

## Mitologia e tradizione letteraria

### Le metafore dello sguardo nel teatro di Rinuccini

Michele A. Purpura

Nelle forme letterarie del XVII secolo si manifesta un recupero della tradizione classica attraverso l'impiego della mitologia che viene proposta secondo particolari modalità retoriche. La mitologia legata ad alcune figure simboliche, come Orfeo e Narciso, connesse con il tema dello sguardo, consente una rilettura dei testi teatrali che hanno svolto un ruolo vitale nell'immaginario del secolo; come scrive Rousset, «vediamo, al suono della lira di Orfeo [...] un teatro ergersi improvviso, con tutto il suo apparato».<sup>1</sup> Nel corso del Seicento, in Italia, appaiono *l'Euridice* (1600) e il *Narciso* (1621) di Rinuccini; *l'Orfeo* (1607) di Striggio musicato da Monteverdi; i testi scritti per le scene da Chiabrera - il *Pianto d'Orfeo* (1608) - da Buti (*l'Orfeo*, 1647) e da Aureli (*Orfeo*, 1673; nel 1689 diviene *Amor spesso inganna* e, nel 1697, *Orfeo a torto geloso, ovvero Amore spesso inganna*); al *Narciso* (1676) di Borzio, su libretto di Francesco de Lemene fa seguito *L'Eccho ravvivata* (1681) di

---

<sup>1</sup> J. Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 36. Per un approfondimento delle problematiche, C. Micocci, *Il mito come avventura, l'avventura come mito*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, a cura di L. Strappini, Liguori, Napoli, 2001.

Giannettini; e ancora, sul finire del secolo, Apostolo Zeno, in una prospettiva letteraria differente, propone il dramma pastorale *Narciso* (1697). All'incremento delle opere teatrali corrisponde, in gran parte, l'ascesa del melodramma, forma del tutto particolare che sembra attraversare i generi.<sup>2</sup> La nascita del melodramma evidenzia un rinnovato rapporto tra musica e parola e contribuisce allo sviluppo della disputa a sfondo storico ed estetico tra i difensori degli antichi e i sostenitori dei moderni.<sup>3</sup> Tra le più note controversie emerge la polemica tra Vincenzo Galilei, per il quale la musica greca concorre a sviluppare una nuova armonia fra la poesia italiana profana, il canto e l'accompagnamento strumentale, e il suo maestro Zarlino, che come Giovan Battista Doni, criticava la musica «barocca». della Camerata dei Bardi.<sup>4</sup> Tuttavia il melodramma propone, nei casi più felici, la creazione di una rinnovata dimensione teatrale che non è propriamente quella del teatro classico.<sup>5</sup> Giovan Maria de' Bardi fin dal 1553 incoraggia le ricerche dei musicologi Girolamo Mei e Vincenzo Galilei riunendo intorno a sé poeti, musicisti e cantanti, in quella che è stata definita la Camerata de' Bardi. Le idee di Caccini e di Galilei trovano un'anticipazione nel *Cortegiano* (1528) di Castiglione; al buon cortigiano la musica è ancor più essenziale

---

2 C. Micocci, *Il mito come avventura*.

3 E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino, 1976, p. 149.

4 M. Fumaroli, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Adelphi, Milano, 1995, p. 177.

5 E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità*, p. 151; nel *Discorso sopra la musica dei suoi tempi* (1628) di Giustiniani si rintraccia un'esemplificazione di tali problematiche affiancate al ruolo sostanziale assunto dalle figure mitologiche.

quando si accompagna al testo letterario: «parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare»<sup>6</sup> sembra quasi preannunciare gli ideali della Camerata espressi con il celebre «recitar cantando».<sup>7</sup> Un componimento di Giovan Battista Marino, tratto dalla *Galeria*, può servire come spunto iniziale per una riflessione sulle opere di Ottavio Rinuccini:

De la Sposa d'Orfeo  
cantai novello Orfeo gli aspri lamenti,  
de la bella di Creta i mesti accenti,  
e de la vaga figlia di Peneo  
le fortune dolenti.  
Quella alberga in Averno,  
tra le stelle e gli Dei questa è traslata,  
l'altra in pianta è cangiata.  
Tal che risonan del mio pianto eterno  
Terra, Cielo, ed Inferno.<sup>8</sup>

I versi di Marino ondeggiavano, secondo una disposizione barocca, intorno alle tre più note opere di Rinuccini d'argomento mitologico; *l'Euridice*, *l'Arianna*, la *Favola di Dafne* includono alcuni aspetti del rapporto tra il mondo classico, inteso come fonte, e la successiva tradizione letteraria.<sup>9</sup> Tramite la specifica produzione librettistica e poetica, Rinuccini assume un ruolo primario nel periodo:<sup>10</sup> già Tasso, in una lettera da Ferrara (marzo

---

6 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Einaudi, Torino, 1998, p. 137.

7 E. Fubini, *L'estetica musicale dall'antichità*, p. 134.

8 G.B. Marino, *La Galeria*, a cura di M. Pieri, Liviana Editrice, Padova, 1979, p. 197.

9 P. Canguilhem, *Les sources littéraires de l'«Orfeo» de Monteverdi*, in «Collection de l'écrit», n. 4, 2000, pp. 81-98.

10 M. Galli Stampino, *A Regent and her court: towards a study of Maria Maddalena d'Austria's patronage (Florence 1621-1628)*, in «Forum italicum», n. 1, 2006, pp. 22-35.

1586), si era espresso con termini elogiativi nei suoi confronti;<sup>11</sup> in un'altra Marino (Parigi, gennaio 1620) lo inseriva in una lista di personaggi definiti «simulacri d'immortalità tra i vivi». che «possono parlando o scrivendo [...] recare onore o disonore».<sup>12</sup> Ottavio Rinuccini fu tra i primi ad avvicinare la musica al testo letterario: le frequentazioni con il gruppo della Camerata dei Bardi portarono al concepimento dell'*Euridice*. La gestazione del dramma antico in musica vide l'autore legarsi, per comune ideale artistico, a Peri: l'*Euridice*, tragedia dalle forme armoniose, risulta piuttosto spoglia di complicati barocchismi; inoltre fu il primo esempio compiuto di un'intera opera musicale nello stile recitativo.<sup>13</sup> Come in altre occasioni, la messa in scena dell'opera, a causa dell'esigenza di mediazione tra i diversi momenti di festa, di morte e di rinascita, non consentiva alternative ad una lieta conclusione: il finale dell'*Euridice* non prevede il *respicere* dell'eroe, ovvero il compimento del gesto più significativo della mitologia orfica; il tragico epilogo della *Fabula di Orfeo* di Poliziano viene mutato in evento apollineo: Orfeo ed Euridice, dopo la drammatica separazione, celebrano una festa, che sembra ripetere quella iniziale.<sup>14</sup> Ad un'analisi più approfondita si rileva l'influenza esercitata da alcune precedenti elaborazioni sceniche e

---

11 T. Tasso, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze, 1855, n. 473.

12 G.B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino, 1966, p. 242.

13 F. Abbiati, *Storia della musica, Dalle origini al Cinquecento*, Garzanti, Milano, 1967, pp. 619-620.

14 A.L. Bellina, *Un «Nuovo Cammin». Intorno all'Euridice di Peri*, in *I luoghi dell'immaginario*, pp. 231-240; inoltre, F. Angelini, *Il teatro barocco*, Laterza, Roma-Bari, 1979, pp. 75 ss.

