

Antonio Gargano

L'IMMAGINE RIFLESSA DELL'AMATA: DAL *LAI DE L'OMBRE* ALL'*ARCADIA* E L'*ÉGLOGA SEGUNDA* DI GARCILASO*

Due decadi esatte separano la composizione dell'*Égloga segunda* dall'edizione aldina dell'*Arcadia*, «punto di partenza della vulgata cinquecentesca» del capolavoro di Jacopo Sannazaro. Indichiamo, quindi, un punto tanto ovvio quanto indiscutibilmente essenziale: nella poesia spagnola, il genere bucolico moderno nasce da un esercizio imitativo – e, perché no, traduttivo – di quel testo che, a sua volta, è stato all'origine dello sviluppo della poesia bucolica italiana moderna e, grazie alla sua diffusione, della poesia europea. Ma, come cercherò di mostrare nelle pagine seguenti, il rapporto dell'*Égloga segunda*¹ con l'*Arcadia* sannazariana è molto più complesso di quanto sembra se ci limitiamo a considerare l'adattamento della prosa con la storia d'amore di Carino ai versi della storia d'amore di Albanio: infatti, nel rapporto con l'opera di Sannazaro sono implicati molti più livelli di realizzazione e significato dell'egloga spagnola, su cui vale la pena fare qualche riflessione.

L'egloga inizia con un monologo di Albanio che, presso la fonte, ricorda la sua passata amicizia con Camila e si lamenta della sua presente sventura. Mentre Albanio si addormenta, sopraggiunge il pastore Salicio che, dopo aver pronunciato un elogio della vita pastorale, scorge Albanio, lo sveglia e gli chiede di raccontare la storia che lo ha condotto al miserevole stato presente. In due riprese (vv. 143-337 e 416-680), senza che i due pastori si allontanino dalla fonte, Albanio narra la storia del suo sfortunato amore per Camila. Il racconto di Albanio – come quello del sannazariano Carino – comprende le fasi dell'infanzia comune trascorsa nell'esercizio della caccia, la trasformazione nel pastore del sentimento d'amicizia in passione amorosa, la tristezza di Albanio fino al momento in cui, presso la

*Il presente contributo viene pubblicato nella versione inizialmente redatta dall'autore, la cui scomparsa è sopraggiunta improvvisa prima che il volume fosse dato alle stampe. La revisione della stessa da parte dei curatori è stata limitata alla sola veste editoriale del testo originale.

¹ Per le citazioni dall'*Égloga segunda* di Garcilaso de la Vega ci serviremo sempre della edizione a cura di B. Morros, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona 1995. Le citazioni successive saranno corredate della sola indicazione dei versi di riferimento.

medesima fonte, dichiara a Camila il suo amore, il rifiuto di questa e il mal riuscito tentativo da parte di Albanio. Fin qui il racconto del pastore. Poi, a partire dal v. 720, la storia riprende al presente con Camila che, stanca per aver inseguito a lungo un capriolo ferito, decide di riposare presso la fonte. Qui la ritrova addormentata Albanio, il quale le si avvicina e le prende la mano. Inutilmente, Camila cercherà di svincolarsi: Albanio la libera solo dopo che lei gli avrà giurato di non fuggire. Ma la fanciulla non terrà fede al giuramento e Albanio, di nuovo abbandonato, invocando la morte, impazzisce. Inizia qui il lungo episodio della follia, che si svolge integralmente presso la fonte.

La fonte costituisce, dunque, l'ambiente nel quale si svolge tutta la prima parte dell'egloga con il racconto di Albanio e, al tempo stesso, è il luogo, nel quale si svolgono tutti gli episodi della storia amorosa che il pastore e il poeta raccontano. Ma la fonte non è solo lo scenario muto in cui è collocata l'azione. Difatti, se prescindiamo dai brevi riferimenti contenuti nei vv. 768 e 827-828, la fonte compare in quattro episodi. In due di essi, i protagonisti pronunciano altrettanti monologhi ad essa rivolti: Albanio, in assenza di Camila, parla alla fonte, all'inizio dell'egloga (vv. 1-9); mentre Camila, prima che Albanio la scorga, interpella le sue acque in alcuni versi (vv. 744-749) del monologo che pronuncia al riparo de «la herviente hora de la siesta» (v. 732). Negli altri due episodi, la fonte è protagonista di due fondamentali avvenimenti della storia amorosa: al passato, quando Albanio rievoca a Salicio la circostanza della dichiarazione (vv. 443-484); al presente, quando Albanio impazzisce (vv. 885-1031). Tutte e due le volte, l'acqua della fonte è il mezzo attraverso il quale si produce uno sdoppiamento: tra Camila e la sua immagine riflessa nel primo caso, tra Albanio e la sua immagine riflessa, nel secondo.²

Una tale geometrica trama di episodi, sulla quale è costruita l'intera storia del «doloroso caso» di Albanio, e che vede la fonte svolgere un costante e insostituibile ruolo nello sviluppo della vicenda, invita il lettore a prestare maggiore attenzione alle quattro situazioni testuali qui brevemente recensite, con particolare riguardo al significato che vi assume l'acqua della fonte.

Nel monologo di Albanio con cui comincia l'egloga (vv. 1-37), in una delle terzine, vv. 21-24, il pastore, ancora incredulo, allude a un doloroso mutamento di condizione, il trapasso dalla vita felice del passato alla sventurata situazione del presente:

² Sul tema della fonte nell'egloga e la «persistent ambiguity of water/mirror imagery», si veda I. Torres, *Love Poetry in the Spanish Golden Age. Eros, Eris and Empire*, Woodbridge 2013, in part. 43-59, con una diversa prospettiva interpretativa.

