

*En mármol engastada siempre undoso:
l'isola (dell'amore) nella
Soledad segunda di Góngora**

Giulia POGGI
Università di Pisa

Riassunto

L'articolo esamina tre passi della *Soledad segunda* di Góngora corrispondenti a tre momenti del soggiorno del *peregrino* nell'isola del vecchio pescatore. Dopo aver descritto la forma e il contenuto dell'isola attraverso l'esame di due metafore (una delle quali erroneamente interpretata da García Lorca) e la loro possibile relazione con i modelli della tradizione epica (in particolare l'isola che Venere prepara per Vasco de Gama nel IX libro dei *Lusiadas* di Camões), analizza il ruolo che vi gioca, in coppia con Venere, Cupido. Condotta sulla base di un confronto dialettico con la prima parte del poema, tale lettura segna una continuità della trama amorosa che lo percorre. Trama che, strettamente intrecciata a quella "politica", si conclude nel momento in cui il *peregrino* abbandona l'isola.

Parole chiave: Soledades, isola, Camões, eros, politica.

Abstract

This article examines three passages of Góngora's *Soledad segunda* corresponding to three different moments of the day spent by the *peregrino* on the old fisherman's island. After describing the form and content of the island through the analysis of two metaphors (one of them wrongly interpreted by García Lorca) and its possible links with the pattern of the epic tradition (particularly the island arranged by Venus in Camões *Lusiadas*), the paper highlights the role played by Cupid along with Venus. This interpretation, carried out in order to underline a dialectic comparison with the first part of the poem, confirms the importance of love in the plot. This erotic plot, closely entwined with the "political" one, runs through the whole poem as an element of continuity breaking off only when the *peregrino* leaves the island.

Key words: Soledades, island, Camões, eros, politics.

Ricordando Mario Barbieri

1. *Tortuga perezosa*. Dopo essersi congedato dai paesani che insieme a lui avevano assistito alle nozze dei due giovani sposi nella prima *soledad*, l'anonimo *peregrino* si dispone, nella seconda, a lasciare la terra ferma a bordo della barchetta di due pescatori, che lo raggiunge dalla riva opposta di un pescoso estuario. Terminata la pesca, i due ritornano verso le loro umili dimore, la vista delle quali coincide con l'ultima eco del *métrico llanto* che dalla barca il *peregrino* aveva sciolto alle onde del mare:

Eco, vestida una cavada roca,
solicitó curiosa y guardó avara
la más dulce, si no la menos clara
sílabas, siendo en tanto
la vista de las chozas fin del canto (II, 185-189)¹.

Canto su cui varrà la pena di ritornare non senza prima, tuttavia, aver notato come il *pareado* che lo suggella costituisca una pausa metrica che, se da un lato chiude la lunga riflessione sul paesaggio marino aperta all'altezza del v. 171 (“No es sordo el mar (la erudición engaña) / ...”), dall'altro rilancia, con un nuovo ritmo, la narrazione:

Yace en el mar, si no continüada,
isla mal de la tierra dividida,
cuya forma tortuga es perezosa:
díganlo cuantos siglos ha que nada,
sin besar de la playa espaciosa
la arena de las ondas repetida (II, 189-195).

Con una formula di sapore ariostesco² viene così descritta l'isoletta di cui il *peregrino* sarà ospite per un giorno, e di cui avrà modo di apprezzare le ricchezze naturali e le delizie della vita semplice rappresentate da un personaggio (il *venerable isleño*), che svolge un ruolo simmetrico a quello interpretato, nella prima *soledad*, dal *político serrano*. Sulle analogie tra quest'ultimo e il *velho do Restelo* che nei *Lusíadas* mette in guardia Vasco de Gama contro i rischi della navigazione, già è stato scritto³. Né questo è l'unico punto di contatto fra il poema epico camoniano e quello che, neppure mezzo secolo dopo, avrebbe composto il poeta di Cordova. Già in un articolo del 1984, Donald Mc Grady aveva sottolineato come il celebre inizio delle *Soledades*

¹ Traggo questa e tutte le altre citazioni dall'edizione delle *Soledades* curata da Robert Jammes (Góngora 1994); tutti i corsivi sono miei.

² Si veda, per esempio, secondo quanto già indicato da Cabani e Poggi (2014: 90), *Furioso*, XIV, 92, 1: “Giace in Arabia una valletta amena”.

³ Già messo in evidenza da José Ares Montes (1951: 35), recentemente l'accostamento è stato ampliato, alla luce della problematica riguardante la politica di espansione coloniale spagnola e portoghese, da Ernesto Ortiz Díaz (2013).

riecheggiasse la formula cronografica con cui, sulla base di un ricordo petrarchesco, Camões apriva il quarto canto dei *Lusíadas*, e ancora prima Spitzer, commentando la nuova edizione della *Soledad primera* curata da Dámaso Alonso⁴, aveva individuato più di un riferimento al poema. Perché allora non pensare che, al di là di questi raffronti puntuali, Góngora abbia potuto ispirarsi, nella descrizione dell'isola su cui approda il *peregrino*, a quella che Venere appronta, nel penultimo canto dei *Lusíadas*, per celebrare le imprese di Vasco de Gama e della sua flotta? Ecco come l'isola appare agli occhi degli eroi:

De longe a Ilha viram, fresca e bela,
 Que Vénus pelas ondas lha levava
 (Bem como o vento leva branca vela)
 Pera onde a forte armada se enxergava;
 Que por que não passassem, sem que nela
 Tomassem porto, como desejava,
 Para onde as naus, navegam a movia
 A Acidália, que tudo, enfim podia.

Mas firme a fez e imóbil, como viu
 Que era dos Nautas vista e demandada,
 Qual ficou Delos, tanto que pariu
 Latona Febo e a Deusa à caça usada (IX, 52-53)⁵.

Venere, insomma, spinge l'isola degli amori verso Vasco de Gama e il suo equipaggio con un movimento inverso a quello con cui, nel *Furioso* (VI, 37, vv. 4-8), Alcina fa apparire l'isola-balena immobile agli occhi di Astolfo e dei suoi compagni (“Caschiamo tutti insieme in uno errore / perch'era ferma e che mai non si scosse: / ch'ella sia un'isoletta ci credemo, / così distante ha l'uno d'altro estremo”) per poi rapirlo, appena dopo che l'eroe vi ha messo piede (“La balena, all'ufficio diligente, / nuotando se n'andò per l'onde salse”, 41, vv. 4-5). Si tratta, è vero, di due contesti diversi: celebrativo il primo, e come tale ispirato a modelli umanistici fra cui il petrarchesco *Trionfo d'amore*⁶; fantastico il secondo, e come tale legato al concetto di mostruosità che percorre la tradizione medievale (si pensi all'isola-pesce della *Navigatio Sancti Brandani*). Ciò non impedisce che Góngora abbia potuto riassumere le due linee (quella dell'isola vivente e quella dell'isola mobile) in un'immagine che le compendia e in certo modo le supera. L'impercettibile movimento della tartaruga verso la terra ferma stabilisce infatti una dialettica tra stato di quiete e movimento, che non si ritrova né nelle isole viventi dei viaggi medievali, né in quelle visitate dagli eroi cavallereschi

⁴ Si veda rispettivamente Mc Grady 1996 e Spitzer 1940.