letterarie; tra le opere più interessanti per la comprensione del teatro mitologico, e fonte per il repertorio d'ascendenza arcadica, si colloca l'*Aminta* di Tasso: in tale favola boschereccia, quasi in forma di libretto musicale, è presente l'imitazione dei classici secondo i parametri costitutivi del genere pastorale; la narrazione della favola, tra amore e morte, esprime un particolare equilibrio letterario ed un musicale accordo di momenti espressivi.<sup>15</sup> Le metafore dello sguardo si manifestano sia con il frequente accostamento dell'organo della vista allo specchio sia con i richiami alle figure di Orfeo e di Narciso. Anche nel *Pastor fido* di Guarini sono presenti i caratteri anticipatori della modernità secentesca:<sup>16</sup> il canto d'amore e d'odio catulliano manifesta maggiormente un richiamo alla mitologia orfica; fin dall'esordio si ripetono i riferimenti al *guardo* e al *mirare* talvolta con modalità che anticipano la stagione della finzione e dissimulazione barocca come si evince dal lezioso gioco verbale.<sup>17</sup> L'*Euridice* di Rinuccini – stampata da Cosimo Giusti e rappresentata a Firenze a Palazzo Pitti nel 1600 – presenta numerose metafore sul *visus* con espressioni rappresentative della retorica secentesca esemplificate nel dialogo tra Orfeo e Plutone (vv. 490-497):

---

15 G. Getto, *Interpretazione del Tasso*, E.S.I., Napoli, 1951.

16 A. Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, Laterza, Roma-Bari, 1975, p. 4. Inoltre, cfr. V. Guercio, *La lezione dell'Aminta e il Pastor fido*, in «Studi Secenteschi», 43, Firenze, 2002, pp. 119-160; *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Bulzoni, Roma, 2000.

17 Atto I, scena II, vv. 53-56; Atto I, scena VI, vv. 69 ss.; Atto II, scena II, vv. 119-122; Atto III, scena III, vv. 150-155.

Ma deh, se 'l pianto mio  
non può nel duro sen destar pietate,  
rivolgi il guardo a quell'alma beltate  
che t'accese nel cor sì bel desio:  
mira, Signor, deh mira  
come al mio lagrimar dolce sospira  
tua bella sposa, e come dolce i lumi  
rugiadosi di pianto a me pur gira.<sup>18</sup>

La narrazione è rivolta verso una vivace e costante ripetizione di stilemi barocchi centrati sullo sguardo; così Orfeo (vv. 687-690):

Risorto è il mio bel sol di raggi adorno,  
e co' begli occhi, onde fa scorno a Delo,  
raddoppia foco a l'alme e luce al giorno,  
e fa servi d'Amor la terra e 'l cielo.<sup>19</sup>

Le opere di Rinuccini appaiono caratterizzate dall'insistenza su un solo tipo di mito, quello della metamorfosi e della trasformazione, sia negli aspetti concernenti un mutamento fisico, come in *Dafne* e in *Narciso*, sia nelle forme riguardanti più complesse variazioni psicologiche – visibili in *Euridice* – dovute al passaggio tra la vita e la morte e viceversa. Gli elementi distintivi del canto amoroso, derivati dalla letteratura tragica e dalle antiche favole pastorali e mitologiche, sono presenti nei componimenti ma modificati tramite un procedimento che, in una certa maniera, sembra sminuire la potenza delle immagini fantastiche e verbali. L'autore sottopone la mitologia ad una sorta di riduzione

---

18 O. Rinuccini, *Euridice*, in *Drammi per musica. Dal Rinuccini allo Zeno*, a cura di A. Della Corte, UTET, Torino, 1958, pp. 93-94.

19 O. Rinuccini, *Euridice*, p. 101.

simbolica a sostegno di una struttura linguistica armoniosa, tipica del melodramma, che ha per fine non un'ideazione assoluta e mitica del mondo, bensì la proposta di un semplificato itinerario sentimentale.

