro l'apparenza di un apparato genitale maschile inutile, al livello del perineo, la *porte du cabinet naturel* della donna (*venant l'age que les menstrues coulent aux filles*), ma se questa forza non arriva alla rivelazione – ecco il punto – Duval sostiene che l'osservazione clinica deve essere completata dall'*artifice du chirurgien*; così sull'altro fronte – che è quello della vicenda che ha visto trionfare in sede medico-legale il metodo di Duval – si impongono all'osservazione del perito medico storie di androgini, donne la cui latente natura maschile si rivela parimenti. La *curiosité de sçavoir* – una definizione quasi foucaultiana *ante litteram* – muove anche la sollecitazione di conoscere la sessualità 'clandestina', latente, quando quella 'ufficiale' è come morta: da qui l'idea, indubbiamente rivoluzionaria, che la clinica della bisessualità consista nella rivelazione di una sessualità profonda contenuta *dentro* la sessualità superficiale (la donna dentro l'uomo, l'uomo dentro la donna). Con ciò decade ogni considerazione sull'impossibilità 'naturale' – secondo un vincolante sillogismo di tradizione aristotelica – per l'essere umano di retrocedere dall'essere per natura 'più perfetto', l'uomo, a quello 'meno perfetto', la donna; è piuttosto nel costume sociale – scrive lucidamente Duval – che si ritrovano le ragioni di tale preferenza, ove gli esseri di incerta definizione sessuale sono più spesso battezzati come maschi in quanto i genitori preferiscono allevare un uomo piuttosto che una femmina.

Vale forse la pena di riassumere molto brevemente l'episodio – non necessariamente 'vero', ma certo messo in campo per preparare il lettore all'esame minuzioso del caso che è al centro del libro e dell'esperienza medico-legale dell'autore – della figlia di un avvocato della città di Parigi, accusata di omosessualità e imprigionata come *subiugatrice* delle proprie compagne di collegio. Solo lo stragemma di introdurre una bella ragazza nella sua cella – dopo una serie di perizie mediche da cui risultava indiscutibilmente la sua piena femminilità – permette, interrompendo il loro rapporto, di scoprire tra le labbra del suo sesso «un membro virile, assai grosso e in erezione, che cominciava a ritirarsi». Il finale della vicenda fa straordinariamente al caso nostro, con pendenze quasi teatrali: il riconosciuto androgino viene assolto, giudicato uomo e fatto indossare abiti maschili; «E vestito da uomo egli volle dedicarsi agli studi

umanistici. E ne trasse tale profitto, e in così poco tempo, da poter accedere al corso di filosofia». Anche per la sua storia – quella di Marie divenuta Marin – Duval arriva a scrivere che, quando il reo fu scagionato grazie alla riconosciuta ‘verità’ anatomica dall’accusa del ‘crimine’ per libidine contraria alla legge naturale, gli sembrò di ascoltare la sentenza pronunciata dal giudice come «negli antichi teatri» lo spettatore udiva la voce di Giove «uscire da una macchina predisposta per sciogliere i dubbi più difficili».

7. Il nesso che si può stabilire da qui – anche da quest’ultima storia, anche dal paragone teatrale messo in campo da Duval – tra gli uomini e le donne ‘apparenti’ studiati dalla clinica e gli uomini e le donne che si scambiano abiti e ruoli in scena non è del tutto peregrino. Non lo è, almeno, nel nostro caso, in cui un autore dotato degli strumenti spettacolari e culturali di cui disponeva Andreini decida di piegare la topica teatrale del travestimento applicato al doppio gemellare assortito alla significazione profonda dell’identità sessuale.

Abbiamo visto che 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).

L’impiego del ‘fregolismo’ del rapido cambio da parte dell’attore che si cimenta nel doppio ruolo costituisce normalmente la meccanica della complicazione replicata della trama gemellare, non della sua risoluzione (abbiamo commentato il funzionamento della *Calandria*). Il già sospettabile impiego in questa posizione finale risulta tanto più ambiguo nell’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. 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 riaprirla. È evidente che queste parole, insieme all'incompleta vestizione di Eugenio, rendono nuovamente ambiguo ciò che le ultime scene della commedia 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' di Bernetta sembra perseguire lo scopo di continuare a gettare sul personaggio – un guerriero interpretato da una donna – 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.