¿Cómo puede ora ser qu'en triste lloro
se convertiese tan alegre vida
y en tal pobreza todo mi tesoro?

Cosa abbia determinato questo mutamento e quando ciò si sia verificato resta un mistero in questo monologo iniziale, se si eccettuano le prime tre terzine che, senza alcuna concreta spiegazione, contengono un oscuro riferimento al fatale avvenimento:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, la memoria d'aquel día
de que el alma temblar y arder se sientel
En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré, perdí mi compañía.

Albanio si rivolge alla fonte mirabile, a cui un'antica tradizione da Omero (*Iliade*, XXI) a Petrarca (*Canzoniere*, 135) attribuiva caratteristiche così straordinarie da stravolgere le leggi di natura; e nelle sue acque scorge un ricordo («en viéndoos, veo presente»), che gli riporta alla memoria il giorno, in cui l'*alegre vida* passata si era trasformata in *triste lloro*, e il *tesoro* di cui aveva goduto fino ad allora si era ridotto in sterile *pobreza*. Sebbene nulla di preciso si dica a proposito dell'infausto avvenimento, l'espressione «la memoria d'aquel día» rimanda a un verso del sonetto: «Julio, después que me partí llorando», nel quale, parlando al «dulce amigo» napoletano, Garcilaso ricorda e ragiona del giorno in cui entrambi dovettero separarsi dalle loro amate: «del amarga memoria d'aquel día» (v. 11). D'altra parte, entrambi i versi garcilasiani, del sonetto e dell'égloga, riproducono, rovesciandolo, il celebre *incipit* del *Triumphus cupidinis*:

Al tempo che rinnova i mie' sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sì lunghi martiri.³

La memoria di Petrarca si attiva in primavera e ricorre al tempo in cui vide per la prima volta Laura, a quel giorno del 6 aprile del 1327, che diede inizio al suo lungo dolore. Ma, la *iunctura* «dolce memoria» indica che il ricordo, trattandosi dell'innamoramento per Laura, è un esercizio piacevole, gradito all'animo del poeta e dell'amante, mentre per trovare l'epiteto di 'amara' riferito a memoria, bisogna considerare il Petrarca latino: «illius

³ Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano 1996, in part. 47; I, vv. 1-3.

temporis memoria et amara michi simul et dulcis»⁴ scrive a Giovanni dell'Incisa, in occasione della morte dell'amico vanamente atteso. Se, dunque, nell'esordio del *Triumphus cupidinis*, la memoria rievoca il giorno dell'incontro con Laura, nell'*incipit* dell'egloga, il giorno nefasto che si riaffaccia nella memoria del poeta porta con sé il ricordo luttuoso di una perdita: «perdí mi compañía». Ma di che tipo di perdita si tratta e di chi, esattamente, il pastore è rimasto orfano, non è dato sapere, perché la terzina in questione, costruita sull'antitesi, dà conto del mutamento di condizione in forma profondamente allusiva. Lo fa, peraltro, mettendo in stretta relazione il mutamento di condizione del pastore, e la stessa perdita della persona a cui è legato, con il cambio di stato delle acque della fonte, in particolare con il loro *escurecerse* ed *enturbiarse*, con analogo effetto prodotto dalle lacrime di Narciso, che cadendo nelle acque in cui si specchia, le increspavano e oscurarono:

et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto
reddita forma lacu est (Ov. *Met.* III 475-476).

Una doppia perdita, dunque, si associa nel poeta e nella fonte: alla perdita di luce e di limpida trasparenza delle acque fa riscontro la perdita della persona, con cui il pastore è in rapporto d'intima conversazione, con una quasi perfetta coincidenza tra i due fenomeni di metamorfosi: quello dell'*alegre vida* e del *tesoro* di Albano, trasformati in *triste lloro* e *pobreza*, da un lato, e quello delle acque della fonte mirabile che da luminose e limpide diventano oscure e torbide. Con una precisazione non secondaria, perché l'antitesi *cobré/perdí* sembra avvertire che la perdita del legame unitivo coincide col ritorno allo stato originario delle acque, dopo aver subito il processo di oscuramento e intorbidamento, il carattere strettamente allusivo dei versi non lascia intendere con esattezza cosa sia avvenuto quel giorno, in cui felicità e prosperità apparvero svanire per sempre dalla vita di Albano, e il cui ricordo è causa di rinnovata afflizione, totalmente priva del pur minimo elemento di dolcezza e conforto.

Qualche centinaio di versi dopo quelli sui quali abbiamo finora indagato, di nuovo un monologo, quello di Camila (vv. 720-765), contiene un breve riferimento, in termini ancora una volta allusivi, a quell'inafausto giorno in cui tutto cambiò per Albano e in cui, come ora apprendiamo, anche la vita della pastora da lui amata conobbe una rovinosa esperienza. Nell'episodio in questione, Camila, seguendo le tracce di un capriolo da lei stessa ferito, torna, forse per la prima volta dopo la lunga assenza dal tempo del fatale incidente, presso la fonte che aveva frequentato con Albano, come i primi versi del monologo lasciano intendere:

⁴ Francesco Petrarca, *Familiars*, testo latino, a cura di Vittorio Rossi, Firenze 1997, VII 12, 10.

Si desta tierra no he perdido el tino,
por aquí el corzo vino que ha traído,
después que fue herido, atrás el viento (vv. 720-722).

