

# La scrittura e il volto

*Figurazioni fisiognomiche in letteratura*

A cura di Stefano Manferlotti

Saggi di

Franco Buffoni, Francesco de Cristofaro, Giuseppe Episcopo, Stefania Esposito, Massimo Fusillo, Antonio Gargano, Flavia Gherardi, Maria Teresa Giaveri, Elvira Godono, Stefano Manferlotti, Claudia Marulo, Vincenzo Salerno, Massimo Scotti

Liguori Editore

## Indice

- IX *Premessa*
- 1 La «similitud en rostro»: volti somiglianti e identità alterate in un episodio de *La Diana* di Montemayor  
di *Flavia Gherardi*
- 23 Col tempo. Volti allo specchio nei sonetti di Shakespeare  
di *Stefano Manferlotti*
- 39 Quevedo e il canone breve  
di *Antonio Gargano*
- 51 Grottesche da salotto. Sul ritratto animato nella narrativa dell'Ottocento  
di *Francesco de Cristofaro*
- 65 'Sulla tua bocca lo dirò': il divino e i misteri delle labbra fra Walter Pater e Vernon Lee  
di *Massimo Scotti*
- 81 Il volto e la maschera. 'L'ipocrita felice' di Max Beerbohm  
di *Franco Buffoni*
- 87 *Horribile visu*: volti inguardabili e volti invisibili  
di *Giuseppe Episcopo*
- 107 Il viso, il naso: fra Marcel Proust e Murasaki Shikibu  
di *Maria Teresa Giaveri*
- 123 Il volto di Dioniso, il volto di Tadzio  
di *Massimo Fusillo*

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi forniti dalla Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo internet:

[http://www.liguori.it/politiche\\_contatti/default.asp?c=legal](http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal)

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascuna pubblicazione. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% per pubblicazione, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da ADRO, via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506, e-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org)

Liguori Editore - I 80123 Napoli  
<http://www.liguori.it>

© 2006 by Liguori Editore, S.r.l.  
Tutti i diritti sono riservati  
Prima edizione italiana Febbraio 2006  
Stampato in Italia da OGL - Napoli

*Manferlotti, Stefano* (a cura di):

*La scrittura e il volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*/Stefano Manferlotti (a cura di)

Napoli : Liguori, 2006

ISBN 88 - 207 - 3941 - 0

1. Letteratura comparata 2. Ritratto I. Titolo.

*Ristampe:*

15 14 13 12 11 10 09 08 07 06

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

- 137 La natura liminare del volto: tre metamorfosi e due specchi (Tommaso Landolfi, Julio Cortázar e Angela Carter)  
di *Claudia Marulo*
- 155 Postcolonial Surfaces. Volti e superfici postcoloniali  
di *Elvira Godono*
- 173 L'Antiritratto o i sembianti della crisi: i volti sottratti di Francis Bacon  
di *Stefania Esposito*
- 191 «...e sempre nella faccia malinconico e pensoso». Sette rappresentazioni di Dante nella letteratura contemporanea  
di *Vincenzo Salerno*
- 211 *Bibliografia essenziale*
- 215 *Gli Autori*
- 219 *Indice dei nomi*

## Premessa

Da Aristotele a Bacone, da Della Porta a Le Brun, da Lavater a Lombroso, la cultura europea ha sempre coltivato e indagato, poggiando su complesse griglie concettuali e su genealogie altrettanto dense, l'ambizione, innata negli esseri umani, di risalire dai tratti del volto al carattere stesso dell'individuo. A quell'antica illusione dell'intelligenza intuitiva (la *metis* dei Greci) bisogna ricondurre la formazione di una pseudoscienza, la fisiognomica, che finisce per negare il libero arbitrio del singolo e per trasformarsi, soprattutto nei secoli a noi più vicini, non solo in strumento di controllo sociale, ma anche in paradigma letterario. Retorica o pratica esoterica o senso comune o scienza che sia, la fisiognomica plasma infatti l'immaginario degli scrittori. Più o meno coscientemente, le figurazioni dei personaggi traggono la propria materia da quella particolare enciclopedia condivisa: riscrivono, per così dire, i testi di quel sapere.

Nel romanzo, la caratterizzazione fisionomica svolge la funzione di pronostico, di schema previsionale per la trama – spesso disatteso, spesso stilizzato o parodizzato. Non limitandosi al pezzo 'staccabile' della presentazione dell'eroe (la «protopografia», come la definivano gli antichi trattati di retorica), essa si diffonde capillarmente nella narrazione, disseminando dettagli somatici, espressioni «patognomiche» e gesti secondo una ben calcolata strategia di significazione. Così, scrittori del livello di Goethe e Balzac danno vita ad un fitto dialogo intertestuale col pastore svizzero Lavater, autore dei *Frammenti di fisiognomica*, non solo rifacendosi palesemente ai suoi precetti, ma arricchendoli con chiose e integrazioni di ordine teorico. Soprattutto, il modello conquista i generi popolari, dal romanzo gotico a quello storico, dalla narrativa sentimentale al *detective novel*, trovandovi la possibilità di applicazioni di grado zero, in più di un caso banalizzanti, ma forse proprio per questo meritevoli di attirare l'attenzione del critico.

Nella poesia, la descrizione del volto tenderà piuttosto a riferirsi a un canone già dato e spesso stereotipo: e questo soprattutto perché si è convinti che il bello non abbia bisogno di essere 'articolato': si preferirà replicarlo, quindi, per via metaforica. Per fare un solo esempio, il *cliché* degli "occhi bassi" ricorre con minime variazioni in tutta la lirica petrar-

chista, che, per quanto concerne la descrizione del volto dell'amata, possiede una sua topica precisa e modulare. All'estremo opposto e per paradosso – ovvero per straniamento del codice –, sarà proprio la rarefazione o addirittura la scomparsa del volto ad assurgere al rango di «tema» poetico.

A fronte di un'attenzione costante da parte degli storici dell'arte (dagli studi pionieristici di Gombrich e Baltrušaitis alla ricchissima mostra milanese su *L'anima e il volto. Ritratto e fisionomica da Leonardo a Bacon*, curata da Flavio Caroli nel 1998, fino alle letture iconologiche di Lea Ritter Santini), è quasi del tutto mancato, negli studi letterari di carattere sovranazionale, uno sforzo complessivo intorno al tema del volto come specchio dell'anima o come maschera del soggetto. Eppure si tratta di una questione di assoluto rilievo, nella quale vediamo intersecarsi saperi diversi, e che quindi si presta più di altre a un approccio di tipo comparatistico.

Da questa constatazione sono nate le due giornate di studio (Napoli, Università degli Studi Federico II, Facoltà di Lettere e Filosofia, 11-12 aprile 2005) in cui il tema è stato affrontato e discusso da una felice pluralità di prospettive. Ne danno prova i saggi raccolti in questo volume, che intendono proporsi come meditate riflessioni, da parte di studiosi fra loro eterogenei per età e formazione, su momenti cruciali della letteratura europea, riletti a partire da questa precisa angolatura.

Stefano Manferlotti

## La «similitud en rostro»: volti somiglianti e identità alterate in un episodio de *La Diana* di Montemayor

di Flavia Gherardi

La letteratura mutua dall'esperienza umana acquisita, per la quale il volto è il testimone esclusivo dell'identità soggettiva di ogni individuo, il postulato secondo il quale ad ogni volto, ad ogni apparenza fisica, corrisponde una ed una sola identità. Tuttavia, la relazione biunivoca 'volto-identità' può subire alterazioni profonde allorché un fattore terzo, la 'somiglianza', interviene a produrre un'azione destabilizzante ai danni della linearità ad esso interna. In relazione a ciò, può rivelarsi interessante realizzare un'indagine che assuma ad oggetto il contenuto di tali alterazioni e gli effetti che vi si collegano. Si propone di effettuare tale operazione di verifica su un codice letterario specifico, la narrativa tardorinascimentale (manierista, protobarocca), all'interno del quale la questione dell'identità s'impone come vera forza tematica. Più segnatamente, all'interno dello stesso codice, può forse valere allo scopo la lettura di un episodio inserito nell'opera consacrata a modello del romanzo pastorale spagnolo: *La Diana* del portoghese Jorge de Montemayor (1558-59)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Come si può ben immaginare, in quanto opera capostipite di un genere che conobbe largo seguito all'interno delle lettere auree spagnole, *Los siete libros de la Diana* (più nota come *La Diana*) conta su una bibliografia critica di riferimento notevolmente estesa. Tuttavia, appare irrinunciabile indicare almeno gli studi che hanno segnato le tappe fondamentali della sua fortuna critica in epoca moderna. Il primo, ma intramontato, studio monografico su *La Diana* è la tesi pubblicata da J. G. Schönherr, *Jorge de Montemayor. Sein Lieben und sein Schäferroman. Die «Siete Libros de la Diana»*, Max Niemer, Halle 1886; del '51 è l'articolo di Bruce Wardropper, *The Diana of Montemayor: Reevaluation and Interpretation*, «Studies in Philology», XLVII (1951), pp. 126-144, noto per aver sollecitato un cambiamento negli orientamenti critici relativi all'opera del lusitano. Quanto al rapporto con l'archetipo sannazariano, appare interessante lo studio di M. Ricciardelli, *Notas sobre la «Diana» de Montemayor y la «Arcadia» de Sannazaro*, Imprenta García Morales-Mercant, Montevideo 1965; in seguito, si è molto occupato di Montemayor B. M. Damiani del quale si possono vedere, tra gli altri studi: *Montemayor's Diana, Music and the Visual Arts*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison 1983; Id., «*La Diana» of Montemayor as*

La proposta di analisi ha per oggetto un episodio, un «caso de amor», secondo gli schemi bucolici, contenuto nel libro I de *La Diana*. Per quanto noto agli studiosi di letteratura spagnola, esso può tornare familiare ai più per i rapporti che il suo argomento intrattiene con fonti classiche e italiane. Detto argomento segue uno schema piuttosto convenzionale e sul piano formale corrisponde a un'analessi completiva interpolata nella diegesi di primo livello<sup>2</sup>.