⁵ Traggio questa e tutte le restanti citazioni dai *Lusíadas* dall'edizione dell'Istituto Camões (Camões 1992), ma tengo presente anche il commento dell'edizione italiana del poema con introduzione di Giuseppe Mazzocchi e note di Valeria Tocco (Camões 2001). Si veda anche, a proposito del ruolo svolto dall'isola di Venere nel poema portoghese, quanto scrive Mercedes Blanco (2012: 378-381).

⁶ Per i punti di contatto fra i *Lusíadas* e il *Trionfo d'amore*, rimando alle note di Valeria Tocco all'ottava 89 del canto IX ed alla 8 del X (Camões 2001: II, 897 e 915).

(all'Astolfo del *Furioso* potremmo aggiungere il Rinaldo della *Liberata*, irretito in una delle isole Fortunate dalla maga Alcina). Una dialettica che introduce il concetto, scientifico, di limite (chi non ricorda il paradosso di Zenone su Achille e la Tartaruga?) e quello, filosofico, del rapporto fra spazio e tempo.

Poema della natura, le *Soledades* è anche, e soprattutto, quello delle forze che la animano e la governano. Solo in quest'ottica è possibile capire l'esattezza con cui vengono descritti alcuni processi (come il calore del sole che asciuga i vestiti del naufrago all'inizio della prima *soledad*, o la leggerezza del sughero contrapposta alla pesantezza del piombo con cui Éfire conduce la caccia marina nella seconda), e fenomeni fisici (come il magnetismo terrestre, esemplificato dalla descrizione antropomorfica della bussola "del Norte amante dura" di I, 394) che punteggiano lo svolgersi del poema.

Va detto, a questo proposito, che molte delle occorrenze del verbo *besar* presenti nelle *Soledades* (tredici di contro alle due del *Polifemo*) si riferiscono al mare o, per meglio dire, al rapporto che il mare stabilisce con la terra ferma. Si pensi alla maniera con cui, nella prima, il verbo viene usato per indicare l'audace superamento da parte della *codicia* dei limiti cosmografici imposti dalla precedente conoscenza ("Abetos suyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno, /.../ *besando* las que al Sol el Occidente / le corre, en lecho azul de aguas marinas, / turquesadas cortinas" I, 413-418; "los reinos de la Aurora al fin *besaste* /...", I, 457), ma anche all'uso che se ne fa, nella seconda, per indicare lo stato amoroso degli abitanti dell'isola raggiunta dal *peregrino*. Dopo avere ascoltato dal vecchio *isleño* il racconto delle gesta compiute dalle sue figlie⁷, quest'ultimo viene raggiunto dalle "dulcísimas querellas" dei due pescatori innamorati e scortati, lungo tutto il loro lamento, da Cupido:

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 [...].
 Inficionando pues suavemente
 las ondas el Amor (sus flechas remos),
 hasta donde *se besan* los extremos
 de la isla y del agua no los deja (II, 519-530).

L'immagine di Cupido che solca il mare con le sue frecce (già peraltro evocate dal verbo *inficionar*), oltre a riprendere, come ha recentemente dimostrato Jesús Ponce Cárdenas, la tradizione iconografica del *Cupido navigans* diffusa in tutta Europa dall'incisore romano Marco Antonio Raimondi⁸, serve a introdurre la *barquilla*

⁷ Per l'interpretazione del quale rimando all'eccellente saggio di Ines Ravasini (2014).

⁸ Ponce Cárdenas 2013: 194-196. Immagine da cui deriva, come suggerisce lo stesso Ponce Cárdenas, il numero 47 degli *Amorum emblemata* di van Vaenius, (1608), adeguatamente illustrato e commentato da Sarmati 2009: 227 ss.

interpretata dai due pescatori, i quali ricorrono, ancora una volta, al verbo *besar* per indicare il primo, Lícidas, una voluttà amorosa tinta di morte:

“¿A qué piensas barquilla,
pobre ya cuna de mi edad primera,
que cisne te conduzgo a esta ribera
a cantar dulce y a morirme luego?
Si te perdona el fuego
que mis huesos vinculan, en su orilla
tumba te *bese* el mar, vuelta la quilla” (II, 542-548)⁹,

il secondo, Micón, una fedeltà più profonda di quella che topicamente esprime una roccia sferzata dal movimento ritmico del mare:

“Si fe tanta no en vano
desafía las rocas donde impresa
con labio alterno mucho mar *la besa*,
nupcial la califique tea luciente” (II, 605-608)¹⁰.

La costa e la riva, il fondo del mare e la sua superficie, lo scoglio e le onde: tre traiettorie semantiche che, aventi come fulcro l'azione del baciare, fanno di quest'isola inutilmente protesa verso la terra ferma, uno spazio fortemente erotizzato. Spazio che, se non è quello gestito da Venere nei *Lusíadas*, richiama però gli attributi di quest'ultima attraverso una serie di riferimenti indiretti. Non è escluso infatti che, nell'assimilare l'*islote* della seconda *Soledad* a una testuggine, Góngora abbia inteso, non solo dare un'impronta scientifica a un topos epico rivisitato in senso classico da Camões, ma anche attingere a un particolare della vasta iconografia fiorita, nel cinquecento, attorno alla dea dell'amore. Basterebbe ricordare l'immagine che, ispirandosi a una statua di Fidia, Alciato dà di Venere che, circondata dai suoi simboli, preme con il piede sinistro, il guscio di una tartaruga¹¹. Il motto che commenta l'immagine (“Mulieris famam, non formam vulgatam esse oportere”) e la successiva spiegazione (“Me sic effinxit Phidias, sexumque referri / Foemineum nostra iussit ab effigie, / Quodque manere domi, et tacitas decet esse puellas, / Supposuit pedibus

⁹ Cito modificando la punteggiatura dei vv. 344-345 che l'edizione Jammes (Góngora 2000: 497) legge, sulla scorta del ms. Chacón, come segue: “que cisne te conduzgo a esta ribera? / A cantar dulce y a morirme luego?”.

¹⁰ Credo che con questi versi Micón alluda alle sue parole d'amore che, scolpite sugli scogli, sfidano invano la violenza del mare. Una simile intercambiabilità fra codice bucolico e piscatorio connota, secondo Ines Ravasini (2012: 38), il pescatore di un'egloga di Ludovico Paterno: “se Battillo ha inciso il suo canto su una cortecchia, Tirinto ha scolpito la storia del suo amore su delle rocce...”.

¹¹ Si tratta del centesimo emblema delle edizioni del 1531 e 1534; per le sue diverse (e controverse) interpretazioni rimando all'ampia spiegazione che ne dà Mino Gabriele nell'edizione citata (Alciato 2009: 512-513).

talia signa meis”¹²) interpretano la testuggine in chiave di segretezza domestica. Una segretezza che diverrà pudicizia e antilascivia in quella sorta di enciclopedia iconografica della classicità che sono *Le immagini de li dei de gli antichi* del Cartari¹³.

