



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Triennale Interclasse in  
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)  
Classe LT-12

Tesina di Laurea

### *Il mito di Narciso nella poesia barocca: alcuni esempi fra Marino e Góngora*

Relatore  
Prof.ssa Francesca Favaro

Laureanda  
Martina Graziani  
n° matr.1222954/ LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022



## Ringraziamenti

Vorrei ringraziare in primo luogo la Professoressa Favaro per avermi accompagnata nella stesura di questa tesi, per il sostegno ed aiuto che in questi mesi non sono mai mancati e per aver reso questo mio primo lavoro una stimolante occasione di confronto e crescita personale. Un ringraziamento va anche al Professor Cara che mi ha guidata, nell'ultimo periodo, nella stesura del capitolo in lingua.

Vorrei dedicare questo traguardo alla mia famiglia, in particolar modo ai miei genitori per ringraziarli del supporto e della comprensione che mi hanno dato in questi anni universitari che sono stati sicuramente impegnativi.

Un ringraziamento vorrei rivolgerlo anche a Claudia e Francesca, che mi hanno accompagnata, guidata e appoggiata sin dall'ultimo anno del liceo e che sono state compagne di squadra leali oltre che delle amiche sempre presenti.

Infine, vorrei ringraziare Giulio che è stato la persona che più ha creduto in me, che mi ha sostenuta nei momenti più difficili e che mi ha spronato sempre a dare il meglio di me. Non sarei arrivata qui senza di te.



## Indice:

Introduzione .....	1
Capitolo primo.....	3
Il mito di Narciso nell'opera di Giovan Battista Marino .....	3
1.1 Narciso nel canto quinto dell' <i>Adone</i> .....	3
1.2 Narciso nella <i>Galeria</i> .....	16
1.3 'Fioriture di Narciso' nella <i>Sampogna</i> .....	19
Capitolo secondo .....	25
Specchi e riflessi (d'amore) nella <i>Lira</i> .....	25
Capitolo terzo .....	31
Alcune presenze di Narciso nei versi dei poeti marinisti.....	31
3.1 <i>Narciso</i> di Antonio Muscettola .....	31
Capítulo cuarto .....	33
Narciso en el Barroco español: Luis de Góngora y Juan del Valle y Caviedes .....	33
4.1 <i>Fábula de Eco y Narciso</i> .....	34
4.2 <i>Soledades</i> .....	40
CONCLUSIONI.....	43
BIBLIOGRAFIA.....	45
RIASSUNTO .....	47



## Introduzione

Il mio lavoro propone l'analisi di alcune declinazioni assunte dal mito di Narciso, durante il secolo XVII, nelle liriche di celebri poeti italiani e spagnoli. Il mio interesse per questo mitico personaggio, tante volte scelto, nei secoli, quale soggetto di opere letterarie e d'arte, è scaturito da una suggestione pascoliana: Giovanni Pascoli riscrisse infatti il mito ovidiano di *Eco e Narciso* nei *Gemelli*, poemetto dei *Conviviali*. L'originalità di tale rielaborazione mi ha catturata: guardando a una fonte meno nota della vicenda mitica (ossia al greco Pausania), Pascoli reinterpreta infatti la vicenda sviluppando un nuovo intreccio che vede, di fronte a Narciso, non la ninfa Eco bensì una sorella precocemente scomparsa: i protagonisti, dunque, non sono più amanti passionali ma consanguinei, uniti da un amore casto quanto intenso.

Spinta da questa lettura, e consapevole al contempo dell'intreccio di significati – simbolici, psicologici, artistici ... – che le varie stagioni della cultura hanno depositato intorno alla figura e al nome di Narciso, ho desiderato esplorare alcuni momenti della fortuna letteraria del personaggio, scegliendo quale periodo sul quale puntare l'attenzione: il Barocco. In poesia, il Barocco è infatti caratterizzato dalla ricerca di novità e da uno strenuo sperimentalismo formale, che conducono talora a esiti bizzarri e insoliti; in arte è analogamente dominato dall'anomalia, dai giochi nella prospettiva, da effetti chiaroscurali e da una pittura definita illusionistica; in entrambe le dimensioni, poetica e artistica in senso stretto, il tema del riflesso visivo, seducente e ingannevole, risulta presente, fatalmente riconducendo al mito di Narciso, innamoratosi della propria immagine specchiata in una fonte.

Come è noto, il Barocco fiorisce con particolare fulgore in Spagna e ha tra i suoi esponenti di maggiore spicco Luis de Góngora; per quel che concerne l'Italia, 'principe' dei poeti barocchi è Giovan Battista Marino. Lo spagnolo Luis de Góngora y Argote, poeta e drammaturgo, è ritenuto uno dei vertici letterari del Siglo de Oro per la sua ampia e variegata produzione che investe svariati ambiti, coinvolgendo anche il teatro. Il poeta napoletano, da parte sua, è considerato, come si accennava, il massimo esponente italiano della poesia barocca, e la sua opera, di notevole successo, influenzò la letteratura non solo italiana, ma anche europea, del tempo.

In queste pagine si traccia un'indagine, in ottica anche comparatistica, di alcune fra le riprese che della figura e del mito di Narciso, nonché del tema del riflesso, i due grandi poeti appena citati hanno offerto.

Numerosi sono i riferimenti racchiusi nel *corpus* mariniano, a partire dal canto V dell'*Adone*, un ampio episodio del quale è dedicato appunto a Narciso: qui troviamo una descrizione dettagliata del personaggio. Ho incluso poi, nella mia tesi, le suggestioni concernenti Narciso ospitate nella *Galeria*, una raccolta poetica che ambisce a porsi come un museo in versi, ogni componimento della quale descrive un'opera pittorica o scultorea: nella prima parte della sezione intitolata *Favole*, al numero sette nel novero di oltre settanta componimenti, si trova il sonetto *Narciso di Bernardo Castello*. Ma anche la *Sampogna*, entro i suoi dodici idilli, e per la precisione nell'idillio *IV Europa*, propone un accenno a Narciso, qui rappresentato come ormai sazio di specchiarsi. Altri spunti provengono dalle *Rime*, specificamente dalle *Rime Amoroze* e dalle *Rime Marittime*, in alcuni sonetti delle quali il motivo della superficie specchiante e del riflesso diviene cruciale motivo di seduzione.

Prima di dedicarmi all'opera di Luis de Góngora, emblema del Barocco spagnolo quanto Marino lo è del Barocco italiano, ho compiuto qualche esplorazione, 'alla ricerca di Narciso', anche tra i versi dei poeti che si è soliti definire "marinisti".

La conclusione del lavoro è dedicata, infine, a *Soledades*, un poema di Góngora, risalente al 1613, composto in silve di endecasillabi e settenari. Secondo il piano originario dell'autore, il poema sarebbe dovuto essere articolato in quattro sezioni: *Soledad de los campos*, *Soledad de las riberas*, *Soledad de las selvas* e *Soledad del yermo*; il progetto non fu tuttavia portato a compimento e Góngora compose solo le prime due *Soledades* (la seconda, fra l'altro, non conclusa). La redazione ultima dell'opera risulta ripartita in tre sezioni: *Al Duque de Béjar*, *Soledad Primera* e *Soledad Segunda*. In *Soledad Primera* compare il personaggio di Narciso, il che mi ha permesso il confronto, prima accennato, con le formulazioni proposte da Marino del personaggio ovidiano. Inoltre, al poeta spagnolo se ne collega anche un altro: Juan del Valle y Caviedes, che con la sua opera, *Fábula de Eco y Narciso*, ha reinterpretato il mito ovidiano aggiungendo una morale e dando a Eco un ruolo marginale, lasciando a Narciso quasi tutta la scena.