*Social and Religious Teaching*, University of Kentucky, Lexington 1983 e Id., *Jorge de Montemayor*, Bulzoni, Roma 1984. Degli stessi anni è il lavoro di B. Mujica, *Iberian Pastoral Characters*, Scripta Humanistica, Potomac-Maryland 1986, che contiene un interessante capitolo sulla *Diana* intitolato «Allegory and the Neoplatonic Ideal: Jorge de Montemayor's *Siete libros de la Diana*», pp. 111-142. In anni più recenti ha fatto la sua comparsa l'utile contributo di Elizabeth Rhodes, *The Unrecognized Precursors of Montemayor's Diana*, University of Missouri Press, Columbia-London 1992. Né sono da dimenticare gli studi generali sul romanzo pastorale, dai quali si ricavano indicazioni fondamentali su *La Diana*; i più accreditati rimangono quelli di H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*, «PMLA», 7, 3 (1892), pp. 1-119, quale prima esposizione completa sui libri di pastori, cui fanno seguito le parti inserite nella monumentale opera di M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, *Novelas de los siglos XV y XVII*, Bailly-Bailliére e Hijos, Madrid 1907; di Mia Gerhardt, *La Pastorale. Essai d'analyse littéraire*, Van Gorcum, Assen 1950; di J. B. Avallé-Arce, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid 1959, 1974<sup>2</sup>; il contributo di M. Chevalier, «La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», in *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid 1974, pp. 40-55; di A. Solé Leris, *The Spanish Pastoral Novel*, Twayne Publishers, Boston 1980; di J. Silc Artés, *El arte de la novela pastoril*, Albatros, Valencia 1982; di F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, I, *La órbita previa*, Gredos, Madrid 1974. In relazione all'episodio qui analizzato, notizie utili si ricavano anche dalle varie edizioni de *La Diana*, fra le quali spiccano, oltre alla recente edizione di J. Montero per Crítica, Barcelona 1996, quella di F. López Estrada, *Los siete libros de la Diana*, Espasa Calpe, Madrid 1946, con varie riedizioni, fino, con M. T. López García-Berdoy, al 1993; di E. Moreno Báez, *Los siete libros de la Diana*, Real Academia Española, Madrid 1955, corretta 1976; di D. Bleznik e D. Hartkemeyer, *Los siete libros de la Diana*, Hispanófila, Valencia 1990; infine, l'edizione di A. Rallo per Cátedra, Madrid 1991 e, dello stesso anno, di M. Teijeiro Fuentes per PPU, Barcelona.

<sup>2</sup> Ambientata la prima parte dell'opera nelle campagne circostanti la città di León, presso le rive del fiume Esla, i pastori Sireno e Silvano si ritrovano presso «la fuente de los alisos» (vero e proprio baricentro dello spazio narrativo pastorale in quanto i personaggi che vi convergono si avvicendano nel dare sfogo alle proprie pene d'amore) e, dopo aver «cantato» il loro dolore per la perdita (Sireno) e il disdegno (Silvano) dell'amata Diana, vengono raggiunti da Selvagia la quale, con l'esposizione del suo «caso de amor», dà avvio alla prima delle tre narrazioni interpolate nella diegesi di primo grado. Secondo una struttura che poi diventerà costante nel genere, il «caso» di Selvagia, a esposizione conclusa, rimarrà sospeso al fine di lasciare spazio alle vicende che, inanellandosi una dietro l'altra, costituiranno la «cadena de amores» coincidente con l'intera opera, per poi ricevere la sua risoluzione finale all'interno del Libro V, quando la nuova e inattesa unione amorosa con Silvano metterà fine al suo «desengaño» e le restituirà la serenità perduta. Sulla funzione della musica (e del canto) quale mezzo di comunicazione dei moti interiori

Diretta alla «fuente de los alisos», la raminga Selvagia s'imbatte nei pastori Sireno e Silvano i quali, vedendola triste, le domandano l'origine delle sue pene. Accogliendo con favore l'opportunità di dar sfogo al proprio dolore, la giovane prende subito a raccontare un accadimento passato: in occasione delle celebrazioni in onore della dea Minerva (l'indicazione della dea Minerva come oggetto di culto ha con il tema un nesso preciso che sarà esplicitato più avanti), le donne del villaggio si sono riunite per trascorrere presso il tempio la veglia notturna che suole precedere i festeggiamenti. Nel pieno dello svolgimento una giovane *rebozada* (vale a dire, col volto semicoperto da un manto, dal quale solo gli occhi restano esclusi) si dirige verso Selvagia e comincia a corteggiarla. Senza esitazioni, Selvagia ne ricambia i favori; contemporaneamente, però, viene colta dal desiderio di conoscere l'identità della sconosciuta. La prega quindi di mostrarle il volto, ma l'altra, fingendosi distratta, si sottrae sistematicamente alle richieste dell'interlocutrice.

L'interazione che segue all'incontro, e che Selvagia riferisce agli amici pastori, si svolge interamente all'insegna della contrapposizione tra il suo desiderio di conoscere quel volto, nella necessità di assegnare ad esso un nome, e l'ostacolo opposto a tale desiderio dalla quasi totale copertura della sconosciuta, il cui nome, sappiamo dal sommario retrospettivo di Selvagia, è Ismenia:

A este tiempo importunaba yo a Ismenia que me dijese su nombre y se quitase el rebozo, de lo cual ella con gran disimulación se excusaba y con grandísima industria mudaba propósito. Mas siendo ya pasada media noche y estando yo con el mayor deseo del mundo de verte el rostro y saber cómo se llamaba [...], comencé a quejarme della y a decir que no era posible que el amor que me tenía fuese tan grande como con sus palabras me manifestaba, pues, habiéndole yo dicho mi nombre, me encubría el suyo<sup>3</sup>.

Dalle parole di Selvagia si evince che l'acquisizione di conoscenza da

dei personaggi all'interno de *La Diana*, si può vedere, di B. M. Damiani, *Music in La Diana of Jorge de Montemayor*, «Hispanic Review», 52, 4 (1984), pp. 435-457.

<sup>3</sup> L'edizione da cui si cita è la seguente: J. de Montemayor, *La Diana*, a c. di J. Montero, Crítica, Barcelona 1996. Cit. a p. 46 (trad. mia): [Per tutto il tempo non facevo altro che importunare Ismenia affinché mi dicesse il suo nome e scoprisse il volto, alla qual cosa ella si sottraeva con dissimulazione e astutamente cambiava discorso. Era già passata la mezzanotte e, avendo io il maggior desiderio del mondo di vedere il suo volto e di sapere come si chiamava [...], presi a lamentarmene con lei e a dire che non era possibile che il suo amore per me fosse così forte come le sue parole sembravano dimostrarmi, visto che, pur avendole io riferito il mio nome, lei mi nascondeva il suo]. I corsivi, anche per i casi che seguono, sono miei.

lei reclamata è vincolata alla elicitazione della corrispondenza diretta, dell'interdipendenza, si può dire, tra volto e identità espressa dal nome. Naturalmente, la refrattarietà dell'avventrice allo svelamento non ha altro effetto che accrescere la curiosità di Selvagia la quale, reiterando la sua richiesta in forma sempre più ossessiva, viene infine accontentata. Ismenia le risponde:

El rebozo que quieres que yo quite, veslo aquí donde lo quito. Decirte mi nombre no te hace mucho al caso, pues aunque yo no quiera *me verás más veces de las que tú podrás sufrir*.

Riferisce ancora Selvagia:

Y diciendo esto y quitándose el rebozo vieron mis ojos *un rostro que, aunque el aspecto fuese un poquito varonil*, su hermosura era tan grande que me espantó.

Aggiunge l'altra:

sabe que yo soy hombre y no mujer, como antes pensabas. Estas pastoras que aquí ves, por reírse conmigo, que son todas mis parientas, me han vestido desta manera, que de otra no pudiera quedar en el templo, a causa de la orden que en esto se tiene<sup>1</sup>.

La donna dal volto mascolino, quindi, le confessa di essere un pastore, costretto a vestire abiti femminili per poterla avvicinare e dichiararle il proprio amore. La notizia del cambio di genere dell'interlocutore non sembra contrariare Selvagia la quale, piuttosto, seguita a intrattenersi amorosamente con lui<sup>5</sup>. In realtà, Ismenia si gabella come suo corteggia-

<sup>1</sup> J. de Montemayor, *La Diana*, ed. cit., p. 47 (trad. mia): [Il volto che vuoi io ti sveli, eccoti svelato. Dirti il mio nome non è importante in quanto, se anche io non lo volessi, *mi vedrai più volte di quante tu possa sopportare*]; [Ciò dicendo e smettendo il manto, i miei occhi videro *un volto che, sebbene nell'aspetto apparisse un po' maschile*, la sua bellezza era tale che mi turbò]; [sappi che io sono uomo e non donna come prima pensavi. Le pastore che qui vedi sono tutte mie parenti le quali, per ridere di me, mi hanno vestito in tal guisa, non essendomi altrimenti consentito l'accesso al tempio a causa del divieto che vige]. Agli uomini, difatti, era fatto divieto di accedere al tempio.

<sup>5</sup> In generale, la condotta messa in atto da Selvagia nell'intero episodio sembra intitolabile a una certa passività; spettatrice impassibile, ella si dispone in maniera identica nei confronti di tutto quanto le accade e assiste così, secondo una modalità che richiama la tecnica narrativa dell'«engaño a los ojos», al consumarsi del proprio dramma amoroso. Questo aspetto del personaggio di Selvagia è bene espresso da R. El Saffar nel suo *Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's Diana*, p. 194: «Selvagia, for example, portrays her role throughout as passive, projecting herself as pure lover, unsullied by the stains of

tore al solo scopo e con il solo gusto di burlarla, mentre Selvagia ignora di essere vittima di una beffa.