Al centro del monologo, Camila si rivolge alle acque della sorgente, evocando l'odioso avvenimento del passato:

¡Ay dulce fuente mía, y de cuán alto
con solo un sobresalto m'arrojaste!
¿Sabes que me quitaste, fuente clara,
los ojos de la cara, que no quiero
menos un compañero que yo amaba,
mas no como él pensaba?
[...]
¡Oh cuán de mala gana mi memoria
renueva aquesta historia! Mas la culpa
ajena me desculpa, que si fuera
yo la causa primera desta ausencia,
yo diera la sentencia en mi contrario:
él fue muy voluntario y sin respeto (vv. 744-749 y 753-758).

Se nella seconda parte del passo citato Camila, che pure ricorda malvolentieri la dolorosa storia passata, si dichiara innocente di ogni colpa e imputa ad altri la responsabilità dell'accaduto, nei versi iniziali ritroviamo l'allusione a un penoso episodio che ebbe la fonte come protagonista. Così, mentre, nell'evocazione di Albanio, il riferimento si esauriva nell'oscuramento e intorbidamento delle acque, ora, con le sue parole rivolte alla «dulce fuente» Camila sembra accusare quelle stesse acque della subitanea sua caduta da un'altezza che è da interpretare più in termini morali che meramente fisici: un crollo e una rovina spirituali di cui le acque della fonte appaiono essere le inconsapevoli responsabili, insieme a quello che, subito dopo, si manifesta come il danno della perdita della persona amata dalla pastora se, con Morros, s'intende che «Los *ojos* [de la cara] siempre se han identificado con la persona amada para encarecer el amor o cariño que se le tiene».⁵ Parallelamente, dunque, laddove Albanio, a seguito dell'infausto avvenimento, lamentava il danno della perdita della compagna: «perdí mi compañía», Camila si duole di un'analoga perdita, rivendicando per sé la facoltà di corrispondere all'amore di lui con un amore di diversa natura, come adepta di Diana: «no quiero / menos un compañero que yo amaba, /mas no como él pensaba».

Questi versi di protesta pronunciati in solitudine da Camila trovano riscontro in quelli, se non di pentimento, di denuncia che Albanio pronuncia nella prima parte del suo racconto a Salicio:

⁵ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa...*, 184, n. 747.

Basta saber que aquesta tan sencilla
 y tan pura amistad quiso mi hado
 en diferente especie convertilla:
 en un amor tan fuerte y tan sobrado
 y en un desasosiego no creíble
 tal, que no me conosco de trocado (vv. 314-319).

In Albanio, come egli stesso afferma, l'amore casto inerente alla pura amicizia si è trasformato «en diferente especie» d'amore, in un'ardente passione che non conosce misura e che travolge il pastore, prostrandolo in uno stato di assoluto turbamento, che lo converte in altro da sé. Ci troviamo di fronte a quel «mito della passione sensuale», di cui Camila prende drammaticamente le distanze, condannandolo in ragione di quella «diferente especie» d'amore casto che ha il suo fondamento nella «tan sencilla y tan pura amistad» evocata da Albanio. Sui citati versi proferiti da Albanio, del resto, dovremo presto tornare. Per il momento, limitiamoci a notare che al centro dei rispettivi monologhi dei due pastori c'è la misteriosa allusione allo stesso malaugurato episodio del passato, ritenuto da entrambi protagonista decisivo per la storia dei loro rapporti.

Cosa sia avvenuto nell'increscioso episodio a cui alludono enigmaticamente i due pastori nei rispettivi monologhi pronunciati presso la fonte, e nel quale, come abbiamo visto, sono le stesse acque a svolgere un ruolo primario, viene rivelato al lettore all'inizio della seconda parte del racconto che Albanio rivolge a Salicio, laddove il pastore si accinge a narrare ciò che accadde quel giorno, la cui memoria gli produce ancora un profondo sconvolgimento dell'anima: «Aconteció que en un'ardiente siesta» (v. 431), così comincia la narrazione della vicenda. Al tempo del fatto, il pastore è già vittima del «desasosiego», dell'intimo turbamento causato dalla passione per Camila, per la quale l'impossibile desiderio di possederla ha preso il posto del più casto piacere contemplativo e, insieme all'irrealizzabile appetito sensuale, il senso di mancanza gli procura un'infernale indifferenza mortale:

El placer de miralla con terrible
 y fiero desear sentí mezclarse,
 que siempre me llevaba a lo imposible;
 la pena de su ausencia vi mudarse,
 no en pena, no en congoja, en cruda muerte
 y en un infierno el alma atormentarse (vv. 320-325).

Di qui a pochi versi dopo, il racconto di Albanio s'interrompe, poiché, troppo tristi facendosi memoria e discorso, «decir ya más no es bien que se consienta» (v. 335). Quando, cedendo alle insistenze di Salicio, Albanio riprende il racconto della sua storia amorosa, è per rivelare l'episodio a cui i monologhi alludevano in forma imperscrutabile. Accade, allora, che in un caldo pomeriggio, essendo reduci dalla fatica della caccia, mentre i due

pastori riposano presso la fonte, Camila, ostinata nella sua curiosità («a conocer mi mal tenia el intento / y a escodriñar el ánimo doliente»), non rinuncia a interrogare il suo compagno:

me conjuró y rogó que le contase
la causa de mi grave pensamiento,
y si era amor, que no me recelase
de hacelle mi caso manifesto
y demostralle aquella que yo amase;
que me juraba que también en esto
el verdadero amor que me tenía
con pura voluntad estaba presto (vv. 459-466).

