

IRENE PALLADINI

Elementi archetipici in «Amor nello specchio» di Giovan Battista Andreini

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

IRENE PALLADINI

Elementi archetipici in «Amor nello specchio» di Giovan Battista Andreini

Il presente contributo propone una lettura di alcuni elementi archetipici sottesi alla «commedia amorosissima» di Giovan Battista Andreini e suggerisce possibili proiezioni e persistenze di tali nuclei tematici in ambito novecentesco.

Un sentimento di vertigine, ad alta densità perturbante¹, connota intimamente la «amorosissima»², e assai filosofica, commedia *Amor nello specchio*, opera del drammaturgo, attore e impresario della Compagnia dei Fedeli, Giovan Battista Andreini, in arte Lelio, e composta e stampata a Parigi nel 1622, presso lo stampatore Nicolas della Vigna, forse mai messa in scena in Italia, «per plausibili ragioni prudenziali»³.

Una perplessità, da intendersi come sospensione e differimento del senso, a tratti sgomenta, a tratti ludica e lubrica, originata non solo dalla ibridata struttura combinatoria di rocambolesche peripezie, inanellate a ritmo serrato e intarsiate, come in un serico arazzo, in una girandola di arguzie retoriche e manipolazione di codici linguistici ed espressivi⁴, ma anche dalla pervasiva *imagerie* nictomorfa dello specchio, «elemento liquido e inquietante»⁵, almeno secondo la *lectio*

¹ Nella sua lungimirante interpretazione critica, Marco Lombardi rileva la «vertigine psichica» che adombra Florinda nel suo tortuoso cammino iniziatico, cfr. MARCO LOMBARDI, *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*, Pisa, Pacini Editore, 1995, p. 221. Inoltre, sebbene introdotto in altro contesto, ovvero in relazione alle vicende centauriche e allo spazio della favola pastorale, il concetto di perturbante aggalla anche dal finissimo studio di SIMONA MORANDO, *Chirone a Parigi. Andreini e Marino*, in *Il sogno di Chirone Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce, Argo, 2012, in particolare p. 111.

² Tutti i riferimenti testuali alla commedia sono tratti dalla edizione di GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Amor nello specchio*, a cura di Salvatore Maira e Anna Michela Borracci, Roma, Bulzoni, 1997. La formula «commedia amorosissima» figura nella dedica alla controversa figura dell'«Illustrissimo Signore Francois de Bassompierre», Maresciallo di Francia sotto Luigi XIII, personaggio di spicco dell'entourage di Maria de' Medici, celeberrimo uomo d'armi, ben noto per la sua proverbiale galanteria e per le sue infinite avventure erotico-amorose; caduto poi in disgrazia con l'ascesa del Cardinale Richelieu, e infine recluso alla Bastiglia dal '31 al '42. Sulla dedica della *pièce* e in merito alle ragioni profonde sottese alla scelta di un dedicatario ormai invisibile ai più, si consideri l'analisi condotta da ALICE BRAGATO nella sua Tesi di dottorato (Università di Bologna, ciclo XXV, 2013) *La drammaturgia sperimentale di Giovan Battista Andreini fra Commedia dell'Arte, poesia e teatro per musica*, pp. 131-142.

³ PIER MARIO VESCOVO, *Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in *Donne e teatro*, a cura di Daria Perocco, Venezia, Università Ca' Foscari, 2004, p. 51. Dello stesso studioso si veda *Narciso, Psiche e Marte «mestrutato»: Una lettura di Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in «Lettere Italiane», 56, 1, 2004, pp. 50-80.

⁴ Per la consapevole manipolazione di codici linguistici ed espressivi, si suggerisce il rimando alla robusta analisi di LUCA D'ONGHIA, *Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini*, in «La lingua italiana. Storia, strutture, testi», VII, 2011, pp. 57-80.

⁵ GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario, Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Dedalo, 1996, p. 93. In relazione alla valenza simbolica e archetipica dello specchio e delle altre strutture nictomorfe dell'immaginario mitico e psichico, si consideri interamente il secondo capitolo di Durand, *I simboli nictomorfi*, pp. 83-104.

archetipica di Gilbert Durand, che coglie, nella scopofilia contemplativa, una propensione a «ofelizzarsi»⁶, partecipando alla vita delle ombre e dei loro misteri, sino all'autoconsunzione o all'annegamento.

Il motivo dello specchio, nella commedia di Andreini, è ipertroficamente tematizzato sin dalla sezione liminare della dedica programmatica, infatti, in questo luogo specifico, il segno è iterato per diciassette volte – una soltanto è declinato al plurale – in ampie volute architettoniche e slanci metaforici e metamorfici, senza contare la variante «imagine»⁷, la locuzione ciceroniana *speculum vitae humanae*⁸ e l'impiego del gerundio «specchiandosi»⁹. Tale insistenza, non solo significata *per verba*, ma concretamente agita, e coniugata alla riproposizione versatile del mito di Narciso, si snoda in una duplice direttrice: da un lato è elevata a *visio mundi*, dall'altro innesca le più sorprendenti epifanie nel complesso della tessitura drammaturgica.