Esiste tuttavia un'altra lettura della testuggine venusiana legata, più che agli attributi muliebri della dea, all'armonia cosmica cui essa presiede. Narra infatti la tradizione mitografica che dal guscio cavo della tartaruga Hermes ricavò la lira, strumento musicale per eccellenza, nonché simbolo del cosmo e dell'armonia che governa le sue sfere¹⁴. Ma non è proprio quest'armonia a governare gli accenti struggenti che pervadono la già citata *barquilla* dei due pescatori e, prima ancora, il *métrico llanto* attraverso cui il *peregrino* invoca il mare mentre è in procinto di raggiungere l'isola che lo separa dalla terra ferma? Sia le dolenti note del *peregrino* che gli accorati accenti dei due pescatori avranno infatti un tale impatto sull'isola da impregnare di sé il mare (“Espongióso pues se bebió y mudo / el lagrimoso reconocimiento, /...” II, 179-180) e le sue coste rocciose (“Eco, vestida una cavada roca / solicitó curiosa y guardó avara / la más dulce, si no la menos clara / sílaba /...”, II, 185-189; “¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo / alterno canto dulce fue lisonja! / ¿Qué mucho, si avarienta ha sido esponja / del néctar numeroso / el escollo más duro?”, II, 626-630). Un impatto che arriva a competere con la musica delle sfere celesti, tanto da sovvertire l'ordine del cosmo smuovendo le sue costellazioni:

Invidia convocaba, si no celo,
al balcón de safiro
las claras, aunque etíopes, estrellas
y las Osas dos bellas,
sediento siempre tiro
del carro, perezoso honor del cielo;
mas ¡ay!, que del rüido
de la sonante esfera
a la una luciente y otra fiera

¹² Questa la traduzione di Mino Gabriele (Alciato 2009: 512): “Così mi rappresentò Fidia, stabilendo che nella nostra / effigie si rispecchiasse il femminile sesso. / E perciò pose sotto i miei piedi tale simbolo, poiché / conviene che le fanciulle restino a casa, in silenzio”.

¹³ “E leggendo appresso del medesimo [Pausania] e di Eliano la natura di questo animale, trovo che gli antichi scultori dettero una bella e santa ammonizione alle donne mettendò la testuggine sotto il piè di Venere, perciocché questa sa il pericolo a che va quando si congiunge con il maschio, conciosiaché le bisogni riversarsi con la pancia in su et il maschio, compito che ha il fatto suo, se ne va via e lascia quella, che da sé non può ridrizzarsi, in preda a gli altri animali, ma sopra a tutti a l'aquila [...]”, (Cartari 1996: 474-475).

¹⁴ Sul rapporto fra Hermes e la lira rimando al commento di Mino Gabriele al centesimo emblema di Alciato (2009: 513); sulla lira come “simbolo di concordia e di armonia cosmica nella letteratura antica, medioevale e rinascimentale” al secondo emblema della stessa edizione (Alciato 2009: 29-333). La provenienza di questo strumento dalla testuggine è testimoniata anche da Cartari, il quale parla di “testuggini bonissime da farne lire” che si trovano nella selva Partenia (1996: 117). Sull'ambigua simbologia della tartaruga (legata alla terra e al tempo stesso, per la forma concava del suo guscio, alla volta celeste) trasmessa dall'Afrodite Urania di Fidia si veda infine l'ampia ricostruzione di Settis 1966 (in particolare pp. 192-210).

el piscatorio cántico impedido,
 con las prendas bajaran de Cefeo
 a las vedadas ondas,
 si Tetis no (desde sus grutas hondas)
 enfrenara el deseo (II, 612-625).

Ciò che colpisce in questo passo è la tensione che, sulla base di una vicenda mitica progressa¹⁵, avvicina le creature del cielo (Cefeo con la moglie Cassiopea e la figlia Andromeda) a quelle del mare, rappresentate da Tetide, moglie di Oceano. È l'Oceano infatti il grande protagonista della seconda *soledad*. Già evocato nello squarcio sulle conquiste aperto dal *político serrano* nella prima, esso costituisce una sorta di latente minaccia al riparo della quale si profilano personaggi quali il vecchio pescatore e le sue sei figlie. Se poi si pensa che a Tetide Camões affida un ruolo di rilievo nel canto nono (“Úa delas, maior, a quem se humilha / Todo o coro das Ninfas e obedece /, Que dizem ser de Celo e Vesta filha /...”, IX, 85, 1-3) dandole il compito di rivelare a Vasco de Gama il futuro del popolo portoghese, non si fa fatica a stabilire un ulteriore punto di contatto fra le isole dei due poemi. Lo stesso nome di Éfire con cui il vecchio pescatore, rompendo il rigoroso anonimato in cui è avvolto il poema, designa una delle sue due figlie autrici di un’audace caccia marina (l’altra, Filódoces, richiama nel nome una delle quattro ninfe della terza egloga di Garcilaso) non rimanda solo, come giustamente annota Mercedes Blanco, al catalogo delle Nereidi stilato da Igino¹⁶, ma anche a una delle più scontrose abitanti dell’isola camoniana:

Leonardo, soldado bem disposto,
 Manhoso, cavaleiro e namorado,
 A quem Amor não dera um só desgosto
 Mas sempre fora dele mal tratado,
 E tinha já por firme pro[s]uposto
 Ser com amores mal afortunado,
 Porém não que perdesse a esperança
 De inda poder seu fado ter mudança

Quis aqui su ventura que corria
 Após Efire, exemplo de beleza,
 Que mais caro que as outras dar quera
 O que deu, pera dar-se, a natureza (IX, 75-76).

È questa una delle tante scaramucce che divampano nell’isola dei *Lusíadas*, e la sua conclusione con la resa della ninfa inseguita dal soldato rimanda, è ovvio, a un

¹⁵ Su cui mi sono già soffermata in “Las *Soledades*: una silva de figuras” (in corso di stampa).

¹⁶ Blanco 2012: 151-154; ma si veda anche, a proposito del legame fra questi due nomi (e altri che designano gli abitanti marini della *Soledad segunda*) e la tradizione piscatoria partenopea, l’ampio e suggestivo *excursus* di Ponce Cárdenas 2013: 85-104. Nel commento al brano (Góngora 1994: 482) Jammes aveva già segnalato che i due nomi provenivano dall’episodio di Aristeo compreso nel IV libro delle *Georgiche*. Sul rapporto fra la seconda *Soledad* e il poema virgiliano (in particolare per quanto riguarda la cena offerta dalle figlie al *peregrino*, che non pochi punti di contatto presenta con quella che le ninfe servono ad Aristeo) si era già soffermata Cristina Martín Puente (1995).

contesto completamente diverso da quello che riserva Góngora alla bella cacciatrice marina nella seconda *soledad*. Tuttavia, nella descrizione di quest'ultima, è presente un dettaglio che farebbe pensare a una ripresa a distanza della ninfa camoniana. Sia la Éfire di Camões che quella di Góngora hanno infatti capelli d'oro: solo che mentre la prima, come si evince dalle parole del suo inseguitore, li lascia ondeggiare al vento (“Não te carrega essa alma tão mesquinha / Que nesses fios de ouro reluzente / Atada levas?...”, IX, 80, 5-7), la seconda lo raccoglie in una pudica reticella:

[Éfire] el cabello en estambre azul cogido,
celoso alcaide de sus trenzas de oro,
en segundo bajel se engolfó sola (II, 450-452).