Anche in questo caso la nostra distanza 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 creduto 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 for-

ma 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).<sup>17</sup> 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).

Questo ardita argomentazione sillogistica, a carico del personaggio – e cioè pronunciata da un'attrice che simula un personaggio

---

<sup>17</sup> Cfr. G. POMATA, *Uomini mestruali. Somiglianza e differenza fra i sessi in Europa in età moderna*, «Quaderni storici», XXVII, 1992, pp. 51-103.

maschile – poggia su quello che Francesco Orlando – ripensando alle categorie dell'inganno barocco di Jean Rousset – ha definito complessivamente con la categoria del 'dato di fatto falso'.<sup>18</sup> 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 «dilettersi 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, 'mestruato' e chino sopra un catino.

8. Spostiamo, in una breve ricognizione, lo sguardo altrove, prima di giungere a una considerazione riassuntiva della complessa *testura* della commedia, che abbiamo provato fin qui a ricostruire e chiarire.

In *Amor nello specchio* agisce – praticamente in luogo del negromante pataccaro Ruffo della *Calandria* o di altri impostori della commedia rinascimentale – un vero Mago (ed è un grave fraintendimento pensare il suo ruolo come quello di un imbroglione). I suoi atti sono – sul piano dell' spettacolo, come mostra l'attenzione nelle didascalie agli 'effetti speciali' (apparizioni di esseri soprannaturali, prodigi, bilocazioni ecc.) – veritabili operazioni di magia, anche se esse restano – fino al finale – inutili a causa del cattivo comportamento dei partecipanti al rito. È l'imperizia o la fretta di que-

---

<sup>18</sup> Cfr. *Il dato di fatto falso: tecnica teatrale e visione del mondo*, in *\*Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 27-37.

sti che rende vano l'esito, non il difetto di sapienza del mago (e per fortuna, poiché due amanti si provano a costringere per magia la stessa donna ad amarli). E se il Ruffo della *Calandria* appartiene, come abbiamo detto, a una truppa di falsi maghi da commedia che si approfitta degli amanti a scopo di lucro, Arfasat 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'). Egli esercita *gratis* i suoi poteri, mosso a compassione degli amanti infelici, essendo stato lui stesso fedele d'amore.

Non è però un caso, ovviamente, che proprio una cassa – il contenitore che nella *Calandria* rappresenta uno spazio dell'alterità e della trasformazione solo nella sciocca credulità di Calandro – si faccia in *Amor nello specchio* veicolo della vera magia. Lo spazio 'altro' è per il Bibbiena un universo virtuale solo per lo sguardo dell'idiota Calandro: una dimensione in cui chi bacia più forte può 'bersi' il partner, in cui ci si può tagliare a pezzi e ricomporre, in cui si può morire e rivivere, in cui l'orrida *scanfarda* (la prostituta che doveva sostituire nel commercio carnale al buio la bella Lidia) viene creduta dallo stupido la Morte che fugge e si rende a lui visibile nel momento in cui, all'aprirsi del baule, egli 'torna in vita'. Naturalmente la 'verità' referenziale, fuori dall'immaginazione credula dell'imbecille, consiste semplicemente nella letteralità della tautologia.

La scena del forziere – che è la più notevole della commedia del Bibbiena, e infatti di lì modello fortunatissimo di molte riprese – genera di lontano, con un completo ribaltamento, la 'vera' esistenza di uno spazio altro nella commedia di Andreini. Grazie alla magia di Arfasat, Florinda addormentata appare a Lelio (III, 7) dentro a una cassa che la 'contiene' secondo una sorta di bilocazione, mentre il suo corpo riposa nel letto. L'operazione magica, che Lelio non riesce a compiere per negligenza, consiste appunto nel trasformare la visione nella cassa in materializzazione *in praesentia* di Florinda, imponendo ad essa il volere dell'amante infelice. Alla fuga precipitosa del facchino bergamasco, intercettato dai birri della dogana, subentra – con ampio dispiego di effetti speciali – quella degli spiriti che portano il forziere, e la porta di accesso all'alterità, attraverso la mutazione per magia, si richiude. Così Orimberto – che, pur essendo sciocco, non è assimilabile a Calandro – vede

effettivamente l'apparizione della morte e con lui, ciò che più importa, la vedono gli spettatori.