Nelle parole di Camila, riportate da Albanio, il termine 'amore' compare due volte con due diversi significati, che rimandano alla tematica di fondo della vicenda del pastore e, più in generale, dell'intera egloga. Nella doppia occorrenza del termine, difatti, si fronteggiano due specie d'amore: alla passione sensuale, che affligge Albanio («si era amor», v. 461), si contrappone l'amore casto che unisce Camila a lui («el verdadero amor», v. 465) nel vincolo della pura amicizia; le due specie d'amore, a cui Albanio si era riferito nei versi citati della prima parte del racconto a Salicio: «amor tan fuerte y tan sobrado» e «tan sencilla y tan pura amistad», dei vv. 314-319.

La confessione si realizza nel «mejor lugar desta floresta» (v. 433), un luogo che presenta i più significativi elementi che formano il *locus amoenus* (il prato, l'albero ombroso, il fresco zefiro, i variopinti fiori) e, in esso, la fonte. Garcilaso parte dalla Prosa VIII dell'*Arcadia*, contenente il «doloroso caso» di Carino, di cui la storia di Albanio è un calco: «ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella [valle] surgea». ⁶ Tuttavia, rispetto al modello italiano il poeta spagnolo amplifica e varia la descrizione, mirando a un ben definito risultato:

Y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,
mostrando abiertamente su hondura,
el arena, que d'oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manaba el agua, se bullía (vv. 443-448).

Versi che riprendono quelli sulla trasparenza delle acque della fonte sannazariana: «sì bella la sua chiarezza nel selvatico luogo conservava che, non altrimenti che se di purissimo cristallo stato fusse, i secreti del traslucido fondo manifestava». ⁷

⁶ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma 2013, 177, *Prosa VIII*, 29.

⁷ Ivi, 178, *Prosa VIII*, 30. Vd. Claud. II 117 e Ov. *Met.* III 407-410.

Attingendo, oltre che a Sannazaro, alla «fontana perenne, limpidissima», a cui giunsero Castore e Polluce nell'*Idillio* XXII di Teocrito, alle acque del fiume Alfeo, dove si bagna la bella Aretusa (Ov. *Met.* V 588-589), nonché alla «chiara fontana» petrarchesca,⁸ la descrizione garcilasiana della fonte insiste sull'idea della trasparenza delle acque e sul fatto che tale limpidezza lascia intravedere il fondo della fonte, dove il calore dorato della sabbia alterna col bianco colore dei sassolini. Una perfetta trasparenza delle acque che quanto sta per accadere provvederà a 'oscurare' e 'intorbidire'. Si tratta dell'episodio della dichiarazione, nel quale bisogna riconoscere l'avvenimento tristemente alluso nei due monologhi. Difatti, alle decise e ripetute richieste di Camila di conoscere la natura del «mal» che tormenta il suo compagno e l'identità di colei che ne è la causa, alla fine Albanio cede, ricorrendo a un antico espediente per dichiarare obliquamente il suo amore per la compagna di caccia:

Yo, que tanto callar ya no podía
y claro descubrir menos osara
lo que en el alma triste se sentía,
le dije que en aquella fuente clara
vería d'aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara.
Ella, que ver aquésta deseaba,
con menos diligencia discurriendo
d'aquella con que 'l paso apresuraba,
a la pura fontana fue corriendo,
y en viendo el agua, toda fue alterada,
en ella su figura sola viendo.
Y no de otra manera, arrebatada,
del agua rehuyó que si estuviera
de la rabiosa enfermedad tocada,
y sin mirarme, desdeñosa y fiera,
no sé qué allá entre dientes murmurando,
me dejó aquí, y aquí quiere que muera (vv. 467-484).

Il passo è stato oggetto dell'attenzione di Bienvenido Morros, il quale ha ricostruito minutamente i rapporti dell'episodio con l'analoga vicenda raccontata da Carino nella prosa sannazariana e con quella relativa alla dichiarazione di Tirant all'amata Carmesina nel cap. CXXVII del romanzo di Joanot Martorell, con lo splendido *Lai de l'ombre* sullo sfondo, concludendo che «Joanot Martorell inspiró tanto a Sannazaro como a Garcilaso, quizá más al segundo que al primero».⁹ Al lavoro di Morros rimando, dunque, per i puntuali riscontri testuali che possono rintracciarsi nelle opere

⁸ Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta* 323, ed. Rosanna Bettarini, Torino 2005.

⁹ B. Morros, *Joanot Martorell, Sannazaro y Garcilaso*, in «Analecta Malacitana», 25/2 (2002), 545-569, in part. 569 (una redazione leggermente più breve è uscita col titolo *El Tirant lo Blanc y la Égloga II de Garcilaso*, in «Voz y Letra», 12, 2001, 3-22).

menzionate, così lontane e diverse tra loro, con una precisazione sui rapporti intertestuali, prima di trattare la questione che mi preme affrontare. Tra i diversi segnali che nel racconto di Carino rimandano alla poesia di Cariteo, Isabella Becherucci ha indicato la prima canzone dell'*Endimione*, «Tra questi boschi agresti», nella quale si trova «la procedura con la quale viene rivelato il nome dell'amata, che poi scatena la sua *ira*, il suo *cruccio* e il conseguente abbandono».¹⁰

Il riferimento è, naturalmente, all'espedito utilizzato per svelare all'amata la passione che, nel testo lirico, avviene per mezzo dello specchio, come nell'episodio di Tirant a Carmesina:

Talhor quand'io cantava
 In più soavi accenti
 Col cor pien d'ardentissima dolcezza,
 Intenta ella ascoltava
 Il suon dei miei lamenti,
 Odendo ragionar di sua bellezza.
 Et con dolce vaghezza
 Mi disse un di ridendo:
 – Né donna, né donzella
 Fu vista mai sì bella,
 Com'hor tu canti. – Ond'io risposi ardendo:
 – Quel che non trova pare
 Il vostro specchio sol vi può mostrare!¹¹

Nei versi della strofa seguente, il poeta allude sia alla critica che egli stesso muove al suo comportamento insolente per audacia, sia alla reazione sdegnosa della donna, che risulta analoga a quella della pastorella amata da Carino e Albanio:

Così quel folle ardire,
 Che forse agli altri giova
 Fu cagion d'affrenar quasi il desio,
 Forzandomi il martire
 A far l'ultima pruova
 D'aprir tacitamente il dolor mio.
 Talché quella, per ch'io
 Ardo, quand' hebbe intessa
 La voglia tanto audace,
 Con un volto minace
 Da rivocare ogni alta & forte impresa
 Superbissima tacque.¹²

¹⁰ I. Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)*, in «Per leggere», 23 (2012) 49-78, in part. 58.

¹¹ *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di E. Percopo, 1892, II, 21-22.

¹² Ivi, 22.

Quanto alla superficie riflettente, nella canzone di Cariteo, si tratta di uno specchio, non della fonte, come il contesto agreste avrebbe potuto far supporre; e il verso «Che forse agli altri giova» potrebbe riferirsi alla reazione, in prima istanza, positiva, di Carmesina: «Llavors ella hagué plena noticia que per ella se faïa la festa, e fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama d'amors». ¹³

Se prescindiamo, dunque, dai molteplici e significativi elementi divergenti, ciò che accomuna le situazioni testuali al centro delle quattro o cinque opere menzionate è il tema dello sdoppiamento dell'oggetto amato, nella cui rappresentazione prevale l'idea della scissione tra la creatura reale e la sua immagine riflessa, con una disparità di soluzioni gravide di importanti conseguenze per quel che concerne la concezione amorosa che di volta in volta risulta implicata.

Non c'è dubbio che una tale idea di sdoppiamento della persona amata, attraverso la sua immagine riflessa nell'acqua o in uno specchio, chiami in causa l'antica credenza che concepisce l'amore come «un processo essenzialmente fantasmatico che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo», ¹⁴ per cui la figura femminile che si riflette in una superficie speculare *sta per* l'immagine o fantasma interiore, che nel senso interno si forma a partire dalla creatura reale. Tuttavia, la reazione affatto diversa con cui le protagoniste femminili rispondono all'iniziativa degli amanti merita qualche breve considerazione, poiché ne va del problema teorico relativo alla differenza di concezione amorosa suggerita.

Il cavaliere, protagonista del *Lai de l'ombre*, compie un atto di straordinaria cortesia, quando, dopo essere stato rifiutato dalla dama con la restituzione dell'anello che lui, approfittando di un momento di distrazione della dama, le aveva infilato al dito, realizza il gesto di donare l'anello all'immagine della dama riflessa nelle acque del pozzo presso il quale l'incontro si svolge. Questo gesto del cavaliere è giudicato dall'autore del *lai*, Jean Renart, «un mout gran sen», ¹⁵ un atto di straordinaria cortesia e così pieno di senno da indurre la donna a mutare opinione e a concedere quanto finora ha rifiutato, donando al cavaliere il suo anello e dichiarandosi sua amica: «Tenez, jel vous doing comme amie». ¹⁶ Se ci s'interroga sul significato del gesto del cavaliere e sul perché la dama ne resti favorevolmente colpita, ossia su quella che è stata definita da Maurizio Virdis: «la

¹³ Joanot Martorell e Galba Martí, *Tirant lo Blanc*, a cura di Martí de Riquer, Barcelona 1979, 405.

¹⁴ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977 (rist. 2006), 82.

¹⁵ Jean Renart, *El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La Castellana de Vergi*, a cura di F. Carmona, Barcelona 1986, 70, v. 876.

¹⁶ Ivi, 74, v. 937.

geniale sottigliezza del nostro cavaliere», che è «pure il maggiore intoppo interpretativo del testo»,¹⁷ è alla dottrina che fa dell'amore un processo essenzialmente fantasmatico cui bisogna richiamarsi, se si vuol dare una spiegazione meno debole e più convincente, specie se si ricorda che quello di cui è in balia l'innamorato cavaliere protagonista del *Lai* è un *amor de lonh*, che primariamente ha per oggetto l'immagine di una dama, per la quale sperimenta un rovello mentale che corrisponde all'*immoderata cogitatio* teorizzata da Andrea Cappellano: «Li sens, la deboneretez, / La grant douçor de son cler vis / li est, ce li est bien avis, / devant ses iex et jor et nuit. / Il n'est joie ne li annuit, / fors seul li pensers a cesti».¹⁸ Il testo iniziale del cavaliere, che ha – per così dire – come conseguenza la reazione di rifiuto della dama, consiste, dunque, nell'ignorare la vera natura d'amore che ha come effetto quello di creare una perniciosa identità tra immagine interiore e creatura reale. Col gesto finale del dono dell'anello all'immagine riflessa nel pozzo, il cavaliere prende definitiva coscienza della natura fantasmatica dell'amore, nel senso che egli dà prova di aver imparato finalmente a non confondere il fantasma interiore con la donna reale, la dama nella sua reale oggettività con il suo riflesso immaginario. Attraverso il lancio dell'anello, il cavaliere – come afferma Viridis – «dimostra di aver compreso di non dover più sovrapporre il fantasma alla realtà», ma non tanto nel senso di «riunire indissolubilmente le due facce di ciò che deve essere la complessità erotica del femminile»,¹⁹ quanto, piuttosto, il contrario: di essere divenuto consapevole che, essendo innamorato di un fantasma, di un'immagine interiore, la piena realizzazione dell'amore non può consistere nel possesso della donna reale, ma solo nell'unione con l'immagine riflessa di lei.

