

CRITICA LETTERARIA

155

JESÚS PONCE CÁRDENAS

*Veneri effimere: metamorforsi di un'immagine
da Tansillo a Góngora*



LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

JESÚS PONCE CÁRDENAS

*Veneri effimere: metamorforsi di un'immagine
da Tansillo a Góngora*

Among the Italian models of Góngora's poetry, Luigi Tansillo's works may be considered one of his major influences. This article aims to study a piscatory image taken from a famous Tansillian sonnet ("Né lungo essilio il cor, donna, mi mosse") imitated by Góngora in a fragment of his masterpiece *Soledad segunda* (verses 652-664).

In un brano celeberrimo della lettera a Claudio Achillini, l'autore napoletano più importante del Seicento affermava a proposito dell'imitazione:

Sappia tutto il mondo che infin dal primo di ch'io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò ch'io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone et servendomene a suo tempo, ché insomma questo è il frutto che si cava dalla lezione de' libri¹.

Con queste parole, tratte dallo scambio epistolare con un amico, lo scrittore più emblematico della lirica italiana del Barocco faceva una accesa difesa dell'esercizio imitativo che potrebbe definire meglio la creazione poetica del Secolo d'Oro in Spagna. In un certo modo, le parole del cavalier Marino possono servirci da guida per intraprendere un approccio alla fortuna di un'immagine tansilliana nella poesia colta ispanica. Anche Luis de Góngora (1561-1627), celebrato all'epoca dai giovani scrittori connazionali come l'Omero spagnolo, il Pindaro andaluso o il Claudiano cordobese, conobbe quelle pratiche creative e l'*imitatio multiplex* si rivela un esercizio sottile e proficuo nel suo capolavoro inconcluso: *Le Solitudini* (1613-1614).

¹ G.B. MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. DE MALDÉ, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1993, p. 51.

Com'è ben noto, le *Rime* del Tansillo sono dotate di importanti «note di acutezza che lo fecero apparire ai poeti delle generazioni successive – basti la considerazione in cui lo tennero Torquato Tasso e Giovan Battista Marino – un parente prossimo piuttosto che un remoto antenato»²; ma l'influsso del Nolano sarebbe andato ben oltre le frontiere dell'Italia tardocinquecentesca e secentesca. Giunti a questo punto conviene sottolineare che l'autore della *Clorida* «prima di essere letto e apprezzato in Italia [...] era stato letto e intensamente imitato in Spagna»³. A proposito della fortuna della letteratura italiana nel *Siglo de Oro* spagnolo, con un certo lirismo il fondatore dei moderni studi gongorini asseriva: «occorre sempre vedere nel centro della personalità di Góngora e della sua poesia, nascosto, tal come nei frutti, un segreto cuore dolcemente italiano»⁴. Nelle pagine che seguono illustriamo come il «segreto cuore nascosto» di una bellissima immagine delle *Solitudini* risiede, appunto, nel frammento di un sonetto di Tansillo.

Immagine tansilliana e acutezza allusiva nella Solitudine Seconda

In un imprescindibile studio sulle fonti delle *Solitudini*, Marcella Trambaioli metteva in luce che l'opera poetica del Tansillo aveva lasciato nei versi gongorini «más huellas de las que la crítica ha ido señalando a partir de los comentarios de Salcedo Coronel»⁵. All'interno della vasta opera tansilliana, la studiosa lombarda si soffermò in particolare sulle *canzoni piscatorie* e la *Clorida* evidenziandone il carattere di modelli di riferimento di alcuni frammenti del gran poema

² T.R. TOSCANO in L. TANSILLO, *Rime*, introduzione e testo a cura di T.R. TOSCANO, commento di E. MILBURN e R. PESTARINO, Roma, Bulzoni Editore («Europa delle Corti» 154), 2011, I, p. 185. Da ricordare anche l'articolo di M. SCOTTI, *Luigi Tansillo tra Rinascimento e Barocco*, in *Premarinismo e Pregongorismo. Atti del Convegno Internazionale sul tema*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 125-150. Lo studioso citato sottolinea anche l'importanza del giudizio espresso da Tommaso Stigliani in una delle *Lettere* stampate nel 1644: «Io stimo che Luigi Tansillo sia miglior poeta lirico, che non è il Petrarca medesimo; ed in questa credenza ho trovato convenire, e concorrere la più parte di coloro, ch'anno (come è in proverbio) sale in zucca». La citazione è a p. 149, n. 101.