Unico particolare che connota l'impavida pescatrice, la reticella è, come sottolinea Ines Ravasini, non solo un “argine alla lussuria di amanti marini”, ma anche il segno di una sobrietà che caratterizza, in opposizione alla *codicia*, lo spazio ritagliato dall'isola felice¹⁷. Figlia dell’“émulo cano del sagrado Nereo”, Éfire gareggia, a sua volta, con le ninfe dell'Oceano che fa da sfondo a tutta la seconda *Soledad*, e che già nella prima veniva evocato dallo stesso aggettivo (*azul*) di cui si colora la prigionia dei suoi capelli¹⁸. Perché dunque non supporre che Góngora, nel disegnare la società ideale dell'isola cui approda il *peregrino*, possa aver ricalcato, sia pure con diverse finalità narrative, la costellazione mitica cui fa ricorso Camões per descrivere la sua? Isola degli amori quella dei *Lusíadas*, come dimostra l'insieme di amorini e ninfe che, sull'onda di un'iconografia ancora rinascimentale, affollano le ottave 30-34¹⁹; dell'amore quella della seconda *soledad*, e come tale destinata ad accogliere tanto il dolente *llanto métrico* del *peregrino* (il quale è, ricordiamolo, “náufrago, desdeñado, sobre ausente”) quanto la speranzosa supplica dei due pescatori. Un'isola, insomma, che ben poco ha a che vedere sia con gli spazi incantati ritagliati dai poemi epici (da cui, peraltro, sembra prendere le mosse), sia con quelli, reali, delle scoperte geografiche (e qui verrebbe spontaneo connettere il suo impercettibile movimento con la stabilità dell'arcipelago delle Filippine descritto in I, 481 ss. “De firmes islas no la inmóvil flota / en aquel mar del Alba te describo /...”²⁰). Piuttosto, il suo trovarsi così vicino alla terra ferma (“...si no continüada /, mal de la tierra dividida” specificano i vv. 188-189) da giustificare lo sforzo perenne di una *tortuga perezosa* parrebbe ricalcare la maniera in

¹⁷ Ravasini 2014: 412.

¹⁸ Secondo Isabel Colón Calderón, che ricostruisce il motivo (simbolico e petrarchista) dei capelli muliebri raccolti, un possibile antecedente di questo particolare cromatico potrebbe leggersi nella Galatea di Cervantes, dove la pastora Silveria, in occasione delle sue nozze, indossa “un garbín turquesados con flecos de encarnada seda” (9007: 55).

¹⁹ È curioso notare come questa iconografia la si ritrovi invece (e probabilmente proprio su suggestione camoniana) nella prima parte del poema. Penso ai vv. 793-794 (“Ven, Himeneo y plumas no vulgares / al aire los hijuelos den alados...”) che Spitzer (1980: 285) mette in relazione con *Lusíadas*, IX, 41 (“Enfim, con mil deleites não vulgares / Os esperem as Ninfas amorosas /...”).

²⁰ Da notare come la coppia di aggettivi *firme/inmóvil* sia la stessa che connota, nell'ottava 53 del libro IX dei *Lusíadas*, il movimento che fa Venere per fermare la sua isola: “Mas firme a fez e imóvil, como viu / Que era dos Nautas vista e demandada /...”, vv. 1-2.

cui già Tommaso Moro, agli inizi del cinquecento, tracciava il suo spazio utopistico, separato dalla terra, ma vicino ad essa quel tanto che basta per confrontarsi con le sue forme di vita e di civiltà²¹.

2. *Esmeralda bruta*. Nella sua celebre conferenza sulla *Imagen poética de don Luis de Góngora*, Federico García Lorca attribuisce al mare una delle tante immagini di cui si compongono le *Soledades*:

[Góngora] llama al mar “esmeralda bruta en mármol engastada siempre undosa”, al chopo “verde lira”²².

Si tratta di un'errata interpretazione dei versi in cui il *peregrino* rivolge parole di augurio al *venerable isleño* per ringraziarlo della cena che gli hanno servito le sue figlie:

Comieron pues, y rudamente dadas
gracias el pescador a la divina
próvida mano, “¡Oh bien vividos años,
oh canas- dijo el huésped- no peñadas
con boj dentado y con rayada espina,
sino con verdaderos desengaños!
Pisad dichoso esta esmeralda bruta
en mármol engastada siempre undoso,
jubilando la red en los que os restan
felices años [...] (II, 361-369).

Segue l'esaltazione dell'isola, sorta di rustico gioiello (*esmeralda bruta*) incastonato nel mare, o meglio, come suggerisce il verso “en mármol [...] siempre *undoso*” (e non,

²¹ Cito dalla traduzione italiana (Moro 2014: 56: “...una volta questa terra non era tutta circondata dal mare, ma Utopo che conquistandola dette nome all'isola [...] fè tagliar la terra per quindici miglia dalla parte dov'era unita al continente e vi trasse il mare intorno”. Da notare anche come lo scenario che apre la seconda *Soledad*, con la descrizione del fenomeno delle maree e della lotta fra il ruscello e l'Oceano, richiami quello che, nel secondo libro di *Utopia*, caratterizza la città di Amauroto circondata dal fiume Anidro: “L'Anidro sorge a 80 miglia sopra Amauroto, da fonte modesta, ma, accresciuto dall'incontro di altri fiumi, fra cui due non mediocri, proprio dinanzi alla città raggiunge l'estensione di 500 passi e, slargandosi appena dopo ancor più, percorre oltre 60 miglia ed è accolto dall'Oceano. Per tutto questo tratto che si trova tra città e mare, e anche varie miglia più a monte, con rapida corrente il flusso della marea succede per sei ore continue al riflusso, sicché il mare penetra dentro per ben 30 miglia, occupando con le sue onde l'intero letto dell'Anidro e ricacciandone le acque, le quali s'impregnano, anche un po' più su, di salsedine [...] (Moro 2014: 59). Altri punti di contatto con le *Soledades* potrebbero cogliersi nell'ospitalità che caratterizza gli abitanti di Utopia e nel loro ripudio della guerra. Coincidenze, si dirà, che non provano certo un'adesione di Góngora alla città ideale razionalmente tracciata dal cancelliere inglese (tanto più che, come vedremo, la città esiste nelle *Soledades* solo in quanto sostituita dagli elementi della natura); tuttavia non si può escludere che Góngora fosse rimasto attratto dal potenziale metaforico delle immagini presenti in un trattato di larghissima diffusione e conosciuto in tutta Europa come *L'Utopia*.

