**L'IMMAGINE DELLO SPECCHIO
IN ALCUNI POETI ITALIANI E FRANCESI
DELL'ETA' BAROCCA**

Publicato in francese negli *Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque*,
Montauban, 1968.

Una delle correnti fra le più seguite della critica francese che si dice « nuova », ci ha abituati, da tempo, a cercare la chiave di tutta un'opera letteraria in un'immagine, un tema, che come un leit-motif simbolico, rivelerebbero il significato più segreto del mondo di uno scrittore, la sua più profonda e nascosta unità.

Questo tipo d'interpretazione, che specie quando perseguita nelle sue estreme implicazioni freudiane, rischia di ridurre, entro uno schema troppo rigido e ristretto, le complesse sfumature di un'attività creatrice e di una personalità umana, spesso ricca di contraddizioni, sembra invece particolarmente efficace quando, dallo studio di un solo artista, si passa all'analisi di un genere particolare di produzione artistica -letteratura, musica, arti figurative -in un momento storico determinato. poiché attraverso le modulazioni, le nuove variazioni che un tema tradizionale riceve dagli artisti di un'epoca, è la stessa poetica di quest'epoca che diventa possibile definire.

Ciò mi pare ancora più vero per quanto riguarda le opere d'arte barocche¹. Quale che sia, infatti, l'interpretazione che si propone per la definizione del Barocco, che lo si consideri l'espressione di un momento eterno dello spirito umano o, al contrario, il frutto univoco di un momento storico preciso; che gli artisti barocchi siano giudicati con il più severo dei giudizi o che si attribuiscono loro le più alte qualità creative, sempre gli studiosi

¹ Per una sintesi critica del problema, cfr. M. RAYMOND, *Le baroque littéraire français*, "Studi francesi" 13 (janvier-avril 1963), pp. 23-29 et F. SIMONE, *Prospettive critiche sulla scoperta del Barocco Francese*, in *Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia*, Milano, Mursia, "Biblioteca di cultura europea", 1968, pp. 257-390.

del Barocco si sono trovati d'accordo nell'affermare che non è nell'invenzione d'immagini e nella creazione di temi nuovi che si deve riconoscere l'originalità dell'arte che va sotto questo nome², ma piuttosto in un certo modo di elaborare temi ed immagini già noti, in un accento particolare, grazie al quale, il linguaggio tradizionale acquista significati nuovi.

Ora, se si considera che l'evoluzione dell'arte alla fine del XVI secolo, non è soltanto un risultato d'ordine estetico, ma la conseguenza della radicale trasformazione ideologica della cultura europea, si comprenderà quale enorme interesse presenti lo studio dell'evoluzione che un'immagine o un tema tradizionale ricevono dai poeti barocchi, come esempio e testimonianza dell'esistenza di una sensibilità nuova, di una nuova e diversa concezione dell'uomo e del mondo.

Fra le immagini che gli artisti del XVII secolo hanno ereditato dalla letteratura, del Rinascimento, quella dello specchio ha già richiamato l'attenzione di molti critici, non solo per la diffusione che essa conosce nella poesia di quel tempo, ma anche *per* la sua presenza parallela nelle arti figurative e nella decorazione. Dalle *Notes* che Basil Munteano ha consacrato al tema dello specchio³, all'articolo di Pierre Moisy su *La galerie des glaces de Versailles*⁴, dalle suggestive pagine che E. Michaelson ha scritte sulle acque specchianti nel suo studio su *L' eau centre de métaphores et de métamorphoses*⁵, alla raccolta di testi che ci offre una sezione della ben nota *Anthologie* di Jean Rousset⁶ e fino alla penetrante e sottile analisi di Gerard Genette su *Le Narcisse baro-*

² «...Le propre de la poésie lyrique du XVII siècle n'est pas de créer des motifs nouveaux, inédits » scriveva nel 1959 E. MICHAËLSON (*L' eau, centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII siècle*, «Orbis litterarum», t. XIV, p. 121) mettendo in luce l'importanza delle fonti antiche e il persistente sfruttamento della tradizione petrarchesca.

³ B. MUNTEANO, *Notes sur le thème du miroir au XVII siècle*, «Cahiers de l'Ass. Int. des études françaises», XI, mai 1959, pp. 345-361.

⁴ P. MOISY, *Note sur la Galerie des glaces de Versailles*, «XVII siècle», n. 53, 1961, pp. 42-50.

⁵ *Op. cit.*, pp. 121-173.

⁶ *Anthologie de la poésie baroque française*, textes choisis et présentés par J. ROUSSET, Paris, Colin, Bibliothèque de Cluny, 1961, I, pp. 231-256.

que⁷, tutta una serie di contributi hanno cercato di definire il significato che l'immagine dello specchio assume nella poetica barocca.

Per parte mia, mi propongo di riprendere questa ricerca, nell'ambito della poesia lirica del primo Seicento, fissando, secondo una prospettiva che reputo necessaria, alcuni punti di riferimento nella tradizione petrarchista e in quella rinascimentale, al fine di cogliere, allo stesso tempo, la prima formulazione moderna di questo tema, il suo persistere in un arco di tempo che abbraccia il XVI e il XVII secolo e, soprattutto, il suo progressivo trasformarsi.

La dimensione europea e il valore storico che credo si debba riconoscere al fenomeno barocco, mi hanno egualmente persuasa a non limitare la mia analisi alla sola poesia francese ma ad occuparmi parallelamente di composizioni poetiche francesi e italiane, non per fare ad ogni costo del comparatismo (chiarire il ruolo della poesia spagnola e metterla a confronto con la poesia francese sarebbe in tal caso altrettanto necessario), né, tanto meno, per assurdo spirito nazionalistico, ma perché, come ho già avuto occasione di dire e di scrivere⁸, mi sembra impossibile e dannoso operare una netta distinzione tra la produzione poetica francese e quella italiana dell'inizio del secolo XVII, derivando l'una e l'altra da una stessa tradizione culturale e muovendosi entrambe in modo analogo e per vie parallele.