³ T.R. TOSCANO, in L. TANSILLO, *Rime*, cit., I, p. 191.

⁴ D. ALONSO, *Il debito di Góngora verso la poesia italiana*, in *Premarinismo e Pregongorismo*, cit., pp. 9-31 (= p. 31).

⁵ M. TRAMBAIOLI, *Ecos de la lírica de Luigi Tansillo en los versos gongorinos*, «Críticón», 77 (1999), pp. 53-70 (= p. 69).

gongorino. L'ambientazione marinaresca della seconda parte delle *Solitudini* offrì a Góngora l'opportunità di rispolverare le sue vecchie letture dei versi del Nolano, specie i sonetti amorosi vincolati allo spazio equoreo⁶.

Il sonetto 65 delle *Rime* (anteriore al 1546 perché già presente nella prima raccolta inviata in quell'anno a Gonzalo Fernández de Córdoba) sembra particolarmente attivo nella memoria del poeta spagnolo:

Né lungo essilio il cor, donna, mi mosse
 unqua da voi, né mai vaghezza alcuna
 fia che 'l rimova: mandimi fortuna
 per l'onde azzurre errando e per le rosse.
 Se quante spume fan l'acque percosse
 da' remi nostri al sole et a la luna,
 tante nascesser Veneri e ciascuna
 de mille nuovi Amor gravida fosse;
 tal che dovunque vo, tutte repente
 partorissero Amor l'onde che frango,
 e fossin le lor cune i pensier miei;
 non arderia più ch'arde questa mente:
 con tutto ciò talor mi doglio e piango,
 ch'io non vi posso amar quanto vorrei⁷.

Com'è facile notare l'iperbole amorosa che serve da filo conduttore al sonetto è di ambientazione marinara. È noto che il lirico partenopeo non solo aveva percorso, con indubbio successo, i sentieri dell'ispirazione piscatoria ma che nel momento di cimentarsi con composizioni di carattere breve e contenuto amoroso e di tracciare i lineamenti della maschera del locutore poetico, propendeva spesso per la configurazione di un io lirico con le sembianze di personaggio errante che navi-

⁶ L'operazione compiuta dal Góngora risulta analoga a quella operata dal Marino nelle *Rime marittime*, dove il cavaliere esplorava le possibilità di un genere e un tema «appartenente a una tradizione letteraria, sia latina sia volgare, tipicamente napoletana, affrontata da Sannazaro e poi ancora da Berardino Rota, Luigi Tansillo, Giulio Cesare Capaccio»: A. BATTISTINI, *Le seduzioni barocche della "Sirena Marina"*, in *Vaghe stelle dell'Orsa*. L'"io" e il "tu" nella lirica italiana, a cura di F. BRUNI, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 197-218 (= p. 197). Anche R. GIRARDI, *Finzioni marine. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma, Bulzoni, 2009.

⁷ L. TANSILLO, *Rime*, cit., I, pp. 358-359. Per le varianti di questa composizione, si vedano le osservazioni di T.R. TOSCANO nella *Nota al testo*, *ivi*, p. 126. Le varianti più significative sono quelle dei versi 2-3 ("unqua da voi, né fia vaghezza alcuna / ch'el mova mai, mandimi pur"), 5 ("Se quante schiume fan l'acque percosse") e 8-9 ("d'elle d'un novo Amor gravida fosse; / tal che dovunque io vo, tutte repente").

ga per mari insidiososi⁸. Questo particolare può anche essere letto come un ghigno autobiografico, visto che Tansillo era continuo di don Pedro de Toledo e spesso impegnato al seguito di don García, figlio del vice-ré e comandante della flotta di Napoli.