La densità concettuale che permea il *Lai de l'ombre* si stempera nella sequela di fatti e circostanze, intorno ai quali si costruisce la narrazione contenuta nella dozzina di capitoli del romanzo quattrocentesco catalano, dalla celebre scena dell'innamoramento di Tirant (cap. CXVIII), alla definitiva resa di Carmesina (cap. CXXX). Non a caso, nel romanzo l'amore *por oídas* compare solo come menzogna concertata da Diafebus per favorire la causa di suo cugino presso Carmesina, la quale, d'altra parte, presa da fulmineo amore per il cavaliere, si mostra sofferente a causa della contraddizione di sentimenti che l'assilla, «car amor d'una part la combatía, e vergonya d'altra part la'n retraía».²⁰ Quando, pur essendo consapevole della passione che Tirant nutre per lei, Carmesina insiste per conoscere la natura del male che lo affligge e l'identità di colei che è all'origine di tale

¹⁷ M. Viridis, *L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul Lai de l'ombre di Jean Renart*, in «La parola del testo», 13 (2009), 86.

¹⁸ Renart, *El lai de la sombra...*, 32-34, vv. 140-145.

¹⁹ Viridis, *L'ombra della scrittura...*, 90.

²⁰ Martorell-Martí, *Tirant lo Blanc...*, 379.

turbamento, e il cavaliere, nel confessarle il suo amore, ricorre all'espedito dell'immagine di lei riflessa nello specchio, la donna reagisce con estremo disappunto. Ciò che Carmesina rimprovera al cavaliere è di aver agito con *osadía*, accusandolo «de la injúria que m'haven feta, car ab ànimo esforçat m'haven requesta d'amors, així com si jo fos una sotil dona de poca estima»,²¹ salvo presto pentirsi delle «paraules ofensives» che ha proferito, fino a dichiararsi contenta che Tirant «em bese los ulls e lo front».²² A differenza di quanto avveniva nel *lai*, nel romanzo catalano lo stragemma della dichiarazione col ricorso all'immagine riflessa, suscita in prima istanza il compiacimento della fanciulla per il fatto di essere amata dal cavaliere, per generare poi la reazione contrariata della principessa che si ritiene offesa per l'audacia della confessione di Tirant, uno sdegno che viene presto superato, per cui, come nel *lai*, alla fine l'obliqua rivelazione finisce per sortire l'effetto positivo della corresponsione amorosa. Insomma, l'episodio della dichiarazione con l'immagine riflessa nello specchio, che è al centro della storia amorosa di Tirant e Carmesina, sembra aver perduto quasi del tutto il denso sostrato dottrinale che presentava nel medievale *Lai de l'ombre*, dove era veicolo di un ricco significato culturale, con cui si rimandava alla concezione amorosa come processo fantasmatico, mentre nel romanzo quattrocentesco l'analoga escogitazione di un innamorato finisce per acquistare la connotazione di un'astuta trovata, nella quale tutto sembra giocarsi nello spazio narrativo che intercorre tra il motivo dell'ingegnosa discrezione con cui un prudente cavaliere non rinuncia a dichiarare il suo amore per la figlia dell'imperatore, e quello del risentimento di una principessa, offesa da una dichiarazione sentita troppo diretta o immediata, pur se fatta con la sottile discrezione dell'antico stragemma usato da Tirant.

Quando l'autentico motivo venne ripreso in ambito lirico-narrativo tra Quattro e Cinquecento, da Sannazaro a Garcilaso, passando per Cariteo, fu per rimotivarlo con nuove sfumature di significato che, se per un verso lo restituirono all'iniziale nozione di sdoppiamento dell'oggetto amato, per altro verso ciò si realizzò con contenuti affatto distinti rispetto a quelli che ne avevano caratterizzato l'origine medievale.

Come si ricorderà, il racconto di Carino è la storia di un «doloroso caso»²³ che, nel corso di un'amicizia nata in giovane età, vede trasformarsi a poco a poco l'innocente sentimento che i due giovani nutrono l'uno per l'altra nella più torbida passione che il protagonista maschile sente per la compagna d'infanzia. D'altronde, anche il destinatario del racconto di Carino, il «pastore napoletano» Sincero, si è rifugiato nelle «solitudini di Arcadia», solo dopo aver deciso di «abbandonare Napoli e le paterne case,

²¹ Ivi, 410.

²² Ivi, 415.