Le differenze che si potranno eventualmente presentare presso i poeti dei due paesi, alle prese con uno stesso tema poetico, contribuiranno, anzi, a meglio fissare, nella varietà delle esperienze, l'unità della poetica barocca e il confronto dei testi metterà in evidenza i caratteri salienti di una poesia che trova la sua ispirazione e la sua originalità in quella visione particolare del mondo e degli uomini che la cultura europea elabora ed esprime nel XVII secolo.

⁷ G. GENETTE, *Narcisse baroque*, «Nouvelle Revue Française», septembre 1961, pp. 558-564; l'articolo è stato ristampato col titolo di *Complexe de Narcisse*, in *Figures*, Paris, Seuil, Collection «Tel-Quel», 1966, pp. 21-28.

⁸ Cfr. *Persistence et transformation de l'influence italienne dans la poésie lyrique française de la première moitié du XVII s.*, «VII. siècle», n. 66-67. 1965, pp. 22-42.

Cominceremo il nostro studio ricordando alcune composizioni dedicate allo specchio dai poeti petrarchisti e da quelli rinascimentali, e, per ciò fare, non è inopportuno risalire allo stesso Petarca i cui sonetti XLV e XLVI *In vita di Madonna Laura*, possono essere considerati, sia per la scelta del tema, sia per il linguaggio poetico e le immagini adottate, la fonte remota, ma non mai dimenticata, di molte altre poesie dei secoli posteriori⁹.

I due sonetti sembrano incentrati su di uno stesso motivo che si può così riassumere: il poeta lamenta che Laura, ammirandosi nello specchio diventi sempre più orgogliosa e insensibile al suo amore, al punto da dimenticare del tutto l'innamorato per trovare nella contemplazione di se stessa ogni piacere.

Lo specchio è, dunque, per il poeta un rivale pericoloso ; rende la donna più sicura della sua bellezza, e perciò più superba e distante; ne attira gli sguardi e l'affascina con la sua stessa immagine al punto che essa neppure più volge i suoi occhi verso l'infelice amante. Le due composizioni si concludono con un accenno al mito di Narciso che nel sonetto XLVI viene esplicitamente nomi-

⁹ Ecco i due sonetti del Petrarca, in *Le rime sparse e i Trionfi*, a cura di E. Chiorboli, Bari, Laterza, 1930, p. 40: Sonetto XLV: Il mio avversario in cui veder solete / Gli occhi vostri ch'Amor e '1 Ciel onora, / Con le non sue bellezze v'innamora / Più che 'n guisa mortai soavi e liete. / Per consiglio di lui, Donna, m'avete / Scacciato dal mio dolce albergo fora ; / Misero esilio! Avvegnach'io non fora / D'abitar degno ove voi sola siete. / Ma s'io v'era con saldi chiodi fisso, / Non dovea farvi specchio per mio danno, / A voi stessa piacendo, aspra e superba. / Certo, se vi rimenbra di Narcisso, / Questo e quel corso ad un termine vanno: / Benche di sì bel fior sia indegna l'erba. Sonetto XLVI: L'oro e le perle, e i fior vermigli e bianchi, / Che '1 verno devria far languidi e secchi, / Son per me acerbi e velenosi stecchi, / Ch'io provo per lo petto e per li fianchi. / Però i dì miei fien lagrimosi e manchi; / Che gran duol rade volte avvien ch'invicchi: / Ma più ne 'n colpo i micidiali specchi, / Che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi / Questi poser silenzio al signor mio, / Che per me vi pregava; ond'ei si tacque / Veggendo in voi finir vostro desio. / Questi fur fabbricati sopra l'acque / D'abisso, e tinti nell'eterno oblio / Onde '1 principio di mia morte nacque.

nato. Solo mezzo che resta al poeta per vincere il fascino che lo specchio esercita sulla donna amata è di denunciare il carattere ambiguo e ingannatore dell'immagine riflessa. È quanto esprime il verso « Con le non sue bellezze v'innamora », e che mi pare si possa cogliere, anche, nella terzina finale del sonetto XLVI, là dove il poeta dice degli specchi :

Questi fur fabbricati sopra l'acque
D'abisso e tinti nell'eterno oblio...

Non pare che questo carattere d'illusorietà, questa natura ingannatrice che il Petrarca attribuisce allo specchio (si noti quale condensazione di significati si abbia nelle *acque d'abisso*) abbia colpito l'attenzione dei poeti che l'hanno seguito; questi, infatti, sembrano piuttosto cantare lo specchio come testimone fedele della bellezza della donna, strumento che ne conferma il dominio sull'innamorato poeta. Ancora il potere che lo specchio conferisce a coloro che vi si contemplanò sottolinea in modo ingegnoso il Sannazaro¹⁰ quando ricorda come facendo convergere i raggi del sole su di una superficie specchiante, se ne traggono mille scintille e più abbacinanti riflessi.

D'un bel lucido, puro e freddo oggetto,
In un momento il Sol tal forza prende
Che 'n viva face il suo gran lume accende
E di scintille s'anna il viso e il petto.

E se si pensa che il paragone tra la donna e il sole è uno dei più diffusi e banali nella lirica amorosa del Cinquecento, si comprenderà facilmente a quali conclusioni concettose può condurre questa immagine del sole che si riflette in uno specchio e quali *pointes* preziose sapranno trarre dal contrasto *feu-glace*, qui suggerito, i poeti più mediocri.

Molto più tardi del Sannazaro, sarà il Tasso, in un sonetto delle *Rime amorose*¹¹ a cantare le virtù dello

¹⁰ J. SANNAZZARO, *D'un bel lucido puro e freddo oggetto*, in *I fiori delle Rime de' Poeti illustri*, nuovamente raccolti e ordinati da M. G. Ruscelli, Venetia, Sepa, 1579, p. 128.

¹¹ T. TASSO, *Lo specchio*, in *Le Rime*, ed. crit. a cura di A. Solerti, Bologna, Romagnoli. Dall'Acqua, 1898, t. II, pp. 64-65.

specchio questo « A' servigi d'Amor ministro eletto », e a descrivere la donna allo specchio in questi versi:

Ella al candido viso ed al bel petto
Vaga di sua beltà gli occhi volgea,
E le dolci arme, onde di morte è rea,
D'affinar contra me predea diletto.
Poi, come terse fiammeggiar le vide,
Ver me girolle e dal sereno ciglio
Al cor volò più d'un pungente strale.