Il sonetto in questione presenta inoltre un vistoso contrasto fra la *voluptas dolendi* petrarchista, marcata dalla retorica delle lacrime, e il bizzarro capriccio di contemplare fra la onde battute dai remi e la spuma che affiora sull'acqua la presenza divina e fugace di Veneri effimere, capaci a loro volta di accogliere nel proprio grembo centinaia di *Erotes* o Cupidi. Come ha ricordato il recente commento delle *Rime*, l'immagine dei versi quinto e sesto potrebbe nascere dalla *contaminatio* di un esametro delle *Heroides* ovidiane (II 87: «At si nostra tuo spumescant aequora remo») e l'espressione topica latina che Tansillo poteva aver letto nelle poesie encomiastiche di Claudiano (*De tertio consulatu Honorii Augusti*, v. 56: «frangere remis undas»)⁹. Non si può nemmeno scartare l'ipotesi che Góngora fosse rimasto affascinato dalla maniera in cui negli endecasillabi del Nolano si intreccino cadenze di Ovidio e Claudiano. A catturare senz'altro la sua immaginazione, però, saranno stati senza dubbio la relazione fra la dea degli amori e il suo capriccioso figlio e la potenza del concetto delle divinità effimere. Ed è proprio intorno a questa immagine che il poeta cordobese costruirà una serie di altre rappresentazioni concettuali di matrice piscatoria nella *Soledad segunda*¹⁰.

Il paragone fra la fortuna dei pescatori Lícidas y Micón nelle controversie amorose e il triste destino a cui è condannato il pellegrino – «náufrago y desdeñado, sobre ausente» – dà l'occasione al locutore poetico per introdurre nel racconto un' emotiva invocazione diretta al capriccioso e volubile Amore. È utile pertanto citare il passaggio in questione, con un acceso attacco a Cupido (vv. 652-663):

¡Oh del ave de Júpiter vendado
pollo, si alado no lince sin vista,
político rapaz, cuya prudente

⁸ R. GIRARDI, *Finzioni marine. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, cit. Per gli scritti del Nostro, la sezione *Figli di un epos minore: Tansillo e dintorni*, pp. 37-43.

⁹ E. MILBURN, in L. TANSILLO, *Rime*, cit., I, p. 359.

¹⁰ Sul genere della piscatoria in Góngora, si possono vedere due studi recenti: J. PONCE CÁRDENAS, *Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte*, «Romanische Forschungen», 122 (2010), pp. 183-219; I. RAVASINI, *Náuticas venatorias maravillas. Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Pavia, Ibis, 2011, pp. 69-104.

disposición especuló Estadista
 clarísimo ninguno
 de los que el reino muran de Neptuno!
 ¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones
 para favorecer, no a dos supremos
 de los volubles polos ciudadanos,
 sino a dos entre cáñamos garzones!
 ¿Por qué? Por escultores quizá vanos
 de tantos de tu madre bultos canos
 cuantas al mar espumas dan sus remos¹¹.

La doppia *exclamatio* retorica si presta alla creazione di un'atmosfera carica di *pathos*. Il locutore poetico mostra a pieno la sua incomprendimento verso il comportamento di Cupido, che denigra attraverso l'uso di immagini animali basate su una perifrasi («pollo vendado del *ave de Júpiter*») o un ossimoro («Alado *lince sin vista*»). Il narratore non fa altro che avvertirci dell'esistenza di un ostacolo insormontabile: cercare di comprendere le ragioni del comportamento di Eros è un'impresa vana, dato che nemmeno i cittadini piú astuti di Venezia, cosí abituati all'alta diplomazia e agli intrighi politici, sono in grado di farlo.

L'indignazione che traluce dalle parole della voce narrante – implicata sentimentalmente nella trama – deriva dal comportamento del *numen*, che nel concedere i suoi favori non tiene conto del rango sociale dei beneficiati: Cupido nega i suoi favori ai cortigiani piú illustri («supremos ciudadanos de los volubles polos»), mentre concede un trionfo amoroso ai piú umili pescatori («garzones entre cáñamos»). Questa constatazione sulla strana e contraddittoria attitudine della divinità sfocerà, attraverso un susseguirsi logico di incastri poetici, nell'*interrogatio* finale nella quale si chiede apertamente la ragione di tutto ciò («¿Por qué?»); e la risposta che si accenna a questo quesito mette in campo a sua volta immagini ricche di suggestione e di contenuti evocativi.