Fino a questo momento, l'episodio sembra non corrispondere ad altro che all'adozione del motivo letterario tradizionale per il quale l'amante, al fine di garantirsi una libera comunicazione con l'amata, si traveste da donna<sup>6</sup>. Il tutto, immerso in un'atmosfera di *drôlerie*. Nel seguito, tuttavia, qualcosa interviene progressivamente a sottrarre la situazione alla sua matrice giocosa, fornendo traccia, nel contempo, della latenza di un contenuto decisamente più serio e dalla cui esplicitazione dipende l'assegnazione all'episodio del suo senso esclusivo.

La ripresa del racconto da parte di Selvagia contiene un passaggio decisivo:

Cuando yo entendí lo que Ismenia me había dicho y le vi, como digo, en el rostro, no aquella blandura, ni en los ojos aquel reposo que las doncellas por la mayor parte solemos tener, *creí que era verdad lo que me decía* y quedé tan fuera de mí que no supe qué responderle<sup>7</sup>.

Ecco emergere un primo nucleo di problematicità: il volto finalmente scoperto, si evince dai segni che presenta, è un volto maschile. Ciò avalla il proposito ingannevole di Ismenia, in quanto la fisionomia che quel volto rivela conferma in Selvagia («creí que era verdad») la falsa notizia circa l'identità del suo interlocutore il quale, quindi, risulta essere a tutti gli effetti uomo. In altre parole, lo stesso volto che Selvagia ha tanto bramato di conoscere, quale referente a cui poter ricollegare il proprio desiderio, è invece responsabile dello smacco a cui tale desiderio è destinato.

L'implicazione di senso della 'falsa conoscenza' acquisita da Selvagia

betrayal which mark the action of the others [...]. In the elaborate love games she describes, Selvagia remains passive. She sees herself as victim of the others. At the same time she feels morally superior to them, pure and faithful when they are corrupt and fickle». Si veda l'articolo apparso in «Modern Language Notes», 86, 2 (1971), pp. 182-198.

<sup>6</sup> Va tuttavia sottolineato che già il travestimento di per sé, con l'azione di mascheramento-occultamento del dato costituito dalla corrispondenza volto-nome, è sufficiente a mettere in crisi il concetto di identità inequivocabile in chi viene a farne 'conoscenza', sebbene il suo carattere transitorio e posticcio vi ricollegghi, normalmente, una portata di effetti minore.

<sup>7</sup> *Ibid.* (trad. mia): [Appena compresi quanto Ismenia mi aveva detto e notai, come ho detto, sul suo volto non quella 'blandura' [la delicatezza, si può intendere, di un viso glabro] né negli occhi quella distensione che in genere abbiamo noi ragazze, *credetti essere verità quanto mi diceva* e ne fui talmente scossa da non saperle rispondere].

quale risultato della sua operazione di accertamento porta l'analisi ad un livello più profondo di quello occupato dagli effetti della burla sul piano narrativo. Difatti, ciò che consegue all'errore spacciato per verità è la totale sottrazione di validità a quel postulato inizialmente invocato come assoluta garanzia di identità e che sappiamo guidare, oltre l'episodio in questione, l'approccio generale dell'individuo alla realtà. Ma non è tutto. Se si considera, difatti, che alla nozione di identità dell'individuo si affianca normalmente il ruolo sociale che egli riveste, che la comunità gli riconosce e da cui l'identità personale risulta definita, allora la trasgressione di quel postulato minaccia un carico di effetti di portata ancora superiore, che investe il doppio principio della soggettività esclusiva e della naturalità dei ruoli. E tale questione assume un suo peso specifico proprio in relazione al tipo di società da cui promana la letteratura qui presa in esame, una società che basa la propria organizzazione e regola tutto il sistema di relazioni ad esso interno proprio sulla rigidità delle identità di genere e dei ruoli sessuali.

A questo punto, però, prima di verificare quale sia la direzione intrapresa dalla nozione di identità a seguito dell'alterazione registrata con lo svelamento di Ismenia, per cui sarà forse possibile lumeggiare quel contenuto latente che si sospetta sottostare al gioco prodotto da quel volto, bisogna recuperare il dato costituito dall'interpretazione che l'episodio ha ricevuto da parte della critica e metterlo a confronto con le indicazioni sinora fornite dal testo all'analisi.

Secondo l'unanime giudizio degli studiosi de *La Diana*, l'episodio sarebbe sotteso, per facile intuizione, dal motivo classico, nonché neoplatonico, dell'Androgino, premiato proprio dalla narrativa rinascimentale con una stabile accoglienza all'interno della sua produzione<sup>8</sup>. Senza voler negare validità a tale lettura dell'episodio (ma che, tuttavia, si preannuncia parziale), è forse il caso di ricordare soltanto che in ambito letterario si era venuta a costituire, in relazione alla tipologia della donna mascolina e, più

<sup>8</sup> Così, ad esempio, A. Egido a proposito del racconto di Selvagia e del *bailamme* identitario che investe anche la sua esposizione (con un'alternanza continua delle forme pronominali: «ella lo estaba de mí...las dos nos apartamos...los abrazos que dél había recibido»): «La doblez del Andrógino neoplatónico está detrás de su enamoramiento de Ismenia [...], provocando ambigüedades en el terreno de la fábula y en el de la gramática, pues la narradora cambia varias veces el género femenino por el masculino, extremando los efectos de tan 'desvariado' caso. La trabazón del engaño basado en la doble identidad afectará así los niveles de la elocución»; si veda il capitolo «Contar en *La Diana*» contenuto in *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Abada Editores, Madrid 2003, pp. 95-113. Cit. a p. 103.

segnatamente, 'barbuta', una tradizione parallela che aveva mutuato dall'esperienza extraletteraria la figura della *marimacho*, alla cui doppia natura le teorie medico-fisiologiche del tempo adducevano spiegazioni di rigore scientifico le quali, tuttavia, sottolineandone gli aspetti sgradevoli, ne sollecitavano il reimpiego in chiave comica da parte degli autori<sup>9</sup>.

Rimanendo, tuttavia, nella linea di confronto con la lettura tematica dell'episodio legata al mito dell'Androgino, torna utile ricordare che esso, sin dalla sua formulazione originaria, in stretta connessione con il discorso intrapreso circa l'identità espressa dal volto e il ruolo collegativi, sotto l'egida della teoresi amorosa si carica anche di una valenza sociologica. Difatti, non si può ignorare che il discorso sostenuto da Aristofane nel *Simposio* (385 a. C.) di Platone coincide con l'esposizione di un'antropolo-

<sup>9</sup> Per quanto non si voglia vincolare la figura di Ismenia alla caratterizzazione, spesso grottesca, del tipo *hombruna* o *marimacho*, sembra corretto non ignorare la comunanza di elementi con tale categoria di 'affini'. Secondo la teoria fisiologica degli umori, ancora pienamente operante in epoca rinascimentale, un basso livello di umori 'freddi', così come una loro minore fluidità, avvicina la donna alla composizione fisiologica tipica dell'uomo (in cui prevalgono umori caldi e secchi); ciò ne condiziona anche la personalità e il carattere, in termini di maggiore aggressività e irascibilità. Inoltre, una teoria specificamente legata alla gestazione vuole che l'alterazione nella composizione degli umori procuri una vera e propria 'trasmutazione' prenatale del sesso: «If we briefly review early modern medical theories (based on classical Aristotelian and Galenian concepts) in reference to manly women, we are reminded that the particular combination of bodily fluids determines the physical appearance and behaviour of *marimacho*, who, according to Covarrubias, is defined as 'la muger que tiene desembolturas de hombre'. Although cold and moist liquid predominate in all women, not all have the same levels of these humors [...]. According to Huarte's classifications, the woman with the lowest level of coldness and moisture, which would indicate a proximity to the hot and dry composition of most men, is more intelligent, but such a woman is also more disagreeable and has an aggressive and conflictive personality». E a proposito dell'indizio costituito dalla villosità e la presenza di barba sul volto della donna, sempre in accordo alle teorie raccolte da Huarte de San Juan: «"tener mucho vello y un poco de barba es evidente señal para conocer el primer grado de frialdad y humildad. Porque, sabida la generación de los pelos y barba, todos los médicos dicen que es de calor y sequedad" [...]. As described by Huarte, masculine women, feminine men, and homosexuals were originally destined to be born of the opposite sex but the temperature of the bodily humors changed during gestation and caused the genitals to "transmute" before birth»; le notizie sono tratte dal lavoro di Sherry Velasco, *Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes*, «Bulletin of the Cervantes Society of America», 20, 1 (2000), pp. 69-78 (cit. dalle pp. 70-71 e 75), dedicato alle *mujeres varoniles* del Chisciotte, mentre la stessa studiosa fornisce indicazioni relative al caso di Selvagia e Ismenia in: *Mapping Selvagia's Transmutable Sexuality in Montemayor's Diana*, «Revista de estudios hispánicos», 31, 3 (1997), pp. 403-418. Osservazioni utili circa la caratteristica instabilità nella condotta di genere dei personaggi della pastorale sono contenute in E. Rhodes, *Skirting the Men: Gender Role in Sixteenth-century Pastoral Books*, «Journal of Hispanic Philology», 11 (1987), pp. 131-149.

gia fantastica che, definendo le identità di genere, assegna agli individui i ruoli sociali sui quali, in definitiva, si può dire riposi, immutato nella sostanza, il sistema di regolazione delle relazioni fra gli individui sin dalla classicità. Tuttavia, l'implicazione che più direttamente pare giustificare il favore che la letteratura rinascimentale accorda al mito dell'Androgino coincide con la possibilità di reimpiego, in termini di finzione letteraria, della valenza attribuitagli dalla filosofia platonica: archetipo della mente umana l'Androgino, l'Uno che contiene il Due, è figura di conciliazione, simbolo di concordia fra gli opposti, fomite d'armonia e d'equilibrio. Consente, quindi, di sfruttare, sul versante testuale, il ricco potenziale di effetti che accompagna di norma situazioni ambigue, strutturate su equivoci e relazioni ingarbugliate, per cui anche il linguaggio che le esprime tende spesso all'anfibologia<sup>10</sup>. Più segnatamente, nella funzionalizzazione del motivo androgino da parte della letteratura pastorale, tra gli imperativi ideologici della quale rientra anche quello di perseguire e proporre, a sostegno dell'amore ideale<sup>11</sup>, una moralità esemplare, la sua capacità di temperamento di una duplice natura, maschile e femminile, fa sì che esso si candidi a costituire una buona soluzione per le situazioni cariche di potenziale trasgressivo<sup>12</sup>.