## Capitolo primo

### Il mito di Narciso nell'opera di Giovan Battista Marino

#### 1.1 Narciso nel canto quinto dell'*Adone*

L'*Adone* di Giovan Battista Marino,<sup>1</sup> pubblicato a Parigi nel 1623, è sicuramente l'opera più conosciuta e di successo del prolifico autore: frutto di un lavoro durato quasi vent'anni, era stato inizialmente concepito come un poemetto idillio-mitologico, ma venne poi trasformato in un vero e proprio poema. Suddiviso in venti canti che constano di 5033 ottave, è il poema più lungo della letteratura italiana. L'opera è dedicata all'amore sventurato nutrito da Venere per il bellissimo Adone. La favola amorosa tra i due corrisponde a quanto narra Ovidio nelle *Metamorfosi*, ma si arricchisce grazie a numerosissime riprese da svariati altri autori greci e latini. Il poema riflette in pieno la rinnovata visione barocca, tesa al multiforme e al policentrico: non segue infatti un andamento consequenziale, ma è ricco di digressioni e si dirama in molteplici episodi secondari. Marino non sembra manifestare una volontà di organizzazione e compattezza formale quanto, piuttosto, l'intenzione di 'montare' infinite storie, distanti e spesso autonome l'una rispetto alle altre. Il racconto raggiunge quindi una spazialità ellittica: la struttura bifocale accoglie numerosi racconti

---

<sup>1</sup> Giovan Battista Marino nasce a Napoli il 14 ottobre 1569 da un'agiata famiglia borghese che desiderava per lui una carriera legale; ben presto egli lasciò questa via per intraprendere gli studi letterari. Cacciato di casa, trova lavoro nelle botteghe tipografiche di Napoli e ospitalità presso alcune nobili famiglie del posto. Incarcerato in due occasioni con l'accusa d'immoralità, fugge a Roma. Nel 1602 pubblica *Le Rime* a Venezia. Negli anni successivi segue il cardinale Pietro Aldobrandini tra Ravenna e Torino. In quest'ultima città si sposta alla corte del duca Carlo Emanuele I ed è nominato Cavaliere dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro. Nel 1610 diventa poeta ufficiale del duca, ma due anni dopo viene accusato di aver composto versi offensivi nei confronti del suo protettore. In seguito ad alcuni mesi in prigione, si reca nuovamente a corte dove, nel 1614, pubblica le sue liriche sotto il titolo unitario di *La Lira*. Chiamato da Maria de' Medici alla corte di Francia, Marino soggiorna a Parigi dal 1615 al 1623. Accolto come il più grande poeta esistente, riceve una pensione e non deve assolvere a particolari obblighi, il che gli permette di ultimare alcune opere che aveva iniziato durante gli anni precedenti: *La Galeria*, *La Sampogna*, *L'Adone*, dedicato a Luigi XIII. Rientra in Italia nel 1623 per motivi di salute e trascorre a Napoli gli ultimi anni della sua vita; proprio da questa città segue le polemiche scaturite in seguito alla pubblicazione dell'*Adone* (esse, del resto, non faranno altro se non accrescerne la fama). Muore due anni dopo, il 25 marzo del 1625. Per una generale informazione sulla biografia del poeta si rimanda a EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008 e alla voce di ALESSANDRO MARTINI a lui riservata nel *Dizionario biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, volume 70, 2008 (on-line).

secondari e rivela una insistente duplicazione delle funzioni narrative: ad esempio si trovano di frequente due inizi, due scioglimenti...<sup>2</sup>

Centrale nella cultura e nella poesia del Barocco europeo, il tema delle trasformazioni – il cui modello è in primo luogo costituito dal poema ovidiano, le già citate *Metamorfosi* – innerva l'*Adone* di Marino. Nel poema erotico-mitologico rivive infatti, senza dubbio, l'idea ovidiana della seriazione; tuttavia, se nell'opera antica è la metamorfosi in sé e per sé che tiene uniti i numerosissimi racconti, nell'*Adone*, caratterizzato da un intreccio di storie dal timbro spesso patetico, elemento coesivo e strutturante è l'amore. E amore e trasformazione si uniscono in una delle vicende che Marino riprende da Ovidio: protagonisti ne sono uno splendido giovinetto e una ninfa.

Il mito – la storia di Eco e Narciso – è sicuramente uno dei più conosciuti tra quelli narrati da Ovidio (che probabilmente lo riprende da Partenio),<sup>3</sup> e si legge nel terzo libro delle *Metamorfosi* (vv. 339-510). Racconta di una ninfa dei monti, Eco, che s'innamorò di un giovane, Narciso, figlio di Cefiso, divinità fluviale, e della ninfa Liriope. Si tratta di un amore 'condannato' da subito, in quanto Narciso è incapace di amare altri se non se stesso ed Eco è ossessionata da un amore mai corrisposto. La metamorfosi che li riguarda e coinvolge accade in momenti differenti: avviene all'inizio del racconto per Eco che, consumata dall'amore non ricambiato, si riduce a pura voce; all'opposto, la trasformazione avviene alla fine del racconto per Narciso che, innamoratosi del proprio riflesso, muore gettandosi nelle acque in cui si specchiava nel tentativo di raggiungere l'oggetto del proprio amore: la sua stessa persona, la sua stessa bellezza.

In queste pagine si proporrà un'analisi del canto V dell'*Adone* in riferimento alle ottave dedicate appunto a Narciso (17-27). Il canto V rappresenta, come molti altri nel poema, una digressione rispetto al filo narrativo principale, ed è occupato dai racconti che Mercurio destina ad Adone. Tramite cinque episodi di unioni sventurate tra mortali e divinità, il narratore assolve a una funzione parenetica che consiste nell'ammonire il giovane Adone, esortandolo sia a rispettare il volere divino sia a mantenere una debita misura pur nella passione amorosa. I cinque episodi, tutti di

---

<sup>2</sup> Si veda, a riguardo, GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1988, pp. 42-43, 59-61, 80-81.

<sup>3</sup> Partenio di Nicea fu un poeta greco del I sec. a.C., che, insieme ad altri, fece da tramite fra la letteratura alessandrina e quella romana. Scrisse prevalentemente elegie e poemetti; restano frammenti delle sue *Metamorfosi*.

ispirazione ovidiana, hanno protagonisti (e significati) differenti: si passa da Narciso a Ganimede, poi a Ciparisso, Ila e infine ad Attide.<sup>4</sup> Si può dunque definire il canto V dell'*Adone* come un mosaico di favole.

La parte del canto V dedicata a Narciso inizia all'ottava 17, con Mercurio che si accinge a raccontare ad Adone quello che accadde al giovinetto:

E ti vo' raccontar, se non t'aggrava,  
ciò ch'addivenne al misero Narciso.  
Narciso era un fanciul, ch'innamorava  
tutte le belle Ninfe di Cefiso.  
La più bella di lor, che s'appellava  
Eco per nome, ardea del suo bel viso,  
ed adorando quel divin sembiante  
parea fatta idolatra, e non amante.<sup>5</sup>

Nel testo latino (*Metamorfosi*, libro X, vv. 339-350) il racconto risulta molto più minuzioso rispetto alla sintetica ottava di Marino, sin dai giorni della nascita di Narciso:

E Tiresia, divenuto famosissimo per le città dell'Aonia, dava ineccepibili responsi alla gente che lo consultava. La prima a saggiare la veridicità delle sue parole fu l'azzurina Liriope, che un giorno il Cefiso aveva intrappolato nelle curve della propria corrente, imprigionato tra le onde e violentato. La bellissima ninfa, rimasta incinta, aveva partorito un bambino che già appena nato meritava di essere amato, e lo aveva chiamato Narciso. Interrogato se Narciso sarebbe giunto a vedere una lunga, tarda vecchiaia, l'indovino aveva risposto: "Se non conoscerà se stesso". Per un pezzo quella predizione sembrò vuota, ma poi fu confermata dal modo come finirono le cose, dal tipo di morte in seguito a una singolare passione.<sup>6</sup>

Già da queste prime righe comprendiamo che Ovidio è estremamente accurato nell'accompagnare il personaggio sin dalle sue origini; un significativo particolare che

---

<sup>4</sup> Ganimede, mitico giovinetto, fa rapito per la sua bellezza da Zeus, sotto forma di aquila, mentre sorvegliava le mandrie del padre; il signore dell'Olimpo gli assegnò poi il ruolo di coppiere degli dèi. Ciparisso, giovinetto amato da Apollo, desideroso di morire poiché aveva accidentalmente ucciso il proprio cervo addomesticato, venne infine tramutato nella pianta simbolo del lutto, il cipresso. Anche Ila era un bellissimo giovane, amato da Eracle. Durante una spedizione, nel corso di una sosta, desideroso di abbeverarsi, Ila trovò una fonte di acqua dolce; le ninfe della sorgente, invaghitesi di lui, lo rapirono e lo trascinarono via con sé. Infine, Attide era una delle figlie di Cranao e di Pedia.

<sup>5</sup> Qui e in tutto il lavoro il poema mariniano è riprodotto in base alla seguente edizione: GIAMBATTISTA MARINO, *L'Adone*, Giuseppe Guido Ferrero (a cura di), Einaudi, 1976.