¹¹ L. DE GÓNGORA, *Soledades*, a cura di R. JAMMES, Madrid, Castalia, 1994, p. 513. Si trascrive a continuazione la parafrasi dell'illustre professore dell'Università di Toulouse: «¡Oh tú, Amor, pollo vendado del ave de Júpiter – si no linces con alas y sin ojos –, niño astuto como un político, cuyas prudentes decisiones no llegó a penetrar ningún clarísimo estadista veneciano, de los que ponen muros al mar [con sus flotas de navíos]! ¡Cuán dulces ocasiones sabes adjudicarte para favorecer, no a dos dioses que moran en los volubles cielos, sino a dos mancebos que viven entre redes de cáñamo! ¿Por qué? Quizá porque esculpen fugazmente blancas estatuas de tu madre, tantas como las espumas que levantan sus remos en el mar».

Pare del tutto plausibile indicare come fonte della chiusa gongorina il contenuto del secondo quartetto della poesia di Tansillo, del quale traduce, con una certa fedeltà vari versi.

Se quante spume fan l'acque percosse / da' remi [...] / tante nascesser Veneri (vv. 5-7).

De tantos de tu madre bultos canos /
cuantas al mar espumas dan sus remos (vv. 662-663).

Accostando i due passaggi risulta evidente che la correlazione quantitativa (*quante spume fan l'acque percosse da' remi ... tante Veneri*) è l'elemento che dà ritmo alla duplicità concettuale voluta dallo scrittore napoletano, imitata alla lettera da Góngora, che però modifica la disposizione, invertendo l'ordine del binomio (*tantos bultos canos de tu madre ... cuantas espumas al mar dan sus remos*). Il rapporto materno-filiale, così centrale nel sonetto tansilliano («ciascuna / de mille nuovi Amor gravida / partorissero Amor l'onde») si ritrova a sua volta ripreso nel passaggio della *Soledad segunda* dove, in un'invocazione diretta a Cupido, l'autore evita la citazione diretta del nome della Dea, come accadeva nel modello di riferimento («tante Veneri»), e si declina la mera indicazione del vincolo familiare che la lega a Eros («tantos bultos canos de tu madre»). Sia il cambiamento della disposizione degli elementi che l'uso di perifrasi possono essere indicatori di una velata volontà di eliminare in parte le tracce dell'*imitatio*.

Il lavoro di ricreazione poetica da parte di Góngora non è mai puramente servile rispetto al testo d'origine; la tela del frammento italiano si arricchisce di nuovi motivi e immagini, sapientemente intessute dal maestro cordobese, fino a restituirci una miriade di nuovi concetti e dettagli che imbelliscono, senza snaturarla, l'opera nel suo complesso. Ad esempio, l'immagine dei pescatori che remano, con la schiuma che si forma intorno alla barca, nella sua intrinseca semplicità e umiltà, viene concepita ed elevata adesso ad arte effimera, prospettiva questa che non ha riscontri nel modello tansilliano. I «garzones entre cañamos» acquistano così una dignità profonda e si ergono a scultori (anche se «vani») che con il loro sforzo danno vita sulla superficie dell'acqua ai «bultos canos» di Venere, quasi come se si trattasse di antichi *ágalma* o *ex-voto* della dea. Il vincolo fra la fortuna dei due giovani aiutati da Cupido e Ciprigna, la condizione di «escultor» che ostentano entrambi e le schiumose creste che delineano i «bultos canos» lasciano intravedere uno sfondo mitico, una sottile allusione che in parte giustifica le grazie concesse a Micón e Lícidas dalle divinità.

Nel discorso XLIX della *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián rifletteva sulla «acutezza per allusione» ed elogiava tale pratica, dato che, secondo lui «la allusione, con i suoi enigmatici artifici, sembra imitare la locuzione e la perspicacia di un angelo». Il gesuita aragonese sosteneva che l'artificio formale consiste nel «far riferimento a qualche termine, storia o circostanza, non menzionandola, ma indicandola con un velo di mistero». In quest'ottica «il rapporto su cui si stabilisce l'allusione va riferito al nome o alle circostanze»¹². Il piacere della lettura, quindi, risiede nella sfida che il testo lancia al lettore, visto che «la corrispondenza fra ciò che si dice e ciò a cui si allude non è del tutto manifesta, bensì si indica sottilmente, il che rende il concetto ancor più pregnante di significato e aumenta notevolmente il piacere di colui che comprende il significato ultimo».