In merito alla prima funzione, la simbologia dello specchio è tanto radicata da trasmutare – mediante un principio compositivo di anamorfosi grottesca e alchemica – la commedia stessa in una scintillante *Wunderkammer*, in un illusionistico gabinetto di ottica, le cui bizzarrie, sollecitate dai recenti progressi nell'ambito della scenotecnica e della illuminotecnica, consentono di ancorarla sia alla estetica del meraviglioso, sia alle modalità percettive della cultura barocca, «in cui si sfondono in modo vertiginoso i confini tra originale e copia, tra realtà e illusione, tra autenticità e inautenticità, tra verità e finzione, tra essere e non essere»¹⁰, secondo la felice sintesi di Snyder. In effetti, il principio qui enucleato sostanzia anche la *Centaura*, il cui titolo rimanda sia all'ibrido del *monstrum mirabile*, generato, in accordo con le allora diffuse teorie embriologiche, dal comportamento della madre al momento del concepimento, sia all'opera ircocervo, assemblata in una struttura sinusoidale, labirintica – non a caso, la vicenda è ambientata a Creta – e manipolata tramite commistione, e non mera giustapposizione, di generi e stili, in un acceso e dirompente sperimentalismo¹¹. Insomma, come puntualizzato da Marco Arnaudo, lo specchio, analogamente al mostro, «è emblema vivente e scenico dell'inconsueta tessitura del testo»¹², immagine duplicata, al contempo frattale e fratturata, del mondo e del polimorfo e cangiante palcoscenico, se è vero che «l'intero universo dello spettacolo è di specchio»¹³.

Vieppiù, la duplicazione speculare e la coazione allo sdoppiamento, che pervadono l'intima fibra di un testo tutto virato al «gioco barocco di rifrangenze»¹⁴, consentono, come è noto, di ricondurre, con una buona dose di cautela, la matrice generativa del *plot* alla «farandola di doppi e riflessi»¹⁵ della biografia autoriale, sebbene si imponga una necessaria avvertenza, ovvero l'invito a rifuggire dalle

⁶ Ivi, p. 93.

⁷ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Amor nello specchio*, cit., p. 55.

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ Ivi, p. 55.

¹⁰ JON R. SNYDER, *Amor nello specchio tra teatro e cinema*, in «Romanica Olomucensia», XVI, 2006, p. 126.

¹¹ Tra gli altri interventi critici su questa opera, la stravaganza eteroclita della *Centaura* è stata acutamente sondata da SIMONA MORANDO nel contributo *Chirone a Parigi. Andreini e Marino*, cit., pp. 89-172. La studiosa coglie la natura composita dell'opera e riconduce la figura della commedia-centaura «al suo essere formata da membra drammaturgiche ben diverse (i tre generi teatrali appunto) innestate l'una sull'altra da un drammaturgo esperto giardiniere [...]», p. 102.

¹² MARCO ARNAUDO, *Il mostro come figura meta riflessiva nel teatro italiano del Seicento*, in «Forum Italicum», 2014, Vol. 48(1), pp. 28.

¹³ MARIANGELA MELATO, *Il tempo e lo spazio allo specchio*, intervista a cura di Gianfranco Capitta, <http://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/amor-nello-specchio-di-giovan-battista-andreini-2002>.

¹⁴ NADIA FUSINI, *Metamorfosi del dio Amore*, <http://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/amor-nello-specchio-di-giovan-battista-andreini-2002>.

¹⁵ CLAUDIO LONGHI, *Illusioni a forma di diamante*, in «IBC», X, 2002, 4.

pastoie di una lettura a chiave, che è quanto suggerisce Pier Mario Vescovo, il quale interpreta l'allontanamento di Lelio dalla città, da amante fatto soldato, come una esortazione cifrata «a considerare l'oggetto fuori, o comunque oltre, i casi dell'autore»¹⁶, senza restare così inchiodati alla esegesi aneddotica. Il trasferimento sulla scena della insanabile doppiezza vissuta e patita da Andreini interessa, semmai, per la trasfigurazione immaginifica che egli ha saputo operare.

In riferimento alla seconda funzione, lo *speculum amoris*, o delle brame, è oggettivato nella fissità del *voyeurismo* onanistico di Florinda, assorta nel culto, foriero di egotismo erotico, della propria immagine riflessa e si rende, in seguito, necessario per l'apparizione del volto di Lidia. Ma, a disancorare la superficie riflettente da qualsivoglia lambiccato colpo di teatro, concorre la oggettivazione dello specchio come soglia iniziatica per una educazione sentimentale che inauguri il passaggio da un principio solipsistico a uno sociale, relazionale e, come emergerà in seguito, archetipico, rielaborando strutture antropologiche dell'immaginario e materiali mitici del/nel profondo.