<sup>6</sup> Per le citazioni dalle *Metamorfosi* si fa sempre riferimento al seguente volume: OVIDIO, *Metamorfosi*, con un saggio di Italo Calvino, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.

i due autori condividono, però, già da queste prime battute, è l'aura tragica di cui soffondono il fanciullo: Marino gli conferisce l'appellativo "misero" (al v. 2 dell'ottava) mentre Ovidio riporta la risposta che venne data dall'oracolo alla madre di Narciso – "se non conoscerà se stesso" – che suona come il preludio di quella che poi sarà la sorte del ragazzo.

L'ottava successiva del canto V si concentra su Eco, sulla sua personale vicenda di sventura. Scrive Marino:

Era un tempo costei ninfa feconda,  
e note sovr'ogni altra ebbe eloquenti,  
ma da Giunon crucciosa ed iraconda  
le fur lasciati sol gli ultimi accenti.  
Pur, se ben la sua pena aspra e profonda  
distinguer non sapean tronchi lamenti,  
supplia pace chiedendo ai gran martiri  
or con sguardi amorosi, or con sospiri.

Analogamente a quanto fa per Narciso, anche nel caso della ninfa dei boschi Eco il racconto del poeta latino è assai più dettagliato.

E infatti il figlio di Cefiso aveva superato di un anno i quindici anni, e si poteva prendere tanto per un fanciullo quanto per un giovinetto. Molti giovani, molte fanciulle lo desiderarono; ma quella tenera bellezza era di una superbia così ostinata, che nessun giovane, nessuna fanciulla mai lo toccò. Un giorno, mentre spaventava i cervi per spingerli nelle reti, lo vide una ninfa dotata di una voce sonora, che non sapeva tacere quando uno parlava, ma neppure sapeva parlare per prima: Eco che rimanda i suoni. Eco aveva ancora un corpo, non era una voce soltanto; ma benché loquace, usava la bocca in modo non diverso da come fa ora, riuscendo a rimandare, di molte parole, soltanto le ultime. Questo fatto si doveva a Giunone, poiché tante volte Giunone avrebbe potuto sorprendere sui monti le ninfe a far l'amore col suo Giove, se quella astutamente non l'avesse trattenuta con lunghi discorsi, per dar tempo alle ninfe di fuggire. Quando la figlia di Saturno se ne accorse, disse: "Di questa lingua che mi ha ingannato potrai disporre poco: farai della voce un uso ridottissimo". E alle minacce fece seguire i fatti: solo quando uno finisce di parlare, Eco duplica i suoni ripetendo le parole che ha udito.<sup>7</sup>

Come si può notare, è dopo alcune ulteriori brevi considerazioni su Narciso, descritto come oggetto del desiderio di molte fanciulle ma irraggiungibile, che Ovidio si sofferma su Eco, ninfa canora che, tuttavia, ripete solo le parole altrui. Prima

---

<sup>7</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 351-369.

dell'amara punizione che la ridusse a tale ridotta capacità, era stata solita distrarre, con le sue chiacchiere, Giunone mentre le ninfe che si erano intrattenute con Giove scappavano. Per questo motivo Giunone, una volta appreso di essere stata ingannata, la castigò lasciandole un uso molto parziale della lingua, ed Eco, da quel momento in poi, poté solo ripetere la fine dei discorsi altrui.

Alla durezza di Narciso, alla sua ostentazione di fredda indifferenza verso chiunque lo amasse Marino dedica l'ottava 19:

Ma l'ingrato Garzon chiuse le porte  
tien di pietate al suo mortal dolore.  
Porta negli occhi e ne le man la morte,  
de le fere nemico, e più d'amore.  
Arma, crudo non men che bello e forte,  
d'asprezza il volto, e di fierezza il core;  
di sé s'appaga, e lascia in dubbio altrui  
se grazia o ferità prevaglia in lui.

Disperatamente attratta dal giovinetto (il quale vive assorbito in un esclusivo *amor sui*), Eco, narra Ovidio, si protende verso di lui pur con le scarse risorse cui la vincola la sua limitazione. Rapita dalla vista del bel giovane, arde come al divampare di una fiamma e vorrebbe rivolgergli dolci parole ma, non riuscendo a farlo a causa della sua condanna, spera di poterne almeno ripetere le ultime parole.

Ora, quando vide Narciso vagare per campagne solitarie, Eco se ne infiammò, e ne seguì di nascosto le orme. E quanto più lo seguiva, tanto più, per l'accorciarsi della distanza, si scaldava, come zolfo vivo e tenace spalmato in cima a una fiaccola divampa se si accosta al fuoco. Oh quante volte avrebbe voluto affrontarlo con dolci parole e rivolgergli tenere preghiere! La sua natura si oppose, non le permette di cominciare; però - questo le è permesso - sta pronta ad afferrare i suoni, per rimandargli le sue stesse parole. Per caso il fanciullo si sperde dai suoi fedeli compagni, aveva urlato: «C'è qualcuno?» ed Eco risponde: «Qualcuno». Lui si meraviglia, e cercando con gli occhi da tutte le parti, grida a gran voce «Vieni!» E lei chiama lui che la chiama. Egli si guarda dietro le spalle, e poiché anche questa volta nessuno viene fuori, «Perché», dice, «mi fuggi?», e quante parole pronuncia, altrettante ne riceve.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 385-406.

Nel passo che si è appena riportato Ovidio insiste, come in un virtuosistico racconto nel racconto, su di uno scambio di battute – involontario, da parte del giovane – che si intreccia tra la ninfa e Narciso allorché un giorno, allontanatosi dai compagni, egli chiese se vicino a sé ci fosse qualcuno, ed ella ripeté la sua ultima parola, dando il via a una serie di ripetizione e di riprese... come in un mutilo dialogo. Vediamo pertanto come effettivamente sia grave e dolorosa, per Eco, la punizione inflittale da Giunone; al contempo, la ninfa cerca in tutti i modi di raggiungere i suoi scopi. Tuttavia, per quanto sia determinata, Eco non può non andare incontro al medesimo ripudio che Narciso riserva a tutti coloro che lo amino. Il rifiuto che le viene opposto è descritto da Ovidio e ripreso, naturalmente, da Marino.

Insiste, e smarrito dal rimbalzare  
della voce dice: «Qui riuniamoci!», ed Eco, che a nessun  
suono mai risponderebbe più volentieri, «Uniamoci!» ripete. E decisa a  
far come dice esce dal bosco e si fa avanti per gettargli bramosamente  
le braccia al collo. Lui fugge, e nel fuggire: «Giù le mani, non mi  
abbracciare! - esclama. - Preferisco morire piuttosto che darmi a te!»  
Eco non risponde altro che «Darmi a te!» Disprezzata essa si nasconde  
nei boschi occultando dietro le frasche il volto per la vergogna e da  
allora vive in antri solitari. Ma l'amore resta confitto in lei e cresce per  
il dolore del rifiuto. I pensieri la tengono desta e la fanno deperire in  
modo pietoso, la pelle si raggrinzisce per la magrezza e tutti gli umori  
del corpo si disperdono nell'aria. Non rimangono che la voce e le ossa.  
La voce esiste ancora; le ossa, dicono, presero l'aspetto di sassi. E così  
sta celata nei boschi e non si vede su nessun monte, ma dappertutto si  
sente: è il suono, che vive in lei.

Così Narciso aveva deluso costei, così altre ninfe, nate dalle acque o dai  
monti, così, prima, frotte di maschi. Finché un giorno uno, disprezzato,  
levò le mani al cielo e disse: «Che possa innamorarsi anche lui e non  
possedere chi ama!» Così disse, e la dea di Ramnunte assentì a quella  
giusta preghiera.<sup>9</sup>

Nell'ottava 20 del canto V Marino 'mette in scena' alcune  
fanciulle che si lamentano per l'indifferenza di Narciso ed invocano  
Amore, rimproverandogli di non fare nulla a riguardo e pregandolo di  
spingere il giovane ad amare senza venire ricambiato: si augurano che

---

<sup>9</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 385-406.

egli avverta in prima persona la sofferenza che la mancata corrispondenza comporta.

-Amor,- dicean le verginelle amanti  
-o da questo sord'aspe Amor schernito,  
dov'è l'arco e la face onde ti vantì?  
Perché non ne rimane arso e ferito?  
Deh! Fa, signor, che con sospiri e pianti  
ami invan non amato e non gradito.  
Come più tant'orgoglio omai sopporti?  
Vendica i propri scorni, e gli altrui torti.-

È evidente la vicinanza tra la fonte classica e l'ottava di Marino. Se quest'ultimo illustra la richiesta di intervento, formulata dalle giovani donne, affinché Narciso sia punito per il suo ostentato disprezzo, Ovidio attribuisce la medesima invocazione a una specifica vittima di questo disprezzo, che invocò la dea di Ramnunte per avere vendetta, venendo ascoltata. Ovidio spiega il motivo per il quale l'implorazione fu esaudita e gli dèi vollero infine castigare Narciso: la crudeltà di lui, notevole, aveva colpito molti innocenti bersagli. Tra questi, Eco, respinta brutalmente dal giovane, cui aveva tentato di avvicinarsi e, per questo, coperta di vergogna nel profondo dell'animo, finì per consumarsi e restare come sola voce.