L'insegnamento del Petrarca e del Sannazaro, non sembra essere andato perduto, ché anzi questo è proprio il tipo d'interpretazione del tema dello specchio che conosce la maggiore e più duratura diffusione presso i poeti del Rinascimento.

Non bisogna, tuttavia, dimenticare che, presso altri poeti della stessa epoca, l'immagine riceve un significato più sottile, una trasformazione che l'arricchisce di una dimensione filosofica fin qui non riscontrabile. La donna stessa è concepita come specchio dell'universo, microcosmo privilegiato nel quale le bellezze del mondo creato si riassumono mirabilmente. Spocchiandosi la donna diventa consapevole della sua bellezza, ma, allo stesso tempo, conosce la Bellezza ideale e il poeta vede in lei l'immagine concreta della divinità. Tale idea esprimono F. M. Molza²⁷ e G. Muzio²⁸ e sviluppa Ronsard in un sonetto del primo libro delle *Amours*²⁹. Il poeta vi stabilisce un parallelo tra la donna che egli canta e lo specchio nel quale ella si contempla questo *crystal* che egli dice *heureux* « D'aller mirer le miroir où se mire | Tout l'univers en ses yeux remiré ».

Ma occorre ritornare al Tasso per conoscere non soltanto il più ampio arricchimento del tema dello specchio,

²⁷ F. M. MOLZA, *Fedele esempio e specchio unico e puro*, in *I fiori delle Rime*, ed. cit., p. 188.

²⁸ G. MUZIO, *Donna che sete in terra il primo oggetto*, in *I fiori delle Rime*, ed. cit., p. 188.

²⁹ P. DE RONSARD, *Je parangonne à vos yeux ce crystal*, in *Les Amours*, par H. e C. Weber, Paris, Garnier, 1963, p. 48. Il testo è quello dell'edizione del 1552. La terzina risulta così modificata nell'edizione del 1584: « Et toutes foyz, envieuz, je t'admire | D'aller mirer les beaux yeux où se mire
Amour dont l'arc dedans est recelé ». Sul valore di questa variante cfr. RONSARD, *Les Amours*, a cura di F. Simone, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947, p. 122.

ma anche la presenza più costante di questa immagine nella poesia.

Mi limiterò a citare tre stanze della *Gerusalemme liberata*³⁰, nelle quali il poeta descrive Armida che si guarda allo specchio mentre Rinaldo la contempla ammirato:

Ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
Gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.

La duplice contemplazione viene interrotta dalle parole che Rinaldo rivolge alla donna per chiederle di guardarlo; niente meglio del cuore del cavaliere può darle la misura del potere della sua bellezza:

Volgi, dicea, deh volgi, il cavaliere,
A me quegli occhi onde beata bei,
Che son, se tu no 'l sai, ritratto vero
De le bellezze tue gl'incendi miei;
La forma lor, la meraviglia a pieno
Più che il cristallo tuo, mostra il mio seno.

E se l'amore di Rinaldo non è testimone sufficiente per la bellezza d'Armida, ch'ella levi gli occhi al cielo, perché solo le stelle potranno essere uno specchio degno di lei:

Non può specchio ritrar sì dolce imago,
Né in picciol vetro è un Paradiso accolto,
Specchio t'è degno il cielo, e ne le stelle
Potrai mirar le tue sembianze belle.

Si direbbe che in queste strofe il Tasso sia andato riassumendo tutte le interpretazioni che il tema aveva fin'allora suggerito ai poeti e si sarebbe tentati di criticarlo per aver egli seguito, senza troppa originalità di invenzione, la tradizione. Ma un mutamento profondo si riscontra ad un attento esame nel linguaggio: si formano dei *clichés*, si fissano delle formule; la materia di cui è fatto lo specchio viene messa in evidenza: *cristallo-vetro*; il poeta pare giocare con parole quali *luci, accese, incendi; beata, bei; volto rivolto* ecc., a livello di metafora

³⁰ T. TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Bonfigli, Bari, Laterza, 1930, Ch. XVI, str. 20, 21 e 22.

o per puro gusto di sonorità equivoche; certi versi sono già scopertamente concettosi:

Con luci ella ridenti, ei con accese,
Mirano in varii oggetti un solo oggetto.
.....
L'una di servitù l'altra d'impero
Si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.

Questo stesso linguaggio ed ancora tutte le variazioni che il tema dello specchio ha potuto offrire ai poeti, dopo Petrarca, sono presenti nelle altre, numerose composizioni poetiche che il Tasso ha consacrate allo specchio nelle sue *Rime*: ricordiamo, in particolare, il trionfo della donna che si ammira nello specchio³¹, il paragone del cuore del poeta a uno specchio fedele³², la donna concepita come specchio fedele delle bellezze dell'universo³³ e ancora il ricordo dei versi di Sannazaro³⁴ che abbiamo più sopra citati.

Alle soglie del Barocco il Tasso rappresenta un punto d'arrivo e una fonte, sia per quanto concerne l'invenzione delle immagini e il linguaggio poetico, sia per il posto che il tema dello specchio occupa nella sua produzione poetica. Il passaggio dal Tasso ai poeti barocchi non sembra conoscere soluzione di continuità.

Per non pochi poeti del XVII secolo lo specchio resta apparentemente quel *consigliere fedele*³⁵ che dà alla donna la piena misura della sua bellezza. Scudéry invita Philis a credere a quanto lo specchio le rivela quando ella vi si contempla:

Remarque en ce miroir, combien tu parois belle,
Admire de tes yeux la brillante clarté,
Et juge en les voyant, adorable cruelle,
Si te voir et t'aimer n'est pas nécessité³⁶.

Chevreau, per convincere un amico a non divenire suo rivale in amore, dopo aver celebrato la donna che ama e aver affermato la costanza del suo amore, conclude:

³¹ *Chiaro cristallo a la mia donna offersi*, in *Le Rime*, ed. cit., t. II, pp. 66-67.

³² *Qual da cristallo lampeggiar si vede*, in ed. cit., t. II, pp. 251-252.

³³ *Donna, il bel vetro tondo*, in ed. cit., t. II, p. 343.