Allegoria della sintesi osmotica teatro-mondo, lo specchio assume, dunque, una valenza cruciale in quanto paradigma del cammino tortuoso e increspante, ascrivibile alle «stazioni del mistero di ascesa»¹⁷, del *romance* di Florinda verso la conoscenza e la co-costruzione identitaria, incline ad accogliere gli smottamenti del cuore, le pulsioni erotiche, le istanze del desiderio e i paradigmi mitopietici. L'*iter perfectionis* di Florinda *toward the looking glass* si segnala per la progressiva conversione, mediante *ek-stasis*, dai *phantasmata* lusinghieri e seducenti di ombre proiettate nell'antro della caverna – certo la via immediata e più comoda in cui immettere lo sguardo, ma con il rischio di restarne abbagliati sino alla mutilazione oculare – per approdare, infine, alla chiara veggenza. Il rimando al mito platonico è autorizzato dalle parole di Andreini stesso: «Platone comandava che l'uomo adirato si guardasse nello specchio, onde veggendosi dall'esser suo fatto diverso s'astenesse dall'ira»¹⁸.

Dunque Florinda-novella Psiche¹⁹, ovvero Anima, assume su di sé il rovello e la grazia di un'ascesi, peraltro già rilevata da Siro Ferrone, il quale la riconduce all'intento di nobilitazione di un'arte, notoriamente equiparata alla prostituzione, per mostrare, infine, «le qualità sublimi della donna-attrice»²⁰. Pur restando ineccepibile, la osservazione può essere radicalizzata, sino a connotare lo statuto ontologico dell'essere, colto nella sua pienezza. Di ascesi platonica, dunque, è lecito discorrere per Florinda-Anima, che, affrancandosi dagli *eidola* che incatenano, nella caverna, gli ominidi alle illusioni perdute di vita e verità, incarna e inverte i principi di una *autarcheia*

¹⁶ PIER MARIO VESCOVO, *Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini*, cit., p. 46.

¹⁷ CLAUDIO LONGHI, *A proposito di amor nello specchio*, <http://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/amor-nello-specchio-di-giovan-battista-andreini-2002>.

¹⁸ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Amor nello specchio*, cit., p. 56.

¹⁹ Diffusi, nell'opera, gli espliciti rimandi alla fabula di Amore e Psiche. Si considerino, almeno, le seguenti occorrenze: scorgendo la vaga sembianza di un leggiadro giovanetto, Florinda ricorre alla formula «bella Psiche», II, 6, p. 89. In seguito, durante la pratica dell'incantamento fallace di amore, è Orimberto a riferirsi alla fabula di Apuleio, III, 10, p. 113. In occasione delle profferte amorose a Eugenio, Florinda esplicitamente si identifica con Psiche: «dispogliato che sarete, vi porrò in letto, e io novella Psiche mi corcherò presso il mio novello Amore», V, 5, p. 132. Parecchio interessante, inoltre, è che sia il Governatore, garante della legalità e moralità, ad avvallare il bizzarro caso d'amore: «si potrà sicuramente dir che di nuovo si sia rinnovato in terra in questo punto il caso della stessa Psiche e dello stesso Amore», V, 7, p. 137. Tuttavia, occorre chiarire, il mito sostanza la medesima tessitura narrativa, con tecnica a incastro, laddove, in II, 3, pp. 83-84, Coradella narra la parabola edificante di amor paterno.

²⁰ SIRO FERRONE, *Isabella, Florinda e Lidia*, <http://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/amor-nello-specchio-di-giovan-battista-andreini-2002>.

intimamente vissuta, come professato nell'*incipit* della commedia. Ai lazzi e sortilegi sulfurei della ridda di diavoli che dividono (*dai-ballein*), si contrappone, infatti, la sintesi taumaturgica della *copula mundi* di chi sente insieme (*sun-ballein*), in virtù della *unio mystica* di Florinda-Anima con il suo opposto complementare, Lidia prima, Eugenio poi. Questo spiegherebbe l'impressione di una ottusa stolidità che caratterizza, al contrario, numerosi tra i personaggi maschili – specie se comparati alle figure femminili, che già Ronconi definiva «così centrali e importanti»²¹ – esangui nelle loro profferte amorose, imbelli nella futilità dei loro desideri di gloria, e giustamente gabbati. In effetti, la loro profondità si riduce a illusoria *silhouette*, in quanto renitenti a un percorso di elevazione conoscitiva, e ridotti, essi stessi, a ombre anodine che credono vere le larve fantasmatiche nel labirinto di specchi della loro vita cieca.