È fondamentale capire che in *Amor nello specchio* la magia – esercitata davvero e non per impostura – risulti una sorta di percorso inutile per la soluzione degli amori ‘male assortiti’. Se le indicazioni di Arfasat venissero seguite, l'amore di Lelio vincerebbe la ritrosia narcisistica di Florinda. E così Lidia sarebbe vinta da uno dei suoi pretendenti. Viceversa la storia di Florinda si concluderà sì naturalmente in un rapporto amoroso con un uomo, ma non con Lelio, e secondo un piano che – se viola arditamente i limiti del lecito, tra referente e metafora – non esula da quello della natura. Così Lidia sarà impalmata – più per concessione cavalleresca che per vero amore – da Silvio, che avrà meditato il suo caso in prigione. La magia, a questo punto, sconfitta sul piano delle trame amoroze, si offre – risolte le vicende delle due donne protagoniste – a chiudere tutte le altre rimaste aperte. Una commutazione del furore amoroso – ormai senza possibile oggetto – in furore bellico.

9. È venuto – infine e retrocedendo – il momento di indicare una chiave d'accesso primaria nella dedica *All'illustrissimo signore Basampierre* (resa più o meno ‘fonetica’ di Bassompierre). Per capire i riferimenti di Andreini – giocati tra aspetti caratterizzanti il dedicatario e i piani tematici della commedia – bisognerà entrare minimamente nella biografia dell'illustre personaggio.<sup>19</sup> François de Bassompierre, lorenese, nacque ad Harouel nel 1579, ma fu presto condotto alla corte, a Parigi, dalla madre, rimasta vedova, nel 1598, insieme ai fratelli. La sua vita si può – come fa la fondamentale biografia moderna di riferimento<sup>20</sup> – dividere in quattro periodi: quello che lo vede intimo compagno di Enrico IV (fino al suo assassinio nel 1610); un secondo che ne fa un fedele di Maria de' Medici nel periodo della reggenza – anche se non senza sospetti e contrasti – fino al 1617; un terzo – il principale della sua fortuna – in cui egli sale ai massimi vertici come soldato e ambasciatore di

<sup>19</sup> La breve nota biografica dedicata a Bassompierre nell'edizione cit. di *Amor nello specchio* (p. 55) risulta del tutto generica.

<sup>20</sup> P. M. BONDOIS, *Le maréchal de Bassompierre (1579-1646)*, Paris, Albin Michel, 1925. E cfr. F. DE BASSOMPIERRE, *Journal de ma vie. Mémoires du maréchal de Bassompierre*, première édition conforme au manuscrit original, publiée pour la Société de l'histoire de France par le Mis de Chantérac, Paris, 1870-1875.

Luigi XIII; un quarto che vede precipitare la sua sorte, con la lunga incarcerazione alla Bastiglia voluta da Richelieu, durata quasi tredici anni, dal 1631 al 1643, fino alla morte del cardinale, che gli consentirà un ultimo, breve spazio di vita libera e di reintegrazione a corte.

La sua carriera militare procede soprattutto a partire dal 1614, come colonnello generale *des Suisses*; è maresciallo di campo l'anno seguente, *grand-maître* dell'artiglieria nel 1617 e capitano *de Monceaux* nel 1618. Dopo il periodo in cui è nominato ambasciatore straordinario in Spagna (1621), è fatto maresciallo di campo nel 1622. In questo, per lui fondamentale, anno, dopo la morte del *connetable de Luynes*, – circostanza che egli sembra vivere senza gioia e senza rimpianto, per quanto mostra il suo *Journal* – egli si prodiga coraggiosamente nel servizio del re in una fitta serie di successi militari. Diventa così maresciallo di Francia, «aux applaudissements de l'armée», il 12 ottobre 1622.