Il licenzioso incontro intercorrente tra Ismenia e Selvagia, quale caso di «franco lesbianismo»<sup>13</sup>, richiederebbe, in questa prospettiva, una forma

<sup>10</sup> Ancora la Egido ne *La voz de las letras*, cit., p. 103, n. 32: «En el plano estilístico y en el de la fábula, la androginia conlleva en *La Diana* la unión de los opuestos, la paradoja y la ambigüedad». Per le significazioni teoriche e simboliche, invece, si veda il prezioso lavoro di Mircea Eliade, *Méphisophélès et l'androgyne*, Gallimard, Paris 1962.

<sup>11</sup> Per la concezione dell'amore all'interno de *La Diana*, si veda: T. A. Perry, *Ideal Love and Human Reality in Montemayor's "La Diana"*, «PMLA», 84, 2 (1909), pp. 227-234 e, nel capitolo dedicato da Avallé-Arce alla *Diana* in *La novela pastoril española*, cit., le pp. 81-84.

<sup>12</sup> Un contributo decisivo per la comprensione dell'androginia nella produzione pastorale spagnola è costituito dall'articolo di J. T. Cull, *Androgyny in the Spanish Pastoral Novels*, «Hispanic Review», 57, 3 (1989), pp. 317-334, in cui, a proposito della strumentalizzazione del motivo dell'androgino per ragioni utilitaristiche, si legge: «Renaissance authors who inherited this bucolic landscape [il modello della pastorale classica latina] had therefore to suggest homosexuality in some attenuated fashion if their eclogues and idylls were to aspire towards authenticity [...]. Androgyny in these books functions in part as a middle point between the vicious extreme of homosexuality, rejected out of hand in Renaissance pastoral, and the socially productive extreme of monogamous heterosexual bonding in matrimony. Literary androgyny is, then, a step on the road from self to society», pp. 318-320.

<sup>13</sup> È l'espressione con la quale Montero, alla p. 46, n. 217 dell'edizione citata, descrive l'episodio: «El enamoramiento entre Ismenia y Selvagia arranca, de forma bastante excepcional en nuestras letras aureas, como un caso de franco lesbianismo, para acabar

di attenuazione che lo riconduca nell'alveo del lecito. Al contrario di quanto accadeva nella cultura che presiede alle egloghe di Virgilio e Teocrito dove, come nello stesso discorso del simposiasta Aristofane, la pratica omosessuale riceveva legittimazione in quanto attività di *otium*, la cristianità che fa da sfondo alla pastorale in forma di romanzo non può che vedervi il «pecado nefando» (secondo quanto testimonia il Poggioli)<sup>14</sup> da sanare. Da una morale edonistica, quindi, il mito passa a servire, nella cultura cristiana, una morale ortodossa. Stando ai condizionamenti ideologici, quindi, l'espedito del travestimento addotto da Ismenia, facendo precipitare di colpo la tensione legata alla relazione omosessuale, e deviando il coefficiente estetico dell'episodio sugli effetti della magagna burlesca, farebbe salva l'identità di genere (e quella *tout court*) dei personaggi e, con essa, la naturalità dei loro ruoli<sup>15</sup>.

Eppure, già rispetto a tale esigenza di censura della trasgressione omosessuale il trattamento a cui Montemayor sottopone l'episodio fa registrare uno scarto di non poca rilevanza che, come si vedrà più avanti, non manca di investire anche la sua relazione con le fonti. La prima parte dell'episodio, difatti, è occupata interamente dal contatto erotico materialmente avvenuto tra le due donne:

Y después desto los abrazos fueron tantos, los amores que la una a la otra nos decíamos, y de mi parte tan verdaderos que ni teníamos cuenta con los cantares de las pastoras ni mirábamos las danzas de las ninfas ni otros regocijos que en el templo se hacían<sup>16</sup>.

acogiéndose al recurso, corriente en la literatura bucólica, de la androginia y sus equívocos».

<sup>14</sup> Per la lettura imposta dalla Cristianità alla pratica omosessuale si veda, di R. Poggioli, l'importante studio sulla poesia pastorale, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1975; in part. le pp. 62-63.

<sup>15</sup> Pare sia stato Longo Sofista, autore del II-III sec. d. C., ad introdurre per primo la soluzione letteraria dell'Androgino nel suo *Daphnis e Chloe*, oltre a riconoscere e sfruttare il potenziale eversivo che il travestimento esercita sulla linearità di rapporti tra i personaggi. Si vedano le pp. 318-319 del citato articolo di J. Cull.

<sup>16</sup> J. de Montemayor, *La Diana*, ed. cit., p. 46, (trad. mia): [Dopo di ciò gli abbracci furono tanti, tali le parole d'amore che l'una all'altra indirizzavamo, e da parte mia così sincere, che né prestavamo attenzione ai canti delle pastore, né assistevamo alle danze delle ninfe, né agli altri passatempi che nel tempio si svolgevano]. L'ambiguità che pervade l'intero episodio sembra avere nel linguaggio il suo contrappunto diretto. Il passo appena citato in traduzione, difatti, contiene un'ambiguità esegetica che lo rende di difficile interpretazione; essa risiede nell'espressione «los amores que la una a la otra nos decíamos» e, in particolare, il termine «amores», qui reso con «parole d'amore» in virtù della sua relazione con il verbo «decir», fornisce l'impressione per cui, considerato che il momento a



Ciò testimonia che l'ansia di censura o di 'riparazione' dell'autore è veramente ridotta, tanto che, anche dopo l'importante svelamento del volto, cui corrisponde la falsa affermazione d'identità maschile da parte di Ismenia, resta di fatto, e il lettore lo sa, che lo scambio seguita a realizzarsi tra due donne<sup>17</sup>.

In accordo a tale mentalità, assume ora un suo senso specifico quel riferimento, in precedenza segnalato, al culto della dea Minerva: per niente familiare al mondo pastorale, è probabile che l'autore, Jorge de

cui si riferisce Selvagia è quello dello scambio erotico con Ismenia, l'accezione da intendersi come maggiormente pertinente sia «le effusioni che ci scambiavamo». Ad avallare tale interpretazione, l'occorrenza registrata dal *Diccionario de Autoridades* nel quale, sotto la voce «Amores», si legge: «en nuestra lengua se toma por los amores profanos y lascivos que son los que tratan los enamorados», strettamente rispondente, quindi, al caso qui considerato.

<sup>17</sup> Senza esagerare la licenziosità di questo passo, la cui ambiguità dimostra comunque la resistenza dell'autore a trattare liberamente l'argomento, si può sostenere che Montemayor, per quanto attento a non trasgredire l'ideale di castità e di purezza che l'amore platonico richiedeva alla finzione pastorale, fosse altrettanto interessato a non reprimere del tutto la carica trasgressiva della situazione. Forse la descrizione più equilibrata di questo aspetto dell'episodio lo fornisce lo studioso a cui, in generale, si deve il rigurgito di interesse critico per *La Diana* maturato in seguito alla sua reinterpretazione dell'opera. Bruce W. Wardrop, nel suo *The Diana of Montemayor: Reevaluation and Interpretation*, cit., a tal proposito sostiene che: «The relations between the sexes are kept pure, with a Platonic rather than Christian purity. One particular aspect of the Platonic inheritance might not have met with the approval of Christians: the suggestion of homosexuality. There is no overt homosexuality in the *Diana*, but there is some playing with the elements that make it up. The author always takes care, after introducing a situation with homosexual undertones, to remove them or show them to have been illusory. On several occasions a woman speaks to another woman in amorous terms. The most complex of these situations is when Selvagia is approached by Ysmenia at a religious service for women only. Selvagia became "más enamorada della de lo que se podría dezir". The incipient Lesbianism is thwarted when Ysmenia claims to be a man dressed in woman's clothes. But she is in fact a woman, and the homosexual situation is not really changed», pp. 138-139. Tale giudizio valuta in giusta misura il doppio atteggiamento, di indulgenza e di censura, dell'autore, mentre non si può concordare con i giudizi di chi afferma che «O erotismo está totalmente ausente da *Diana* de Jorge de Montemor. Se erotismo existe, esse è unicamente o erotismo dos corações, e não dos corpos, se assim nos podemos exprimir. A única posse, de que aqui se poderia falar também, é a posse espiritual»: A. A. Cirurgiao, *O Papel da Beleza na "Diana" de Jorge de Montemor*, «Hispania», 51, 3 (1968), pp. 402-407. Cit. a p. 403. Questa realtà de *La Diana*, ancora, la porrebbe in parziale contraddizione anche con quanto affermato da F. López Estrada: «Los libros pastorales [...] exaltan el amor en un grado tan alto y exclusivo que podían originar confusión en las almas de lectores poco formados en los principios morales, y mucho más en el caso de las mujeres. Y esto no ocurre porque en tales libros el amor resulte de condición obscena ni aun simplemente carnal. Presupuesto de los mismos es una defensa de la castidad que no tolera desliz alguno por parte del cuerpo», *Los libros de pastores*, cit., p. 172.