Ciò premesso, penso sia oltremodo necessario scrollarsi di dosso da un lato i cascami di certe letture proto-para-femministe d'antan, che inficerebbero l'ambiguità di un testo refrattario a forzature sociologiche, (di ben altro spessore, semmai, i contributi di Marcella Salvi e di Emily Wilbourne²², i quali si distinguono per rigore filologico e perizia documentaria); dall'altro talune farraginose ipoteche freudiane, in particolare quelle che riducono, e affossano, l'opera a una sorta di anamnesi esemplare, e aberrante al tempo stesso, di un caso clinico. La stessa tricotomia «narcisismo-lesbismo-eterosessualità» si configura come involucro esteriore, orchestrato, con talento quasi ingegneristico, dallo stesso Andreini per evidenti ragioni di ortodossia, avvallando e rinsaldando così l'intenzione moralizzante. Invero, più che incomodare istanze para-freudiane, si dovrebbe, semmai, cogliere in filigrana la *lectio* junghiana – teorizzata, tra gli altri, nei volumi *Psicologia e Alchimia*²³ e *Aion, ricerche sul simbolismo del sé*²⁴ – del *principium individuationis* per il raggiungimento del *Selbst*, totalità conclusa e pacificata, attraverso la necessaria *coniunctio oppositorum*, postulata, peraltro, dallo stesso Lelio: «O Amore, o possente Nume, tu che alle cose oscure puoi dar la luce, alle fastidite grazia e alle dubbie fede; tu che gli elementi discordi insieme unisci [...]»²⁵.

Florinda-*Alma Mundi* e Lidia, nella loro arcana quintessenza, evocano la compiutezza del femminile alto, che sa coniugare l'introversione lunare e malinconica a certa fierezza indomita. A ben riflettere, accorati e struggenti accenti si riverberano anche nella sdegnosa Florinda e altera e intransigente nel proprio trasporto amoroso appare anche, e in più di un'occasione, Lidia.

La relazione Florinda-Lidia prelude, sebbene posa suscitare sconcerto il vertiginoso anacronismo, al *mysterium coniunctionis*, benché straniante, fra Alma (leggi Anima) ed Elisabet Vogler

²¹ LUCA RONCONI, *Parole allo specchio*. Intervista a Luca Ronconi di Gianfranco Capitta, <http://www.ctsantacristina.it/2017/10/20/amor-nello-specchio-di-giovan-battista-andreini-2002>.

²² MARCELLA SALVI, *Metateatro e ibridismo sociale e culturale in Amor nello specchio di Giovan Battista Andreini*, in «Forum Italicum», 2015, Vol. 49(3) pp. 715-733. Di EMILY WILBOURNE si segnala il prezioso contributo «Virginia Andreini, detta Florinda» tra *soggettività biografica e soggettività rappresentata*, in *Teatro e «gender»: l'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», Annali 28, XXI (2007), pp. 394-405.

²³ CARL GUSTAV JUNG, *Psicologia e alchimia*, a cura di M.A. Massimello, traduzione di R. Bazlen, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

²⁴ IDEM, *Aion, ricerche sul simbolismo del sé*, traduzione di Lisa Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

²⁵ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Amor nello specchio*, II, 2, p. 77. Nella sua serrata analisi, MARCO LOMBARDI, *Processo al teatro*, cit., p. 221, concepisce il percorso intrapreso da Florinda come un «processo d'individuazione». Inoltre, SIMONA MORANDO, *Chirone a Parigi*, cit., p. 109, istituisce una corrispondenza, originata dalla multanime vastità di interessi culturali e dalla lucidità della visione politica di Andreini, tra la *Centaura* e *Amor nello specchio*, sotto il comune segno della ricomposizione degli opposti: «Chirone, come l'ermafrodito di *Amor nello specchio*, dimostrerà che in un teatro sono necessari i contrari, ma che le discordie debbono essere frenate, cioè riappacificate, ricomposte».

in *Persona*²⁶ di Ingmar Bergman. Si pensi alla sequenza inerente il gesto di Elisabet – non a caso una attrice di teatro – la quale, proprio dinanzi a uno specchio, «prende da dietro il capo di Alma, le solleva con dolcezza la ciocca di capelli che le copre la fronte e mette a nudo il suo volto»²⁷, in una luce sgranata e diafana che «conferisce al tutto un'aura di irrealità, ma anche di sottile erotismo»²⁸, e alla nota scena dei due visi fusi in un unico volto, che suscitò lo sgomento di Liv Ullmann e di Bibi Andersson, come ricorda lo stesso Bergman²⁹, giacché stentavano a riconoscersi nella incertezza percettiva di una latente e carsica androginia.