Sono questi anni di gloria politica e militare: nel 1625 egli è ambasciatore straordinario in Svizzera e nel '26 in Inghilterra; nel '27-'28 dirige l'assedio de la Rochelle, mentre intanto monta la sua sfortuna, a preparare una brusca inversione. Sulla scena appare il cardinale di Richelieu che nel 1630 lo fa arrestare. Bassompierre brucia, prima dell'ora fatale, più di seimila lettere d'amore, un rogo che egli dichiarerà imposto dal fatto di non voler compromettere le dame coinvolte, ma le missive forse contenevano notizie ben altrimenti pericolose. Egli resterà quindi eroicamente prigioniero alla Bastiglia fino alla morte del cardinale (4 dicembre 1642). La principessa di Conti – con la quale era unito da un matrimonio segreto – viene allontanata dalla corte per morire due mesi dopo.

All'uscita di prigionia Luigi XIII lo riammette a corte: «Les restes du maréchal de Bassompierre valaient mieux que la jeunesse de quelques uns de plus polis de ce temps là», riconosce Madame de Motteville. Muore il 12 ottobre 1646.

Numerosi documenti – per i quali si veda l'appendice di Chantérac alla sua edizione del *Journal* e la monografia di Bondois – ci trasmettono notizie di grande interesse relativamente alla passione teatrale di Bassompierre e, soprattutto, al suo diretto coinvolgimento scenico in rapporto ai suoi doveri mondani di cortigiano. Una notizia risalente al marzo 1621 – nel tempo in cui egli era in Spagna come ambasciatore straordinario del re – esibisce tutto il piace-

re del teatro come intrattenimento galante, tanto più forzando i limiti della proibizione. Qui egli risulta aver fatto recitare in periodo di quaresima – e, di più, di avere ottenuto una bolla «pour manger de la chair [...] moy et cent autres avesque moy» – una commedia:

Et de plus, ce quy ne s'estoit jammais veu en Espagne, pour me divertir, il permit que l'on jouat cheux moy des comedies, mesme les deffraya: ce quy fit que les seigneurs et dames, quy en tout temps sont passionnés pour la comedie, le furent d'autant plus que c'estoit en un temps inusité, et que le deux bandes des comediens du roy s'estoint jointes ensemble pour rendre la comedie plus complete. Aussy leur donnois je, outre les trois cens reaux que le roy leur payoit de chasque comedie, mille reaux extraordinairement; et je faisois apporter durant la comedie quantité de confitures et d'aloja [*aloja*, bevanda d'acqua, miele e spezie] aux dames quy y venoient, quy estoint de deux sortes: celles quy s'y faisoient prier par la comtesse de Baraxas, lesquelles se tenoient sur le haut dais et avoient le visage descouvert; les autres sur les marches du haut dais et dans la salle, mais tapadas et couvertes de leur mante. Les hommes aussy y venoient, les uns couverts, les autres ouvertement: tous les ambassadeurs s'y faisoient prier par moy d'y venir.<sup>21</sup>

Nel febbraio del 1619 per le nozze di Vittorio Amedeo di Savoia e di Cristina, *seconde fille de France*, lo incontriamo tra gli arcieri ballerini del balletto che si ispirava al tema tassiano di Tancredi nella foresta incanta, «faisans gestes et contenance guerrieres». E così egli appare in altri *ballets de cour*, per esempio nel 1623, 1624, 1627. Nel primo – dedicato a un baccanale – nel ruolo di amoroso. La descrizione trasmette anche i versi (di Bordier) che egli declamava:

Quelques assauts que le sort  
me livre jusqu'à la mort,  
j'en obtiendrai la victoire.  
Le plus rigoureux tourment  
ne me peut oster la gloire  
d'aymer éternellement.

L'anno seguente – nella *grande salle* del Louvre – l'intera corte si esibiva in abito di pirati: il re nel ruolo di un capitano olandese,

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 246.

Bassompierre, da corsaro, recitava (ancora su istruzione di Bordier) la sua costanza amorosa:

Enfin malgré les flots, me voici de retour,  
la mer se promettoit de noyer mon amour,  
dont la constance luy fait honte;  
mais elle est bien loin de son compte:  
Caliste, vos appas ont rompu son dessein,  
les flots ou je me perd sont dedans vostre sein.

Nel terzo – nel 1627 –, un *Ballet du sérieux et du grotesque*, egli appariva in veste marziale, in una bizzarra *parade* in cui delle *bouteilles coiffées* si trasformavano in donne: «des colonels suisses qui, les fuyant alors, étaient attirés par des gobelets qu’elles avaient en main». Bassompierre rappresentava il colonnello generale degli svizzeri.

