

Grazia Dolores Folliero-Metz / Maria Teresa Girardi /
Susanne Gramatzki / Christoph Oliver Mayer

Italian World Heritage

Studi di letteratura e cultura italiana / Studien zur
italienischen Literatur und Kultur (1300–1650)



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Questa pubblicazione è stata finanziata dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano nell'ambito dei suoi programmi di promozione e diffusione della ricerca scientifica (Fondi D 3.1. 2016)

Umschlagabbildung: Giovanni Migliara: La filanda Mylius, 1828
(Pinacoteca Civica di Alessandria). Quelle:
commons.wikimedia.org

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

ISBN (Print)
E-ISBN (E-PDF)
E-ISBN (EPUB)
E-ISBN (MOBI)
DOI 10.3726/

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin 2018
Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·
Oxford · Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Maria Cristina Cabani

***Angélica y Medoro* di Luis de Góngora. Un capitolo della fortuna di Ariosto in Spagna**

Abstract: The essay analyses Góngora's rewriting of Ariosto's episode of Angelica and Medoro's love (*Orlando Furioso* XIX and XXIII) in his romance *Angélica y Medoro*. By comparing the Spanish fragment (136 octameters) to its Italian source (canto XIX of the *Furioso*, but with reference to Canto XXIII), the essay sheds light on some typical traits of Góngora's baroque poetry. Completely uninterested in the narration, which is led in an elliptical and allusive way, taking for granted the readers' perfect knowledge of Ariosto's text, Góngora reinterprets the verses of the Italian poem by subordinating the narrative aspect to the rhetorical-symbolical one. His is an operation of synthesis (up to the ellipsis) and of strong resemantization, in a symbolical and allusive sense. In doing so, he actually emphasises both the literary nature and the playful style of his rewriting: As required by baroque rhetoric, Góngora plays with the words of Ariosto's text, which are completely estranged from the original context, thereby obtaining acute and ingenious effects.¹

La diffusione di Ariosto in Spagna fu precoce e intensa: attraverso le traduzioni (ricordo quelle di Jerónimo de Urrea, il "signor capitano",² del 1549; di Hernando Alcocer del 1550, di Diego Vázquez de Contrera del 1585, di Gonzalo de Oliva, del 1604, oggi perduta); le numerose sedicenti continuazioni (*La segunda parte de Orlando* di Nicolás de Espinosa del 1555, *Las lágrimas de Angélica* di Barahona de Soto del 1586 e *La hermosura de Angélica* di Lope de Vega del 1602, *El Bernardo* di Bernardo de Balbuena³); le riscritture parziali con slittamento di genere (la folta tradizione di *romances* di materia ariostesca); la vasta produzione teatrale (lo stesso Lope de Vega scrisse una commedia *Angélica en el Catay*). L'argomento è stato approfondito soprattutto in ambito ispanico: in pochi periodi come in quello a cavallo fra Cinque e Seicento gli scambi fra i due paesi furono così intensi e reciproci. Ricordo solo gli studi di Maxime Chevalier

1 There is no Italian translation of Góngora's text. I use here the one my friend Giulia Poggi did for me.

2 La ricorda Cervantes con quel titolo, pronunciandosi contro le traduzioni (Cervantes 1998, 80).

3 Terminato verso il 1609, fu pubblicato solo nel '24 (Chevalier 1966, 364).

(*L'Arioste en Espagne* del 1966 e *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro* 1968), di Giovanni Caravaggi (*Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, del 1974) e, più di recente, di José Lara Garrido (*Los mejores plectros*, 1999).

Dal breve e del tutto insufficiente sondaggio che ho potuto fare nell'ambito degli imitatori e continuatori del romanzo cavalleresco italiano sono risultate evidenti alcune tendenze comuni, in parte già presenti in area italiana,⁴ che riasumo brevemente per punti:

1. La predilezione per la materia amorosa e in particolare per le vicende di Angelica e Medoro. Questa scelta appare indotta in parte, ma non esclusivamente, dal tentativo di rispondere all'ironico invito ai posteri con il quale Ariosto aveva abbandonato la sua eroina (O.F. XXX 16):

Quanto, Signore, ad Angelica accada
dopo c'uscì di man del pazzo a tempo;
e come a ritornare in sua contrada
trovasse e buon navilio e miglior tempo,
e de l'India a Medor desse lo scettro,
forse altri canterà con miglior plettro

2. La considerazione globale, spesso senza distinzioni, fra la vicenda boiardesca e quella ariostesca. Ai continuatori interessa più la materia italiana che gli autori dei poemi che l'hanno resa famosa. Del resto, Ariosto stesso, ponendosi come continuatore, aveva predisposto il lettore, oltre che al confronto (è lui il "miglior plettro" fra i continuatori di Boiardo), a una ricezione complessiva della storia. Anche Tasso aveva osservato che, contravvenendo al canone aristotelico, il *Furioso* manca di un inizio e, di conseguenza, non può essere considerato un poema completo se non accorpandolo al precedente boiardesco.
3. I numerosi slittamenti di genere dal poema a forme meno 'elevate' come quella della commedia e del *romance* ottosillabico. Genere assai diffuso in Spagna ed esclusivamente spagnolo, il *romance* si rivela particolarmente adatto alla narrazione breve: cioè a uno smembramento del poema e a una decontestualizzazione dei suoi episodi, dotati di vita autonoma. L'attacco all'unità del poema (principio fondamentale dell'epica aristotelica) appare evidente. Dal punto di vista tassiano l'unità del poema è comprovata dal fatto che, togliendone una

4 In particolare in Pietro Aretino (*Le lagrime d'Angelica*, 1538), Ludovico Dolce (*Sacripante*, 1536), Vincenzo Brusantini (*L'Angelica innamorata*, 1550).

sola parte, il tutto “ruini”⁵, le sorti del poema ariostesco potrebbero essere una prova ulteriore della sua natura composita.