Tre elementi del passaggio gongorino (le sculture femminili di un bianco immacolato, il lavoro dello scultore e il premio che concedono Venere e Cupido ai giovani, facendo loro dono di un felice matrimonio) possono indurci a credere che la chiusa rappresenti un esempio di acutezza allusiva. Questi tre elementi potrebbero essere stati usati dall'autore per illustrare le ragioni dell'amore di Lícidas e Micón attraverso il richiamo implicito a una storia della mitologia greco-latina. A mio parere, il passaggio presuppone come sfondo l'archetipo di Pigmalione. Come si ricorderà, Venere, per premiare la sua devozione, donò vita alla candida scultura di cui l'artista si era innamorato ciecamente e benedisse la loro unione in matrimonio. Così recita un passaggio chiave delle *Metamorfosi* di Ovidio (X 247-249):

Interea niueum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest; operisque sui concepit amorem.

¹² B. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, a cura di C. PERALTA, J. AYALA e J.M. ANDREU, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, II, pp. 505-514. Le citazioni alle pp. 505, 508 e 506-507. Le citazioni spagnole sono queste: «la alusión, con su enigmático artificio, parece que remeda la locución y la sutileza angélica»; el artificio formal consiste «en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente»; «la proporción con que se alude ya es con el nombre, ya con las circunstancias». El placer de la lectura surge, por ende, del reto planteado, ya que «la conveniencia de lo que se dice con aquello a lo que se refiere no se declara del todo, sino que se apunta, con lo cual se hace más preñado el concepto y dobla el gusto al que lo entiende».

Nella traduzione cinquecentesca di Pedro Sánchez de Viana, il frammento assumeva questa forma:

En tanto de marfil de gran blancura
con arte felicísima y destreza,
esculpe de mujer una figura
que no podría nacer con tal belleza.
Y visto tal semblante y hermosura,
a enamorarse de su obra empieza¹³.

Così come accadde nell'Antica Grecia, Lícidas y Micón sono riusciti a sposare le loro amate perché Venere, con l'intercessione di Eros, ha concesso loro la sua grazia, così come aveva fatto con Pigmalione. Tenendo in conto questo contesto e volendo addentrarci in una lettura profonda del frammento gongorino possiamo a questo punto proporre la seguente parafrasi:

¿Por qué, Cupido, favoreces a dos jóvenes humildes que viven y trabajan entre cañamos? Acaso actúes así porque al golpear con sus remos la bruñida superficie marina generan innúmeras espumas, como si se tratara de escultores que van trazando en las estelas blancas imágenes de tu divina madre, inspiradas por su devoción amorosa, al igual que en un tiempo remoto hiciera Pigmalión, que se vio favorecido por Venus y alcanzó un dichoso matrimonio.

Se l'ipotesi appena formulata corrisponde al vero, è plausibile che questo stesso passaggio gongorino possa essere stato d'esempio per Gracián per dimostrare che «dietro un'allusione c'è sempre qualcosa di profondo, qualche mistero legato alle circostanze cui allude; questo è parlare con pregnanza»¹⁴.

Il commento a questo frammento non risulterebbe completo senza un'ulteriore riflessione riguardante i paradigmi nelle *Soledades*, dal punto di vista questa volta della struttura generale del poema; a mio avviso potremmo essere di fronte all'esistenza di un altro paradigma, che si aggiungerebbe ai due già analizzati, in un magnifico e fondamentale studio, da Mercedes Blanco¹⁵. Per comprendere quanto detto,

¹³ OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. P. SÁNCHEZ DE VIANA, a cura di J.F. ALCINA, Barcelona, Planeta, 1990.

¹⁴ *Agudeza*, p. 510 («siempre se cifra en las alusiones alguna profundidad, algún misterio de la circunstancia que le toca; por eso se habla con preñez»).