³⁴ *Qual da cristallo lampeggiar si vede*, in ed. cit., pp. 251-252.

³⁵ G. DE SCUDÉRY, *Sur un miroir*, in *Poésies Diverses*, Paris, Courbé, 1649, p. 17

³⁶ *Ibidem*.

Sachez qu'aux libertés cet objet est funeste,
Et que jamais le ciel n'a rien fait de si beau.
Votre miroir Philis vous apprendra le reste³⁷.

Per Cotin, la donna che si guarda allo specchio è doppiamente temibile per il cuore del suo innamorato poichè io vince due volte grazie al ritratto vivente della sua bellezza che lo specchio offre:

Amour en ce miroir pour nous vaincre deux fois,
Sous la forme d'Olympe a déguisé sa flamme,
Et cette peinture sans âme
Nous anime à suivre ses lois³⁸.

La tradizione è ancora seguita senza mutamenti apprezzabili in quelle composizioni in cui il poeta si fa rivale dello specchio per sottolineare quanto più grande sia la sua fedeltà, più viva e potente l'immagine della donna amata ch'egli custodisce nel cuore:

Lascia il vetro, o mio ben, mira il mio core
Ove di propria man le tue fattezze
Ha con punta di stral dipinto Amore³⁹.

È colpa di una poesia preziosa e di circostanza, come il nome dei poeti citati sembra indicare, se l'invenzione e l'ispirazione sono nulle e se domina la ripetizione di immagini banali? Forse. Ma si può notare come il persistere di un linguaggio e di formule codificate dalla tradizione e l'interpretazione senza originalità dell'immagine dello specchio, consentano, tuttavia, a questi poeti degli effetti enfatici, dei « grossissements » che raramente la poesia rinascimentale aveva ricercato.

Analogamente, se pur non è il caso di attribuire valore indicativo alla presenza di espressioni quali *miroir de chasteté*, *miroir de vertu*⁴⁰, ecc. con le quali i poeti del Seicento si rivolgono spesso alla donna amata e che sono come una debole eco della concezione platonica della donna, *miroir des beautés de l'univers*, bisogna ricono-

³⁷ U. CHEVREAU, *Poésies*, Paris, Sommaille, 1646, p. 200.

³⁸ CH. COTIN, *Stances à Olimpe sur l'image représentée en son miroir*, in *L'Uranie ou la Métamorphose d'une nymphe en oranger*, Paris, Sommaille, 1659, p. 52.

³⁹ B. PISANI, *A bella donna che si specchia*, in *Opere scelte del Marino e dei Marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, UTET, 1954, t. II, pp. 448-449.

⁴⁰ Cfr. J. DE GOMBAULD, *Les Poésies*, Paris, Courbé, 1646, p. 91; SAINT-AMANT, *L'Andromède*, in *OEuvres complètes*, per Ch. L. Livet, Paris, Jannet, 1855, t. I, p. 46.

scere che proprio da questi banali *clichés*, i poeti religiosi traggono la loro interpretazione dello specchio come simbolo del rapporto tra l'anima cristiana e Dio:

Que cette glace est belle
Qu'elle est nette et fidelle:
Elle exprime un visage et ne le flatte point.
Mais je porte dans l'âme
Un cristal qui m'enflamme:
Dieu me sert de miroir, de juge et de témoin⁴¹.

Uno stesso linguaggio può dunque esprimere delle idee e dei sentimenti nuovi.

Ciò ci conduce a domandarci, al di là di una ricerca che resterebbe alla superficie dei problemi, se riguardasse soltanto le forme espressive, che cosa costituisca l'elemento unificante più profondo di queste composizioni poetiche del Rinascimento italiano e francese che siamo venuti indicando. Ora, se noi rileggiamo con attenzione le poesie del Petrarca, o del Sannazaro, di Ronsard o del Tasso, noi ci rendiamo conto che per essi lo specchio è e resta soprattutto il testimone fedele di una realtà che per suo mezzo, grazie al raddoppiarsi dell'immagine, viene sottolineata. Da una parte, vi è la bellezza della donna, dall'altra, il riflesso che lo specchio presenta; da ciò un moltiplicarsi della bellezza che ne risulta per ciò stesso potenziata. Se poi si considera la donna come lo specchio di tutte le bellezze dell'universo le si riconosce una perfetta identità con tutto il creato di cui si pensa di poter cogliere interamente, per questa via la magnificenza e quindi se ne fa l'intermediario migliore per accedere alla conoscenza dello stesso Creatore. Anche in questo caso, l'immagine dello specchio simboleggia la presa di coscienza di una realtà considerata di per se stessa esistente, resa accessibile all'uomo proprio perché ridotta entro i limiti di un mondo che è sceso alla sua portata.

È interessante, a questo proposito, notare il modo con cui l'immagine dello specchio è utilizzata nell'iconografia della fine del XVI secolo; un testo, *La nuova iconologia* di Cesare Ripa da Perugia, che fu diffusissimo in

⁴¹ F. MALAVAL, *Les leçons du miroir*, in *Anthologie de la poésie baroque française*, ed. cit., t. I, p. 256.

Italia e ben noto anche in altri paesi d'Europa, ci offre alcuni spunti che confermano quanto abbiamo fin qui osservato a proposito della poesia. Lo specchio è descritto in quest'opera come il simbolo della giovinezza, della vanità, della bellezza femminile (e in questo senso la donna è a sua volta vista come simbolo dell'universo)²⁷; ma lo specchio è anche l'immagine di cui l'artista si serve per rappresentare la scienza, la conoscenza, la verità;

Lo specchio insegna che la verità all'ohra è in sua perfezione, quando, come si è detto, l'intelletto si conferma con le cose intelligibili, come lo specchio è buono quando rende la vera forma della cosa che vi risplende²⁸.

Ciò sembra indicare che il poeta e l'artista del Rinascimento si muovono in un mondo solidamente costruito che essi non dubitano di poter interamente conoscere e quindi dominare: in questo mondo, appunto, ogni buon specchio non farebbe che riprodurre la reale sostanza degli oggetti che vi si specchiano.

Eppure, in questa stessa opera sull'iconografia si può leggere un'altra interpretazione dell'immagine dello specchio perfettamente opposta a quella che abbiamo appena citato.