4. La presenza di una ricca produzione burlesca ed eroicomico, specchio di una tendenza alla riscrittura parodica diretta non tanto o non solo a demolire un genere divenuto anacronistico, quanto a trarne spunto per giochi retorici e allusivi che consentono di esplicitare il vero spirito del secolo, cioè quello dell'ingegno e dell'acutezza. A differenza di quanto accade in Italia, dove l'eroicomico si oppone nettamente all'eroico, del quale costituisce il versante parodico, in area spagnola il confine fra il serio, il semiserio (giocosco), il burlesco, l'eroicomico diventa sempre più difficile da definire. Nell'ambito di questo genere di produzione è famoso il *Poema heroico de la necedades y locuras de Orlando el enamorado* di Quevedo, che, nello spazio di due canti, converte in chiave burlesca, con una riscrittura a tratti puntuale, l'inizio dell'*Innamorato* ma collocandosi già dal punto di vista del *Furioso* (quello delle *locuras* di Orlando).⁶

Fra le riscritture parziali della materia ariostesca il breve *romance* gongorino *En un pastoral albergue*, più noto come il *Romance de Angélica y Medoro*, può essere considerato il miglior frutto. Lo dimostra fra l'altro il successo immediato e duraturo che ottenne. Lanciando l'esca ai continuatori, Ariosto aveva abbandonato Angelica in modo brusco (dopo una caduta da cavallo) lasciando il lettore, come sempre, in una situazione che definirei di 'sospensione di giudizio'. È vero, infatti, che il narratore aveva condannato con un'invettiva contro tutte le donne l'ingratitude di Angelica, la quale, innamorandosi di un “povero fante” moro, aveva deluso tutti i suoi illustri pretendenti; è anche vero, però, che Medoro era stato presentato da Ariosto, almeno inizialmente, come un giovane eroe (un nuovo Eurialo) pronto a sacrificare la vita per il suo signore. Nello stesso tempo, la gratuità dell'amore di Angelica, trasformatasi improvvisamente da passivo oggetto di desiderio in un io desiderante, può essere vista semplicemente come un esempio clamoroso della forza di amore, dell'*Omnia vincit Amor* e come tale risultare esente da giudizio. Lei che aveva a disposizione una così ricca schiera di eroi, è stata attratta proprio da quello che meno la meritava: il precetto cortese secondo il quale l'amore deriva dal 'merito' mostra qui tutta la sua debolezza. Amore non ne tiene conto, perché è cieco. Mi sembra evidente che Ariosto propenda per una condanna di Angelica e per un'interpretazione negativa dell'irrazionalità della passione amorosa (causa prima della follia di Orlando). La sua scarsa simpatia

5 Tasso 1964, 36.

6 Quevedo 1971, 411–452.

per l'efebico Medoro e per la donna è trattenuta a stento. Il poema dice seccamente che non vale più la pena di parlare di loro dal momento in cui Angelica ha donato a Medoro quella rosa "non ancor tocca inante" per la quale molti eroi si erano affaticati invano e grazie alla quale si erano moltiplicate le loro prodezze. Da un punto di vista narrativo, la funzione di Angelica è esaurita e la sua storia si è definitivamente staccata da quella degli altri personaggi.

Che Angelica sia stata destinata dal suo autore a non lasciare un buon ricordo di sé è comprovato dai continuatori italiani (Dolce, Brusantini, Aretino) come da quelli spagnoli che la condannano pressoché unanimemente per la sua ingratitudine e per la violazione di quella regola della cortesia amorosa che impone che l'amato riami. La regola, esemplificata nell'episodio di Lidia, è enunciata grossolanamente, masticando e distortendo citazioni, da Mandricardo:

Se per amar, l'uom debbe essere amato,
merito il vostro amor; che v'ho amat' io:
se per stirpe, di me chi è meglio nato?
che'l possente Agrican fu il padre mio:
se per ricchezza, chi ha di me più stato?
che di dominio io cedo solo a Dio:
se per valor, credo oggi aver esperto

ch'esser amato per valore io merto. –
Queste parole et altre assai, ch'Amore
a Mandricardo di sua bocca ditta,
van dolcemente a consolar il core
de la donzella di paura afflitta. (O.F., XIV, 58-59)

Ma Ariosto mostra di crederci fino a un certo punto, se ne affida l'enunciazione a un personaggio come Mandricardo; quasi tutte le vicende del poema, del resto, ne rivelano l'intima debolezza.

Nessuno meglio di Cervantes si è fatto portavoce e chiosatore delle discussioni che animarono gli eredi dell'Ariosto sul tema di Angelica. Nel dialogo con il curato, riferendosi proprio alle due più famose continuazioni spagnole (Barahona de Soto e Lope de Vega), don Chisciotte osserva:

Esa Angélica – respondió don Quijote – señor cura, fue una doncella destraída, andariega y algo, antojadiza, y tan lleno dejó el mundo de sus impertinencias como de la fama de su hermosura: despreció mil señores, mil valentíes y mil discretos, y contentóse con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo. El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto, por no atreverse o por non querer cantar lo que a esta señora le sucedió después de su ruin entrego, que no debieron ser cosas demasiadamente honestas, la dejó donde dijo: y cómo del Catai recibió el cetro
quizá otro cantará con mejor plectro,

Y sin duda que esto fue como profecía, que los poetas también se llaman *vates*, que quiere decir 'adivinos'. Véase esta verdad clara, porque después acá un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura (Segunda Parte, Capítulo I, p. 638).