Tale archetipo numinoso di «completezza sessuale»³⁰ e di «identità suprema»³¹ aleggia nella fluida apparizione di Lidia allo specchio, instillando in Florinda-Anima il desiderio di un superamento di ogni dicotomia, poiché è nella natura stessa dell'androginia conciliare «una frattura, colmare uno scarto, placare l'angoscia della separazione di tutte le polarità, uomo e mondo, tempo e spazio»³². Non è, inoltre, elemento accessorio il fatto che lo specchio, come emerge dall'analisi memorabile condotta da Elémire Zolla, connoti il mistero primordiale dell'androginia psichica. La comparsa, nell'*explicit* della *piève*, di Eugenio, fratello di Lidia e a lei *simillimus*, non va interpretata come un *escamotage*, *deus ex machina* risolutivo dell'intreccio, ma richiama il mistero sapienziale di una ierogamia, la nostalgia di una mistica unità originaria, per quanto *en travesti*. Infatti esplicito compare il riferimento al mito di Ermafrodito, che, nato da Hermes e Afrodite, si congiunge alla Ninfa Salmacide, la quale prega gli dei di lasciarli sempre uniti, divenendo una cosa sola e sciogliendosi «in un singolo ammasso di fibre luminose»³³. Ermafroditismo e androginia non sono perfettamente coincidenti, nella misura in cui già il mito ovidiano concretizza il dramma di una polarizzazione inconciliabile degli opposti, trascesa, nella androginia, dal superamento del conflitto in una ritrovata unità originaria, pur tuttavia le due strutture archetipiche sono interagenti e reciprocamente implicate.

A sostegno della ipotesi qui sostenuta, si considerino due elementi, nient'affatto secondari. Elémire Zolla osserva che Ermafrodito «era venerato, nel mondo antico, come un dio della sessualità»³⁴, e aggiunge, in una nota lapidaria e, ai fini del nostro discorso, folgorante, «la cui metà femminile è Psiche»³⁵. Nondimeno, lo studioso riconduce il mito di Narciso annegato in uno stagno all'androginia poiché, sebbene giovinetto, egli si sarebbe invaghito della propria grazia femminile.

²⁶ INGMAR BERGMAN, *Persona*, 1966. Regia, soggetto e sceneggiatura di Ingmar Bergman; fotografia Sven Nykvist; scenografie Bibi Lindstrom; musiche Lars Johan Werle; interpreti principali Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabet Vogler).

²⁷ ANTONIO COSTA, *Persona*, in *Ingmar Bergman*, a cura di Antonio Costa, Venezia, Marsilio, 2009, p. 95.

²⁸ Ivi, p. 95.

²⁹ Si consideri la seguente annotazione di Bergman: «La maggior parte delle persone ha, chi più e chi meno, un lato migliore del volto. Le immagini dei volti di Liv e di Bibi illuminati per metà, che noi unimmo insieme, dimostrarono il lato peggiore di ciascuna di loro. Quando ebbi indietro la doppia copia del film dal laboratorio, pregai Liv e Bibi di venire nella stanza di montaggio. Bibi grida sorpresa: «Ma Liv, come sembri strana!». E Liv risponde: «Ma sei tu, Bibi, che sembri veramente strana!». Rifiutavano spontaneamente il loro mezzo volto meno bello». Cfr. INGMAR BERGMAN, *Immagini. Da Spasimo a Fanny e Alexander: il regista svedese racconta tutti i suoi capolavori*, Milano, Garzanti, 1991, p. 52.

³⁰ ELÉMIRE ZOLLA, *Incontro con l'Androgino, L'esperienza della completezza sessuale*, Como, Red editore, 1995.

³¹ Ivi, p. 11.

³² SARA SIVELLI, *L'Androgino e il simbolo*, in «Itinera», n. 1, 2011, p. 76. Per un'analisi particolareggiata dell'androginia nella commedia andreiniana, intrecciata a *fabulae platoniche* e densa di riferimenti all'alchimia e cosmologia, si veda il già citato studio di Marco Lombardi.

³³ ELÉMIRE ZOLLA, *Incontro con l'Androgino*, cit., p. 25.

³⁴ Ivi, p. 49.

³⁵ *Ibidem*

Dunque, i diffusi rimandi alla favola di Psiche e al mito di Narciso, che innervano *Amor nello specchio* e sono strettamente correlati a Florinda, evocherebbero l'anelito inesausto al superamento e alla conciliazione degli opposti, autorizzando la interpretazione di Florinda come allegoria di Anima che «acquisisce la conoscenza di se stessa, scorge la propria origine al di sopra della dualità, nella saggezza divina»³⁶. Non va dimenticato, inoltre, il mito dell'androginia tratteggiato nel *Simposio platonico*, la cui pienezza ontologica susciterebbe, nell'uomo scisso e resecato, una insopprimibile nostalgia di interezza, e quanto Andreini fosse imbevuto di filosofia platonica è cosa nota. Finanche il motivo del sangue, certo mestruale, che percorre l'intera commedia, e proprio in relazione a Eugenio, è senz'altro ascrivibile al mitologema archetipico della androginia, poiché rinsalda il legame primevo. A tale proposito, Zolla enuncia alcune cerimonie rituali che prevedono, al termine della circoncisione, la pratica di una subincisione e «tale apertura viene periodicamente fatta sanguinare, quale segno del legame che l'adepto mantiene con la fonte della vita e con l'archetipo dell'androgino»³⁷, proprio come le perdite femminili che, altrettanto periodicamente, si presentano. Così, quel finale tanto stravagante e un poco bizzarro, di Eugenio piegato sul catino a stillare gocce di sangue per una incontenibile epistassi, scena non necessaria alla diegesi e senz'altro poco edificante, e che pure tanto ha colpito Pier Mario Vescovo³⁸, suscita il riso per la scoppiettante *vis comica*, ma si carica anche di una valenza mitopoietica, correlativo di conoscenza iniziatica.