Montemayor, la cui spiritualità non è estranea alla teologia orfica rinascimentale<sup>18</sup>, lo abbia adottato proprio perché, come testimonia un inno misterico aderente alla *theocrasia* cinquecentesca, Minerva è «Vir quidem et foemina producta est», così come appare Ismenia<sup>19</sup>. Il riferimento, quindi, esprime l'accordo dell'autore a un tipo di spiritualità, più di altri sistematizzata da Pico della Mirandola nel *De hominis dignitate* (con argomentazioni vicine alla *Theologia Platonica* di Marsilio Ficino), per la quale l'uomo ha un'estrema esigenza di trasformazione, di mutabilità, di cambiamento, in quanto solo attraverso le sue metamorfosi egli può realizzare l'autotrascendenza, congiungere il centro di se stesso con il centro dell'universo (Dio). La tendenza del pensiero neoplatonico a conciliare il particolare con

<sup>18</sup> La riscoperta del platonismo in epoca rinascimentale fu fortemente segnata dall'adesione all'antica «teologia di Orfeo» il cui politeismo, legato alla presenza e al culto di dèi ambigui, ibridi, doppi, esprimeva bene lo schema rinascimentale di un universo pluralistico in cui l'Assoluto si raggiunge attraverso la dialettica dei contrari, vale a dire che l'uomo deve cogliere la diversità immanente del mondo per poi concepire l'unità trascendente dell'universo. Si veda: E. Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber 1968, trad. it., *Misteri pagani del Rinascimento*, Adelphi, Milano 1971, in part. il capitolo «Pan e Proteo», pp. 235-266.

<sup>19</sup> Il riferimento a Minerva, dea che riunisce in sé qualità di *fortitudo*, *sapientia* e *pulchritudo*, farebbe slittare il tema di fondo da quello dell'androgino a quello della *virgo bellatrix*, tanto più familiare alla letteratura cavalleresca che non alla pastorale. La studiosa M. C. Marin Pina ha individuato nelle figure cavalleresche della «doncella guerrera» e dell'amazzone, due varianti di *virgo bellatrix* la cui diffusione letteraria (e a queste varianti non è estraneo neanche il romanzo pastorale, tanto che nella stessa *Diana*, la figura di Felismena è un chiaro esempio di «doncella guerrera», di virago che assume un'identità maschile come mezzo risolutore di necessità) si spiega come tappa di un processo di 'transessualizzazione' che avrebbe preso avvio già nella lirica cortese e che avrebbe come scopo ed effetto quello di rompere la condizione di reclusione della donna per garantirle accesso all'avventura: «Es éste el segundo proceso de transexualización que sufre la mujer después del que había conocido en toda la teoría del amor cortés, en la que, al menos teóricamente, se había convertido en el señor de las vasalláticas relaciones amorosas. Los mismos esquemas corteses se invierten y son ahora las damas las que en hábito de caballero desempeñan la parte activa de las relaciones»; il tema è analizzato dalla Marin Pina in *Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballería españoles*, in «Críticón», 45 (1989), pp. 81-94; cit. a p. 93. Il travestimento praticato da Ismenia la metterebbe in collegamento con il modello descritto, anche se vale la pena notare che nel codice pastorale (e in particolare nell'opera di Montemayor dove le donne sono protagoniste quasi esclusive dell'azione) l'espedito non può essere motivato dall'esigenza di 'mobilità' nella donna la quale, al contrario, gode di una notevole libertà di movimento fra gli ameni scenari della campagna bucolica, tale che in molti vi hanno scorto tracce del *Pèlerinage* secondo il modello odepórico bizantino. Avallé-Arce, ad esempio, afferma che «There has taken place in the *Diana* a most fertile crossbreeding of the Byzantine technique with the folkloric motif of the trip» (*The Diana of Montemayor: Tradition and Innovation*, «PMLA», 74, 1, (1959), pp. 1-6, poi apparso in *La novela pastoril española*, cit.; cito da p. 5.

l'universale (Pan è in Proteo, ammonisce Pico), la parte con il tutto, l'altro e il sé, i contrari nell'Uno (*contradictoria coincidunt in natura uniali*) decreterebbe anche il successo dell'Androgino come simbolo della realizzabile armonia superiore. Non a caso, proprio nel «commento di Ficino al *Simposio* la spiegazione di questo mito particolare [l'Androgino, appunto] viene data per bocca di Cristoforo Landino» il quale, poeta orfico, interpretandolo come mistero sacro, sostiene che, circa la possibilità di recuperare la propria integrità, «questo bene gli è concesso dal potere di Amore: "quod nos olim divisos in integrum restituendo reducit in coelum". Invece di essere costretto a voltarsi per vedere la luce, come i prigionieri nell'allegoria platonica della caverna, l'uomo di Aristofane può rivolgersi simultaneamente al mondo e a quello inferiore [...] per Ficino quel mostro ridicolo dissimulava, quindi, una promessa di beatitudine celeste».<sup>20</sup> Queste valenze del mito catapultano ancora una volta l'episodio de *La Diana* fuori dal suo contesto eminentemente letterario e ne connettono il senso alle coordinate culturali (filosofiche, religiose, scientifiche) dell'epoca; le quali, sui concetti di armonia, conciliazione e somiglianza, fondano l'intero approccio alla realtà e, con esso, le modalità d'accesso alla conoscenza.

Gli indizi sinora raccolti, tuttavia, a partire dalla descrizione di quel volto androgino de *La Diana* che esprime e fonde due nature, due identità, e con cui si è visto coincide la prevalente se non univoca interpretazione dell'episodio, non appaiono sufficienti a rendere conto della funzione di altri elementi che, in seguito allo svelamento del volto, intervengono nel racconto a suggerire di adottarli come nuovi oggetti di analisi.

È necessario, a questo punto, seguire gli sviluppi successivi del caso. Ismenia, dunque, seguita a gabellarsi come amante mascherato e si burla di Selvagia per tutta la notte, sino a che, quando ormai albeggia, entrambe decidono di lasciare il tempio. Si accordano per un nuovo incontro e, poco prima di salutarsi, Ismenia accetta di fornire l'ultimo dato mancante alla ricostruzione della sua identità: il nome. Confessa a Selvagia di chiamarsi Alanio e di provenire da un villaggio vicino. Ora, e qui le cose si complicano, la scelta da parte di Ismenia di 'identificarsi' come Alanio non deve apparire casuale né meramente pretestuosa: essa è difatti motivata dall'esistenza di un cugino, il cui nome è, appunto, Alanio, al quale ella somiglia in misura straordinaria e al quale è legata dal grande amore

che suole unire gli identici<sup>21</sup>. Se si considera che il 'nome' è l'indicatore più rigido dell'identità della persona, in quanto la definisce in maniera inequivocabile ed esclusiva (ed è pertanto inalienabile), si comprende che l'azione di Ismenia di appropriarsi del nome di Alanio finisce per sferrare l'attacco definitivo al principio di identità esclusiva, producendo conseguenze di tutto rilievo<sup>22</sup>. Tornando al racconto, Selvagia dunque riferisce la straordinaria somiglianza dei cugini:

Ahora habéis de saber, pastores, que esta falsa y cautelosa Ismenia tenía un primo, que se llamaba Alanio, a quien ella más que a sí quería, *porque en el rostro y ojos y todo lo demás se le parecía tanto* que si no fueran los dos de género diferente no hubiera quien no juzgara el uno por el otro<sup>23</sup>.

Il nuovo dato produce delle conseguenze. Sul piano narrativo, la somiglianza tra Ismenia e Alanio comporta che il segmento venga ascritto non più al motivo dell'androgino ma a quello tradizionalmente accreditato dei 'gemelli'<sup>24</sup>, prima forma di funzionalizzazione, di resa testuale, del mito del Doppio e corrispondente a un'opposta situazione: non più due identità fuse in una sola incarnazione fisica, bensì una sola identità distribuita su

<sup>21</sup> Sulla costante simmetria di relazioni e sull'empatia che suole unire gli identici, segnatamente, i gemelli, si può vedere: F. Mencacci, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Marsilio, Venezia 1996, dove a proposito dei gemelli (p. 125) si legge: «Simili come oggetti, ma uomini, e liberi di scambiarsi di ruolo senza tuttavia sollevare ansie e inquietudini, con loro si finisce almeno in parte per derogare quel presupposto fondamentale che è l'originalità somatica degli individui. Sebbene abbiano immagini fisiche perfettamente identiche, essi sembrano non correre il rischio di entrare in concorrenza; la loro equivalenza non produce incompatibilità ma, al contrario, rappresenta l'aspetto visibile del più stretto vincolo di solidarietà e amore reciproco. Anche in questo caso la persona risulta scavalcata dal duo, e i gemelli appaiono possedere uno spessore di coppia più che valere ciascuno per sé».

<sup>22</sup> Ancora la Mencacci interviene sulla questione relativa all'antroponimo: «Alla stregua di una marca fisica, quale l'aspetto del corpo o i tratti del viso, il nome proprio è infatti sentito come un tratto identificante, che si accompagna all'individuo per tutto il corso della sua vita; non per niente gli si riconosce uno statuto linguistico speciale, quello di «designatore rigido»: poiché contrassegnando un unico referente individuale per tutto il tempo della sua esistenza, indipendentemente dai mutamenti esterni o interni che possono intervenire sulla sua persona, esso serve a identificarlo». Si veda: *I fratelli amici*, cit., p. 127.