Angelica, insomma, riceve quasi sempre un'aperta condanna. Anche da questo punto di vista Góngora canta fuori dal coro, dal momento che, indifferente alle sorti di Orlando, lasciate sullo sfondo, egli celebra gli amori dei due protagonisti interpretandoli come un esempio di trionfo dell'Eros, di un Eros felicemente consumato in pieno accordo con la natura. Possiamo notare, innanzitutto, che la trasformazione radicale è resa possibile proprio dall'estrapolazione e dalla decontestualizzazione di quel frammento idillico pastorale che Ariosto localizza in gran parte nel canto XIX (ma la memoria di Góngora si estende fino alla fine dell'episodio) e dal suo trasferimento in un altro genere, di natura lirico-narrativa. Mentre altri continuatori cercavano di porsi sulla linea di Ariosto, adottandone anche il metro, Góngora mostra di voler far altro già con la scelta dell'ottosillabo del *romance*. L'operazione risulterebbe però meno interessante se Góngora non tenesse nel contempo sempre presente – fino alla vera e propria traduzione – la fonte sulla quale opera con tanta libertà interpretativa. La compresenza di una notevole fedeltà letterale con una radicale trasformazione semantica rivela una prassi imitativa raffinata (*culta*) che presuppone un lettore informato e capace di cogliere nello stesso tempo le allusioni e i procedimenti della riscrittura.

Come accennavo, il *romance* era un genere affermato a partire almeno dal XV secolo e dotato di caratteristiche specifiche: varietà tematica, racconto episodico, prospettiva ciclica, apertura in *medias res*, marcata oralità, presenza del dialogo e del monologo, formularità, mancanza di una conclusione della storia. Si aggiungano, da un punto di vista metrico, l'uso del verso ottosillabo e dell'assonanza. Un buon numero di *romances* contenuti nella collezione *Romancero general* di Durán hanno per tema proprio *Angélica y Medoro* e *La locura de Orlando*.⁷ È da lì che Góngora deve essere partito, e a confermarlo basta confrontare la formula di avvio "En un pastoral albergo" con quelle di altri *romances* di matrice ariostesca: "En una desierta isla" (*Angélica y Rugiero*), "Sobre la desierta arena" (*Angélica y Medoro*). Ma il suo *Angélica y Medoro* è anche il massimo rappresentante di quel processo di nobilitazione e di uscita dall'anonimato che contraddistingue il *romance* colto a partire dagli anni '80 del Cinquecento.

La scelta di un genere tradizionale, di vasta diffusione e di facile cantabilità, ha tratto in inganno a lungo i lettori che hanno interpretato *En un pastoral albergo*

7 Durán 1947.

come un esempio di semplicità e naturalezza, cioè come un testo dotato di caratteri assai diversi da quelli che contraddistinguono il Góngora del *Polifemo* e delle *Soledades*, oscuro e concettoso concettoso. Che si tratti di una falsa semplicità, che non contrasta minimamente con l'evoluzione stilistica delle opere successive, è evidente anche da una semplice indagine retorico-figurale che non starò qui a ripetere.⁸ A me interessa aggiungere qualcosa all'analisi dei rapporti con il *Furioso*.⁹ Nella loro brevità i *romances* affidavano spesso buona parte del componimento al dialogo fra gli amanti o al monologo-lamento dei personaggi. I protagonisti del racconto gongorino, invece, sono muti, come sono muti, del resto, il Medoro e l'Angelica ariosteschi.¹⁰ Le uniche irrealistiche parole di Medoro nel *Furioso* sono quelle, scritte in arabo, nell'epigramma. È il racconto indiretto del pastore (che ripete ossessivamente quello del narratore principale) a far impazzire Orlando, il solo a cui sia concessa la parola diretta nella forma del lamento. C'è chi, come Sergio Zatti, ha letto l'episodio ariostesco in chiave meta-letteraria: in quest'ottica "Angelica incarna in qualche modo la letteratura", e "il furore amoroso di Orlando" e la sua storia sono leggibili come un "ribaltamento parodico delle versioni stilnovistiche e platoniche di un eros sublimante e redentore".¹¹ Se questo è vero per Ariosto lo è, a maggior ragione, per la riscrittura gongorina. Nell'*Angélica y Medoro*, infatti, la parola scritta domina incontrastata: i personaggi tacciono, e l'unica parola pronunciata è significativamente un'eco mediata dalla voce di un narratore onnisciente e distante ("si una valle 'Angélica' suena, / otro 'Angélica' responde", 123–24); perfino l'epigramma di Medoro si trasforma in un discorso autoreferenziale del narratore diretto alla propria creazione poetica. Ma come ha proceduto Góngora nella sua riscrittura?

In presenza di un poema di largo respiro narrativo e fondato sulla tecnica dell'*entrelacement*, cioè del rimando e della dilatazione narrativa, egli ha dovuto operare innanzitutto una sintesi drastica che interessa principalmente il segmento del XIX canto (ottave 16–37) dell'*Orlando furioso*, dedicato alla nascita dell'amore di Angelica per il giovane Medoro, ferito e da lei soccorso, e allo svolgimento del loro idillio. Ma il suo punto di vista è quello di chi conosce anche la fine del racconto, cioè la descrizione dell'arrivo di Orlando nel luogo idillico

8 Alonso 1961, 20–37; Góngora 1962; Alonso 1984, 839–875; Wilson 1953, 85–94; Edwards 1972, 73–94; Ball 1980, 33–54; Garrido 2009, 51–99.