Alla punizione predisposta da Amore Marino riserva grande attenzione. Si analizzeranno ora le ottave 21 e 22 nelle quali, in una sorta di preambolo dell'azione successiva, viene descritto il luogo in cui Amore consumerà la sua vendetta nei conforti di Narciso:

A quel caldo pregar l'orecchie porse  
l'arcier contro il cui stral schermo val poco,  
e 'l cacciator superbo un giorno scorse  
tutto soletto in solitario loco.  
Stanco egli di seguir cinghiali ed orse,  
cerca riparo dal celeste foco.  
Tace ogni augello al gran calor ch'essala,  
salvo la roca e stridula cicala.

Tra verdi colli in guisa di teatro  
siede rustica valle e boschereccia;  
falce non osa qui, non osa aratro  
di franger gleba o di tagliar corteccia.  
Fonticel di bell'ombre argente ed atro,  
inghirlandato di fiorita treccia,  
qui dal Sol si difende, e sì traluca

ch' ai fondo cristallin l'occhio conduce.

La piacevolezza del paesaggio, fresco e tranquillo, corrisponde al passo ovidiano in cui troviamo la descrizione del luogo in cui Narciso si riposa durante una calda giornata di sole: compaiono sempre un prato verde, un bosco ombroso e una fonte limpidissima, incontaminata.

C'era una fonte senza un filo di fango, dalle acque argentate e trasparenti, a cui mai si erano accostati pastori o caprette portate al pascolo sui monti o altro bestiame, che mai era stata agitata da un uccello o da un animale selvatico o da un ramo caduto da un albero. Tutt'intorno c'era erba, rigogliosa per la vicinanza dell'acqua, e una selva che mai avrebbe permesso a quel luogo di essere intiepidito dal sole. Qui il fanciullo, spossato dalle fatiche della caccia e dalla calura, si getta bocconi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte,<sup>10</sup>

Ma è proprio nella soave cornice naturale appena descritta che Amore fa sì che Narciso impari cosa significa schernire gli dèi. Il momento cruciale della vicenda è affrontato da Marino nelle ottave 23-25:

Su la sponda letal di questo fonte,  
che i circostanti fior di perle asperge  
e fa limpido specchio al cavo monte  
che lo copre dal sol quando più s'erge,  
appoggia il petto e l'affannata fronte,  
le mani attuffa e l'arse labra immerge.  
E quivi Amor, mentr'egli a ber s'inchina,  
vuol ch'impari a schernir virtù divina.

Ferma ne le bell'onde il guardo intento  
e la propria sembianza entro vi vede.  
Sente di strano amor novo tormento  
per lei, che finta imagine non crede.  
Abbraccia l'ombra nel fugace argento,  
e sospira e desia ciò che possiede.  
Quel che cercando va, porta in se stesso,  
miseri, né può trovar quel c'ha da presso.<sup>11</sup>

Corre per refrigerio a l'onda fresca,  
ma maggior quindi al cor sete gli sorge;

---

<sup>10</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 407-414.

<sup>11</sup> Nell'ottava 23 si può sottolineare il continuo meccanismo di 'rinvio' tra le parole 'monte' e 'fonte' basato sulla dinamica del riflesso e del rispecchiamento linguistico (mimetica, a sua volta, della vicenda).



ivi sveglia la fiamma, accende l'esca,  
dove a temprar l'arsura il piè lo scorge.  
Arde, e perché l'ardor vie più s'accresca,  
la sua stessa beltà forza gli porge;  
e ne l'incendio d'una fredda stampa,  
mentre il viso si bagna, il petto avampa.

I versi 6-8 dell'ottava 24 esprimono il paradosso di un desiderio rivolto a se stesso, di un possesso che non potrà diventare piacere. Nel sottolineare tale paradosso, Marino segue fedelmente Ovidio, di cui riprende il lessico nel descrivere come Narciso, desideroso di dissetarsi per il caldo, finisce per ardere di una nuova sete e s'innamora di un'immagine senza corpo, che però non crede sia una mera ombra. Colpito da una bellezza quasi divina, desidera ardentemente chi altri non è se non se stesso, si elogia, invano manda baci e getta le braccia nell'acqua nel vano tentativo di afferrare la figura che vi scorge. Niente, nemmeno la fame o la stanchezza lo dissuadono dal restare lì; viene definito ingenuo, poiché, se andasse via, anche quella bella figura svanirebbe, ma lui non lo sa perché rapito dall'inganno.

ma mentre cerca di sedare la sete, un'altra sete gli cresce:  
mentre beve, invaghitosi della forma che vede riflessa, spera in un  
amore che non ha corpo, crede che sia un corpo quella che  
è un'ombra. Attonito fissa se stesso e senza riuscire a staccare lo  
sguardo rimane immobile come una statua scolpita in marmo di Paro.  
Disteso a terra contempla le due stelle che sono i suoi  
occhi, e i capelli degni di Bacco, degni anche di Apollo, e le guance  
impuberi e il collo d'avorio e la gemma della bocca e il rosa soffuso  
sul candore di neve, e ammira tutto ciò che fa di lui un essere  
meraviglioso. Desidera, senza saperlo, se stesso; elogia, ma è lui  
l'elogiato, e mentre brama, si brama, e insieme accende e arde.  
Quante volte non dà vani baci alla fonte ingannatrice! Quante volte  
non tuffa nell'acqua le braccia per gettarle attorno al  
collo che vede, ma nell'acqua non si afferra! Non sa che sia quel che  
vede, ma quel che vede lo infiamma, e proprio l'errore che gli inganna  
gli occhi glieli riempie di cupidigia.  
Ingenuo, che stai a cercar di afferrare un'immagine fugace? Quello  
che brami non esiste; quello che ami, se ti volti, lo fai svanire. Questa  
che scorgi è l'ombra, il riflesso della tua figura. Non ha nulla di suo  
quest'immagine; con te è venuta e con te filmane; con te se ne  
andrebbe - se tu riuscissi ad andartene!

Né desiderio di cibo, né desiderio di riposo riesce invece a staccarlo da lí. Buttato sull'erba ombrata fissa con sguardo mai sazio la forma ingannevole e si strugge attraverso i propri occhi.<sup>12</sup>

La trama, l'intrico delle contraddizioni che imprigionano Narciso, amante di se stesso e a se stesso destinato a sfuggire, 'esplode' lessicalmente nell'ottava 26 di Marino:

La contempla e saluta e tragge, ahi folle,  
da mentito semblante affanno vero.  
Egli amante, egli amato, or gela, or bolle,  
fatto è strale e bersaglio, arco ed arciero;  
invidia a quell'umor liquido e molle  
la forma vaga e 'l simulacro altero,  
e geloso del bene, ond'egli è privo,  
suo rivai su la riva appella il rivo.

Verso la conclusione del racconto ovidiano, troviamo l'anticipazione di quella che poi sarà la sorte di Narciso: Ovidio ci prepara ad una fine che già immaginiamo.

E sollevandosi un po', tendendo le braccia verso le selve circostanti, dice:  
"C'è qualcuno, o selve, che abbia sofferto d'amore più crudelmente?  
Voi certo lo sapete, voi che per molti siete state un opportuno nascondiglio: Vi ricordate di qualcuno, nella vostra lunga esistenza (da tanti secoli dura la vostra vita), che si sia consumato così? So che mi piace, so che lo vedo; ma se lo vedo e mi piace, pure trovarlo non mi riesce: tanto l'amore mi confonde! E ragione di più per affliggermi, non è che ci separi un gran mare, o un lungo cammino, o dei monti, o una cinta di mura con le porte sbarrate: ci divide un sottile velo d'acqua! E lui vorrebbe essere preso! Tutte le volte infatti che porgo baci alla limpida onda, tutte le volte si protende verso di me offrendo la bocca, diresti che si può toccare; è un nulla che si oppone al nostro amore. Chiunque tu sia, vieni fuori! Perché mi illudi, fanciullo unico al mondo? Dove te ne vai mentre io ti desidero? E sí che la mia bellezza e la mia età non sono da disprezzare: mi hanno amato anche delle ninfe. Con sguardo amichevole mi prometti e mi fai sperare chissà che cosa, e quando io tendo le braccia verso di te, subito le tendi anche tu. Quando rido, ricambi il riso. Spesso ho anche notato lacrime sul viso tuo, quando lacrimo io, e anche rispondi con un cenno ai segni miei, e a quel che posso arguire dai movimenti della bocca bella, mi rimandi parole che non giungono alle mie orecchie. Ma questo sono io! Ho capito, e la mia immagine non m'inganna più!