²³ Sannazaro, *Arcadia...* 172, *Prosa VIII*, 5.

credendo forse di lasciare amore e i pensieri insieme con quelle». ²⁴ Infatti, nel racconto della prosa precedente, la settimana, lui ha raccontato che

(Sì come la mia stella e i fati volsono), appena avea otto anni forniti che le forze di amore a sentire incominciai; e de la vaghezza di una picciola fanciulla [...] innamorato, con più diligenza che ai puerili anni non si conviene, questo mio desiderio teneva occulto. ²⁵

Giunto, poi, «in più adulta età e a li caldi desii più inclinato», il giovane Sincero-Sannazaro finisce per entrare «in sì fiera malinconia e dolore [...] che più ad ombra di morte che ad uomo vivo assomigliava», ²⁶ tutto ciò a causa del fatto che il puro affetto di lei, pur essendo vigoroso, non corrisponde al suo sentimento, che è di natura molto diversa: «perché parendomi lo amore, la benevolenza e l'affezione grandissima da lei portatami non essere a quel fine che io avrei desiderato». ²⁷

È stato segnalato che «le peripezie di Carino sono [...] diegeticamente il dichiarato *pendant* (e la ripetizione) di quelle di Sincero», ²⁸ come, infatti, lo stesso Carino conferma quando, all'inizio della prosa ottava, conforta e anima il napoletano esiliato, affermando che «ti fo certo che io [...] fui in simile e forse [...] in più doloroso caso che tu non sei né fosti giamai». ²⁹ Tuttavia, anche prescindendo dalla proclamata maggiore tribolazione del caso, è giusto sottolineare che il sentimento che nel napoletano Sincero si manifesta come un desiderio, la cui natura – fin dalla sua apparizione – è tale da obbligare chi lo prova a mantenerlo nascosto, questo sentimento, nel caso del pastore Carino, si presta ad essere presentato come soggetto a una trasformazione da innocente sentimento, durante la prima infanzia, a torbida passione, così come finisce per rivelarsi nel corso del tempo e dello sviluppo della relazione tra i due protagonisti della storia. Infatti, se è vero che l'*incipit* del racconto sembra situare la vicenda fin dall'inizio sotto il segno della fervente passione: «Era io [...] – comincia Carino – insino da la mia fanciullezza acceso ardentissimamente de l'amor d'una, che al mio giudicio con le sue bellezze non che l'altre pastorelle d'Arcadia, ma di gran lunga avanza le sante dee», è vero anche che la iniziale corrispondenza del sentimento non lascia dubbi sulla purezza dell'affetto che i due pastori, ancora bambini, sentono l'uno per l'altra: «uno amore et una tenerezza sì grande ne nacque fra noi, che mai né l'uno né l'altro conosceva piacere né diletto, se non tanto quanto insieme eravamo». ³⁰ Solo con il passare degli anni e il perdurare della relazione, in Carino l'iniziale affetto

²⁴ Ivi, 160-161, *Prosa VII*, 16.

²⁵ Ivi, 158-159, *Prosa VII*, 9.

²⁶ Ivi, 160, *Prosa VII*, 11.

²⁷ Ivi, 159, *Prosa VII*, 11. 1

²⁸ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990, p. 15.

²⁹ Sannazaro, *Arcadia* (ed. Vecce) ...,172, *Prosa VIII*, 5.

³⁰ Ivi, 172-173, *Prosa VIII*, 9.

esente da ansia si muta in desiderio veemente che, non essendo corrisposto, non gli dà pace, se non quando l'innamorato si trova assorto nel pensiero di lei:

più crescendo la età – rivela in un certo momento il pastore – la lunga e continua usanza si convertì in tanto e sì fiero amore che mai pace non sentiva se non quanto di costei pensava [...] ma lei, che di ciò nulla sapendo di bon zelo affettuosissimamente mi amava, con dolore e pietà inextimabile ne stava maravigliata.³¹

Questo elemento di passaggio da un tempo incorrotto, quando il tenero amore infantile non conosce guerre né follia, al tempo dell'amore irreparabile che, ignorando la «speranza di futura letizia», si trova all'origine della «turbidezza de l'animo»³² umano, è raccolto da Garcilaso con tale consapevolezza che non solo appare trasposto nei versi relativi del racconto di Albanio, ma lo rende molto più esplicito e lo tratta con un'enfasi che amplifica il suo significato e, persino, il suo valore strutturale all'interno dell'intera egloga.

Il racconto che Albanio narra a Salicio, assecondando non di buon grado la richiesta del suo amico, si divide in due metà per una momentanea interruzione, che coincide esattamente con il momento della storia in cui il pastore vede trasformarsi la sua tenera amicizia con Camila nel desiderio appassionato che prova per lei. Il racconto inizia con una dichiarazione di costanza nel sentimento amoroso, analoga a quella con cui Carino introduceva la sua storia:

Quise bien, y querré mientras rigere
aquestos miembros el espíritu mío,
aquella por quien muero, si muriere (vv. 159-161).

Ma il pastore garcilasiano aggiunge in seguito una precisazione che non si legge nel testo in prosa

En este amor no entré por desvarío,
ni lo traté como otros con engaños (vv. 164-165),

versi a proposito dei quali il loro editore, Bienvenido Morros, ha commentato opportunamente in nota che «Albanio está recordando el origen inocente y puro de su amor por Camila [...], derivado después en pasión enfermiza».³³ Fin dall'inizio, dunque, Albanio insiste sulla natura di un affetto che, anche con l'assidua frequentazione nella caccia, non perde il suo candore, come viene ribadito in pochi versi più avanti:

³¹ Ivi 176-177, *Prosa VIII*, 26-27.

³² Ivi, 171, *Prosa VIII*, 3 y 1, rispettivamente.

³³ Si veda Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa...*, 150.

iba de un hora en otra la estrecheza
 haciéndose mayor, acompañada
 de un amor sano y lleno de pureza (vv. 182-184).