9 Questo aspetto è stato indagato in particolare da Garrido nel lavoro citato sopra.

10 Ariosto si diverte a sovrapporre due voci narranti aggiungendo a quella del narratore principale la voce del pastore che racconta a Orlando ciò che il narratore principale ha già raccontato.

11 Zatti 2007, 95–107.

pastorale dove si sono svolti gli amori fra i due e dove si scatenerà la sua follia distruttiva (XXIII, 100–136).

Góngora non è né pretende di essere un narratore. Egli si considera infatti esonerato da quei precetti elementari che Tasso raccomandava di seguire a chiunque voglia narrare: fornire tutti gli elementi utili a una completa autosufficienza del racconto che deve possedere, aristotelicamente, principio, mezzo e fine. Góngora, al contrario, si affida alla competenza del lettore, facendosi forte, in questo, delle consuetudini vigenti nell'ambito della narrazione ciclica del *romance*, e cioè di una pre-conoscenza del tema da parte del lettore. La non autosufficienza narrativa si sposa qui con la sua ellitticità. Un paio di esempi: Angelica, non ancora nominata (e lo sarà solo dall'eco), è definita la prima volta "aquella vida y muerte de los hombres" (v. 16). La perifrasi allusiva alla forza benefica e devastante della sua bellezza (colei che è vita e morte degli uomini) e soprattutto il dimostrativo "aquella" lasciano intendere un già detto che il poeta non ritiene necessario ripetere. Il *joven* evocato per la prima volta al verso 10 (non sapremo mai dove e come è stato ferito, cioè nulla del suo trascorso eroico) si trasforma nel 18 in un *moro* ("Del palafrén se derriba, / no porque al moro conoce"¹²) senza che il lettore abbia gli elementi per capire che si parla di Medoro, che sarà nominato solo al verso 75.¹³ L'aggettivo *dichoso*, cioè fortunato, è giustificato nel verso seguente (fortunato perché "Amor [...] lo coronó de favores"), ma chi conosca il *Furioso* non può fare a meno di pensare al poetico ringraziamento che il "povero Medoro", sentendosi gratificato oltre ogni aspettativa, rivolge alla natura che lo circonda (XXIII 108). Il termine ariostesco equivalente a *dichoso* è *aventuroso*: "né persona fu mai sì aventurosa / ch'in quel giardin potesse por le piante", XIX 33. Medoro è la persona *aventurosa* che ha potuto mettere piede nel giardino proibito e impadronirsi della rosa.

L'esempio più eloquente di un discorso che si fonda sul sottinteso (cioè su una competenza preliminare) è rappresentato dall'ultimo verso del *romance*, nel quale il poeta si augura che tutte le cose da lui precedentemente nominate (soprattutto i luoghi del suo amore) siano preservate dalle "locuras del Conde":

[...] cuevas, troncos, aves, flores,
fresnos, chopos, montes, valles,
contestos de estos amores,
el cielo os guarde, si puede,
de las locuras del Conde. (vv. 132–35)¹⁴

12 Traduce "Del palafrén Angelica giù scese", XIX 24.

13 Anche in altri *romances* Medoro è analogamente nominato *el moro*.

14 "antri, tronchi, uccelli, fiori, / lecci, pioppi, monti e valli / che vedeste questi amori, / se può il cielo vi protegga / dai folli gesti del conte".

Si allude, è ovvio, al “Conte Orlando”, compianto dall’Ariosto nella celebre invettiva contro Angelica: “O conte Orlando, o re di Circassia” (XIX 30). L’esistenza di un retroterra al quale è necessario appoggiarsi (come tradizione e come testo specifico) impone una lettura intertestuale. Ma non si tratta, secondo me, di una intertestualità di tipo classico, mossa da emulazione e volontà di superamento. È piuttosto un’intertestualità furtiva e ingegnosa, che sdegna di competere classicisticamente sullo stesso piano del modello. Il testo ariostesco ne risulta smembrato e contratto, stravolto nel metro e nel tono, arbitrariamente ricomposto. L’ellitticità fa parte di una *obscuritas* perseguita come ideale poetico e di una scommessa con il lettore, sfidato ad un gioco difficile, che lo impegna e lo appaga solo se è preparato. Incompleto narrativamente, il *romance* gongorino affascina per la sua compattezza e chiusura lirica ottenuta puntando su due nuclei semantici oppositivi che, pur essendo derivati dal racconto ariostesco, sarebbe difficile definire ariosteschi: la pace contro la guerra, la vita semplice a contatto con la Natura contro la Corte. Due motivi gongorini in senso pieno che saranno sviluppati soprattutto nelle *Soledades*.

Alla carenza di dati utili alla comprensione del racconto si associa una insolita gestione del tempo fondata su un’alternanza di presente storico e passato. La durata è incerta e l’unico indicatore temporale segnala il sopraggiungere della notte, momento cruciale in cui i due giovani sono condotti alla capanna: “que el Sol deja su horizonte / y el humo de su cabaña / les va sirviendo de norte” (63–65).¹⁵ Ariosto non dice che siamo al tramonto quando i due giungono all’abitazione del pastore, ma nel canto XXIII verremo a sapere che è sera (“dando già il sole alla sorella loco”, 115) quando vi giunge Orlando. Il lettore competente ricorderà però un altro episodio amoroso consumato in ambito pastorale al sopraggiungere della notte, quello fra Doralice e Mandricardo:

vedendo il Sol già basso e mezzo ascoso,
 commincio a cavalcar con maggior fretta,
 tanto ch’udi sonar zuffoli e canne,
 e vide poi *fumar ville e capanne*.