Giovan Battista Andreini data la dedica di *Amore nello specchio* a Bassompierre il 18 marzo 1622. Proprio all’inizio di quell’anno egli – militare, amante, e anzi ‘corsaro innamorato’ – era stato nominato, come abbiamo detto, maresciallo di campo dal re e stava bruciando le tappe della sua carriera militare.

Egli annota a febbraio, al di qua dei giorni grassi di carnevale e delle recite:

Février. Le roy manquoit de mareschaux de camp pour ses armées, ceux quy l’estoint l’an precedent estant mortes ou montés a d’autres charges, et moy je ne voulois plus servir en celle là pour n’y avoivre des compagnons quy fussent de mon calibre; mais le roy m’honora de la charge de premier mareschal de camp par brevet particulier...<sup>22</sup>

Alla nomina – prima dell’impegno diretto sul campo – segue un periodo di riposo invernale a Parigi:

Cependant nous passames assés bien le temps cet hiver là a Paris, tant a la court qu’a la foire de Saint Germain, et la caresme prenant fut acompagné de plusieurs belles comedies et grands ballets. La court estoit fort belle, et les dames aussy...<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, vol. III, p. 14.

<sup>23</sup> *Ibid.*, vol. III, pp. 14-15.

La regina, incinta, cade e perde il figlio e mercoledì 6 aprile Bassompierre lascia gli ozi parigini per raggiungere il re a Nantes. In una corte che il maresciallo si ricorderà a distanza come *fort belle*, durante questa pausa – nella fase ascendente di una carriera, allorché il servizio militare metteva in secondo piano la dedizione dell'uomo galante, imponendo una svolta totale alla sua esistenza –, cade l'omaggio della dedica della commedia di Andreini.

Bassompierre fu effigiato da pittori – tra i quali in primissima posizione Van Dyck –, incisori, scultori, medaglisti, ma il ritratto che di lui qui ci interessa è quello 'formato con parole' – e che coglie la mutazione del personaggio proprio negli anni in cui cade la dedica di Andreini – che di lui traccia tra acuta maldicenza e simpatia, ma con sostanziale rispetto («Il a tousjours esté fort civil et fort galant»), nelle sue *Historiettes* Gédéon Tallemant des Réaux.<sup>24</sup> La collezione di alcuni suoi motti memorabili ne disegna il profilo tra acutezza e galanteria, l'aneddotica amorosa offre al quadro ulteriori colori: «Il était à la cour ce que Bel-Accueil est dans le *Roman de la rose*: cela fesait qu'on appelait partout Bassompierre ceux qui excellaient en bonne mine et propreté». I tratti fisici descrivono dapprima il bel cortigiano – «il estoit beau et bien fait» – e poi, dopo gli anni di guerra, l'uomo pingue e incanutito, le cui movenze avevano reso più evidente un certo impaccio – il che suppone da parte di Tallemant la malevola allusione alla provincialità di provenienza – già visibile dall'occhio esperto nella scarsa eleganza del cavalierizzo e del ballerino. Ma l'autore delle *Historiettes* mostra di divertirsi e approvare altri tratti di questa 'verità', come essa per esempio emerge nello scambio rivelatore di battute, poco prima dell'arresto, con La Rochefoucauld: questi avrebbe antipaticamente apostrofato Bassompierre come *gros, gras, gris*; ed egli lo avrebbe prontamente ricambiato, guardando il colore della sua barba, definendolo *teint, peint, feint*.

Dalle pagine che Tallemant dedica a Bassompierre ci importa tuttavia qui stralciare – puntualissimo ai nostri fini – il riconoscimento al valore del soldato che, inaspettatamente, si rivelò anche ai suoi antipatizzanti a partire dagli anni venti (la battaglia fonda-

---

<sup>24</sup> Le citazioni che seguono nel testo sono tratte dall'ed. nella *Bibliothèque de la Pléiade*, a cura di Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1960, I, pp. 594-604.

mentale, contro i riformati dell'est, è del 1622), in terreni ben diversi da quelli delle schermaglie mondane e amorose in cui il galante cortigiano aveva primeggiato:

On a dit qu'il estoit plus liberal *par fenestre* qu'autremjent; on l'a accusé d'aimer mieux perdre un amy qu'un bon mot. Il n'a jamais passé pour brave. On fit un *gueridon* sur une entrée de ballet, où il sortoit d'un tambour:

Sortir d'un tambour,  
galant Bassompierre,  
aimer tant l'amour  
et fuyr tant la guerre,  
o gueridon, etc.