Scriva il Ripa:

Lo specchio è vero simbolo di falsità, perché se bene pare che in esso specchio sian tutte quelle cose che li sono poste innanzi, è però una sola similitudine che non ha realtà²⁹.

Proprio in questa direzione muoverà la poesia del XVII secolo, operando una progressiva trasformazione dell'immagine tradizionale.

Se torniamo infatti alla lirica del primo Seicento notiamo, in Italia come in France, che accanto ad alcuni testi ancora intrisi di galanteria nei quali si persegue senza vigore una tematica ormai esaurita, e che pure rispondono in qualche modo ad una nuova più sentita esigenza di ostentazione, s'incontrano un più gran numero di composizioni che presentano un completo mutamento nell'interpretazione dell'immagine dello specchio

²⁷ C. RIPA, *Nuova iconologia*, Padova, P. P. Tozzi, 1618, pp. 52 et 514.

²⁸ *Idem*, p. 558.

²⁹ *Idem*, p.172.

in quanto esprimono il radicale capovolgimento della visione ottimistica del mondo mettendo in discussione le possibilità dell'uomo di conoscere. Una poesia del Marino, apparentemente allineata con la tradizione, mi sembra assai rivelatrice in tal senso:

A che pur, donna, il volto
Ne lo specchio volgete,
Se lo specchio del So! nel volto avete?
Sia di noi sia di voi solo il bel viso
Lo specchio è il Paradiso;
Ch'ha in sé tal lume accolto,
Che 'l vostro specchio encor si specchia in esso,
Ed è lo specchio dello specchio stesso³⁰.

L'idea non è nuova; ma la poesia ha il sapore di un'enigma; la parola chiave, *specchio*, ripetuta sei volte in otto versi, riveste significati differenti; talvolta designa l'oggetto in cui la donna si guarda, talvolta la donna stessa che è specchio dell'universo il quale, a sua volta non è che l'immagine (lo specchio appunto) di una realtà ben più profonda; ne deriva un'impressione di ambiguità, d'incertezza; la moltiplicazione dell'immagine nello specchio anziché dare rilievo e fermezza alla realtà finisce, piuttosto, per indebolirne i contorni, sfumandola in un universo che si dilata all'infinito. Da un gioco di parole nasce un primo brivido d'inquietudine che increspa appena la superficie di una realtà considerata fin'allora come sicura ed acquisita.

Un'inquietudine d'altro tipo appare dall'allusione, ormai divenuta frequente, alla leggenda di Narciso. Se per Petrarca il richiamo a Narciso alla fine di uno dei suoi sonetti che abbiamo citati non va oltre il facile ricorso alla mitologia, suggerito dall'immagine della donna che guardandosi allo specchio si compiace della propria bellezza, presso i poeti del Seicento il ricorda del mito e soprattutto del tragico destino di Narciso danno alle composizioni poetiche dedicate allo specchio una tensione drammatica inattesa³¹. Tale è il senso degli ultimi versi di un sonetto delle *Amours à Diane* di Desportes:

³⁰ G. B. MARINO, *Donna che si specchia*, in *Lirici del Seicento e dell'Arcadia*, a cura di C. Calcaterra, Milano, Rizzoli, 1936, p. 102.

³¹ « ... le miroir liquide n'offre à qui se recueille que l'image fuyante d' une existence transitoire... ce que Narcisse découvre au bord de sa fontaine ne met

Je la voyt quelquefois, s'elle se veut mirer,
Esperdue, estonnée et long temps demeurer
Admirant ses beautés dont mesme elle est ravie :
Et cepandant (chetif) immobile et peureux
Je pense au beau Narcisse de soy-mesme amoureux
 Craignant qu'un sort pareil ne met fin à sa vie³².

Timore esprime ancora Cotin in questo suo madrigale ad Olympe, in cui il linguaggio prezioso si svigorisce ulteriormente in un banale gioco di contrasti:

Olympe fuyez cette giace
Où le feu de vos yeux brille avec tant de grace.
Ils sont si puissants et si doux
Que votre àme en sera charmée
Vous ferez de vous mesme et l'amante et l'aymée
Et le sort de Narcisse est à craindre pour vous³³.

Né diversa preoccupazione esprime Sarrasin nei versi che egli dedica ad una donna che si guarda allo specchio:

Mais prenez garde enfin que faisant vos délices
De vous aymer et de vous voir
Cette amour ne vous mette au nombre des Narcisses
Et que vous n'expiriez devant votre miroir³⁴.

Inquietudine, timore, dubbio; lo specchio dopo esser stato uno degli strumenti più validi per l'esaltazione della bellezza femminile di cui rivelava lo splendore e sottolineava il potere, acquista sempre più agli occhi del poeta barocco, un carattere illusorio e ingannatore.

Di nuovo un sonetto del Marino illustra, nella maniera più persuasiva, questo passaggio dall'immagine tradizionale alla sua nuova interpretazione, più tormentata e sottile:

Amor, non dissi il ver, quando talora
Ebbi a dir che costei non era amante,
E che '1 suo cor di rigido diamante
Punto non avea mai tuo strale ancora.

Ecco, ma per mio peggio or s'innamora
Di sé medesima, al chiaro specchio avante;

pas en jeu de simples apparences: le lieu de son image lui done le mot de son être» (cfr. G. GENETTE, *Complexe de Narcisse*, in ed. cit., p. 27).

³² PH. DESPORTES, *Amours de Diane*, Liv. I, Sonetto XXXIII, in *Les oeuvres*, Rouen, R. du Petit-Val, 1611, p. 35.

³³ CH. COTIN, *A Olympe*, in *op. cit.*, p. 48.

³⁴ J.-F. SARRASIN, *Stances*, in *Nouvelles Poésies*, publiées avec notice et préface di O. Uzanne. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, p. 221.

E, fatta mio rival, quel bel sembiante,
Ch'io so! amo ed adoro, ama ed adora.

Crudel donna e superba, a cui sol cale
Nel lusinghiero adulator fallace
La tua propria mirar forma mortale;

Sappi che 'l bel ch'or sì t'alletta e piace,
Non men che 'l vetro, in cui si specchia, è frale
Né men che l'ombra sua lieve e fugace³⁵.