Erano pastorali alloggiamenti
 miglior stanza e più comoda, che bella.
 Quivi il guardian *cortese* de gli armenti
onorò il cavalliero e la donzella
 tanto che si chiamar da lui contenti,
 che non pur per cittadi e per castella,
 ma per tugurii ancora e per fenili,

15 “e intanto il sole tramonta, / servendo della capanna / il fumo da loro Nord”.

spesso si trovan gli huomini gentili.

Quel che fosse dipoi fatto all'oscuro
tra Doralice e il figlio di Agricane,
a punto racontar non m'assicuro,
sì ch'al giudizio di ciascun rimane.
Credere si può che ben d'accordo furo;
che si levar più allegri la dimane,
e Doralice ringraziò il pastore
che nel suo *albergo* l'avea fatto *onore*. (O.F. XIV 61–63. Corsivi miei)

Anche di questo, infatti, Góngora sembra aver fatto tesoro quando descrive il “pastoral albergue” ed elogia la cortesia degli umili in antitesi a quella delle corti, a riprova del fatto che la memoria gongorina è in grado di abbracciare l'arco dell'intero poema e riproporre un distillato dei suoi episodi amorosi. Alla natura ripetitiva del racconto cavalleresco, ricco di collegamenti a distanza, si contrappone in tal modo un narrare emblematico e allusivo, espanso sul piano paradigmatico (il *Furioso* e la tradizione) assai più che su quello sintagmatico.

L'arrivo di Orlando al luogo fatale è contraddistinto dalla medesima ripresa virgiliana – ma si tratta ormai di un topos – usata per gli amori di Mandricardo e Doralice: “Et iam summa procul villarum culmina fumant” (*Ecl.* I 82):

Non molto va, che da lei vie supreme
dei tetti uscir vede il vapor del fuoco,
sente cani abbaia, muggire armento,
viene alla villa e piglia alloggiamento. (O.F. XXIII 115)

Nella sua operazione di lirica condensazione Góngora non trascura il dettaglio del fumo sopra i tetti, indicatore di “pastorali alloggiamenti”, ma lo reinterpreta in forma contratta e simbolica: “y el humo de su cabaña / les va sirviendo de norte” (vv. 63–4). Il fumo è diventato per lui l'ago di una bussola.

Alla notte d'amore Góngora fa seguire un tempo indefinito che sconfina in quello del mito evocato tanto dagli amori di Enea, quanto dalla triade Venere, Marte e Adone (“segunda invidia de Marte, / primera dicha de Adonis”). I primi sono richiamati solo indirettamente da una precisa reminiscenza ariostesca:

Cuevas do el silencio apenas
deja que sombras las moren
*profanan*¹⁶ con sus abrazos

16 Il verbo “profanare” evoca quel tanto di illecito che Virgilio lega agli amori di Enea e Didone (“Ille dies primus leti”, *Aen.* IV 169) e Ariosto a quelli di Angelica e Medoro (“per adombrar, per onestar la cosa”, XIX 33).

a pesar de sus horrores (vv. 125–28. Corsivo mio)¹⁷

Nel mezzo giorno un antro li copriva,
forse non men di quel comodo e grato,
ch'ebber, fuggendo l'acque, Enea e Dido,
de' lor secreti testimonio fido. (O.F. XIX 35)

Adone è per Góngora una mitica controfigura dell'effeminato Medoro come lo è, per Ariosto, di Ruggiero divenuto prigioniero di Alcina. Quest'ultimo è paragonato infatti con disprezzo all'amante di Venere dalla maga Melissa nel suo accorato rimprovero: “acciò che, dopo tanta disciplina, / tu sii l'Adone o l'Atide d'Alcina?”, VII 57. Anche Ruggiero, una volta deposte le armi, è agghindato e spirante “olores” come Adone e come il Medoro gongorino:

Todo es gala el africano,
su vestido espira olores,
el lunado arco suspende. (82–94)
Umide avea l'inanellate chiome
de' più suavi odor che sieno in prezzo. (O.F. VII 55)

La trasfigurazione mitica giustifica tanto l'assenza di un vero tempo narrativo quanto la scelta di tacere i nomi dei protagonisti per lungo tratto.

L'avvio, [] del *romance*, è in *medias res* e colloca il *dichoso* Medoro, “mal herido y bien curado” (v. 9), in una dimora pastorale (anche il termine *albergue* è ariostesco) al riparo dalla guerra dove, dopo essere stato soccorso, è generosamente curato da Angelica:

En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos robles
lo dejó por escondido
o lo perdonó por pobre,
do la paz viste pellico
y conduce, entre pastores
ovejas del monte al llano
y cabras del llano al monte,
mal herido y bien curado,
se alberga un dichoso joven,
que sin clavarle, Amor, flecha,
le coronó de favores. (vv. 1–12)¹⁸

17 “Antri che appena il silenzio / lascia alle ombre dimora / coi loro abbracci profanano, / incuranti degli orrori”.