²² Lorca 1955: 76. Nella recente edizione delle *Obras completas* lorchiane curata da Miguel García-Posada (1995: 65) la citazione recita correttamente *undoso* invece che *undosa*: resta da chiedersi se non si tratti di una correzione postuma di versi che, molto probabilmente, Lorca citava a memoria.

secondo la lettura distorta di Lorca, *undosa*), nell'alternativo movimento delle sue onde. Un gioiello i cui confini il *peregrino* augura al vecchio di non varcare (“Del pobre albergue a la barquilla pobre, / geómetra prudente, el orbe mida / vuestra planta...”), se non vuole incappare nelle “trágicas ruinas de alto robre”, II, 380-384). Siamo insomma di fronte a una ripresa del motivo del naufragio che percorre tutto il poema, e che già nella sua prima parte era stato svolto nel discorso sulla conquista pronunciato dal *político serrano*. Una ripresa rovesciata, se così si può dire, perché alla deprecazione della *codicia* che costituiva il *leit-motiv* di quel discorso, fa riscontro, in questo, l'elogio della prudenza e della vita ritirata²³.

Del resto non è questo l'unico abbaglio che prende Lorca, evidentemente interessato più che alla filologia delle *Soledades*, alla risonanza delle sue immagini (altrove, con un vistoso salto anacronistico, identifica l'istmo di Panama di I, 424-429 con quello di Suez²⁴). Pronunciata poco prima che prendessero il via le celebrazioni del 27, la conferenza non poteva avvalersi né delle spiegazioni di Dámaso Alonso, né di strumenti successivi quali il *Vocabulario de las obras de Góngora* di Alemany y Selfa (1930) o le recenti *Concordancias* dei poemi maggiori e dei sonetti. Per non parlare di Internet, una cui rapida, avveniristica consultazione sarebbe bastata per mostrare a Lorca che Góngora non associa mai il termine *esmeralda* al mare, ma piuttosto a elementi terrestri quali l'erba e gli alberi²⁵. Ma, si sa, gli errori hanno sempre una valenza euristica e tanto più se, come in questo caso, a commetterli è un poeta che più di ogni altro contribuì alla riscoperta del vate cordovese. E così, il fatto che egli abbia scambiato l'isola con il mare è un'occasione per riflettere sulla geografia, umana e ambientale, dello spazio felice su cui si svolge gran parte della seconda *soledad*. Tanto più che la definizione datagli dal *peregrino* finisce per essere una sintesi delle tante cose che esso contiene, e che già la sua identificazione con il guscio di una tartaruga lasciava indovinare:

[La isla] A pesar pues del agua que la oculta,
 Concha, si mucha no, capaz ostenta
 de albergues, donde la humildad contenta
 mora, y Pomona se venera culta (II, 196-199).

Introdotta dalla consueta formula concessiva, la contrapposizione “si mucha no / capaz” (che tanto ricorda il *mucho* dispiegato dal *poco mapa* di *Soledad* I, 194) rimanda al topos del *multum in parvo*, qui rivisitato alla luce dell'ideale rinascimentale dell'*aurea*

²³ Sulla contrapposizione fra un “Oceano pescoso, teatro delle gesta piscatorie e l'altro Oceano dove la Fortuna rappresenta le sue tragedie” insiste nel suo bel libro Ines Ravasini (2011: 86 ss.).

²⁴ Lorca 1955: 73: “[Góngora] En la primera inagotable *Soledad* dice, refiriéndose al istmo de Suez: “el istmo que el Oceano divide /...”.

²⁵ Dò alcuni esempi tratti dai sonetti (dall'attribuito *Cisne gentil, después que el crespo vado*, 1582?: “Copos de blanca nieve en verde prado / diamante entre esmeraldas engastado /...”, Góngora 2008: I, 618), dai *romances* (“do el céfiro al blando chopo / mueve con sopro agradable / las hojas de argentería / y las de esmeralda al sauce”, vv. 169-172 di *Ilustre ciudad famosa*, 1586, ivi: 80) e dalla *Fábula de Píramo y Tisbe* del 1618 (“Pródigo desató el hierro / si crüel un largo flujo / de rubíes de Ceilán / sobre esmeraldas de Muso”, ivi: 512).

mediocritas. Nonostante i suoi modesti confini, l'isola-tartaruga ha una tale capienza (e il termine *capaz* non poteva essere più appropriato alla concavità del suo guscio) da garantire la sua autosufficienza. Autosufficienza che, dettagliatamente motivata dalle descrizioni successive, viene già suggerita dalla “cultà” Pomona che si venera in essa. Apparentemente pleonastico, l'aggettivo si riferisce, come sottolinea Jammes, al fatto che “la horticultura practicada por los habitantes de esta isla es excepcionalmente cuidada, y hasta refinada”²⁶. In realtà, Pomona non è, in senso generico, dea degli orti e della vegetazione, quanto piuttosto, nello specifico, dei frutti. Per confermarlo basterebbe leggere il lungo catalogo di doni che Camões le attribuisce:

Os dões que dá Pomona ali Natura
 Produze, diferentes nos sabores,
 Sem ter necessidades de cultura,
 Que sem ela se dão muito milhores (IX, 58, 1-4).

Ma, a differenza di Camões, Góngora non lega l'amore a una natura spontanea e generosa (al catalogo dei frutti segue, in linea con l'iconografia rinascimentale di cui già si è parlato, quello dei fiori), quanto piuttosto a una sua coltivazione da parte dell'uomo. Solo così è possibile comprendere non solo la “cultà” Pomona del v. 199 (forse in opposizione a quella priva di “cultura” di Camões?), ma anche l'allusione a Vertumno che, dio degli orti e della vegetazione, connota poco dopo l'incontro del *peregrino* con le belle figlie del pescatore:

La vista saltaron poco menos
 del huésped admirado
 las no líquidas perlas, que al momento
 a los corteses juncos (por que el viento
 nudos les halle un día, bien que ajenos)
 el cáñamo remiten anudado,
 y de Vertumno al término labrado
 el breve hierro, cuyo corvo diente
 las plantas le mordía cultamente (II, 230-239).

Insomma, se Camões identificava con fiori e frutti le delizie dell'isola degli amori, tanto da stabilire una competizione fra Pomona e Cloris (“Bem se enxerga nos pomos e boninas / que competia Clóris com Pomona”, IX, 62, vv. 5-6), Góngora motiva lo spazio felice della sua con gli umili mestieri che in essa si svolgono. Ritratte mentre sono intente alla preparazione delle reti da pesca e a mondare la piante dell'orto, le figlie del pescatore interrompono la loro attività per accogliere degnamente il *peregrino*. Da notare la maniera con cui sia Pomona che Vertumno vengono definiti (attraverso l'epiteto *culta* la prima, l'avverbio *cultamente* il secondo). E questo perché la vegetazione di cui è ricca l'isola-tartaruga (e che basterebbe di per sé a motivarne la definizione di *bruta esmeralda*) non è solo simbolo di abbondanza e fertilità, ma anche di operosa industriosità. Un'industriosità che verrà ulteriormente

²⁶ Si veda la nota di Jammes relativa al passo in questione (Góngora 1994: 448).

specificata nei versi che seguono, dedicati alla descrizione di una nidia di cigni (vv. 249-254), di una colombaia (vv. 263-271), di una tana di conigli (vv. 275-282), di un alveare (vv. 283-201). Si tratta di un variegato catalogo di insetti e animali, quasi sempre collegati a determinate piante e alberi, i quali appaiono a loro volta connotati da un verdeggiante rigoglio. Così ai “*verdes carrizales*” e alla “*verde juncia*” in cui nidificano i cigni segue il pioppo (“*Hermana de Faetón, verde el cabello*”, II, 263) su cui il vecchio *isleño* aveva, da giovane, costruito la colombaia, e alla montagnola circondata di allori della naturale conigliera, il “*cóncavo fresno*” che, “*verde...pompa de un vallete oculto*” (II, 283-287), ospita lo spontaneo alveare. Non è un caso che due di questi animali (il cigno e la colomba) facciano parte del corteggio di Venere, come dimostra il fatto che già Camões, nel descrivere l’isola degli amori, li aveva aggiogati al suo carro (“*No carro ajunta as aves que na vida / Vão da morte as exéquias celebrando, / E aquelas em que já foi convertida, / Perístera, as boninas apanhando*”, IX, 24, vv. 1-4)²⁷.