All'*Euridice* si accosta l'*Orfeo* (1607)<sup>20</sup> monterverdiano per l'esemplarità dell'allegorismo arcadico:<sup>21</sup> il testo di Striggio, ispirato all'opera di Rinuccini, sul piano linguistico, presenta un mutamento rispetto al modello proposto da Poliziano e ripreso da Rinuccini;<sup>22</sup> la narrazione poggia su un impianto tradizionale, tale da esaltare costantemente il ruolo della poesia e del canto, evidenziando allo stesso tempo la potenza suprema della legge degli dèi e la precarietà dell'esistenza umana. Una variazione si riscontra nel finale: due anni dopo la prima uscita in pubblico, Monteverdi modifica il testo di Striggio – che terminava con Orfeo inseguito dalle Baccanti in una grandiosa scena di danza – inserendo un apollineo e lieto finale; Orfeo, reso immortale da Apollo può finalmente contemplare l'immagine di Euridice.

Come per l'opera di Rinuccini, tale melodramma, secondo una lettura spitzeriana, appare modellato dalla «tecnica della poesia, cioè dalla

---

20 A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, in *Drammi per musica...*; per un approfondimento, N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino, 1964; P. Canguilhem, *Les sources littéraires*.

21 M. Fumaroli, *La scuola del silenzio*, p. 57.

22 Un'esemplificazione è nei dantismi dei versi 339 («lasciate ogni speranza o voi ch'entrate») e 254 («meco trarrotti a riveder le stelle»); A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, p. 176 e p. 171. P. Petrobelli, *Orfeo all'inferno: Monteverdi e Dante*, in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, a cura di S. Carandini, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 97-109.

consapevolezza della struttura retorica del discorso poetico e delle sue analogie col discorso musicale». <sup>23</sup>

La centralità del *guardo* è espressa attraverso continue metafore sugli occhi e sulla vista, intesa come fonte di vita o causa di perdizione (vv. 376-378) <sup>24</sup> come si evince dal passo in cui le divinità degli inferi stabiliscono gli accordi per la restituzione della sposa (vv. 467-470):

pria ch'ei tragga il piè da questi abissi  
non mai volga ver' lei gli avidi lumi,  
che di perdita eterna  
gli fia certa cagione un solo sguardo. <sup>25</sup>

Un diffidente Orfeo pone le basi per il fatale gesto poiché ritiene che le «Deità d'Averno». abbiano appreso del potere incantatore generato dallo sguardo beatificante di Euridice (vv. 513-521); <sup>26</sup> infine, nel testo, a differenza dell'opera di Rinuccini, si esplicita il momento fatale – «(Qui si volta)» <sup>27</sup> – che determina la perdita di Euridice.

Nella più antica *Favola di Dafne* (1594-1595, stampata a Firenze nel 1600), Rinuccini fin dall'incipit manifesta un preciso richiamo alla tradizione d'ascendenza mitologica – ad Ovidio, cantore delle metamorfosi, è affidato il Prologo – che orienta la narrazione verso un'esplicita rilevanza

---

23 F. Angelini, *Il teatro barocco*, p. 57. Per un approccio musicologico all'*Orfeo*: P. Fabbri, «Voci alte e fioche e suon di man con elle»: una musica per l'aldilà, in *Meraviglie e orrori*, pp. 113 ss.

24 A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, p. 177.

25 A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, p. 182.

26 A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, pp. 183-184.

27 A. Striggio, *La favola d'Orfeo*, p. 184 (v. 531).

delle metafore dello sguardo; Apollo, con il suo canto, le evidenzia – nel Prologo della successiva *Arianna* (1608) lo stesso rileva come «mortal guardo il cor saetti». (v. 7)<sup>28</sup> – mentre dialoga con Amore (vv. 202-203):

Ah, ben sent'io se son pungenti i dardi  
de' tuoi soavi sguardi!<sup>29</sup>

Amore, replicando alle sollecitazioni apollinee, richiama alla memoria lo sguardo di Narciso riflesso nel fonte (vv. 166-172):

D'un leggiadro giovinetto  
già de' boschi onore e gloria  
suona ancor fresca memoria  
che m'agghiaccia 'l cor nel petto  
qual per entro un ruscelletto  
sé mirando arse d'amore,  
e tornò piangendo in fiore.<sup>30</sup>

Il mito viene riproposto per intero nelle consuete forme ornamentali e lacrimevoli nel *Narciso* del 1621; il testo, riscoperto e pubblicato nella prima metà dell'Ottocento, non ebbe particolare fortuna.