18 “In un pastorale albergo / in mezzo a roveri che la guerra / trascurò perché nascosto, / o risparmiò perché povero, / dove la pace indossa pelli / e conduce fra pastori / pecore dal monte al piano, / e capre dal piano al monte, / mal ferito e ben curato / alberga

Da qui si apre una sorta di *flashback*, anch'esso al presente, che ci riporta all'inizio del racconto ariostesco:

Las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche,
lo halló en el campo aquella
vida y muerte de los hombres (vv.13–16)
Giacque gran pezzo il giovine Medoro
spicciando il sangue di sì larga vena,
che di sua vita al fin saria venuto
se non sopravvenia chi gli dié aiuto.
Gli sopravvenne a caso una donzella
avolta in pastorale e umil veste. (O.F. XIX 16–7)¹⁹

Nel *Furioso* Medoro, ferito nel petto, ha “di tanto [sangue] il terren tinto” che è prossimo a “rimanere estinto” (XIX 23). Il dato narrativo (languore e sangue) del racconto ariostesco offre l'esca alla fantasia lirico-metaforica gongorina. Il “languir” del giovane ferito è infatti efficacemente condensato nelle due immagini parallele: “Las venas con poca sangre, / los ojos con mucha noche”, mentre il sangue che bagna il terreno diventa un fiore fra le erbe: “sino por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores” (vv. 13–4). Nell'esanguie volto di Medoro le rose vanno trascolorando in viole (“tras las rosas, que la muerte / va violando sus colores”, 23–24). Il dato coloristico e floreale, spostato manieristicamente sulla bellezza maschile, porta all'estremo i connotati femmininei che caratterizzano il Medoro ariostesco (ormai privo, fra le braccia di Angelica, di ogni attributo eroico). Ma in Góngora la bellezza efebica di Medoro-Adone non sottende alcun giudizio perché è un semplice elemento decorativo, così come decorativi appaiono il sangue e il languore del moribondo.

L'attenzione di Góngora si concentra in particolare sull'impietosirsi improvviso di Angelica,  tenerimento imprevisto che apre la strada all'Amore:

Quando Angelica vide il giovinetto
languir ferito, assai vicino a morte,
[...]
insolita pietade in mezzo al petto
si sentí entrar per disusate porte (O.F. XIX 20. Corsivi miei)

Ya le regala los ojos,
ya le entra, sin ver por dónde,

un felice giovane, / che Amore, senza trafiggerlo, / ha riempito di favori”. È inevitabile collegare questo avvio al “bien aventurado *albergue*” delle *Soledades* (Góngora 1980).
19 Umile e pastorale diventano parole chiave nel *romance*.

una piedad mal nacida
entre dulces escorpiones (vv. 29–32. Corsivi miei)

La pietà “mal nacida” corrisponde all’“insolita” pietà ariostesca, ma l’aggettivo malnata è dotato di una notevole ambiguità semantica, sempre connessa alla forza sintetica del racconto: *mal nacida* perché di lì a poco renderà Angelica vittima di Amore, ma anche perché foriera, molto oltre, di nefasti sviluppi per Orlando. Luis de Góngora precisa che è una pietà nata fra le dolci spine (“escorpiones”), cioè nel cuore adamantino di una donna sdegnosa e intorno alla sua durezza fa fiorire nuove metafore (“il diamante del Catai”, gli “escorpiones”, il “pederna”) per prorompere poi in un’accorata invettiva contro gli occhi traditori:

! Oh piedad,
 hija de padres traidores! (vv. 35–6)²⁰

Mentre però l’innamoramento dell’Angelica ariostesca è concepito come una vendetta di Amore (“Tanta arroganza avendo amor sentita / più lungamente comportar non volse, / dove giacea Medor si pose al varco / e lo aspettò posto lo strale all’arco”, XIX 18),²¹ una punizione inferta all’ingratitude di Angelica; quello dell’Angelica di Góngora è un trionfo d’amore, segnalato dall’insistenza anaforica (“Ya [...], ya”, ecc.) e dall’esclamazione del poeta che esalta la natura miracolosa del sentimento (“Oh piedad”). È da notare anche che mentre il *locus amoenus* ariostesco è costruito in funzione della pazzia di Orlando (Orlando lo ha sognato distrutto da una tempesta nel sogno premonitore del canto VIII e lo distruggerà realmente nel canto XXIII), quello gongorino è autosufficiente e naturalmente predisposto ad accogliere e favorire l’eros. Un eros senza colpa perché vissuto in Natura, ma una Natura che si è appropriata di tutti gli agi della corte (gli alberi sono “pabellones”, i campi tappeti, gli usignoli “musica”, il legno “marmo”). Non strettamente necessaria al discorso lirico-amoroso e ancor meno a quello narrativo, la figura del villano che accoglie i due amanti nella sua

20 I padri traditori sono gli occhi, ma l’allusione alla pietà filiale riconduce piuttosto all’origine latina della parola, cioè alla pietà del pio Enea, una pietà filiale dovuta anche a due padri traditori. L’esplorazione lessicale (con indagine archeologica o etimologica) e l’interesse per la parola semanticamente e storicamente ‘densa’ è un aspetto ben noto della poesia gongorina. Qui il discorso si fa culto e concitato rispetto al suo archetipo ariostesco.

21 Che potremmo commentare direttamente con il petrarchesco “per fare una leggiadra sua vendetta” (R.V.F. II).

capanna (il pastore è invece essenziale nell'impazzimento di Orlando²²) è funzionale infatti allo sviluppo del nucleo topico: Corte/Natura.

I due poli sono collocati in un rapporto non privo di ambiguità, perché la loro tradizionale opposizione non assolve uno scopo polemico (invettiva contro la Corte, sfacciatamente tradizionale), ma serve a collocare – come ho accennato – i piaceri dell'eros (vero centro del discorso) nel quadro di una Natura comoda e lussureggiante, una Natura-Corte. Il fenomeno è tipico della poesia barocca: basti qui ricordare gli amplessi di Venere e Adone in Marino e di Aci e Galatea nel *Polifemo*. Mentre Ariosto contrapponeva la sincera *cortesía* del pastore a quella falsa delle Corti,²³ nel *romance* la Natura diventa la vera Corte investendosi dei suoi attributi. Si notino, per esempio, nella citazione seguente le voci adulatorie e i mormorii e il verbo “servire”:

Todo sirve a los amantes;
plumas les baten, veloces,
airecillos lisonjeros,
si no son murmuradores.
Los campos le dan alfombras,
los árboles pabellones. (vv. 109 -114)²⁴

Anche la tradizionale opposizione fra guerra e pace è trasformata in modo analogo. Stabilita fin dalle prime due quartine (la guerra ha risparmiato il pastorale albergo e la pace si veste da pastore), è condensata nella costruzione geometrica che emblemizza la condizione di Medoro: “mal ferito” dalla guerra, “ben curato” nella pace e non ancora “trafitto” dalla freccia di Amore che invece ha trafitto Angelica. In pochi brani come in questo si tocca con mano la trasformazione del narrativo in lirico, del racconto in geometria figurale, cioè in raddoppiamenti, parallelismi, chiasmi e in una rete di figure retoriche equivalenti giustapposte sintatticamente: (“mal herido, bien curado”, “las venas con poca sangre, / los ojos com mucha noche”, “vida y muerte de los hombres”). Costruzioni che trionferanno nel *Polifemo*, agevolate anche, in quel contesto, dalla struttura geometrica dell'ottava. La soppressione dei nessi logico sintattici e il prosciugamento del racconto intorno a pochi nuclei tematici rende il discorso più stringente, conferendo all'argomentazione l'aspetto del sillogismo, della necessità.

22 Sarà lui a raccontare la storia amorosa di Angelica e Medoro a Orlando e a mostrargli il bracciale da lei avuto in dono, prova tangibile della sua infedeltà a Orlando, che glielo aveva donato.

23 Cfr. XIV 62 e soprattutto l'esordio del canto XLIV.

24 “Serve ogni cosa gli amanti: / piume li ventilano, veloci, / lusinghieri venticelli, / quando non mormoratori; / tappeti gli danno i campi / e gli alberi padiglioni”.

La forza recuperata (“salud nueva, fuerzas dobles”) servirà a Medoro per la nuova vera guerra (nulla ci è stato detto di quella precedente), nella quale, vero eroe dell’eros, otterrà i suoi *trionfi* nel “talamo”, accompagnato da “rauchi tamburi”, che altro non sono che gemiti di tortore innamorate, e da stendardi sventolanti:

el lunado arco suspende
y el corvo alfanje depone:
tórtolas enamoradas
son sus rancos atambores,
y los volantes de Venus
sus bien seguidos pendones. (vv. 95–100)²⁵

L’amore vittorioso e trionfale è descritto, ancora una volta, con parole e immagini ariostesche, cioè quelle che celebrano l’amplesso di Ricciardetto e Fiordispina (che torneranno nel *Polifemo*):

Non rumor di tamburi o suon di trombe
furon principio all’amoroso assalto,
ma baci ch’imitavan le colombe,
davan segno or di gire, or di fare alto.
Usammo altr’arme che saette o frombe.
Io senza scale in su la ròcca salto
e lo stendardo piantovi di botto,
e la nimica mia mi caccio sotto. (O.F. XXV 68)

Ma quello che per Ariosto è uno scherzoso riferimento alla tradizione,²⁶ in Góngora e in Marino diventa ancora una volta un nucleo concettuale. Come l’Adone di Marino, infatti, il Medoro gongorino individua come suo proprio campo di battaglia il letto. Góngora è un poeta che inclina all’erotismo, un erotismo che Lara Garrido definisce “erotismo verbale”; pur senza descrivere gli amplessi, infatti, Góngora li suggerisce ripetutamente attraverso le immagini e le parole stesse. Si pensi all’insistenza sul corpo con due cuori, sul morente con due anime, sulla cieca con due soli: immagini che alludono all’unione; ma si vedano anche i più espliciti “abrazos” e la descrizione del seno nudo di Angelica (“Desnuda el pecho anda ella, / vuela el cabello sin orden”, vv. 101–2). Anche questo elemento, però, è in qualche modo autorizzato da Ariosto. Il fortunato Medoro, infatti,

25 “l’arco a mezza luna appende, / la curva spada depone; / son tortore innamorate / i suoi arrochiti tamburi / e son velami di Venere / le sue propizie bandiere”.

26 A quella classica (Marziale, *Epigr.* XI 104,9: “Basia me capiunt blandas imitata columbas”) e petrarchesca.

gratificato dai suoi inattesi trionfi, ringrazia i luoghi dove ha consumato il suo amore tenendo fra le braccia Angelica nuda:

Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de la commodità che qui m'è data,
io povero Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi.

E di pregare ogni signore amante,
e cavalieri e damigelle e ognuna
persona, o paesano o viandante,
che qui sua volontà meni o Fortuna;
ch' all'erbe, all'ombre, all'antro, al rio, alle piante
dica: benigno abbiate e sole e luna,
e de le ninfe il coro, che proveggia
che non conduca a voi pastor mai greggia. (O.F. XXIII 108-9)

Le parole di Medoro sono scolpite sulla corteccia di un albero. Orlando le leggerà solo nel canto XXIII, ma Ariosto ha già detto, nel XIX, che fra i piaceri di Angelica innamorata c'era quello di lasciare il suo nome e quello di Medoro incisi nel legno:

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'avea spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi. (O.F. XIX 36)

Ed ecco che Góngora, nell'elenco degli 'agi' che la natura offre agli amanti, ricorda:

los troncos les dan cortezas
en que se guarden sus nombres
mejor que en tablas de mármol
o que en láminas de bronce:
no hay verde fresno sin letra,
ni blanco chopo sin mote;
si un valle "Angélica" suena,
otro "Angélica" responde. (vv. 117-124)²⁷

27 "i tronchi gli dan cortecce / per serbare i loro nomi / più che su tavole in marmo / o su