In quanto «formula arcaica e universale per esprimere la *totalità*, la coincidenza dei contrari, la *coincidentia oppositorum*»³⁹, la unione di Florinda ed Eugenio allude, dunque, alla nostalgia di uno *hieros gamos*, che sancisca l'unità nel molteplice, l'armonia conciliata, e conciliante, degli opposti frazionati, con la benedizione morale, sociale, giuridica del Governatore e, va da sé, del pubblico, confortato nelle sue aspettative di ordine, altrettanto morale, sociale, giuridico. E, ciò che più stupisce, è un certo grado di consapevolezza che caratterizza Florinda, nient'affatto folle e delirante nella sua

³⁶ Ivi, p. 71.

³⁷ Ivi, p. 35.

³⁸ PIER MARIO VESCOVO, *Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini*, cit., p. 56, interpreta l'episodio della epistassi nasale di Eugenio come «chiara allusione al sangue mestruale». Dunque Florinda avrebbe provocato il flusso mestruale, benché senza attributi vampireschi, ed Eugenio sarebbe meno virile, perdendo qualcosa della sua fierezza «per femminilizzarsi di riflesso, mestruato e chino sopra un catino» (p. 58). La simbologia del sangue puntella intimamente la commedia. A tal proposito, si fornisce di seguito una campionatura delle occorrenze testuali: è Testuggine, interpretando in senso letterale l'espressione metaforica «sangue nero com'inchiostro» ad alludere alle perdite mestruali: «È perché ogni fin di mese le donne così scrivono» (I, 4, p. 66). Successivamente Granello, nella sua spiccia fenomenologia amorosa, ricorre alla topica del sangue, istituendo un'interessante osmosi tra lessico medico ed erotico (I, 6, p. 70 e II, 2, p. 82). Il buon Sufronio, sinceramente mosso da amor filiale, nel monologo che inaugura l'atto quarto, ricorre alla liquida linfa vitale per esprimere la profondità di un affetto viscerale (IV, 1, p. 115). Eugenio, esternando il suo pretestuoso ardore guerresco, ricorre all'immagine dell'umore sanguigno (IV, 4, p. 119) e, di lì a poco, sarà Orimberto, in funzione antifrastica, a convertire l'immagine in flusso mensile, demistificando così il valore bellico di Eugenio, novello Pìrgopolinice, e conferendogli qualità muliebri (IV, 5, p. 122). Ma è soprattutto la chiusa di Bernetta, nella identificazione Florinda «sanguisuga» (V, 10, p. 139) a suffragare l'ipotesi di un Marte mestruato: «gli vien ora tanto sangue dal naso ch'è una bellezza; però è sopra il catino, né può venire». Si suggerisce, per una interpretazione della simbologia del sangue, l'indagine condotta da THOMAS LAQUEUR in *L'identità sessuale dai greci a Freud*, Milano-Bari, Laterza, 1992. Nello specifico, si rimanda alla sezione *Sangue, latte, grasso, sperma* (pp. 46-56), incentrata sull'analisi della economia dei fluidi secreti dall'organismo monosessuale, tra cui il processo di raffinazione del sangue e dello sperma per mantenere in equilibrio l'apparato fisiologico. Si veda, inoltre, PIERO CAMPORESI, *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Garzanti, 1984.

³⁹ MIRCEA ELLADE, *La terra madre e le ierogamie cosmiche*, in *Miti, sogni, misteri*, Torino, Lindau, 2007, p. 222.

fissità ipnotica, come invece vorrebbe Maira⁴⁰, e assai più «filosofessa»⁴¹, con il suo lucido e loico argomentare, secondo la lettura di Vescovo.

Il tutto, nella commedia di Andreini, è inscenato in una Firenze allusa di sguincio, «distillata in puro e fungibilissimo nomen»⁴², ridotta a quinta e fondale di cartapesta, o, per meglio dire, a cornice in cui è incastonata la commedia delle identità e trasfusa, dall'estro immaginifico di Luca Ronconi, nelle sontuose e decadenti morbidezze, morbose e voluttuose, di una Ferrara lastricata di specchi. Il paesaggio è, infatti, tutto virato nei volti-corpi di personaggi-ombra, come se fossero essi stessi proiettati, nell'antro platonico, dallo strumento proto cinematografico della lanterna magica, e sospesi nella dislocazione spaziale.