La giustapposizione delle quartine e delle terzine sottolinea i due momenti della composizione; i primi otto versi riprendono tutti gli elementi che noi abbiamo già incontrato, a partire da Petrarca, nella poesia amorosa rinascimentale: la donna guardandosi nello specchio si compiace della sua bellezza al punto da innamorarsi di se stessa. Ma già la metafora del terzo verso annuncia la nuova idea verso la quale il poeta vuole condurci. Marino stabilisce un parallelo tra la materia di cui è fatto lo specchio e la durezza del cuore della donna, questo paragone leggermente modificato negli ultimi due versi del sonetto esprime un'idea particolare. Lo specchio non è che un adulator fallace, fatto di una materia fragile e la bellezza di cui ci offre il riflesso è altrettanto eflimera e fugace quanto l'immagine senza consistenza che la sua superficie presenta. Così, attraverso un gioco di riflessi, l'oggetto che si specchia perde ogni realtà e non resta di esso che un'ombra « lieve e fugace».

O douce erreur des sens, aymable illusion
Du beau cristal qui nous impose
Et fait passer sa fiction
Pour une véritable chose!
Le coral animé, les neiges et les feux
De la beauté qu'il nous présente,
Ne sont rien qu'une ombre éclatante
Et qu'un phantosme lumineux³⁶.

L'illusione non si limita soltanto all'immagine che lo specchio offre; come nel sonetto del Marino essa si estende alla realtà stessa dell'oggetto che si specchia. E con essa tutta la realtà è messa in dubbio; non a caso nel madrigale di Cotin che abbiamo appena citato, la bellezza

³⁵ G. B. MARINO, *Mentre sua donna si specchiava*, in *La lira*, parte I, Venetia, Baba, 1653, p.6.

³⁶ CH. COTIN, *Stances à Olympe*, in *Op. cit.*, p. 46.

della donna è rappresentata con gli elementi stessi della natura, corallo, nevi, fuochi e, questa volta, il linguaggio prezioso malgrado la sua banalità aggiunge risonanze cosmiche alla descrizione dell'umano.

Il poeta barocco introduce, dunque, nel mondo dai solidi e netti contorni della tradizione letteraria, il movimento e l'incertezza.

Sarà, talora, la dimensione temporale a rompere l'unità di una realtà concepita ormai come instabile. L'immagine che lo specchio riflette è fuggevole, né mai esso potrà trattenerla e fissarla.

O dieux! que de charmants appas,
Que d'oeillets de lis et de roses,
Que de clarté et d'aimables choses
Amarille détruit en s'écartant d'un pas ³⁷.

La disponibilità di questo oggetto è totale: ieri riproduceva lo splendore di una giovane bellezza; oggi, sulla sua superficie, si vede soltanto la triste immagine dell'infelice poeta:

Qualor, chiaro cristallo
Vago pur di mirar quel vivo sole
Che in te specchiar si sole
In te le luci affiso,
Ahi, ch'altro non vegg'h'io che 'l proprio viso ³⁸.

E il D'Estelan dice d'ingannarsi quando considera lo specchio *un peintre brillant*; ciò ch'esso compie senza sforzo non è che un *ouvrage inconstant*, che *ressemble toujours et n'est jamais semblable*³⁹ poiché manca di quell'assolutezza che è propria di ogni creazione d'arte.

Lo specchio non è che un pittore in disgrazia, secondo la poetica leggenda cantata da Malleville:

Ce miroir où chacun contemple sa figure
Fut en Chypre autre fois un Peintre si vanté
Que le bruit de son Art jusqu'aux Astres monté

³⁷ TRISTAN, *Le miroir enchanté*, in *Les Amours et autres poésies choisies*, per P. Camo, Paris, Garnier, 1925, p. 56.

³⁸ G. B. MARINO, *Specchio dell'amata*, in *La lira*, parte II, ed. cit., p. 313.

³⁹ L. D'ESTELAN, *Sonnet du miroir*, in *Anthologie de la poésie baroque française*, ed. cit., t. I, p. 255.

Fist avec raison estonner la Nature.

Vénus dans son verger le trouvant d'aventure
Le voulut obliger à peindre sa beauté:
Mais estant de son fils indignement traité
L'insolent refusa de faire sa peinture.

La déesse qui vit ce jeune audacieux
Mesprièr follement les flammes de ses yeux
Changea par un despit son corps en cette glace.
Et donnant cet exemple à ses autres sujets
Ordonna contre luy pour punir son audace
Qu'il représenterait toute sorte d'objets⁴⁰.

Non senza malizia Chevreau paragona una donna, troppo sensibile agli omaggi dei suoi ammiratori e, nello stesso tempo, leggera e incostante, a uno specchio:

Caliste comme le miroir
Qui reçoit toutes les images,
Reçoit les amoureux hommages,
Des premiers qui la veulent voir.
Mais quoy qu'à tous les voeux cette belle réponde,
Le miroir et son coeur ont ceci de commun
Qu'ils peuvent recevoir tous les objets du monde
Et qu'ils n'en conservent pas un⁴¹.

Non più fedele, lo specchio diventa il simbolo della incostanza e del mutevole. E la sua immagine rappresenta non soltanto ciò che è illusorio, ma ciò che è ingannevole ed equivoco: lo specchio, infatti, restituisce l'apparenza dell'oggetto specchiato, non la sua vera natura. La bellezza della donna non ci garantisce della sua virtù: al contrario, l'equivoco e la contraddizione dominano in un mondo concepito ormai come essenzialmente ambiguo. Sviluppa quest'idea un sonetto del Preti⁴² che, nei primi versi, ha tutto l'andamento di una composizione tradizionale sullo specchio, ma poi, con un rovesciamento tipico della poetica barocca, cancella l'immagine trionfante della donna che si guarda allo specchio, per insinuare un duplice motivo di dubbio. Lo specchio che nelle prime strofe era stato designato con tutti gli attributi della verità e della chiarezza — *crystallo rilucente e schietto* — diventa un *mentitor fallace che scopre un raggio sol del bello eterno*; quanto all'immagine che lo specchio riflette, essa non è che *un'ombra d'error vana*

⁴⁰ C. MALLEVILLE, *Poésies*, Paris, N. Bessin, 1649, p. 187.