Elementi tutti che è possibile ritrovare nella prima *soledad*, ma che qui, inseriti nel contesto armonico dell’isola, testimoniano della sua mancanza di conflitti. È significativo per esempio che, rispetto ai conigli che invano si sottraggono al loro destino di prede per il banchetto nuziale nella prima *Soledad* (“*No el sitio, no, fragoso, / no el torcido taladro de la tierra, privilegió en la sierra / la paz del conejuelo temeroso / ...*”, I, 302-306), quelli della seconda saltino liberamente di fronte al *peregrino*:

A pocos pasos lo admiró no menos
montecillo, las sienes laureado,
traviesos despidiendo moradores
de sus confusos senos,
conejuelos que (el viento consultado)
salieron retozando a pisar flores,
el más tímido al fin más ignorante
del plomo fulminante (II, 275-282).

Così come è significativo che, nel mostrare l’ultima risorsa dell’isola, ossia un gruppo di capre che occupano in ordine sparso la cima e i pendii di un promontorio a picco sul mare, il *venerable isleño* le presenti depurate da ogni loro tradizionale aggressività nei confronti della natura circostante:

“Éstas”-dijo el isleño venerable-
“y aquellas que, pendientes de las rocas,
tres o cuatro desean para ciento
(redil las ondas y pastor el viento)
libres discurren, su nocivo diente
paz hecha con las plantas inviolable” (I, 308-313).

²⁷ Sulla presenza di questo doppio simbolo nella prima *Soledad* (ma anche, se ben si pensa, nel *Polifemo*) rimando a quanto già osservato in “*Las Soledades: una silva de figuras*”.

Il passo può leggersi in collegamento sia con i vv. 153-157 della prima *soledad* (relativi al caprone “cuyo diente / no perdonó a racimo aun en la frente / de Baco, cuanto más en su sarmiento”), sia con l’ottava del *Polifemo* che precede lo scoppio d’ira del gigante e la tragica conclusione della *Fábula*:

Su horrenda voz, no su dolor interno,
cabras aquí le interrumpieron, cuantas
(vagas el pie, sacrílegas el cuerno)
a Baco se atrevieron a las plantas (49, vv. 1-4).

A differenza di quelle che disperderà la fionda del “fiero pastor”, le capre del promontorio isolano non hanno bisogno né di custodia (pensiamo, per contrasto, al “redil espacioso donde encierra / cuanto las cumbres ásperas cabrió / de los montes esconde” dell’ottava 5), né del divieto di danneggiare le piante con cui hanno stretto un patto *inviolable*. Ma dal momento che sia le piante profanate dal caprone della prima *soledad*, sia quelle verso cui si avventurano le *sacrílegas* capre del *Polifemo* sono i virgulti, sacri a Bacco, della vite, allora bisognerà aggiungere anche quest’ultima alle ricchezze naturali dell’isola della seconda *soledad*. Verdeggiante e fertile come quella di Camões, essa è, a differenza di quella di Camões, caratterizzata da un sentimento animico che pervade tutta la natura, e che rende armonico e pacifico il suo rapporto sia con gli uomini che con gli animali.

Vero è che la lunga descrizione della caccia marina con cui l’*isleño* risponde al *peregrino* apre una parentesi violenta che sembra contraddire il clima di tranquillità che spirava in tutta l’isola. Ma si tratta, appunto, dell’Oceano che la circonda e la cui minacciosità, che il vecchio (e prudente) pescatore scruta dall’alto (“de donde ese teatro de Fortuna / descubro, ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros...”, II, 401-403) finisce per mettere ancora di più in evidenza la sua scelta. “De muchos pocos numeroso dueño”, il più anziano abitante dell’isola è, insomma, una sorta di nume tutelare della sua semplice economia, un difensore della pace ma anche, come vedremo, dell’amore che in essa regna.

3. *Político rapaz*. Il percorso fin qui compiuto ha mostrato in filigrana la trama della terza giornata vissuta dal *peregrino* nelle *Soledades*. Sarà utile, per comodità, riassumere brevemente le tappe di cui egli è protagonista:

vv. 1-188. Sbarcato sulla terra ferma, sale sulla barchetta di due pescatori da cui scioglie al mare un *métrico llanto* così struggente da impregnare tutto l’ambiente circostante.

vv. 189-238. Avvista due povere capanne su una piccola isola dove viene ricevuto dal vecchio padre dei due pescatori e dalle sue sei belle figliole.

vv. 239-313. In attesa della cena che, a base di “pescados / raros, muchos, y todos no comprados” (II, 246-247), verrà da queste servita, il vecchio lo conduce a visitare l’isola ricca di bellezze e risorse naturali.

vv. 314-387. Dopo la cena consumata in un ameno spazio, si lancia in un'esaltazione della vita semplice augurando al vecchio *isleño* di non allontanarsi mai dall'isola per cercare nello sconfinato Oceano funesti guadagni.

vv. 388-511. In risposta al suo auspicio, il vecchio gli descrive due sanguinose caccie marine intraprese da due delle sue figlie.

vv. 512-625. Mentre il vecchio termina il suo resoconto giunge alle sue orecchie il canto amebeo con cui due pescatori, scortati da Cupido, implorano l'amore di altre due figlie.

vv. 626-651. Impietosito dai dolci accenti dei due innamorati, si adopa con il vecchio perché acconsenta alle duplici nozze. Abbraccia il vecchio che ha dato il suo assenso mentre Cupido, improvvisatosi Mercurio, porta la buona notizia ai due che manifestano gratitudine al novello suocero gettandosi ai suoi piedi.

Com'è possibile vedere da questo rapido susseguirsi di azioni, il *peregrino*, lungi dall'essere, come malignamente accusava Jáuregui, un semplice *mirón*, entra attivamente nella trama della seconda *soledad*: una trama sublimata, se così si può dire, in quanto calata in un'atmosfera letteraria in cui il codice piscatorio viene, a sua volta, trasfigurato da quello mitologico. È in questo contesto che si inserisce l'invocazione a Cupido che, aperta all'altezza del v. 652, costituisce una sorta di voce fuori campo assimilabile a quella che, nella prima *soledad*, intesseva l'elogio del *bienaventurado albergue*²⁸:

«Oh del ave de Júpiter vendado
pollo, si alado no lince sin vista,
político rapaz, cuya prudente
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 dos entre cáñamo garzones!
¿Por qué? Por escultores quizá vanos
de tantos de tu madre bultos canos
cuantas al mar espumas dan sus remos”(II, 652-664).