---

<sup>12</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 416-439.

Brucio d'amore per me stesso, suscito e subisco la fiamma! Che devo fare?

Farmi chiedere, oppure chiedere io? Ma poi, chiedere che? Quel che bramo l'ho in me: ricchezza che equivale a povertà. Oh potessi staccarmi dal mio corpo! Desiderio inaudito per uno che ama, vorrei che la cosa amata fosse più distante. E ormai questa sofferenza mi toglie le forze, e non mi resta più molto da vivere, mi spengo nella prima giovinezza. E la morte non mi è gravosa, poiché con la morte finirà questa pena; ma vorrei che l'altro, l'amato, visse di più. Ora invece morremo congiuntamente, spirando, due, un'anima sola».

Così dice, e delirando torna a ricontemplate la figura, e con le lacrime turba lo specchio d'acqua, che s'increspa; e la forma e si offusca. Vedendola svanire: «Dove ti ritiri? - esclama. - Rimani; non abbandonare, crudele, me che ti amo! Se toccarti non posso, mi sia permesso guardarti e nutrire così la mia disgraziata passione!» E mentre si lamenta si tira giù l'orlo superiore della veste e con i palmi marmorei si batte il petto nudo. Il petto, percosso, si tinge di un tenue rossore, così come i pomi, bianchi da una parte, dall'altra rosseggiano, o come l'uva, in grappoli cangianti, si vela, quando matura, di un colore porporino.

A quella vista (l'acqua è tornata limpida) non resiste più. E come cera bionda a una leggera fiamma, come brina mattutina al tepore del sole, così, sfinito dall'amore, si strugge e un fuoco occulto a poco a poco lo consuma.<sup>13</sup>

Narciso si interroga sulle sue sofferenze, dialoga col suo riflesso che sembra svanire quando, colto dalla tristezza, egli piange e con le lacrime smuove la limpida acqua in cui l'oggetto del suo amore risiede. Lo sventurato giovane arriva quindi, infine, a un'amara conclusione: è meglio spegnersi nel fiore dei suoi anni, per morire insieme al suo "lui". Ma anche nel momento della morte è accanto al giovane la ninfa un tempo spregiata, Eco.

E ormai non ha più il suo colorito, rosa misto a candore, non ha più vigore e forze né ciò che prima tanto piaceva a vedersi, e il corpo non è più quello di cui un giorno si era innamorata Eco. Ed Eco tuttavia, quando lo vede così, sebbene ancora adirata al ricordo, prova un grande dolore, e ogni volta che il misero fanciullo dice «Ohi, ohi», lei rimandando il suono ripete «Ohi, ohi», e quando lui con le mani si percuote le braccia, rifà lo stesso suono, il suono della percossa.

Le ultime parole che egli pronunciò, tornando a guardare

---

<sup>13</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 440-490.

ancora una volta nell'acqua, furono: «Ah, fanciullo invano amato!» e il luogo gli rinviò altrettante parole. E quando disse «Addio!», anche Eco disse «Addio!»

Reclinò il capo stanco sull'erba verde. La morte buia chiuse quegli occhi che ancora ammiravano la forma del loro padrone. Anche dopo, quando fu accolto nella sede infernale, continuava e contemplarsi nell'acqua dello Stige. Levarono lamenti le Naiadi sue sorelle; si tagliarono i capelli e li offrirono al fratello. Levarono lamenti le Driadi. Ed Eco risonando si unì a quel coro di dolore. E già preparavano il rogo, e le fiaccole da agitare, e il feretro: il corpo era scomparso. Al posto del corpo trovarono in fiore: giallo nel mezzo, e tutt'intorno petali bianchi.<sup>14</sup>

Come sempre – e inevitabilmente – più denso di Ovidio, Marino concentra la metamorfosi di Narciso è in un solo verso (il quarto) dell'ottava 27, effondendosi peraltro in un fitto gioco di ossimori e allitterazioni (da notare, ai vv. 7-8, le allitterazioni sui suoni “v” e “g”), evocative del motivo del ‘raddoppiamento’ di un'immagine:

Mancando alfin lo spirto a l'infelice,  
troppo a se stesso di piacer gli spiacque;  
depose a piè de l'onda ingannatrice  
la vita, e morto in carne, in fior rinacque;  
l'onda, che già l'uccise, or gli è nutrice,  
perch'ogni suo vigor prende da l'acque.  
Tal fu il destin del vaneggiante e vago  
vagheggiator de la sua vana imago.

In entrambe le versioni, Narciso abbandona la vita e il suo corpo e si trasforma in un fiore (di cui il testo latino precisa il colore, giallo e bianco). Marino non recupera però la figura di Eco che, malgrado i torti subito da quello che un tempo era un bel giovane, persevera secondo Ovidio nel ripeterne le ultime parole. Narciso, racconta poi il poeta di Sulmona, continuò a specchiarsi anche una volta giunto negli Inferi, nelle acque dello Stige; Eco – anch'ella, come lui, in fondo immutata – continuò a piangere insieme alle Naiadi e Driadi.

---

<sup>14</sup> OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X, vv. 491-510.

Volendo ora proseguire con una più approfondita analisi dei giochi linguistici cui Marino ricorre per la sua reinterpretazione del mito, è opportuno segnalare in primo luogo l'insistenza sull'allitterazione della liquida "r". Questo fenomeno acustico e linguistico si dispiega lungo tutte le ottave del canto V riferite alla storia di Narciso, in alcune con maggior frequenza ed insistenza, come nel verso 8 dell'ottava 18:

or con sguardi amorosi, or con sospiri

o come nei primi tre versi dell'ottava 21:

A quel caldo pregar l'orecchie porse  
l'arcier contro il cui stral schermo val poco  
e 'l cacciator superbo un giorno scorse

Si può notare quanto nei versi che compongono il racconto di Narciso l'abbondanza di "r" sia notevole anche dal fatto che nei novanta versi precedenti e nei versi successivi a quelle 11 ottave tale ripetizione si aggira intorno ai due terzi. Tale maggior numero di "r" non si deve ad una fortuita accumulazione in una o due ottave, ma, come afferma Gutiérrez Carau «al fatto che questo [suono] viene ricamato lungo tutto il tessuto del racconto».<sup>15</sup>

Un ulteriore elemento fonico cui prestare attenzione riguarda la possibilità di combinare la "r": le vocali con le quali più spesso si unisce sono a (ra/ar), e/o (ro/or): questo perché nella lingua italiana l'abbinamento (ri/ir) e (ru/ur) risulta più ostico e quindi meno frequente. Tutte queste combinazioni speculari hanno anche il compito di suggerire acusticamente il tema dello specchio protagonista di questa storia mitica. Sembra interessante notare che anche nel nome del protagonista, Narciso, compare il gruppo -ar; inoltre, il nome del ragazzo viene riportato subito e ripetuto tramite l'uso dell'anadiplosi, in modo tale che esso risulti come un'eco, utile a rammentare il nome del protagonista al lettore ma anche ad Adone, destinatario dei racconti di Mercurio. Quindi, le sequenze consonante-vocale prima citate ricorderanno al lettore e ad Adone la storia di Narciso, quel ragazzo che ripudiò l'amore di una ninfa e che per questo

---

<sup>15</sup> JAVIER GUTIÉRREZ CAROU, *Allitterazione e segno linguistico: il mito di Narciso nell'Adone*, «Cuadernos de Filología Italiana», (2000), pp. 375-383.

ebbe una sorte infelice; insomma, si tratta di una sorta di ‘promemoria acustico’ perché si eviti un tale amaro destino.<sup>16</sup>

## 1.2 Narciso nella *Galeria*

*La Galeria*<sup>17</sup> di Giovan Battista Marino è una raccolta di liriche, pubblicata nel 1620 e composta per lo più da sonetti e madrigali, ogni componimento della quale descrive una scultura, un ritratto, una pittura: è, in sintesi, una sorta di museo in versi. Marino inizialmente voleva realizzare una raccolta ideale, concepita da lui stesso e da alcuni suoi amici pittori e disegnatori, nella quale ci fossero rappresentazioni sia iconografiche sia poetiche ispirate da racconti del mito. Con il tempo però scelse di ‘costruire’ una galleria tutta sua, di cui fosse autore esclusivo e, in un certo senso, esclusivo proprietario; l’opera venne dunque costituita soltanto da poesie. In questo modo nacque la raccolta, formata da due sezioni; la prima, chiamata *Pitture*, è a sua volta suddivisa in *Favole*, *Historie*, *Ritratti e Capricci*; la seconda, *Sculture*, è ripartita in *Statue*, *Rilievi*, *Modelli*, *Medaglie e Capricci*. Della prima, ampia sezione dell’opera – le *Favole* pittoriche – fa parte un sonetto dedicato al dipinto *Narciso* di Bernardo Castello.<sup>18</sup>

Chi crederà da mortal mano espresso  
CASTELLO, il bel garzon, ch'al'ombra estiva  
Là d'un liquido specchio in su la riva  
Idolo, et Idolatra<sup>19</sup> è di sé stesso?