E tuttavia, solo un centinaio di versi dopo, in quattro dense terzine, Albanio confessa come il suo destino abbia voluto che la «pura amistad» si trasformasse in passione ardente, con la doppia conseguenza che al piacere della sola contemplazione dell'amata e al diletto della sua compagnia si sostituissero l'insoddisfatta ansia di possesso e un mortale senso di perdita:

Basta saber que aquesta tan sencilla
 y tan pura amistad quiso mi hado
 en diferente especie convertilla:
 en un amor tan fuerte y tan sobrado
 y en un desasosiego no creíble
 tal, que no me conosco de trocado.
 El placer de miralla con terrible
 y fiero desear sentí mezclarse,
 que siempre me llevaba a lo imposible;
 la pena de su ausencia vi mudarse,
 no en pena, no en congoja, en cruda muerte
 y en un infierno el alma atormentarse (vv. 314-325).

Se nel *Lai* di Jean Renart – come abbiamo visto – l'episodio dell'immagine riflessa nelle acque del pozzo rimandava alla centrale concezione amorosa come processo essenzialmente fantasmatico, e nella vicenda del cavaliere era possibile identificare

il paradigma esemplare della *fin'amors* e, insieme, con una polarità che caratterizza la saggezza psicologica del medioevo, del *fol amor* che spezza il circolo fantasmatico nel tentativo di appropriarsi dell'immagine come se fosse una creatura reale,³⁴

sino al riconoscimento finale del fantasma come il vero oggetto d'amore, con cui il cavaliere riscatta il suo precedente comportamento, improntato alla concupiscenza dell'amplesso, come riconosce la dama: «onques hom si bien ne si bel / ne conquist amor par anel / ne miex ne dut avoir amie»;³⁵ nelle storie di Carino e Albanio è dato ritrovare l'identica «costellazione erotica della malinconia»,³⁶ per la quale – nelle parole di Marsilio Ficino – «coloro che male usano l'amore», ossia coloro «ne'quali signoreggia l'amore collerico o malinconico», nell'assecondare «il tentativo di appropriarsi dell'immagine come se fosse la creatura reale», si comportano in forma tale che «quello che è della contemplazione trasferiscono

³⁴ Agamben, *Stanzæ...*, 99-100.

³⁵ Renart, *El lai de la sombra...*, 74, vv. 927-929.

³⁶ Agamben, *Stanzæ...*, 23.

alla concupiscentia del tatto»,³⁷ come si comporta Albanio, che abbandona il godimento contemplativo (*placer de miralla*) per un irresistibile desiderio sensuale (*fiero desear*).

L'episodio del rispecchiamento di Camila e la conseguente idea di sdoppiamento insita nel motivo dell'immagine riflessa nelle acque della fonte, hanno indotto più di un lettore dell'egloga a congetturare una relazione del nostro episodio col mito di Narciso, ma, se un nesso c'è, esso va visto alla luce dell'interpretazione che di quel mito aveva elaborato la concezione erotica medievale, come ho tentato di argomentare nelle precedenti considerazioni, e come sinteticamente ha osservato Bienvenido Morros, in una nota della sua edizione:

la treta debe remontarse a la fábula de Narciso (Ov., *Metamorfosis*, III, vv. 403-405) y relacionarse con su interpretación medieval, que vio en el personaje a la figura emblemática del amor, en tanto se enamora de una imagen.³⁸

In effetti, a differenza di quanto accade nell'*Arcadia* di Sannazaro, dove è presente un solo episodio di rispecchiamento, quello della pastorella amata da Carino, l'egloga garcilasiana, oltre a quello di Camila, contiene un nuovo caso di rispecchiamento, che questa volta vede come protagonista del processo di sdoppiamento, non l'oggetto amato, ma il soggetto che ama. Mi riferisco, ovviamente, a quanto si verifica nell'epilogo della prima parte dell'egloga con la rappresentazione della follia di Albanio.³⁹

Breve riassunto: In questo saggio l'autore ha ripercorso la tradizione letteraria che si trova a monte di una delle immagini centrali della *Ecloga secunda* di Garcilaso de la Vega. I rapporti con l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro emergono in un gioco di specchi in cui l'autore partenopeo è solo uno dei protagonisti, rivelando la fitta trama di letture e suggestioni che operarono nel carne garcilasiano.

Parole chiave: Garcilaso de la Vega, Poesia bucolica, Jacopo Sannazaro, Jean Renart, Joanot Martorell

Abstract: In this essay the author has revisited the literary tradition that is located upstream of one of the central images of the *Ecloga secunda* of Garcilaso de la Vega. The relationship with the *Arcadia* of Jacopo Sannazaro emerges in a game

³⁷ Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze 1987, 136-137.

³⁸ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa...*, 484, n. 164.478. Si veda B. Morros, *L'aegritudo Amoris i la ràbia: concepte mèdic i imatges literàries*, in «Gimbernat», 19 (1993), 233-240.

³⁹ Pochi mesi prima della sua prematura scomparsa, Antonio Gargano ha dato alle stampe per i tipi di Iberoamericana Vervuert il prezioso volume "*Con aprendido Canto*". *Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid 2023 (NdR).

of mirrors where the Neapolitan author is only one of the protagonists, revealing the dense plot of readings and suggestions that operated in the Garcilaso's poem.

Keywords: Garcilaso de la Vega, Pastoral Poetry, Jacopo Sannazaro, Jean Renart, Joanot Martorell