Commentando questo passo in un recente articolo, Jesús Ponce Cárdenas ha messo in luce la sua ossatura sintattica (la duplice esclamativa seguita da un'interrogazione) e la forte intonazione retorica del suo incipit caratterizzato da ben tre ossimori²⁹. Sul terzo di essi (*político rapaz*) converrà ritornare in quanto, mi sembra, condensi in maniera significativa le due linee (politica e amorosa) che si intrecciano nel

²⁸ Ma anche alle due esplicite allocuzioni di I, 309-314 (“Tú, ave peregrina, /...”) e di II, 772-782 (“Tú, infestador de nuestra Europa / ...”).

²⁹ Ponce Cárdenas 2012: 269.

poema. Va detto innanzitutto che il termine *político* appare quattro volte nelle *Soledades*, secondo una distribuzione che farebbe pensare a una voluta alternanza e simmetria:

De lágrimas los tiernos ojos llenos,
[...]
político serrano,
de canas grave, habló desta manera [...] (I, 360-365).

“La piedad que en alma ya te hospeda
hoy te convida al que nos guarda sueño
política alameda [...]” (I, 520-522).

“[...] *político rapaz*, cuya prudente
disposición especuló Estadista
clarísimo ninguno
de los que el Reino muran de Neptuno!” (II, 654-657).

Ruda en esto *política* agregados
tan mal ofrece como contruidos
bucólicos albergues, si no flacas
piscatorias barracas (II, 946-949).

In tutti e quattro i casi il termine sfrutta la sua radice etimologica associandola a uno dei tanti significati che potrebbero smentirla. Se nel primo l'urbanità della *polis* contrasta con la rusticità della *sierra*, nel secondo i filari di pioppi si sostituiscono alle sue mura di cinta; nel terzo i suoi severi statisti vengono messi in scacco da un monello; nella quarta la mappa che presiede al suo sviluppo (il suo “piano regolatore”, diremmo oggi) rivela solo un aggregato di povere baracche di pescatori. Insomma, sia che si riferisca ai luoghi del poema che ai suoi protagonisti, la *polis* viene evocata come termine di paragone dissonante, da sostituire con una realtà *altra* che finisce per rovesciare e stravolgere i suoi connotati originari. Così, in dialettica con il vecchio governatore della *sierra* della prima *soledad*, il giovane statista dell'isola presiede, nella seconda, ad unioni che non rispondono a nessun disegno di potere, ma solo alle leggi disinteressate dell'amore. Se infatti la contrapposizione fra la politica dei veneziani (ossia, con audace perifrasi, “los que muran el reino de Neptuno”) e quella di Eros può leggersi nella prima parte della citazione, perché non leggere nella seconda un'allusione ai matrimoni di stato che imponeva la diplomazia del tempo? Ciò permetterebbe di interpretare la duplice allocuzione su cui si costruisce il brano, non tanto come un attacco, un'indignata richiesta, una “costatazione sulla strana e contraddittoria attitudine della divinità”³⁰, quanto piuttosto come un'esaltazione della sua imparzialità. Scegliendo di elargire i suoi favori non a “dos supremos / de los

³⁰ *Ibidem*.

volubles polos ciudadanos”³¹, Cupido, insomma, non farebbe altro che confermare l’anarchia delle sue leggi e rafforzare i confini amorosi dell’isola su cui regna. Tanto più che, si interpreti il brano in maniera positiva o negativa (o semplicemente ambigua), esso sfocia nella bellissima metafora che satura l’interrogazione aperta all’altezza del v. 662: forse, risponde implicitamente il poeta, a motivare la preferenza di Cupido verso i due pescatori sono le tante statue della madre Venere che essi formano con le bianche spume sollevate dai loro remi. Assai convincente a questo proposito il collegamento che Ponce Cárdenas suggerisce fra la metafora che chiude la prima parte dell’allocuzione a Cupido e l’iperbole a sfondo marinaresco presente in un sonetto amoroso del Tansillo (“Se quante spume fan l’acque percosse / dè remi nostri al sole et a la luna, / tante nascesser Veneri e ciascuna / de mille nuovi Amor gravida fosse /.../ non arderia più ch’arde questa mente /...”). Non solo perché aggiunge una tessera alle tante che già collegano la poesia di Góngora al petrarchismo napoletano, ma anche perché conferma la tendenza del poeta cordovese a rielaborare, più che singoli testi di quest’ultimo, le nevature retoriche e le movenze sintattiche che lo caratterizzano (è evidente, in questo caso, la ripresa della correlazione *quante...tante*).

Meno convincente, invece, mi sembra la lettura di Ponce Cárdenas secondo cui, nel trasformare in *bultos* i tanti parti di Venere ipotizzati dal sonetto, Góngora abbia voluto alludere al mito di Pigmalione. Credo piuttosto che, nell’evocare le statue di Venere scolpite nella spuma (e dunque soggetto al disfacimento, come sembrerebbe suggerire la rima *vanos/canos*), Góngora abbia inteso completare la costellazione metaforica già avviata all’altezza del v. 189 con la descrizione dell’isola-tartaruga e proseguita, a partire dal 367, con la sua assimilazione a un rustico gioiello incastonato nelle onde spumeggianti del mare, a ragione definito *mármol* sempre *undosos*. Due metafore che in certo qual modo si intrecciano fra di loro in quanto, se la prima suggerisce la tensione tra quiete e movimento, la seconda stabilisce un’audace dialettica (un “salto ecuestre” avrebbe detto Lorca) fra il più il liquido e il più solido degli elementi. Dialettica che, ripresa nelle immagini delle Veneri di spuma, viene rarefatta tanto da ritagliare nel bianco del paesaggio marino ulteriori contrasti fra leggerezza e pesantezza, fra corporeità ed evanescenza, fra statue reali (fra cui, perché no, quella di Fidia commentata dall’Alciato) e immaginarie. Estremo corollario della definizioni

³¹ A differenza di Jammes che, seguendo Salcedo Coronel (1636: 281r) vede nei due “ciudadanos de los volubles polos” due divinità pagane, Jesús Ponce Cárdenas, a mio parere correttamente, li identifica con “i cortigiani più illustri” (*ibidem*). La questione è controversa, dal momento che lo stesso Pellicer, nel commentare il passo, si contraddice definendo i due “supremos ciudadanos” prima come “dos deidades de los polos volubles de los cielos” e poi come due “grandes príncipes”, 1630: 587). D’altra parte l’ipotesi di Jammes (Góngora 1994: 512), secondo cui *polo* avrebbe il significato più generale di ‘cielo’, appare poco convincente e non sufficientemente documentata. Credo che i “volubles polos” (forse forgiati sui “rotatis polis” contro cui si avventura Fetonte in *Met.* II, 74-75) stiano qui semplicemente a significare il globo terrestre in tutta la sua ampiezza ed estensione, e che il paragone tra la felicità riservata agli abitanti dell’*isolate* e quella di chi si affanna in esso ricalchi la dialettica fra natura (e tanto più se, come in questo caso, impregnata, letteralmente, di amore) e cultura che attraversa tutto il poema.