¹⁵ «Observando la recurrencia de ciertas asociaciones léxico-semánticas que llamo paradigmas, trato de explicar y reducir la opacidad de la lengua insólita que los coéteanos celebraron o censuraron en este poema. De hecho la novedad o ex-

conviene leggere con attenzione i versi finali della *Soledad Primera* (1084-1091):

Llegó todo el lugar y, despedido,
 casta Venus, que el lecho ha prevenido
 de las plumas que baten más süaves
 en su volante carro blancas aves,
 los novios entran en dura no estacada:
 que, siendo Amor una deidad alada,
 bien previno la hija de la espuma
 a batallas de amor campo de pluma¹⁶.

La sensuale evocazione del momento che dà senso al rito del matrimonio (l'unione della coppia nel letto nuziale) ruota intorno a quattro elementi semantici: Venus - Amor - Espuma - Pluma (Venere - Amore - Schiuma - Piuma). Il primo binomio è composto dalle divinità classiche, mentre il secondo imposta una relazione di metonimia con ciascuna di loro (Afrodite è la dea che nasce dalle acque schiumose, Eros è il dio con ali di piume). A modo di *variatio*, questi elementi son presenti nelle *Segunda Soledad*, ma sotto diverse spoglie: «alado», «pollo del ave de Júpiter» (= Cupido), «tu madre» (= Venus), «espumas». Se nella prima parte del dittico Venere e Amore preparano il talamo nuziale per i neosposi, nella seconda parte del poema entrambi i numi danno il loro beneplacito alle doppie nozze dei pescatori.

Il paradigma Venere - Amore - Schiuma - Piuma è ricollegabile di nuovo al contesto piscatorio. Infatti è possibile rintracciare pressoché gli stessi riferimenti nell'epifania di Eros che si narra nella seconda parte del poema (vv. 519-526), giusto prima del canto Micón y Lícidas:

trañeza de la expresión es el agente principal del efecto de sorpresa, de irritante violencia pero también de arrobó fascinado que las *Soledades* causaron en los lectores. El nuevo idioma, la expresión que se aleja al máximo de la banalidad prosaica, y que desnaturaliza lo que el español tiene de más propio, es el medio por el que Góngora se vuelve a ojos de muchos, poeta "grave y heroico" y practica, sabiéndolo o no, un arte de lo sublime, como intuyeron algunos de sus primeros lectores. Llevo a cabo el análisis de dos paradigmas, que contribuyen por su extrañeza, a este efecto de sublimidad. Estos paradigmas se extienden por buena parte del texto y, y de la lectura conjunta de los pasajes en que aparecen, emergen unos conceptos o agudezas poco visibles que están de hecho animando el poema y transformándolo en un organismo dinámico, habitado por un pensamiento vivo. Lo sublime es pues la manifestación superficial de una agudeza soterrada y compleja». M. BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.

¹⁶ L. DE GÓNGORA, *Soledades*, a cura di R. JAMMES, Madrid, Cátedra, 1994, p. 419.

Dividiendo cristales
 en la mitad de un óvalo de plata,
 venía a tiempo el nieto de la espuma
 que los mancebos daban alternantes
 al viento quejas. Órganos de pluma
 (aves digo de Leda)
 tales no oyó el Caístro en su arboleda,
 tales no vio el Meandro en su corriente¹⁷.

Il *thiasos* marino di Cupido fa apparire la divinita come nunzio del trionfo amoroso che avrà luogo nelle scene successive. L'identificazione dei cantori con i cigni, animali che rimandano emblematicamente a Venere, fa sottintendere la simpatia della dea per gli amanti di umili origini.

Se volessimo poi esplorare altri terreni lasciando per un momento l'orbita delle *Soledades*, potremmo scoprire facilmente che il paradigma amoroso, asse centrale della complessa opera in questione, è un tema ricorrente in componimenti di data anteriore, come la enigmatica canzone del 1600 (*¡Qué de invidiosos montes levantados [...]*!). Questi elementi vengono alla luce proprio nel momento della descrizione degli amanti che giacciono sul letto:

Tarde batiste la invidiosa pluma,
 que en sabrosa fatiga
 vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
 la blanca hija de la blanca espuma¹⁸.