Cependant aux Sables-d'Olonne, il acquit de la reputation, paya de sa personne et monstra le chemin aux autres: car il se mit dans l'eau jusqu'au cou. Pour la guerre il la sçavoit qui n'en eust jamais oüy parler. Cependant il fut fait mareschal de France ...

Dai libri dedicati a Bassompierre in anni prossimi – lasciando perdere i più pericolosi, che qui non importano direttamente, come il *De admirandis Naturae reginae deoque mortalium arcanis* di Giulio Cesare Vanini – è dato estrarre un dispiego di encomi perfettamente sovrapponibili a quelli che impiega Andreini. Si veda, per esempio, la dedica in versi che François de Rosset premette alla collettanea raccolta, che esce a Parigi nel 1618, intitolata *Lettres amoureuses et morales de beaux esprits de ce temps*, di cui riporto qui il tratto centrale, come si vede esattamente sovrapponibile alla dedica di Andreini e alla chiave allegorica di *Amor nello specchio*:

O grand honneur de notre âge,  
seul egal aux demi-dieux,  
Mars loge dans ton courage  
et l'Amour dedans tes yeux,  
et ta douce courtoisie,  
à ta belle âme choisie,  
peut y faire son sejour.  
Afin qu'au siècle où nous sommes  
tu t'acquières tous les hommes  
ou par force ou par amour.

10. Sarà a questo punto evidente perché Andreini non si accontenti di tirare le fila della trama metaforica della sua commedia con l'intervento risolutore di Eugenio. L'ambiguo destino del doppio virile e militare di Lidia – simulato per raddoppiamento dalla 'seconda Virginia' – ci rinvia, con la morale che suggerisce, al nucleo di significati e di oggetti da contemplare nello specchio grandangolare della commedia, che la dedica additava al suo illustre destinatario come contenuti del profilo del personaggio, tra «valor guerriero», «gentilezza cavalleresca» e «vertù pellegrina».

L'ultimo atto effettivo – dove il mago riesce finalmente a fare il proprio mestiere – mostra la trasformazione risolutiva di una pratica nell'altra, parallelamente alla trasformazione della prevalenza di una componente sessuale nell'altra che la commedia ha rappresentato, a partire dalla nostra costitutiva doppiezza di esseri umani. Gli amanti che non sono riusciti a farsi amare, e i loro servi, sfilano prima del calar della tela in una parata militare, con tamburo e insegna: «questi erano amanti [...] e or son soldati», li dichiara il Mago, che da aiutante d'amore si è fatto creatore di soldati. La commedia si era aperta col caso di Guerindo (come sempre in Andreini metafora parlante), mostrando il rapporto tra i sessi come una guerra. Al calar della tela Guerindo, dimentico dell'amore, sarà davvero guerriero, passando dalla metafora della guerra amorosa alla verità letterale del servizio militare.

Nel piccolo squadrone – che lascia la città, 'scena d'amore', con un'attitudine certo prossima a quella delle parate dei cortigiani soldati e pirati d'amore dei *ballets de cour* – c'è anche Lelio, cioè Giovan Battista Andreini, da amante fatto soldato. Non per un trionfo delle armi sull'amore ma per la necessaria reversibilità delle attitudini e dei ruoli. È, tra l'altro, una 'chiusura' che lo porta, almeno nei panni di Lelio, fuori dal cerchio amoroso tra l'attrice moglie e l'attrice amante. Questo per dire che il gioco degli specchi ha il suo oggetto fuori, o comunque oltre, i casi dell'autore, e che se da questi Andreini ha preso le mosse – nelle premesse esistenziali all'invenzione – il complicato marchingegno della sua commedia ha poi messo in scena, nell'*ordigno composto da vari specchi*, un nodo di trame ben altrimenti ambizioso e rappresentativo della natura reversibile dei ruoli e del complesso divenire dell'identità.

PIERMARIO VESCOVO