<sup>23</sup> J. de Montemayor, *La Diana*, ed. cit., p. 49 (trad. mia). [Dovete sapere, pastori, che questa falsa e ingannevole Ismenia aveva un cugino che amava più di se stessa, in quanto nel volto, negli occhi come in tutto il resto gli somigliava tanto che, se non fosse perché i due sono di genere diverso, non ci sarebbe chi non li scambiassero l'uno per l'altro].

<sup>24</sup> Montero, in margine al testo de *La Diana*, cit., p. 49, n. 231: «La pareja que forman Ismenia y Alanio recuerda un tema muy extendido en las letras renacentistas, el de los gemelos, siempre propicio a engaños y equívocos de todo tipo».

<sup>20</sup> E. Wind, *Misteri pagani*, cit., pp. 248-249.

due personificazioni. Su tale piano, la nuova cellula geminale adempie alla sua funzione dinamizzante generando materia di racconto: la duplicazione della persona (totale, a questo punto, in quanto la perfetta specularità fisica è aggravata dall'omonimia) attiva il doppio meccanismo sostitutivo per il quale il vero Alanio, avendo ascoltato da sua cugina-gemella la relazione dell'incontro con Selvagia, e avendo tale racconto operato in lui una vera e propria mediazione di desiderio, decide di subentrare alla persona di Ismenia e di presentarsi a Selvagia come colui che, il giorno innanzi, ha goduto dei suoi favori. È la dinamica tipicamente ricollegabile ai *simillimi*, per i quali la labilità di confini di identità e ruolo autorizzano l'io alla continua oscillazione tra sé e l'altro.

Sul piano concettuale, poi, l'irruzione della categoria 'somialianza' applicata a due soggetti distinti (mentre, prima, quel volto «varonil», che poteva ben essere di un uomo, aveva mediato la credibilità dell'affermazione di Ismenia di essere Alanio) produce conseguenze ben più serie. In primo luogo, essa impone di notare la parzialità della lettura che vuole l'episodio limitato al solo contributo dell'androginia neoplatonica come espediente atto a «sanare» la componente omoerotica tra le due donne (rispetto alla quale, oltretutto, si è visto che *La Diana* sembra andare in controtendenza, in quanto non si cura di reprimere la carica trasgressiva dell'episodio)<sup>25</sup>. In secondo luogo, rende poco soddisfacente l'interpretazione che vuole liquidare l'indice tematico costituito dall'apparizione di Alanio con lo sparuto cenno al motivo dei 'gemelli', proposto quale mera variante testuale dell'androgino<sup>26</sup>, senza elicitarne le implicazioni esclusive.

L'introduzione del filone dioscurico configura l'episodio in modo nuovo e consente finalmente di realizzare quell'operazione di verifica proposta in apertura, mirante a sondare gli effetti dell'intervento della categoria 'somialianza' all'interno del binomio 'volto-identità'. Ciò impone anzitutto di dover guardare al caso da una prospettiva che si spinge più in

<sup>25</sup> La singolarità della scena a cui Montemayor fa assistere il lettore (impegnato, come *voyeur*, a spiare le effusioni che le due donne si scambiano in una zona appartata del tempio) guadagnò all'episodio il severo giudizio di un critico come M. Menéndez Pelayo: «La [historia] de Ismenia empieza con una extravagante y monstruosa escena de amor entre dos mujeres que velan juntas en el templo de Minerva y, aunque todo ello se resuelve en una mera burla, el efecto es desagradable y recuerda los peores extravíos del arte pagano y del moderno decadente», *Orígenes de la novela*, I, *Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Bailly-Baillière e Hijos, Madrid 1905, p. 273.

<sup>26</sup> E che più pertinentemente dovrebbe essere ascritto al mito di Giano bifronte, la natura coincidente corredata di due volti (i volti identici, appunto, di Ismenia e Alanio), non a caso raffigurato proprio in epoca rinascimentale come due gemelli siamesi dalla testa congiunta.

là del semplice riconoscimento della sua adesione a situazioni tipologicamente standardizzate, in questo caso chiaramente riconducibili al modello ultimo costituito dall'episodio di Bradamante e Fiordispina dell'*Orlando Furioso*<sup>27</sup>.

Come già parzialmente anticipato, l'impressione è che il garbuglio composto dai volti somiglianti e dalle identità alterate sia sotteso da una diversa, addirittura opposta, valenza della 'somialianza', considerata sia in relazione alla specularità fisica dei volti (la «similitud en rostro» di Ismenia e Alanio) sia, sul piano ideologico, quale specifico 'principio di decodificazione della realtà', implicato in entrambi gli archetipi a cui si ascrive l'episodio e che è necessariamente collegato all'orizzonte culturale in cui è inserita l'opera. In altri termini, si tratta di valutare le immagini a cui si

<sup>27</sup> Dietro ancora al modello ariosteo, almeno per la parte relativa alla relazione tra Ismenia e Selvagia, è facile riconoscere il racconto riportato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, IX, 668-797, che ha ad oggetto gli amori di Ifide (allevata, per volere del padre, con identità maschile) e Iante (che ignora la vera identità di Ifide). La fonte ariosteica, invece, include anche l'espedito della presenza di un gemello in tutto identico a Bradamante, Ricciardetto, il quale, come Alanio, subentrerà a sua sorella nella relazione con Fiordispina. Il tratto di maggiore coincidenza tra la storia de *La Diana* e quella raccontata nel canto XXV dell'*Orlando* sta nell'operazione di svelamento del volto che è al centro della presente analisi: il narratore intradiegetico riferisce che quando Fiordispina, impegnata in una battuta di caccia nel bosco, s'imbatte in Bradamante travestita da soldato, e che è assisa presso una fonte perché è stata ferita dai Saraceni, nel rimirarle il volto: «La faccia e le viril fattezze adocchia tanto, che se ne sente il cor conquiso», un'espressione del tutto simile al rapimento dichiarato da Selvagia nello scoprire il volto di Ismenia. Tuttavia, le somiglianze con il caso di Bradamante, Fiordispina e Ricciardetto non sembrano andare oltre un'analogia d'argomento. Infatti, l'episodio di Montemayor si distanzia da quello per diversi elementi, i più rilevanti dei quali sono costituiti dal fatto che Bradamante (così come la Ifide ovidiana) appare sin dall'inizio con sembianze maschili, ciò che giustifica l'innamoramento di Fiordispina, mentre Ismenia appare (ed è) a tutti gli effetti donna (e in ciò si ritrova confermata la suggestione subita da Montemayor dalla licenziosità del caso). In secondo luogo, e sempre in relazione alla stravaganza del caso della *Diana*, quando Fiordispina apprende la vera natura del suo amato cade in una disperazione profonda e si attiva affinché il 'vizio' possa essere sanato (proponendo a Bradamante di ricorrere al travestimento), mentre Selvagia non mostra segno alcuno di turbamento per l'avvicinamento di identità nella partner. L'esclusività di trattamento che Montemayor riserva a questa situazione tradizionale è evidenziata anche dal confronto con opere appartenenti al medesimo ambito letterario e che adottano lo stesso 'caso de amor'. Nel *Crotalón*, ad esempio, la relazione omoerotica tra Melisa e Julieta, con l'intervento del gemello Julio, ha uno svolgimento del tutto analogo a quello arisotesco (si veda: A. Vian, *Parejas y amores en «El Crotalón»*, in A. Redondo (a cura di), *Amours légitimes. Amours illégitimes en Espagne (XVI-XVII siècles)*, *Colloque International (Sorbonne, 3-6 octobre de 1984)*, Paris, Publications de la Sorbonne 1985, pp. 307-326. Per le analogie della storia di Selvagia con altre «cadenas de amor» si veda, invece, l'articolo di J. P. W. Crawford, *Analogue to the Story of Selvagia in Montemayor's Diana*, «Modern Language Notes», 29, 6 (1914), pp. 192-194.

intitolano le sequenze narrative considerandole quali traduzioni letterarie di archetipi del pensiero che, a loro volta, strutturano mentalità e culture specifiche.

Avendo chiari tali parametri, si ripercorra la progressione che compie l'azione nel passare da una sequenza a quella successiva: sino a quando la scena è occupata dalla figura unica di Ismenia impegnata ad esercitare un doppio ruolo, rendendo effettiva l'armonizzazione di una doppia natura in un'unica personificazione<sup>28</sup>, il messaggio ideologico filtrato, lo si è visto, è quello tipicamente rinascimentale del possibile superamento dei contrasti e della tensione da essi nascente. È una visione ottimistica e rassicurante dell'esistenza che non tiene conto dell'insidiosa realtà ammantata dalle apparenze (l'errore, in quanto l'identità maschile di Ismenia è falsa). La comparsa del doppio di Ismenia, tuttavia, modifica il quadro identitario, invalidando il precedente: l'identità espressa dal nome Alanio ha ora un doppio titolare, l'originale e colui che a tutti gli effetti ne costituisce una replica. I segni sui quali si concentra il testo dicono che l'azione va in direzione del superamento, della cancellazione di quell'androgino iniziale, di cui rimane ben poco: la mascolinità dei tratti di Ismenia, il nome che ella si assegna (Alanio), il ruolo che esercita (di seduttore di Selvagia); ne risulta che la polarità di genere maschile/femminile è stata vanificata a tutto vantaggio del solo genere maschile, essendo stato completamente cancellato il polo femminile. I segni dell'alterazione nell'identità di Ismenia, pertanto, vanno tutti in direzione della perfetta reduplicazione di Alanio: Ismenia è Alanio. Sempre sul piano testuale, ne consegue anche che quella dichiarazione iniziale di Ismenia: «mi vedrai più volte di quante tu stessa potrai sopportare» si candida a essere riletta, ora, con valore quasi prolettico (secondo una tecnica che evoca gli *omina* della commedia antica)<sup>29</sup>, così come l'indicazione per la quale «se non fossero i due di genere differente sarebbe impossibile non scambiarli» risulta smentita e

<sup>28</sup> Sugli 'ibridi' rinascimentali in relazione all'identità, si veda ancora E. Wind, *Misteri pagani*, cit., p. 243: «Platone [...] spiegava che i membri della comunità divina sono alternamente divisi e congiunti da un "movimento" dialettico, che mette in evidenza la loro "identità" e "alterità" attraverso una serie di configurazioni mutevoli».