⁴¹ U. CHEVREAU, *Ouv. cit.*, p. 168.

⁴² G. PRETI, *Per la sua donna specchiantesi*, in *Poesia del Seicento* a cura di C. Muscetta e P. Ferrante, Torino, Einaudi, 1964, t. I, p. 582.

e *fugace*. L'apparente bellezza che rivela nasconde una natura diabolica:

Vedrai, se miri il tuo semblante interno,
Cui ritragge il mio cor, specchio verace,
Angue il crin, tosko il labro, il petto inferno.

È certo che il Preti è stato invogliato a dare questa interpretazione del tema, dalla possibilità che gli si offriva di giocare sui contrasti che infatti ha accentuato, opponendo simmetricamente l'ultimo verso del sonetto all'ultimo delle quartine: *Angue il crin, tosko il labro, il petto inferno* contrapposto a *Oro il crin, rose il labro e gigli il petto*.

Il contrasto è uno dei mezzi più efficaci per produrre quell'effetto di meraviglia inattesa a cui mira ogni poeta barocco. Nel *Cannocchiale aristotelico*, a proposito di quel tipo di sorpresa che nasce « per nostra opinione o fingimento » Emmanuele Tesauro indica proprio nell'immagine dello specchio la fonte di tutta una serie di oppositi fra i più meravigliosi e sottili⁴³.

E ancora il contrasto tra la materia di cui è fatto lo specchio e il suo potere di suscitare le fiamme dell'amore, sfrutta Tristan nel suo *Miroir enchanté* che si pone sulla linea di una ormai ben collaudata tradizione:

Amarille en se regardant
Pour se conseiller de sa grace
Met aujourd'hui des feux dans cette glace
Et d'un cristal commun fait un miroir ardent⁴⁴.

Ma non è chi non veda quanto ingegnosamente il poeta giochi sull'equivoco della parola *glace* e sul valore magnificamente evocativo del *miroir ardent*.

Così si limiterebbe eccessivamente il significato del sonetto del Preti, se gli si attribuisse soltanto il gusto

⁴³ E. TESAURO, *Cannocchiale aristotelico*, Venetia, Baglioni, 1663, p. 412. Il teorico dà un esempio di « proposizioni mirabili et enigmatiche » che si possono derivare dall'immagine dello specchio e cita questa poesia:

So una mia cosa, la qual non è viva	E se ti affacci seco in prospettiva,
E par che viva se gli vai dinanti.	Ti dirà i tuoi difetti tutti quanti.
E se tu scrivi parerà che scriva:	E se sdegnoso gli homeri le volti
E se tu canti parerà che canti.	Sparisce anch'ella: e torna se ti volti.

⁴⁴ TRISTAN, *Le miroir enchanté*, dans ed. cit., p. 56. Le stesse antitesi si ritrovano in Cotin e Scudéry, in quelle poesie sullo specchio che abbiamo già citate.

per l'effetto e la ricerca della sorpresa. Il procedimento tecnico, la scelta delle parole che sottolineano il contrasto hanno una loro ragione d'essere in un'idea, in un nuovo modo di concepire la realtà.

La vera conclusione che si può trarre dalla lettura di questa composizione, come di quelle di Cotin, di Marino e tante altre che hanno per oggetto lo specchio, e che qui non è il caso di citare per esteso, è che la realtà appare ormai agli occhi di questi poeti inafferrabile per l'uomo; la moltiplicazione delle immagini nello specchio, anziché aggiungere rilievo e forza all'oggetto che si specchia, gli toglie ogni consistenza e concretezza. Abbiamo qui un esempio tipico della poetica barocca: come indicava il Poulet: « Dans le déploiement furieux des formes qui constitue le trait le plus évident de l'art baroque, l'on doit voir moins un signe de la conquête de l'espace par l'esprit que de l'impossibilité pour l'esprit d'accomplir finalement cette conquête »⁴⁵.

Quest'osservazione appare ancora più giusta e legittima se, dal tema dello specchio, si passa ad analizzare quelle delle acque specchianti, in cui l'immagine tradizionale sembra trovare la sua più estrema evoluzione e il suo più splendido coronamento.

L'acqua stagnante è stato il primo e il più naturale degli specchi e, abbiamo già notato i legami che, da sempre, si sono avuti tra il tema dello specchio e il mito di Narciso. Ma l'acqua diventa, nella poetica barocca, uno specchio privilegiato, proprio per la sua natura mobile e sfuggente. Il tema dell'incostanza e dell'illusione vi trova la sua espressione più compiuta:

Fatti pur specchio il fiume
E chi ti segue ognor sfuggi e disprezza,
O superba bellezza,
O di quell'onda viva,
In cui ti specchi, ancor più fuggitiva.
Or non t'avvedi che quel chiaro lume,
Che nell'onda mirar tanto ti piace,
È più dell'onda e più di te fugace?⁴⁶

⁴⁵ G. POULET, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p. 23.

⁴⁶ G. B. MARINO, *Ninfa che si specchia nell'acqua*, La lira, parte 111, ed. cit., p. 61.

Se lo specchio non può conservare l'immagine della donna che si guarda, ancora più vana è l'illusione del poeta che, nell'acqua di una fontana, cerca il ricordo della bellezza da lui amata. I *Miroirs flottants* di Théophile⁴⁷ e di Saint-Amant⁴⁸, il *Cristal flottant* di Sarrasin⁴⁹, il *Mouvant cristal* di Tristan⁵⁰, la *Glace inconstante* di Cérisy⁵¹, non conservano che per un attimo, l'illusione d'una presenza.

Il trionfo dell'illusione sembra trovare la sua espressione più raffinata in una poesia dello Stigliani in cui il poeta descrive una donna, seduta sulla riva del mare, che si guarda allo specchio:

Mentre ch'assisa Nice
Del mare a la pendice
Stava a specchiarsi in un piombato vetro,
Io ch'essendole dietro
Affisati i miei sguardi all'acqua avea
L'ombra sua vi vedea
Con la sinistra man di specchio ingombra;
E nello specchio ancor l'ombra dell'ombra⁵².