---

<sup>16</sup> Per quest’analisi cfr. *ivi*, pp. 375-383 e CARLO DEL CORNO, *Rassegna Mariniana* (1969-1974), Firenze, Leo S. Olschki. pp. 91- 109.

<sup>17</sup> Qui e in seguito si cita da: GIAMBATTISTA MARINO, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra, 2005. Sulla raccolta si vedano poi i seguenti contributi: MARC FUMAROLI, ‘*La Galeria*’ di Marino e la *Galleria Farnese: epigrammi e opere d’arte profane intorno al 1600*, in *ID.*, *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano: Adelphi 1995; CLAUDIA TARALLO, *Mecenati e artisti per la Galeria di Giovan Battista Marino*, «Seicento e Settecento», 6, 2011, pp. 119-148; FRANCESCO GUARDIANI, *L’idea dell’immagine nella Galeria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del Convegno (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985)*, a cura di Antonio Franceschetti, II, Firenze, Olschki, 1988, pp. 647-654.

<sup>18</sup> Bernardo Castello (1557-1629) fu un pittore genovese del tardo manierismo, conosciuto per i suoi dipinti di ambito religioso e per i ritratti. Amico di Marino, doveva la sua celebrità al fatto d’aver illustrato un’edizione della *Gerusalemme Liberata* nel 1585. L’accordo per la commissione del dipinto *Narciso* avvenne per via epistolare tra il pittore e il poeta, a Torino. Per la biografia di Castello si veda: GIAMBATTISTA MARINO, *La Galeria*, *cit.*, pp. CCXXX-CCXXXI.

<sup>19</sup> Da notare è la figura etimologica che compare nel v.4: Narciso, essendo innamorato della propria immagine, è idolo e al contempo idolatra di se stesso; infatti la parola ‘idolo’, che in greco significa alla

Non finto il fonte,<sup>20</sup> e chi si mira in esso 5  
È vivo, e vero, e vera l'onda, e viva.  
Se tace l'un, l'altra di suono è priva,  
Ch'opra sia però d'Arte io non confesso.

Non favella il fanciul, però che'l viso,  
Onde cotanto a sé medesimo piacque, 10  
Sta tutto a contemplar rapito, e fiso.

E la Ninfa, ch'estinta ancor non tacque<sup>21</sup>,  
Fugge sdegnosa il loco ov'è Narciso,  
E nega il mormorio rendere l'acque.<sup>22</sup>

Tra gli artifici stilistici caratterizzanti il sonetto, sono da notare l'allitterazione della “v” – consonante che sembra ‘frusciare via’ leggera, quasi a emulare il respiro di Eco o della fonte – nel v. 6; il medesimo endecasillabo presenta inoltre un rilevante chiasmo, che incrocia gli aggettivi «vivo» e «vero», «vera» e «viva», cruciali per il senso complessivo del componimento. Nel verso che segue, la stessa figura retorica caratterizza la sequenza «tace l'un», «l'altra [...] è priva»; si intrecciano, qui, i verbi e i rispettivi soggetti.

Il sonetto è un esempio significativo di come l'arte, nei componimenti della *Galeria*, eguagli la natura e talvolta la superi: infatti i personaggi descritti, in questo caso Eco e Narciso, non soltanto paiono veri, bensì *lo sono*, autenticamente. Chi osserva l'opera può quindi dubitare del fatto che la scena sia stata realizzata da una mano mortale. Il culmine della veridicità viene raggiunto – e potrebbe sembrare un paradosso – nelle terzine, in cui scrive infatti Marino che né il giovinetto né le acque in cui si contempla emettono suono, e questo non perché siano fittizi, bensì poiché il primo, come nella vicenda ovidiana, è ammaliato dal proprio riflesso, totalmente assorbito dall'ammirare se stesso, mentre Eco, sdegnata con lui, si rifiuta di riprodurre il sussurro delle acque.<sup>23</sup>

---

lettera ‘immagine’, indica la rappresentazione o la statua di una divinità adorata come sede reale della divinità stessa.

<sup>20</sup> Non dipinta, ma vera risulta la fonte in cui Narciso si specchia, concetto espresso attraverso l'uso della figura retorica della litote. Qui l'identità fra l'uomo e il suo riflesso nella fonte si amplifica grazie alla corrispondenza fonica tra le parole “finto” e “fonte”.

<sup>21</sup> La ninfa Eco si consumò d'amore per Narciso riducendosi a sola voce, come racconta il mito originario: tuttavia, nota argutamente il poeta, pur non esistendo ella più, la sua voce rimase e “non tacque”.

<sup>22</sup> *La Galeria*, cit., p. 13.

<sup>23</sup> Cfr. GIAMBATTISTA MARINO, *Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 384-385.

Il tema dello specchio è, fatalmente, centrale in questa lirica, come lo è peraltro in molti componimenti mariniani (e non solo della *Galeria*).

Non va dimenticato che l'intento originario del poeta, quando pose mano alla *Galeria*, consisteva nel giungere alla realizzazione di una propria pinacoteca o museo di disegni e dipinti. Questo progetto non venne portato a termine, e la silloge risultò dunque priva della parte iconografica: tuttavia, proprio la mancanza di una figura abbinata al testo permise che i testi meglio vivessero di vita propria, arrivando a determinare da sé e di per sé l'occasione di un nuovo rapporto tra immagini e parole. In questo modo, il linguaggio imita le immagini della pittura e queste ultime, a propria volta, evocano analogie linguistiche... in un reciproco rispecchiamento.

Relativamente al tema dello specchio, Ovidio nelle *Metamorfosi* intreccia il motivo della riflessione del suono e della voce strutturando il suo racconto in due storie parallele che sono una lo specchio dell'altra. Insieme a questa strategia narrativa, che determina un effetto di rispecchiamento ed illusione, il poeta impernia la narrazione sul tema della bellezza di Narciso, avvenenza che percepiamo tramite il riflesso sullo specchio d'acqua. La descrizione del suo bell'aspetto evidenzia la dualità dell'immagine del bel giovane: esistono due Narciso, uno vero e uno riprodotto, entrambi presenti nel dipinto di Castello descritto da Marino e rappresentativi dei sentimenti di desiderio e amore.

Più in generale, si osserva poi che nella *Galeria* l'abbinamento dipinto-specchio è presente in tre sonetti, sempre legati al motivo dello specchio di Narciso – tra questi, appunto, *Narciso* di Bernardo Castello – in cui l'autore gioca sul confronto fra l'inganno procurato dalla tela, imitatrice della natura, e quello che l'immagine riflessa sull'acqua procurò a Narciso. In tutti i sonetti che raccontano la storia o che descrivono la figura del giovinetto si nota che la rappresentazione dell'immagine riflessa nello specchio d'acqua si unisce a stilemi binari. Il tema di fondo della *La Galeria* 'ammicca' dunque a tutta una serie di altri 'agoni', canonicamente incentrati sul gioco del doppio: il confronto tra l'uomo e la sua ombra riflessa, tra arte e natura, tra imitazione e modello...