<sup>29</sup> Sulla funzione dell'*omen* in un contesto tematico vicino al nostro, si veda M. Bettini, *Sosia e il suo sosia: pensare il 'doppio' a Roma*, in Id., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino 2000, pp. 149-151, in cui l'autore, analizzando l'incontro del servo plautino con il suo 'doppio' divino (Mercurio), rileva che «Sosia [...] fin dall'inizio produce una serie di *omina* i quali anticipano ciò che il suo *alter ego* sta per compiere, e in qualche modo ne determinano gli effetti» (p. 150).

ribaltata nei fatti, in quanto i due sembrano proprio coincidere, almeno esternamente, nel genere. Effetti prototipici del Doppio, dovuti al fatto che la 'straordinaria' somiglianza tra i gemelli non fa che moltiplicare, per iterazione e geminazione, i volti disponibili a un'unica identità e sovverte, così, la distribuzione naturale dei ruoli. In ciò risiede il potenziale eversivo con il quale la somiglianza si abbatte sulla diade 'volto-identità' esercitando un effetto che, per dirla con Massimo Fusillo, sul piano estetico risulta decisamente «perturbante»<sup>30</sup>. Apparentemente, quindi, il testo sembra affermare la plausibilità di un'identità doppiamente esercitata da due soggetti distinti. Eppure, l'implicazione sottaciuta sino a questo momento dell'esposizione è che dal momento in cui si produce la circostanza per cui Alanio ricerca la propria autonomia soggettiva, interagendo personalmente con Selvagia, egli esclude, esautora, rinnega il proprio doppio, diffidandolo dall'esercizio congiunto di identità e rivendicando il pieno diritto alla titolarità esclusiva di essa. Ne consegue la perdita irreparabile dell'armonia che aveva sino ad allora caratterizzato l'unione dei *gemini*, il quali si amavano *plus quam fratres*. Una tensione di tipo antagonistico prende ora ad alimentare le relazioni tra i personaggi, tutti gli equilibri risultano alterati, la disarmonia genera scontri personali e, nell'incertezza reciproca dei ruoli, una grande confusione ipotoca gli esiti dell'intera vicenda (i gemelli si separeranno definitivamente, contagiando gli altri personaggi con la loro nuova inimicizia). Il messaggio ideologico filtrato da questo tipo di situazione, dunque, sembra aderire a una visione dell'esistenza umana meno rassicurante rispetto alla precedente, nella quale le differenze si fanno irreconciliabili e i conflitti irrisolvibili.

Sono così palesati gli esiti e le funzioni della somiglianza nelle due sequenze narrative. Certamente, a voler considerare i soli esiti di superficie, le due situazioni sembrano coincidere nel tematizzare due forme di alterazione dell'identità che si risolvono, entrambe, nella sua falsificazione. Da tale prospettiva, effettivamente, l'accostamento dei gemelli alla prima circostanza potrebbe, come propone la critica, non avere altro senso che

<sup>30</sup> M. Fusillo è autore di un illuminante studio sul tema del Doppio, da cui si possono ricavare spunti di riflessione decisivi per la comprensione del tema anche all'interno della letteratura cinque-secentesca; si veda *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del Doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998. Quanto all'effetto perturbante prodotto dal Doppio, non si può fare a meno di rinviare allo studio di S. Freud intitolato *Das Unheimliche* (apparso in «Imago», 5 (1919); trad. it., *Il Perturbante*, in *Opere*, 9, Boringhieri, Torino 1989, pp. 81-114), nel quale il padre della psicanalisi spiega, in sintesi, che l'effetto sarebbe prodotto dal riaffiorare di un contenuto che in origine era familiare alla vita psichica dell'individuo, poi fatto oggetto di rimozione.

quello di un mero prolungamento di quest'ultima, secondo una modalità complementare. Tuttavia, la disamina dei rapporti profondi che la somiglianza variamente intesse fra volto e identità ha rivelato differenze sostanziali nelle funzioni espresse dai due motivi e ha manifestato, anche se solo in parte, quel contenuto sussidiario di cui si avvertiva la presenza oltre i *topoi* impiegati.

All'elicitazione completa di tale contenuto si giunge indagando brevemente sulle coordinate antropologico-culturali che presiedono alla letteratura in esame, in quanto sottendono anche la nozione epocale d'identità soggettiva funzionalizzata dall'episodio. È chiaro che sulla base di come vede il mondo l'uomo concepisce se stesso, il proprio stato e il proprio ruolo rispetto ad esso. Vale allora la pena ricordare che alla metà del Cinquecento, negli anni di composizione de *La Diana*, la percezione che l'individuo ha di sé in rapporto al suo contesto, dipendendo fortemente dall'idea cardine della cultura rinascimentale dell'universo come sistema di correlazioni, di corrispondenza diretta fra gli ordini (il naturale e il soprannaturale), è ancorata all'armonia che collega sé al mondo e il mondo all'intero creato. Come si sa, la visione cosmologica che propone l'uomo in simmetria con l'universo affida il proprio successo in campo letterario all'immagine stereotipa, simbolo d'equilibrio, dell'uomo come microcosmo<sup>31</sup>. Va senza dire che un così organico risultato si deve all'azione di un principio epistemologico informatore: il principio di analogia o di 'somiglianza', per il quale tutte le cose, essendo in relazione di *sympàtheia* tra esse, sussumono tutti i contrasti in una superiore unità conciliatrice.

Negli stessi anni, tuttavia, e per tutto il periodo a cavaliere tra i secc. XVI e XVII si verifica un cambiamento che, prendendo a segno l'episteme conoscitiva, produce una frattura (o meglio, una 'discontinuità', per dirla con Michel Foucault)<sup>32</sup> in seno alla storia della cultura occidentale.

<sup>31</sup> Sull'idea dell'uomo come 'mondo abbreviato' e sulla fortuna di cui ha goduto per venti secoli nella cultura occidentale, si veda lo stimolante lavoro di F. Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Alianza Editorial, Madrid 1986 (trad. it., *L'uomo come microcosmo*, Il Mulino, Bologna 1994). Complementare e non meno interessante (solo più datato) è lo studio di Leo Spitzer sulla *Stimmung*, parola tedesca che indica «l'armonia del mondo», colta nelle diverse evoluzioni della sua accezione nelle varie aree che compongono il suo «campo semantico»: L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1963 (trad. it., *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 1967).

<sup>32</sup> A dire il vero, è la prima delle due «discontinuités» individuate nella cultura occidentale da Foucault ed esposte nel suo insuperato lavoro *Les mots et les choses* (Gallimard, Paris 1967; trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967), alla lettura del quale, tralaltro, si deve la sollecitazione del presente lavoro. Nell'apprendere da quelle pagine che tutto il

Ciò che più interessa qui è che tale cambiamento investe proprio la 'somiglianza' come principio strutturante la realtà, segnando il «passaggio dal dominio di un principio universale della somiglianza al ripudio critico di esso»<sup>33</sup>. L'inquietudine generata dalla perdita dei conforti dell'armonia degenererà presto nella dibattuta 'crisi' dell'uomo barocco.

Senza incentrare l'analisi sulle cause materiali di tale crisi<sup>34</sup>, ci si può limitare a seguire la scia di effetti che più da vicino investe la questione della soggettività osservando che, se dalle scoperte umanistico-rinascimentali circa il movimento degli astri, l'infinità del creato e la non centralità della terra (che vuol dire dell'uomo), nel sistema ellittico ed eliocentrico, è discesa la conseguenza, sul piano etico e religioso, della messa in discussione dei decreti divini, causa dei diffusi atteggiamenti eterodossi (tali da sollecitare la Controriforma), e se, ancora, sul piano sociale, la sottoposizione di ogni ordine alla legge del cambiamento e della mutevolezza ha indotto a invalidare le gerarchie precostituite quali unici sistemi di regolazione<sup>35</sup>, dall'unione di tutti questi aspetti è derivato per l'individuo quella perdita di certezza ontologica, di sfiducia per i risultati della conoscenza e quell'ansia di trasformazione unanimemente riconosciute come cifre fondanti «la nascita di un mito, il mito dell'uomo barocco»<sup>36</sup>.

Se ne deduce che l'io dell'uomo, così intimamente compreso nel

mutamento di episteme, inteso come modo di rapportarsi alla realtà, che si realizza tra '500 e '600 non può che avere la sua ricaduta diretta sulla nozione che stabilisce il rapporto tra la cosa e il nome: quindi, l'identità, si è potuto mettere a fuoco, come contributo autonomo di questa riflessione, che la 'somiglianza' quale categoria epistemologica che presiede alle azioni di 'identificazione' (di conoscenza) produce esiti diversi (opposti) a seconda delle condizioni in cui opera, avendo negli episodi incentrati sulla questione dell'identità il suo testimone privilegiato all'interno della letteratura di finzione.

<sup>33</sup> F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997, p. 69.

<sup>34</sup> Prima fra tutte le cause, la destabilizzazione prodotta dalla nuova cosmogonia, con ricaduta diretta su tutte le sfere del sapere e dell'esistenza. Oltre ad animare i grandi dibattiti etici, filosofici e teologici del Rinascimento (specie sulle questioni della dignità dell'uomo, dell'immortalità dell'anima e dell'unità della verità, per i quali si rimanda ai lavori ormai classici di Cassirer, Kristeller, Burckhardt, etc.), le acquisizioni scientifiche favoriscono lo sviluppo del pensiero razionale che ha nelle conquiste di Copernico, Galileo, Keplero (passando per Bruno), fino alla nuova scienza seicentesca, la sua linea di continuità.