Le due celebri ottave ariostesche che contengono l'epigramma di Medoro offrono il destro per un paio di osservazioni sul carattere dell'*imitatio* praticata da Góngora. La prima riguarda il fatto, evidente, che non c'è forse parola del tessuto gongorino che non trovi autorizzazione e autorevolezza in una dimensione intertestuale. La sua scrittura (e quella barocca in generale) nasce come scrittura di secondo grado, come reinterpretazione retoricamente marcata del dettato ariostesco, concettualmente densa e tesa alla ricerca dell'arguzia da apprezzare in se stessa, sostanzialmente disinteressata da un punto di vista narrativo e referenziale, narcisistica. Insomma, Ariosto serve a Góngora, come serve agli autori che, come Quevedo, ne danno una reinterpretazione burlesca. In questo gioco intertestuale il *Furioso* rappresenta allora, per certi aspetti, una sorta di grado zero della scrittura, dal quale partire per le prove di ingegno retorico verbale. L'ottica straniata da cui Góngora guarda ad Ariosto (altro genere, altro metro, altro linguaggio, mitologia personale) consente un tipo di esercizio che si esaurisce in sé stesso.

La seconda osservazione riguarda ancora le due quartine finali (enunciate dal narratore). Esse costituiscono un corrispettivo della conclusione dell'epigramma di Medoro ("Choza, pues, tálamo y lecho") e hanno un'evidente funzione meta-narrativa, introducendo nel racconto un'allusione a eventi che non fanno parte della porzione di testo e del mondo concluso che Góngora ha scelto di rappresentare. La *recollectio* è una figura usata in genere con funzione di chiusura lirica, che Góngora impiega anche per correggere quella tendenza alla apertura indefinita che caratterizza il *romance* ciclico. L'augurio che il luogo sia preservato dalla follia del Conte riprende e trasforma le parole che Ariosto fa pronunciare a Medoro con l'auspicio che il *locus amoenus* descritto con tanta insistenza non sia violato in futuro da "pastori e gregge" ("che non conduca mai pastore o greggia"). Ma l'augurio è rivolto questa volta a scongiurare l'ira distruttrice non del bestiame, ma di Orlando. Un augurio che chi non conosca lo sviluppo del racconto secondo Ariosto (un genere di lettore che, evidentemente, il testo non prevede) ha difficoltà a decifrare. L'idillio gongorino, infatti, non ha tenuto finora presente il terzo elemento, cioè Orlando, il Polifemo della situazione, che viene qui evocato semplicemente come il conte. Come Polifemo ha osservato dall'alto gli amori di Aci e Galatea, per poi scatenarsi furiosamente e annientare Aci con un masso, Orlando, leggendo le scritte di Medoro sul tronco, sarà spettatore indiritto (costretto a vedere con l'immaginazione) di quelli di Angelica e Medoro e

lamine di bronzo; / non c'è leccio senza cifra, / né pioppo senza sentenza; / se 'Angelica' suona una valle / l'altra 'Angelica' risponde".

distruggerà con la sua forza straordinaria le testimonianze di quell'amore. Evocandolo, Góngora lo immagina come presente in disparte a tutta la scena erotica descritta, che si è consumata a suo danno. Come dicevamo, il lettore non ha gli elementi sufficienti a indovinare chi sia e tanto meno perché il *locus amoenus* debba temere la sua "locura". Vi si potrebbe leggere, di conseguenza, un'esplicita dichiarazione di dipendenza dal *Furioso*. Ma, soprattutto, vi si legge una denuncia della natura tutta letteraria del mondo idillico costruito da un artefice che gioca con le parole, con la tradizione e con i testi assai più che con il mondo reale.

Bibliografia

- Ball, Robert (1980): "Poetic Imitation in Góngora's *Romance de Angélica y Medoro*", in: *Bulletin on Hispanic Studies* 58, 33–54.
- Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona: Edición del Instituto Cervantes.
- Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne, (1530–1650), recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Bordeaux: Presses Universitaires.
- Dámaso, Alonso (1961): *La lengua poética de Góngora*, Madrid: C.S.C.I.
- Dámaso, Alonso (1984): "Suplementos de los comentarios al *Romance de Angélica y Medoro*", in: *Obras completas VII, Góngora y el gongorismo*, Madrid: Gredos, 839–875.
- Durán, Agustín (1947): *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII*, 2 vol., Madrid: Atlas.
- Edwards, Gwynne (1972): "On Góngora's *Angélica y Medoro*", in: Shergold, Norman David (ed.): *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, London: Tamesis, 73–94.
- Garrido, José Lara (2009): "Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica y Medoro* de Góngora", in: Tanganelli, Paolo (ed.): *La tela de Ariosto. El "Furioso" en España*, Málaga: Analecta Malacitana, 51–99.
- Góngora, Luis de (1962): *Romance de Angélica y Medoro*, ed. Dámaso Alonso, Madrid: Ediciones Acies.
- Góngora, Luis de (1980): *Soledades*, ed. John Beverley, Madrid: Cátedra.
- Quevedo, Francisco de (1971): *Obra poética III*, ed. José Manuel Blecua, Madrid: Castalia.
- Tasso, Torquato (1964): *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, ed. Luigi Poma, Bari: Laterza.
- Wilson, Edward Meryon (1953): "On Góngora's *Angélica y Medoro*", in: *Bulletin of Hispanic Studies* 30, 85–94.

Zatti, Sergio (2007): “L’Angelica ariostesca, o gli inganni della letteratura”, in Crivelli, Tatiana et al. (ed.): *Selvagge e Angeliche. Personaggi femminili della tradizione letteraria italiana*, Leonforte: Insula, 95–107.