Nel sonetto ispirato dal dipinto di Bernardo Castello l'allitterazione di *m* e *n* si accoppia a quella di *l* e *r* ed è presente nei versi in cui l'acqua è silenziosa e riflettente (vv. 3-7). Una climax espressiva ci conduce poi ad un'ulteriore allitterazione, quella



della dentale *d* alternata alla liquida *l* o alla sorda *t* nei versi 3-4. Questo particolare utilizzo fonico allude all'atteggiamento del protagonista, immerso nella piena ammirazione per la sua immagine; ulteriore peculiarità del sonetto riguarda il silenzio che Marino attribuisce ad Eco, che sdegnata fugge da quel giovane che l'ha consumata. Questo silenzio, causato in primo luogo dal fatto che il suono viene negato alla pittura, fa sì che, tra le parole armoniose dispiegate, quale unica eco possibile, intorno al mormorio delle acque e alla contemplazione narcisistica, a mancare sia proprio la voce della ninfa ovidiana.<sup>24</sup>

### 1.3 'Fioriture di Narciso' nella *Sampogna*

*La Sampogna*<sup>25</sup> di Giovan Battista Marino è un'opera che si rifà al genere bucolico che spopolò nel Cinquecento. Si tratta di una raccolta pubblicata a Parigi tra il gennaio e il febbraio del 1620, composta di dodici idilli suddivisi in due parti: otto idilli 'favolosi' – di argomento mitologico – e quattro pastorali. Il titolo si riferisce allo strumento musicale che è solitamente associato alla poesia pastorale. L'idea dell'autore era in origine quella di comporre una copiosa raccolta di idilli: il primo tra questi fu *Europa*.

La premessa all'opera è costituita da cinque lettere; una delle più famose, la quarta, è indirizzata al poeta Claudio Achillini<sup>26</sup>: Marino, per difendersi dalle accuse di plagio, arriva qui a dar conto delle ragioni della sua poesia e, così facendo, attira sulla raccolta l'attenzione della critica dandole rinomanza con questa 'prefazione' più che con i versi stessi.

---

<sup>24</sup> Sul tema dello specchio nella raccolta mariniana, nonché per l'interpretazione del sonetto riguardante il *Narciso* del pittore Castello, si rimanda al saggio di BEATRICE RIMA, *L'idea della pittura e La Galleria degli specchi*, «Letteratura e arte», 2012, 10, pp. 65-106.

<sup>25</sup> Edizione di riferimento per il testo della *Sampogna*, e per un'interpretazione generale sull'opera è il volume GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Milano, Guanda, 1993. Si veda inoltre FRANCESCA FAVARO, *Canti e Cantori bucolici*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 12-18.

<sup>26</sup> Claudio Achillini, nato a Bologna il 18 settembre 1574, è stato un giurista e scrittore italiano; fu grazie ai corsi di filosofia di C. Cremonini, tenuti a Padova, che si avvicinò maggiormente alla poesia. Insegnò all'università di Bologna dal 1598 fino al 1602, a Parma e a Ferrara. Lo ricordiamo specialmente per le opere teatrali: *Teti e Flora* (1628), *Mercurio e Marte* (1628), il sonetto *Sudate, o fochi, a preparar metalli* (1629), la sua prima raccolta di poesie *Poesie* (1632-1633) e *Rime e Prose* (1673). Aveva fatto parte: dell'Accademia dei Lincei, degli Innominati di Parma, degli Interpreti di Ferrara, dei Fantastici di Roma, degli Incogniti di Venezia e della Notte di Bologna. Morì nei pressi di Bologna il 1° ottobre 1640 e la sua salma fu seppellita in S. Martino Maggiore.

Nella *Sampogna*, densa di letteraria erudizione, si intrecciano rimandi a modelli molteplici: agli idilli di Teocrito e di Mosco, agli epitalami di Claudiano e alle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli; fondamentale resta poi il poema metamorfico di Ovidio.

La silloge affronta principalmente argomenti erotici derivanti da miti classici: l'amore è concepito, in chiave sensuale, come tensione erotica; talvolta i toni si fanno licenziosi, sfiorando persino un certo gusto per l'osceno. Le azioni dei personaggi si compenetrano costantemente con lo scenario del mondo naturale.

Per quanto riguarda le scelte metriche, Marino si conferma un inesausto sperimentatore, cercando di trasformare il linguaggio poetico in musica: la parola è infatti intesa come suono e il suo valore musicale tende spesso a voler quasi sovrastare il significato primario delle espressioni.

In queste pagine si analizzerà parte dell'Idillio *Europa*<sup>27</sup>. Si tratta non solo del primo idillio composta da Marino, ma anche dell'unico di cui sono state rinvenute due diverse redazioni: la prima stampata a Lucca nel 1607 e la seconda inclusa nella *Sampogna* nel 1620.

Quarto idillio della raccolta, *Europa*<sup>28</sup> è un poemetto in endecasillabi e settenari sciolti con rare rime; in particolare, i settenari sciolti sono utilizzati per il lamento di Europa (vv. 399-510). Varie, come si accennava, le fonti da cui Marino ha preso ispirazione: le più rilevanti, secondo la critica, sono rappresentate dai poeti greci Mosco e Nonno,<sup>29</sup> di cui Marino rielabora il racconto, aggiungendovi il timbro di un innalzamento stilistico ottenuto in virtù di una scaltrita strumentazione retorica. La versione offerta da Mosco, già fonte di Nonno, è stata d'ispirazione per Marino per le sequenze iniziali e finali relative alla raccolta dei fiori da parte della fanciulla (vv. 20-47),

---

<sup>27</sup> Cfr. *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, cit., pp. 241-278.

<sup>28</sup> Il mito racconta l'attrazione concepita da Giove per Europa: per sedurla, il re degli dèi assume le sembianze di un toro bianco. La fanciulla, ignara di ciò, si avvicina per giocare con lo splendido animale, si siede sul dorso del toro e il dio la rapisce, allontanandosi, con lei sulla groppa, fra le onde del mare. Il padre di Europa, Agerone, ordina agli altri figli (Cadmò, Cilice e Fenice) di cercarla, ma senza successo. Europa diventa regina dell'isola di Creta e ha con Giove tre figli, tra i quali Minosse. Per il testo latino della vicenda si rimanda a OVIDIO, *Metamorfosi*, con un saggio di Italo Calvino, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015, pp. 87-89 (vv. 846-875).

<sup>29</sup> Mosco, originario di Siracusa, visse probabilmente intorno al II secolo a.C. Fu autore di opere erudite e allievo di Aristarco, caposcuola della biblioteca di Alessandria. Il suo compimento principale è l'epillio *Europa*: 166 esametri in lingua epica. Nonno, probabilmente vissuto intorno alla prima metà del V secolo d.C., vanta quale capolavoro le *Dionisiache*, ricchissimo poema (si tratta di quarantotto libri) in versi eroici: l'opera, uno dei più lunghi poemi epici della letteratura mondiale, si estende per circa 25.000 versi.

all'innamoramento di Giove (vv. 154-249), al lamento di Europa (vv. 392-510); il poeta napoletano ha invece tratto spunto da Nonno per la parte finale del catasterismo del toro (vv. 548-552) e per il corpo centrale del racconto (vv. 276-326). Marino attinse inoltre all'Idillio II di Mosco e a un episodio dei *Dyonisiaca* di Nonno: è possibile che da quest'ultimo sia nata la suggestione che ha indotto il poeta a cercare versioni del mito alternative rispetto a quella più nota.

La vicenda di passione è affrontata da Marino dopo un accurato studio dei testi classici. Se Mosco accenna al tema amoroso nelle forme di un'oscura predizione onirica e Nonno racconta di premonizioni di imenei taurini, tralasciando però particolari espliciti sul corpo femminile e l'accento a 'tattiche erotiche', Marino, sebbene sia capace di toni molto più spinti, nell'idillio fa mostra di discrezione e castigatezza, ricorrendo ad esempio alla ripetizione delle parole appartenenti al campo semantico del verbo 'amare' – che dunque finiscono per formare una sorta di fitto 'reticolato lessicale – e a metafore semplici; sono spesso sottolineate la bellezza della fanciulla e la singolare tenerezza del toro.

In molti passi Marino traduce letteralmente le fonti; spesso, peraltro, ne modifica le caratteristiche appunto nel senso di ricercato garbo. È inoltre ricorrente la tendenza mariniana ad arricchire con particolari molteplici lo svolgersi dell'azione e a introdurre (sempre a partire dalle fonti) potenziati elementi affettivi.<sup>30</sup>

La sezione, nella quale è inserito il passo che verrà analizzato in questa tesi, è la sezione dedicata ai fiori. Anche qui Marino si appoggia alle fonti: l'elemento che più catturò la sua attenzione, nel componimento di Mosco, è del resto l'elemento floreale (assente invece in Nonno). Il quadro fiorito e primaverile costituisce l'introduzione dell'idillio oltre che il tema dominante della prima parte. Il testo dell'antico Mosco e il passo di Marino hanno in comune quasi tutti i nomi dei fiori, le loro caratteristiche, il trattamento antropomorfo cui vengono sottoposti e l'aura amorosa che li circonda. È doveroso sottolineare, però, anche le differenze: nell'egloga di Mosco i fiori sono innamorati reciprocamente e a coppie, mentre nell'idillio ardono per la giovane donna; il ritmo utilizzato da Marino è più lento, basato su di una serie enumerativa, mentre in Mosco riscontriamo un ritmo allegro e continuamente 'sospinto in avanti'.