Al *setting* umbratile e opalescente è da coniugare, inoltre, la costellazione larvale del travestimento che, specie se paragonato alle convenzioni del teatro elisabettiano, si configura come debole accorgimento, quasi più per ottemperare, senza soverchio impegno, a moduli e stilemi consolidati, ma innescando, al contempo, elementi di inquieto sperimentalismo, in sintonia con quell'accordo eretico con la tradizione che connota le opere di Andreini. Il motivo del travestimento ingenera qualche equivoco, fonte di sicura comicità, ma catalizza un fascino perturbante, tanto da consuonare con certe atmosfere della *Traumnovelle*⁴³, per quel senso «della crisi e dello sgomento dell'individuo di fronte alla enigmatica e instabile realtà dell'esistenza»⁴⁴ e per il tormento del desiderio originato dal piacere della visione, per quanto ottenebrata. Non sarà, infatti, ozioso rilevare che Arthur Schnitzler, ancora nel 1924, pensava di intitolare la sua «commedia dei disinganni e dei desideri insoddisfatti»⁴⁵ *Doppelnovelle*, proprio come una immagine riflessa su una superficie vitrea. E non stupirà, dunque, che, nel breve racconto, *l'imagerie* allo specchio accompagni, insieme ai motivi della maschera e del travestimento, la discesa agli inferi di Fridolin e di Albertine e la inquietante apparizione del pianista Nachtingall, il quale suona, guardando «nello specchio attraverso il fazzoletto di seta nera»⁴⁶ che gli vela lo sguardo. Un dettaglio, dunque, come in *Amor nello specchio*, che scava una distanza rispetto alla *Dodicesima notte*⁴⁷, e testi consimili, in cui le donne si travestono per raggiungere determinati obiettivi, e godere di privilegi, solitamente prerogativa dell'universo maschile. Nella commedia di Andreini, il motivo è investito di sovrasensi altri, con effetto straniante e, unitamente alla *imagerie* archetipica dello specchio, dà l'abbrivio al percorso iniziatico di Florinda-Anima, alla ierogamia con Eugenio-Ermafrodito, sancendo così la nostalgia per l'incanto irripetibile. L'effetto di straniamento è, peraltro, reso da Andreini anche sul piano linguistico, ben oltre gli effetti vernacolari di scoppiettante comicità – in particolare, il *pun*

⁴⁰ SALVATORE MAIRA, nella *Introduzione*, a GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Amor nello specchio*, cit., p. 13, definisce «delirante» il monologo in cui Florinda rivolge parole di ardente trasporto alla propria immagine. In un altro luogo, Maira attribuisce i caratteri di «intensità delirante» (p. 19) al culto amoroso che Florinda professa per se stessa.

⁴¹ PIER MARIO VESCOVO, *Virginia Ramponi e Virginia Rotari nello specchio di Giovan Battista Andreini*, cit., pag. 50.

⁴² CLAUDIO LONGHI, *Illusioni a forma di diamante*. E distillati sono davvero, nella commedia, i rimandi topografici a Firenze, per la prima volta citata alla fine di II, 2, p. 82. In seguito, il nome compare in V, 7, p. 135, e, nel medesimo monologo di Florinda, figura la variante illustre di «Fiorenza», riproposta da Guerindo in V, 9, p. 138.

⁴³ ARTHUR SCHNITZLER, *Doppio sogno*, Milano, Adelphi, 1999.

⁴⁴ GIUSEPPE FARESE, *Nota su Doppio Sogno*, ivi, p. 121.

⁴⁵ Ivi, p. 122.

⁴⁶ ARTHUR SCHNITZLER, *Doppio sogno*, cit., p. 45.

⁴⁷ WILLIAM SHAKESPEARE, *La dodicesima notte o quel che volete*, in *Le commedie romantiche*, a cura di Giorgio Melchiori, traduzione di Orazio Costa Giovangigli, Milano, Mondadori, 1982, pp. 639-835.

esilarante, che tanto Lewis Carroll avrebbe amato, fra «tignola» e «tigna»⁴⁸ – e i lazzi osceni di alcune gustosissime pagine. Pur riconoscendo il merito della commistione di registri linguistici, sapientemente praticata dall'autore, è nell'uso peculiare dei pronomi personali che si appunta tutta la modernità della sua scrittura. Quasi per effetto di uno scollamento, Florinda-Anima ricorre, in più di una occasione, e per ampie sezioni della commedia, all'impiego sistematico del pronome di terza persona⁴⁹, tanto che la duplicazione e scissione speculare, interiorizzata, è praticata sotto tutte le determinazioni possibili della scrittura. La commedia, insomma, è uno specchio, naturalmente *per aenigmatè*, anche sul piano linguistico.