Le metafore dello sguardo – connesse con lo specchio del volto – sono interne alla narrazione dell'*Arianna*; Teseo, ricordando le imprese mitologiche, esclama (vv. 216-222):

Ben la nobil vittoria  
del minotauro estinto  
ben dolce è la memoria

---

28 O. Rinuccini, *Arianna*, in *Drammi per musica*, p. 111.

29 O. Rinuccini, *Favola di Dafne*, in *Drammi per musica*, p. 58.

30 O. Rinuccini, *Favola di Dafne*, p. 57.

del cieco laberinto;  
ma s' il bel volto tuo lieto non miro,  
ogni gloria, ogni palma,  
ogni dolcezza al cor si fa martiro.<sup>31</sup>

Arianna, nei versi successivi, in cui si sviluppano i noti accadimenti, supplica Teseo (vv. 795-798):

Volgiti, Tèseo mio,  
volgiti Tèseo, oh Dio!  
volgiti indietro a rimirar colei  
che lasciato ha per te la patria e il regno.<sup>32</sup>

In conclusione, l'antico si presenta come chiave interpretativa del moderno; esso è principio di autorevolezza e, soprattutto, strumento allegorico con il quale la modernità vede allo specchio se stessa.<sup>33</sup> La complessità dei significati originari del mito subisce un'inevitabile riduzione causata in prevalenza dai cambiamenti del contesto culturale: l'originario mito-verità degli antichi è divenuto mito-favola, e ciò ha comportato il passaggio da un'essenza oggettiva, nata in un certo senso in funzione della comunità, ad una visione assolutamente soggettiva della dimensione mitica e letteraria. La dimensione mitologica talvolta si sovrappone a quella metaforica ma, come ha mostrato Blumemberg, «il mito porta la sanzione della sua antichissima e inesorabile provenienza della malleveria divina o dell'ispirazione, mentre la metafora deve

---

31 O. Rinuccini, *Arianna*, p. 121. Il concetto è espresso anche al v. 972 (p. 150).

32 O. Rinuccini, *Arianna*, p. 144.

33 S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Carocci, Roma, 2002, p. 241.

presentarsi apertamente come finzione e dare mostra di sé solo facendo cogliere una possibilità di intelligenza». <sup>34</sup>

Il Seicento manifesta, dunque, un'estrema dinamicità, e annuncia il tempo della modernità in gran parte attraverso le forme della dimensione teatrale nelle quali il mito, inteso come simbolo, rivela una tendenza alla metamorfosi verso le figure del sistema letterario rappresentato dalla metafora. <sup>35</sup> All'interno di tale sistema, il tema dello sguardo, favorito da Calliope, madre di Orfeo dal «bello sguardo», che rappresenta la Memoria su cui si fonda l'esperienza letteraria appare di assoluta rilevanza. Rinuccini impiega le immagini del *visus* nel senso tramandato dalla tradizione poetica italiana accogliendo, con le opportune distinzioni, figurazioni metaforiche proprie di Petrarca e di Poliziano, di Tasso e di Marino. Con la diffusione del suo teatro, contribuisce, quasi in modo inconsapevole, alla valorizzazione ed alla prosecuzione di un motivo letterario che in anni più recenti – in particolare nel secolo da poco terminato – assumerà, come indicato da Blanchot, un ruolo significativo: il gioco di riflessi allo specchio e lo sguardo orfico rimanderanno all'ambito della visione e dell'introspezione rivelando dunque qualcosa di più profondo sul rapporto tra autore ed opera.

---

34 H. Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 108.

35 P. Guaragnella, *Tra antichi e moderni. Morale e retorica nel Seicento italiano*, Argo, Lecce, 2003, pp. 21-22.