Così la realtà si perde in una fuga d'immagini sempre più illusorie: è l'ultimo sviluppo del tema: non più sottolineata e rafforzata, la realtà scompare addirittura nella più completa confusione degli elementi.

Nell'*Adone*, descrivendo una foresta sulle rive di uno stagno, Marino scrive:

L'acque inaffiano il bosco, e il bosco ombroso
Specchia se stesso entro le limpid'acque,
Tal ch'un giardin, in duo giardin distinto
Si vedea...⁵³.

E Fulvio Testi in un sonetto per una donna che si specchiava a una fonte conclude:

⁴⁷ THÉOPHILE DE VIAU, *La maison de Sylvie*, in *Œuvres poétiques*, ed. crit., par J. Streicher, Genève, Droz, 1951-58, t. II, p. 141.

⁴⁸ SAINT-AMANT, *La solitude*, in ed. cit., t. I, p. 26.

⁴⁹ J. F. SARRASIN, *Myrtil*, in *Nouvelles poésies*, ed. cit., p. 198.

⁵⁰ TRISTAN, *Plainte à la belle Banquière*, in *Les Amours*, ed. cit., p. 123.

⁵¹ HABERT DE CERISY, *Dans sa glace inconstante*, in *Anthologie de la poésie baroque française*, ed. cit., t. I, p. 245.

⁵² T. STIGLIANI, *Scherzo d'immagini*, in *Opere scelte del Marino e dei Marinisti*, ed. cit., t. II, p. 296.

⁵³ G. B. MARINO, *Adone*, a cura di G. Balsamo-Crivelli, Torino, Paravia, 1922, Ch. VIII, str. 23.

Il rio mirando in sé l'alto tesoro
De' labri ardenti e de le chiome bionde
S'arricchia di coralli e rene d'oro⁵⁴.

Ma le più felici variazioni ispirate da questo tema, si trovano presso alcuni poeti francesi dell'età barocca, in quegli stessi testi che il Rousset ha raccolto sotto il titolo suggestivo delle *Eaux miroitantes*. Che si tratti di Théophile e delle strofe della sua *Solitude* in cui gli occhi della donna amata ridono così poeticamente con l'acqua del ruscello⁵⁵, del *Promenoir des deux amants* di Tristan e di quei suoi versi preziosi e barocchi allo stesso tempo:

Je tremble en voyant ton visage
Flotter avec mes désirs
Tant j'ai peur que mes soupirs
Ne lui fassent faire naufrage⁵⁶,

o della celebre lettera di Cyrano sull'ombra che fanno gli alberi nell'acqua⁵⁷, è tutta una poetica che si manifesta, quella stessa che Jean Rousset ha posto sotto il segno di Circe e del Pavone e di cui ci ha dato degli esempi suggestivi nella sua fine e penetrante analisi dei poemi di Racine, Le Moyne e Du Bois-Hus⁵⁸.

L'interpretazione dell'immagine dello specchio presso i poeti barocchi, si sviluppa, dunque, secondo due direzioni che derivano entrambe dalla tradizione rinascimentale e sembrano subire in modo preponderante l'influenza della poesia petrarchesca. Italiani e Francesi sono egualmente presenti in queste due correnti che abbiamo tentato d'identificare mettendo soprattutto in evidenza le trasformazioni che, via via, si sono venute realizzando sui dati tradizionali del tema.

Dalla nostra analisi è apparso che presso alcuni poeti del Seicento, in Italia come in Francia, il debito verso la poesia del Rinascimento è più chiaro, più formale e superficiale l'interpretazione dell'immagine dello specchio

⁵⁴ F. TESTI, *Bella donna che bevea in una fonte*, in *Rime*, Venetia, Ciotti, 1613, p. 51.

⁵⁵ THÉOPHILE, *La solitude*, in *Œuvres poétiques*, ed. cit., t. I. p. 21.

⁵⁶ TRISTAN, *Le promenoir des deux amants*, in *Les Amours*, ed. cit., p. 52.

⁵⁷ CYRANO DE BERGERAC, *Sur l'ombre que faisoient des arbres dans l'eau*, in *Lettres*, ed. crit. par L. Erba, Milano, Scheiwiller, 1965, pp. 37.40.

⁵⁸ J. ROUSSET, *Les eaux miroitantes*, « Cahiers du Centre International de synthèse du Baroque », n. 3, 1969, pp. 7-14.

spesso sfruttata come elemento statico e decorativo secondo l'esempio della poesia amorosa dei secoli precedenti. Malgrado questi limiti e la mancanza d'una autentica originalità, si deve, tuttavia, riconoscere ai poeti barocchi un gusto più accentuato per l'ostentazione e per l'artificio retorico, condotto fino alle sue più estreme espressioni. In una poesia di circostanza e d'apparato che consente, e più spesso esige, l'omaggio enfatico, quale oggetto, meglio dello specchio, avrebbe potuto prestarsi alla moltiplicazione delle lodi? Si è del resto notato che, proprio in questo tipo di poesia, viene costantemente adottato il contrasto d'immagini e di parole. Anche questo gioco retorico corrisponde a quella poetica della meraviglia che è uno degli aspetti salienti del Barocco letterario: siamo nel regno del Pavone.

Ma, accanto a questi testi nei quali si prolunga, apparentemente senza rinnovarsi, la tradizione rinascimentale, l'altra interpretazione del tema dello specchio, quella grazie alla quale la visione del mondo ereditata dal Rinascimento si trova radicalmente trasformata, ci è parsa ben altrimenti ricca e suggestiva; non soltanto per il numero di composizioni che ne testimoniano la presenza nella poesia del primo Seicento, e per il nome dei poeti che l'hanno illustrata, ma perché essa illumina, nel modo più completo e persuasivo, il passaggio dal Rinascimento al Barocco riconoscendo, a quest'ultimo, il suo più profondo significato culturale e il suo valore ideologico.

Posta sotto il segno di Circe, essa esprime poeticamente quella concezione del mondo in movimento, angosciata e tuttavia accattivante, verso la quale l'uomo del Seicento, ricco di tutte le illusioni e vittima di tutte le delusioni dell'uomo moderno, volge il suo sguardo, in una commovente e mai placata sete di Verità e di Assoluto.