Resta da chiarire, in ultimo, la funzione dell'elemento magico, veicolata da Arfasat, che, con la ridda di canagliesche e buffonesche furfanterie, un poco astrologo, un poco negromante, intrattiene spettatori e innamorati pavidì e millantatori. Le sequenze, ampie e in posizione di rilievo, potrebbero essere liquidate come una concessione al gusto per la spettacolarizzazione, che avrebbe dovuto stuzzicare un pubblico avido di trovate scenografiche. In effetti, con il pragmatismo dell'uomo di teatro, Andreini fornisce ragguagli meticolosi e indicazioni puntuali sulle tecniche e modalità di resa degli effetti ed effettacci di Arfasat e i suoi. Ma, proprio per la vocazione metateatrale che contraddistingue le opere del drammaturgo, Arfasat recide i legami con la tradizione di ciarlatani e imbonitori, assurgendo a emblema dell'impresario-capocomico e, in senso più ampio, dell'artista. Anche in questo credo si dispieghi la sicura modernità di *Amor nello specchio* che sembra dialettizzare, sebbene la ipotesi possa apparire spericolata, con il bergmaniano *Il volto*⁵⁰. Forse l'arte di Arfasat è solo un trucco indiatolato, un baraccone intavolato per mestieranti e buffoni da strapazzo, oppure, più plausibilmente, come è per l'Albert Emanuel Vogler e per la sua compagnia medico ipnotica, getta uno sguardo nell'inesplicabile che disorienta e seduce, con l'illusionismo dell'arte. E non sarà allora un caso che, anche ne *Il volto*, figuri, in una sequenza altamente perturbante, il volto di Vogler riflesso in uno specchio che poi si incrina e frange, e che, congiuntamente al motivo dell'androginia di Aman-Manda – alluso non tanto dal travestimento, quanto dall'ambiguità sfuggente, enfatizzata nella pellicola, dei lineamenti di Ingrid Thulin – testimonia la persistenza di nuclei tematico-archetipici forti della commedia di Andreini, il quale sonda le ombre dell'immaginario, le prismatiche rifrazioni dell'identità e, al fondo, la *vanitas vanitatum* delle cose. Andreini-Arfasat, artista-mago⁵¹, anch'egli ritratto nel gioco delle parti della commedia-specchio, lascia che sia la parola, con tutto il suo incanto prestidigitatorio, a scintillare diamantata, essa stessa *speculum mundi*. Ma, nel caleidoscopio della parola scenica, Andreini distilla il

⁴⁸ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Amor nello specchio*, I, 6, pp. 70-71. A questo pirotecnico bisticcio è da inanellare il brillante *misunderstanding* linguistico fra il Timone misantropo e il timone di una nave, I, 6, Atto primo, pp. 71-72. *Puns et similia*, spesso ascrivibili alla tecnica epigrammatica dell'*aprosdoketon*, pertengono al «comico del significante», elaborato da MARIA LUISA ALTIERI BIAGI nel fondamentale saggio *Dal comico del «significato» al comico del «significante»* in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1965/1980, pp. 1-57.

⁴⁹ Impossibile dare conto, in questa sede, di tutti gli slittamenti pronominali, ma si consideri, almeno, la terzina, presumibilmente intonata da Florinda-Virginia, favorita dal pregevole virtuosismo canoro della prima attrice, in I, 3, p. 64. In seguito (II, 1, pp. 80-81), in un gustoso contrasto dialogico con Lelio, Florinda ricorre al distanziamento pronominale. Tuttavia, al termine dell'aspra requisitoria, Florinda prorompe in un accordo: «E io Florinda sempre miro [...] Io amo, io amo», che, mediante *amplificatio*, enfatizza il grado di consapevolezza e di responsabilità nella strenua difesa, e non tiepida giustificazione, delle proprie scelte.

⁵⁰ INGMAR BERGMAN, *Il volto*, 1958. Regia, soggetto e sceneggiatura di Ingmar Bergman; fotografia Gunnar Fischer; scenografie P.A. Lundgren; musiche Erik Nordgren; interpreti principali Max von Sydow [Albert Emanuel Vogler], Ingrid Thulin (Manda Vogler / Aman), Gunnar Björnstrand (Vergéus), Naima Wifstrand (nonna di Vogler), Bibi Andersson (Sara).

⁵¹ Naturalmente, la formula allude al saggio di PAOLO LAGAZZI, *Per un ritratto dell'artista da mago*, prefazione di Valerio Magrelli, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.

sogno della *coniunctio oppositorum*, via regia per una ritrovata armonia che sappia suturare le ferite del tempo, «per accompagnare dolcemente i suoi nobili e regali spettatori verso la vera sapienza»⁵².

⁵² MARCO LOMBARDI, *Processo al teatro*, cit., p. 217.