I versi descrivono il Pensiero alato che arriva in ritardo all'alcova degli sposi novelli e che pertanto può solamente contemplare i nudi corpi degli amanti dopo l'atto d'amore. La sposa è di una tale bellezza che potrebbe essere paragonata a una seconda Venere addormentata¹⁹.

Infine una simile concatenazione può essere scovata nella prosopografia di Galatea (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 97-108):

Ninfa de Doris hija la más bella
 adora que vio el reino de la espuma;
 Galatea es su nombre y dulce en ella

¹⁷ *Soledades*, p. 493.

¹⁸ L. DE GÓNGORA, *Canciones*, a cura di J.M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 89.

¹⁹ J. PONCE CÁRDENAS, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 38-44.

el terno Venus de sus Gracias suma.
 Son una y otra luminosa estrella
 lucientes ojos de su blanca pluma.
 Si roca de Cristal no es de Neptuno,
 pavón de Venus es, cisne de Juno.
 Purpúreas rosas sobre Galatea
 la Alba entre lilios cándidos deshoja:
 duda el Amor cuál más su color sea,
 o púrpura nevada o nieve roja²⁰.

La *effictio* della nereida è resa dal raffinato stile con cui si maneggiano i concetti che associano la bianca ninfa a Venere e Amore, alla piuma degli uccelli più eleganti e alla schiuma delle acque marine. È opportuno inoltre sottolineare un altro aspetto relativo agli elementi secondari associati al paradigma «Venus-Amor/espuma-pluma»; nei cinque passaggi citati, infatti, riveste un'importanza essenziale un altro aspetto, di carattere trasversale, quello cromatico. Il bianco e il brillante sono i protagonisti di questa tavolozza: «canos», «blancas», «blanca», «plata», «cándidos», «nevada», «nieve». Allo stesso tempo assistiamo all'innesco di un'altra catena di vocaboli riferiti a vincoli parentali che rafforza la coesione semantica a livello cromatico: «madre», «hija», «nieto»²¹. Riassumendo, i diversi possibili svolgimenti di uno stesso paradigma confermano che Góngora è capace di ottenere straordinari effetti poetici partendo da una ristretta gamma di elementi concettuali.

Leggere col rampino: ancora su Góngora e i modelli italiani

Tutti i grandi creatori del Barocco europeo hanno avuto l'abitudine mariniana di «leggere col rampino» e Góngora, in questo, non fa eccezione. Il rapporto del poeta cordovese col petrarchismo fu profondo e costante, ma «è interessante notare come [...] Góngora quasi mai imiti direttamente Petrarca quanto piuttosto i suoi seguaci: Bernardo e Torquato Tasso, prima di tutto, ma poi anche Ariosto, Tansillo, Boiardo, Minturno, Molza»²². Senz'altro, lo studio delle fonti gongorine ci ob-

²⁰ L. DE GÓNGORA, *Fábular de Polifemo y Galatea*, a cura di J. PONCE CÁRDENAS, Madrid, Cátedra, 2012, p. 159.

²¹ J. BRAVO VEGA, *Fortuna de una rima áurea: pluma(s) / espuma(s)*, «Cuadernos de Investigación Filológica», XVII (1991), 35-87.

²² G. POGGI, *Petrarchismo e intertestualità (cinque esempi)*, in ID., *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea, 2009, pp. 35-50 (la citazione in p. 36).

bliga ad esaminare con la massima attenzione la lirica italiana del tardo Cinquecento, come provano le nuove scoperte che ci permettono di intravedere gli echi sparsi di Gabriello Chiabrera²³, la riscrittura di un sonetto dell'abate Grillo²⁴ o l'imitazione creativa della canzone XXI delle *Rime per Lucrezia Bendidio* di Torquato Tasso²⁵. In realtà, all'epoca, la questione dell'*imitatio multiplex* e lo stretto vincolo dell'opera gongorina con la moderna poesia italiana fu oggetto di polemica, come ci fa intravedere questo paragrafo di una famosa lettera a Góngora dell'umanista Pedro de Valencia:

Los vicios del decir vienen de las mismas partes de donde nacen las virtudes; van a buscar galanterías, alturas, cosas que den gusto; y por cazar éstas topan con las contrarias y tómanlas por yerro [...]. Lo más principal para conseguir el intento [de la verdadera grandeza], como en lo moral, es leer mucho los buenos escritores y poetas y no ver ni oír a los modernos y afectados [...]. Lea vuestra merced los buenos latinos que imitaron a los mejores griegos: Virgilio y Horacio y pocos otros; no se deje llevar de los italianos modernos, que tienen mucho de parlería y ruido vano²⁶.