date a Venere e a suo figlio lungo il poema (dalla “hija de la espuma” che chiude la prima *Soledad*, v. 1091, al “nieto de la espuma” evocato al v. 521 della seconda), la risposta del poeta alle interrogazioni rivolte a Cupido non è altro, a mio parere, che la conferma del loro potere sullo spazio autonomo e felice in cui è approdato il *peregrino* e su cui il *peregrino* concluderà definitivamente la sua traiettoria amorosa. Non può sfuggire infatti la relazione tra la protezione accordata da Cupido ai due pescatori, la cui *barquilla* viene accompagnata fino alla sponda dell'isola (“hasta donde se besan los extremos / de la isla y del agua *no los deja*” recitavano i vv. 530-531) e il disinteresse mostrato per il loro ospite, invano allontanatosi da ben più ricche magioni come, alla fine della sua perorazione, ricorda il poeta:

“Al peregrino por tu causa vemos
alcázares *dejar* [...]
pobre choza, de redes impedida,
entra ahora y *lo dejas!*
¡Vuela rapaz, y (plumas dando a quejas)
los dos reduce al uno y otro leño,
mientras perdona tu rigor al sueño!”(II, 665-676).

È questo l'ultimo riferimento alle sofferenze amorose del *peregrino*. Ristorato dal sonno che Cupido gli concede, egli sale di nuovo, all'alba del giorno dopo, sulla piccola barca che lo aveva trasportato sull'isola per riavviarsi verso la terra ferma, da dove potrà contemplare, prima un rilucente palazzo e poi le varie fasi di una caccia annunciata da un rumoroso squadrone. La virata che prende a questo punto il poema, la sua probabile interruzione, la triplice apparizione nei suoi ultimi versi di un mito che, come quello di Proserpina, potrebbe rappresentare l'amore ctonio di contro a quello, aereo e marino, personificato dalla coppia Venere-Cupido, sono questioni ancora aperte e dibattute, su cui non è il caso di avventurarsi. Mi interessa soltanto sottolineare come, recuperato il suo ruolo di *mirón* nei confronti degli abitanti del cielo, il *peregrino* tenda a scomparire sempre di più dall'orizzonte del poema, come se non solo Cupido, ma anche Góngora avesse deciso di abbandonarlo al suo destino.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- ALCIATO, ANDREA (2009): *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano: Adelphi.
- ARIOSTO, LUDOVICO (1976): *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano: Mondadori.
- CAMÕES, LUIS E (1992): *Os Lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Instituto Camões.
- CAMÕES, LUIS DE (2001): *I Lusíadi*, introduzione di Giuseppe Mazzocchi, traduzione di Riccardo Averini, note di Valeria Tocco, 2 voll., Milano: BUR.

- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1955): “La imagen poética de don Luis de Góngora”, in *Obras completas*, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid: Aguilar.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO (1997): “La imagen poética de don Luis de Góngora”, in *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- GÓNGORA, LUIS DE (1994): *Soledades*, edición de Robert Jammes, Madrid: Clásicos Castalia.
- GÓNGORA, LUIS DE (2010): *Fábula de Polifemo y Galatea*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.
- GÓNGORA, LUIS DE (2008): *Obras completas*, edición de Antonio Carreira, 2 voll., Madrid: Fundación A. De Castro (II edizione).
- MORO, TOMMASO (2014): *L’Utopia, (o la migliore forma di repubblica)*, traduzione, introduzione e cura di Tommaso Fiore, prefazione di Margherita Isnardi Parente, Bari: Laterza.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ARES MONTES, JOSÉ (1951): *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid: Gredos.
- BLANCO, MERCEDES (2012): *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*, Madrid: Centro Estudios Europa Hispánica.
- CABANI, M. CRISTINA, POGGI, GIULIA (2014): “Le *Soledades* e *Lo stato rustico*: una traccia da seguire” in *La edad del genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, a cura di Begoña Capllonch, Sara Pezzini, Giulia Poggi, Jesús Ponce Cárdenas, Pisa: ETS, pp. 87-111.
- CARTARI, VINCENZO (1996): *Le immagini de i dei de gli antichi*, a cura di Ginevra Auzzas, Federica Martignago, Manlio Pastore Stocchi, Paola Rigo, prefazione di M. Pastore Stocchi, Vicenza: Neri-Pozza.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL, “Redes y redecillas en la vida de unas pescadoras. Sobre un motivo petrarquista de las *Soledades* (II, vv. 450-451)”, in *Góngora IX “Ángel fieramente humano”*, *Góngora y la mujer*, coord. y ed. de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación, 2007, pp. 43-67.
- MARTÍN PUENTE, CRISTINA (1995): “La *Segunda Soledad* de Góngora (vv. 208-551) y Virgilio (*Georg.* 315 ss.)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 9, pp. 205-214.
- MC GRADY, DONALD (1986): “Lope, Camões y Petrarca y los primeros versos de las *Soledades*”, *Hispanic Review*, LIV, pp. 287-296.
- ORTIZ DÍAZ, ERNESTO (2013): “Imperialismo y disidencias en *Os Lusíadas*, *La Auracana y Soledades*”, *Etiópicas*, 9, pp. 104-146.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, JOSÉ (1971): *Lecciones solemnes a la obra de don Luis de Góngora (1630)*, edición facsímil, Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag.

- POGGI, GIULIA: “Las *Soledades*: una silva de figuras”, in *El universo de Góngora. Orígenes, Textos, Representaciones. Actas del Congreso de Córdoba, 14-19 noviembre de 2011* (in corso di stampa).
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2012): “Veneri effimere. Metamorfosi di un’immagine da Tansillo a Góngora”, in *Crítica literaria*, 155, pp. 265-276.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2013): “De nombres y deidades; claves piscatorias en la *Soledad segunda*”, *Caliope*, 18 (3), pp. 85-126.
- RAVASINI, INES (2011): “*Náuticas venatorias maravillas*”. *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola dei secoli d’oro*, Pavia: Ibis.
- RAVASINI, INES (2014): “Éfire, Filódoces e i *prodigiosos moradores del líquido elemento*. La caccia marina nella *Soledad segunda*, in *La Edad del Genio*, cit., pp. 397-415.
- SALCEDO CORONEL, GARCÍA (1636): *Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid: Imprenta Real.
- SARMATI, ELISABETTA (2009): *Naufragi e tempeste d’amore. Storia di una metafora nella Spagna dei secoli d’oro*, Roma: Carocci.
- SETTIS, SALVATORE (1966): *XEΛΩNE. Saggio sull’Afrodite Urania di Fidia*, Pisa: Nistri-Lischi.
- SPITZER, LEO (1980): “La *Soledad primera* de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso”, in *Estilo y estructura en la literatura española*, introducción de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona: Crítica, pp. 257-290 (prima in *Hispanic Review*, II (1940), pp. 151-176).