<sup>35</sup> A. Maravall ha bene evidenziato questa smania dell'uomo barocco di ascendere socialmente, di 'avere di più', spesso però interpretata come pazzia, che «consiste nell'effetto dello spostamento che soffrono gli individui nelle loro posizioni abituali, già assegnate dal tradizionale ordinamento dell'universo». Si veda il suo studio, fondamentale per una visione organica dell'epoca barocca: *La cultura del barocco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona 1975 (trad. it., da cui si cita, *La cultura del Barocco*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 253).

proprio dramma personale, completamente assorbito dal tentativo di risolvere le aporie di fronte a cui lo ha messo l'esistenza, non può più estendersi, come in precedenza, a comprendere l'altro, percepito, appunto, come *alter ego*, per cui identità e alterità si annullavano in un meccanismo di rispecchiamento continuo. Certo, il principio di analogia (tradotto in affinità animica) continua ad additargli l'altro come uno che vive una condizione simmetrica alla propria, ma è questa condizione che non si alimenta più dell'armonia universale. E tutto questo sentire così problematico e angoscioso (fomite del noto pessimismo barocco) non manca di essere registrato ed espresso dagli artisti<sup>37</sup>, le produzioni dei quali si distinguono per l'eccesso (che è ricerca spasmodica di nuova regolarità) con cui esprimono le ambiguità costitutive dell'essere.

La coscienza individuale, interiorizzando le dicotomie per le quali non sono più disponibili le rassicuranti soluzioni del passato, perde la sua integrità e si scinde in due piani, uno interno l'altro esterno<sup>38</sup>, l'uno corrispondente all'identità, l'altro alla maschera, i quali si mantengono in rapporto di costante dialettica. Si può ben comprendere, a questo punto, come e perché dal collettivo di coscienze che producono arte, specie letteraria, promanino schiere di figure doppie, vere proiezioni delle inquietudini che investono l'uomo in perenne lotta con se stesso. Tali figure vanno alla ricerca di un ruolo da assegnare al proprio io, ma finiscono preda di forme di alterazione tutte dirette al raddoppiamento o allo sdoppiamento di questo io (per cui identità e fattezze, nomi e volti, non coincidono, come per i mostri bifronti del balletto di corte, per i doppi teatrali e quelli

letterari), fino a costituire, come segnalato da Jean Rousset, una vera e propria costante tematica della letteratura Barocca<sup>39</sup>.

Volendo sintetizzare le tappe essenziali della lettura proposta per l'episodio romanzesco si può dunque concludere che: la prima delle sequenze analizzate, traducendo in termini letterari un'immagine mitica, quella dell'androgino, si fa portavoce di una visione, fondata sul principio di somiglianza che unifica e armonizza tutte le cose, concordi e discordi, che è quella con cui coincide l'organizzazione del pensiero occidentale dalle sue origini sino a quando, nel secolo de *La Diana* qualcosa interviene a rompere gli equilibri di rapporto tra l'individuo e il mondo. Quel qualcosa, per concorde valutazione degli studiosi, è la scoperta dell'alterità, come realtà autonoma esterna da sé. Nella nuova visione, l'altro non è più parte del sé (semmai un riflesso<sup>40</sup>, oggettivazione autonoma per quanto complementare, su cui l'io convoglia l'altro da sé) e l'individuo reclama di definirsi per differenza. Rispetto a tale esigenza, la somiglianza che si spinge fino a sovrapporre le identità degli individui non fa che guidare all'errore e alla falsa decodificazione. E questo è quanto la seconda delle situazioni analizzate sembra denunciare.

Pur condividendo con l'androgino i poteri della somiglianza e coincidendo con esso negli esiti testuali di superficie, il doppio costituito dai gemelli si affianca al primo per poi superarlo, dando nota della confusione, non già dell'armonia, della discordia, non già della conciliazione, che esso riconosce nella somiglianza preconizzatrice dell'identico. Ma la sanzione definitiva dell'eterogeneo come chiave di lettura dell'universo e come base di una nuova nozione di soggettività apparterrà come conquista solo alla razionalità secentesca, mentre i contenuti che alimentano la cultura tardorinascimentale, come si è visto, sono ancora quelli tradizionalmente codificati e standardizzati. Purtuttavia, la lettura dell'episodio de *La Diana* alla luce del tema del doppio rende forse possibile fotografare un momento di transizione che, dallo specifico della somiglianza come espediente narrativo allo specifico più generale della somiglianza come principio di realtà, secondo una dilogia ravvisabile nel termine, segna il passag-

<sup>36</sup> L. Spitzer, «Il Barocco spagnolo», in *Cinque studi di ispanistica*, Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell'Università di Torino, Giappichelli Editore, Torino 1962, p. 113.

<sup>37</sup> La correlazione tra progresso scientifico e produzione artistica è così rilevata da A. Battistini: «Mentre Galileo e Keplero avviavano lo sviluppo di una fisica spaziale, i poeti più ricettivi, ponendosi sulla scorta delle loro rivelazioni, cominciarono a costruire una nuova estetica e una nuova etica, nelle quali alla simmetria e alla moderazione si sostituivano, come canone di bellezza e di virtù, la profusione e la sovrabbondanza». A. Battistini, *Il Barocco*, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 122.

<sup>38</sup> «L'ouverture vers l'espace intérieur de l'être, perspective qui s'amorce au XVII siècle, contraint à abandonner progressivement le postulat de l'unité de la conscience, de l'identité d'un sujet, unique et transparent. A la charnière entre les époque qui marquent un changement radical dans la conception du double se situe «Don Quijote de la Mancha» de Miguel de Cervantes (1605-1615). Par son caractère de héros mimétique Quichotte se veut le double incarné des héros de romans de chevalerie, imitateur actuel d'un produit de l'art»: in queste parole di N. Fernández Bravo si ritrova la cesura tra l'articolazione della nuova coscienza soggettiva in più livelli e il tema del doppio di cui si è fornita lettura qui. Si veda la voce «Double» curata dalla studiosa per il *Dictionnaire des mythes littéraires*, a cura di P. Brunel, Éditions du Rocher, Paris 1988, pp. 487-526. Cit. a p. 496.

<sup>39</sup> J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paón*, Corti, Paris 1954.

<sup>40</sup> Rispetto al riflesso come tema letterario, collegato al mito di Narciso («complesso di cultura», secondo Bachelard), G. Genette sostiene che il «riflesso, in se stesso, è un tema equivoco: è un *doppio*, ossia contemporaneamente un *altro* e uno *stesso*. Questa ambivalenza gioca nel pensiero barocco come un invertitore di significati che rende l'identità fantastica (*Io è un altro*) e l'alterità rassicurante (*c'è un altro mondo, ma è simile a questo*)». Si veda: G. Genette, *Figures*, Seuil, Paris 1966 (trad. it., da cui si cita, «Il complesso di Narciso», in *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, pp. 17-26). Cit. a p. 17.

gio da una mentalità che con la somiglianza crede di poter conoscere tale realtà a un'altra che con essa è consapevole di dissimularla. E poco importa che la rappresentazione letteraria di questo momento avvenga attraverso immagini forse in superamento ma che sono le uniche ancora disponibili; e importa poco soprattutto perché questa letteratura rivela, dietro un 'volto' un po' invecchiato, i segni di un incipiente cambio di identità.

## Col tempo. Volti allo specchio nei sonetti di Shakespeare

di Stefano Manferlotti

I fixe mine eye on thine, and there  
Pitty my picture burning in thine eye,  
My picture drown'd in a transparent teare,  
When I looke lower I espie;  
Hadst thou the wicked skill  
By pictures made and mard, to kill,  
How many wayes mightst thou perform thy will?

John Donne, *Witchcraft by a picture*<sup>1</sup>

«Love is my sin, and thy dear virtue hate, / Hate of my sin, grounded on sinful loving». Inizia così il sonetto 142 di Shakespeare<sup>2</sup>. I due versi non accolgono un'idea nuova: il binomio odio-amore era già stato reso immortale e paradigmatico dal lapidario componimento 85 di Catullo («Odi et amo. Quare id faciam...»), nel quale, è bene sottolinearlo, la sostanza emotiva dell'enunciato si trovava già sbilanciata, e con mossa decisa, verso una polarità negativa, essendo l'odio qualità ben meno indistinta e reversibile dell'amore, di cui (e sarà bene tenere a mente anche questo) esso rappresenta uno sviluppo, per così dire, innaturale<sup>3</sup>. Il carattere mostruoso

<sup>1</sup> [«Fisso il mio occhio nel tuo, e vi compiangio / il mio ritratto che vi arde. / Il mio ritratto immerso in trasparenti lacrime / scorgo, se indago più in basso. / Avessi tu la diabolica arte / di uccidere con fatti, poi guastati ritratti, / in quanti modi non potresti farlo?»; trad. it di Cristina Campo, in: J. Donne, *Poesie amorose. Poesie teologiche*, Einaudi, Torino 1971].

<sup>2</sup> L'edizione dei sonetti qui utilizzata è quella curata da Stanley Wells (*Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint*, Oxford University Press, Oxford 1985). Utile è stata anche l'edizione messa a punto da John Kerrigan (*William Shakespeare, The Sonnets and a Lover's Complaint*, Penguin Books, Harmondsworth 1986). [«L'amore è il mio peccato, e la tua virtù prediletta l'odio, / odio del mio peccato, fondato su un peccaminoso amare»; trad. it. di Alessandro Serpieri, in: W. Shakespeare, *Sonetti*, Rizzoli, Milano 1991. Ove non altrimenti indicato, saranno di Serpieri le traduzioni qui utilizzate].

<sup>3</sup> In Shakespeare, amore e odio si ritrovano attestati all'interno di uno stesso verso già