Come succede nella poesia del Tansillo, anche nella lirica gongorina si può parlare di un complesso e raffinato «sincretismo delle fonti»²⁷. Per questo motivo, in tanto *desideratum*, le parole di Pedro de Valencia si allontanano molto della pratica dell'*imitatio* operata da Góngora, sedotto dalla musicalità, l'eleganza, la cultura e la pittoricità di tanti petrarchisti del Cinquecento sin dalla prima giovinezza.

JESÚS PONCE CÁRDENAS
(Università Complutense di Madrid)

²³ G. MAZZOCCHI, *Scòli gongorini (sugli "hurtos" di Chiabrera ed altro)*, «Il Confronto letterario», 53 (2010), pp. 21-30.

²⁴ G. POGGI, *Geometrie della morte (Urnas plebeyas, túmulos reales)*, in *Id.*, *Gli occhi del pavone*, cit., pp. 61-71.

²⁵ J. PONCE CÁRDENAS, *Evaporar contempla un fuego helado*, cit.

²⁶ M.M. PÉREZ LÓPEZ, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 68-69. M. BLANCO, *Italia en la polémica gongorina*, in *Relazioni letterarie tra Italia e penisola iberica nell'epoca rinascimentale e barocca. Atti del primo Colloquio Internazionale*, a cura di S. VUELTA GARCÍA, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 15-32.

²⁷ R. PESTARINO, *Poesia epigrammatica e sincretismo delle fonti in Luigi Tansillo: il sonetto Né mar ch'irato gli alti scogli fera*, «Critica letteraria», XXXII (2004), pp. 53-84.

In questo numero:

PASQUALE TUSCANO	SAN FRANCESCO D'ASSISI
GIUSEPPE CIAVORELLA	PURGATORIO XXIX
JESÚS PONCE CÁRDENAS	LUIGI TANSILLO E LUIS DE GÓNGORA
DOMENICO CHIODO	PORZIA CAPECE
ANTONIO LUCIO GIANNONE	SIGISMONDO CASTROMEDIANO
NOEMI CORCIONE	VITTORIO IMBRIANI
ALESSIO LERRO	GIORDANO BRUNO
ROSSELLA PALMIERI	DRAMMA BAROCCO
AMEDEO BENEDETTI	CARDUCCI - FANTONI

www.criticaletteraria.net

ANNO XL **FASC. II** **N. 155/2012**

Comitato direttivo-scientifico: Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Bàrberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Massimo Danzi (Ginevra, Svizzera) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Nicola De Blasi (Napoli) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Margareth Hagen (Bergen, Norvegia) / Massimo Lollini (Oregon, Stati Uniti d'America) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: direzione@criticaletteraria.net; giglio@unina.it

Segreteria di redazione: Daniela De Liso, Noemi Corcione (redazione@criticaletteraria.net)

Amministrazione: Loffredo Editore s.r.l. - 80129 Napoli - Via Kerbaker, 19/21
Tel. 081.578.15.21; 081.250.84.66 - Fax 081.578.53.13

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 59,00 - Estero € 78,00 - Un fasc. Italia € 15,50, Estero € 21,00. Versamenti sul c.c.p. N. 221804 indirizzati alla Casa Editrice.

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Registro degli Operatori di Comunicazione (ROC) n. 6039 del 10-12-2001.

Impaginazione e stampa: Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli

Questo fascicolo è stato stampato nel mese di giugno 2012

La Loffredo Editore Napoli s.r.l. è azienda certificata del sistema di qualità aziendale in conformità ai canoni delle norme UNI EN ISO 9001.