---

<sup>30</sup> Sull'importanza delle fonti nell'idillio mariniano si veda EDOARDO TADDEO, *Mosco, Nonno e la composizione di Europa del Marino*, in «Lettere italiane», 16, 1964 pp. 15-35.

Si riportano di seguito i versi riservati specificamente al fiore del narciso, descritto da Marino in ossequio al testo ovidiano:

Il leggiadro narciso,  
sazio ormai di specchiarsi  
nel fonte lusinghiero, 90  
si fea specchio il bel volto, et invaghito  
di sì rara beltà, col proprio essempro  
le 'nsegnava a fuggir l'acque omicide<sup>31</sup>.

Il fiore in cui si è già tramutato il giovinetto, stanco di specchiarsi nella fonte in cui si contempla poiché innamorato del proprio riflesso, sta cercando di spiegare alla bella immagine femminile in quale modo scappare dalle acque che per lui risultarono fatali.

Come si può notare, il passo inizia subito con il fiore, esito di una metamorfosi di fatto taciuta; ad esso vengono attribuiti sentimenti umani: gli stessi di Narciso giovinetto.

Dominano nei versi due campi semantici. Il primo è il campo semantico della bellezza, rappresentato dai termini “leggiadro”, “belle”, “bel volto”, “beltà”, nonché dal participio “invaghito” che, oltre ad essere un verbo dell’innamoramento, racchiude in sé anche il ‘bello’. Il campo semantico del riflesso è invece rappresentato dai termini “specchio” e “specchiarsi” che, anch’essi legati dalla figura etimologica, insistono sull’azione centrale nel mito di Narciso, ripresa da Marina anche nella sua rassegna floreale.

Come si accennava, Marino nell’idillio non racconta o rielabora la storia ovidiana su Narciso, ma ne inserisce la vicenda in quella di Europa, rendendolo così un elemento aggiuntivo in un’altra narrazione: un mito incastonato in un altro mito. Il ‘bel volto’ citato al v. 91 è proprio quello di Europa, a ulteriore conferma di come l’autore abbia intersecato un mito con un altro, mantenendo però il lessico di quello originario; infatti, Narciso sta guardando Europa, quasi per specchiarsi in lei, nella sua bellezza.

Inoltre, alla fine del passo che si sta analizzando, il bel fiore che un tempo era stato un giovinetto diventa quasi un maestro, che vuole insegnare alla fanciulla il modo per evitare le acque fatali: si tratta di una sorta di monito, pronunciato affinché Europa non cada nei medesimi errori – la vanità, in primo luogo – che di Narciso stesso segnarono il

---

<sup>31</sup> *La Sampogna*, cit., p. 252.

destino. I versi paiono poi incupirsi allorché le acque, inizialmente descritte come lusinghiere e quindi seducenti, ora diventano “assassine”. Originale nel richiamarsi alla fonte mitologica, Marino fa dunque scaturire dalla superficie delle acque, sulla quale si protende il fiorellino, un ammonimento che dovrebbe salvare Europa da una triste sorte, e intreccia vari racconti mitologici, non limitandosi alla mera rielaborazione del mito ovidiano.

Nella *Sampogna* troviamo altri due riferimenti al personaggio di Narciso. Il primo compare nell’Idillio V intitolato *Proserpina*:<sup>32</sup>

Altra lega et intesse  
il giacinto sanguigno e ’l biondo croco  
al narciso vermiglio.<sup>33</sup> 645

(vv. 643-645)

Il secondo si trova verso la fine dell’Idillio IX – il primo degli Idilli pastorali – che è intitolato *La bruna pastorella*:<sup>34</sup>

A me basta che ’l petto  
ne le latebre sue m’accoglia e chiuda,  
ch’io per me più non curo  
in sì lucidi fonti esser Narciso,  
per non vedere in duo diversi oggetti  
il proprio amor diviso.<sup>35</sup> 455

(vv. 454-560)

In questo passo troviamo una parte del dialogo tra Lilla e Lidio<sup>36</sup> che costituisce l’intero idillio; i versi sopra citati sono parole di Lidio, che interpella Lilla in una vera e

---

<sup>32</sup> Proserpina era figlia di Cerere, dea delle messi, e di Zeus. Il mito racconta che fu rapita da Plutone mentre raccoglieva dei fiori sulle pendici dell’Etna, nei pressi di Enna. Divenne poi sposa del suo rapitore e regina degli Inferi.

<sup>33</sup> *La Sampogna*, cit., p. 314.

<sup>34</sup> *La bruna pastorella* è il primo degli idilli pastorali, considerati ‘più vivaci’ dei precedenti favolosi; gli altri sono *La ninfa avara*, *La disputa amorosa* e *I sospiri d’Ergasto*.

<sup>35</sup> *La Sampogna*, cit., p. 486.

<sup>36</sup> Lidio è il nome pastorale di un poeta amico di Marino, nome che egli diede poi a un suo personaggio (talvolta, una sua ‘incarnazione’, una specie di *alter ego*); quello di Lilla è un nome pastorale femminile

propria schermaglia amorosa. Lidio dichiara che desidera essere chiuso nel petto di lei per non venire mai separato dall'oggetto del suo amore. Nell'affermare questo si compara per contrasto a Narciso che aveva ceduto ad una passione amorosa – per se stesso – che l'aveva poi sdoppiato, 'spaccato' e scisso in due: amante dell'immagine di sé riflessa nella fonte, si era per ciò stesso trovato disgiunto da sé. Quello che Lidio esprime è pertanto un desiderio di piena 'fusione' con la pastorella amata.

In questo idillio la storia ovidiana è impiegata da Marino come metafora di una condizione sentimentale, e il racconto mitico, funzionale a una storia diversa da quella antica, vale a esplicitare i sentimenti di Lidio.

---

che Marino aveva già utilizzato in alcuni sonetti 'marittimi' contenuti nelle *Rime* del 1602 e nell'*Adone* IX, 48, in cui così si chiama la donna amata da Fileno.

## Capitolo secondo

### Specchi e riflessi (d'amore) nella *Lira*

*La Lira*<sup>37</sup> è una raccolta di poesie di Giovan Battista Marino, edita nel 1614. È composta da testi scritti tra il 1592 e il 1613 ed è, per questo motivo, formata dalle poesie già presenti nelle *Rime* del 1602 con l'aggiunta delle liriche scritte nel decennio successivo. È divisa in tre parti, a loro volta ripartite secondo temi e generi; le prime due parti racchiudono i testi che erano già presenti nelle *Rime*, mentre la terza i nuovi versi. La prima è 'enciclopedicamente' divisa in rime *Amorose*, *Marittime*, *Boscherecce*, *Heroiche*, *Lugubri*, *Morali*, *Sacre & Varie* e si compone di 454 sonetti; la seconda conta 140 madrigali e 16 canzoni; la terza sonetti e madrigali, ulteriormente ripartiti in *Amori*, *Lodi*, *Lagrime*, *Diuotioni & Capricci*.

Anche in questa silloge sono incluse poesie che, sebbene non risultino direttamente ispirate dal mito di Narciso, o inclusive di espliciti riferimenti al giovane e alla sua storia, si soffermano comunque sul tema del riflesso e dello specchio che del riflesso è strumento (si tratta del resto di un argomento estremamente caro alla sensibilità e al gusto dei poeti del Barocco).

Tra queste liriche annoveriamo il sonetto *Mentre la sua Donna si specchiava*.<sup>38</sup>

Amor, non dissi il ver, quando talora  
Ebbi a dir che costei non era amante,  
E che 'l suo cor di rigido diamante  
Punto non avea mai tuo strale ancora.

Ecco (ma per mio peggio) or s'innamora  
Di se medesma al chiaro specchio avante,  
E fatta mia rival, quel bel semblante  
Ch'io solo amo et adoro, ama et adora.

Crudel donna e superba, a cui sol cale  
Nel lusinghiero adulator fallace  
La tua propria ammirar forma mortale,

---

<sup>37</sup> Per un inquadramento generale sulla raccolta (e sulla sua storia editoriale), nonché per il commento ai testi, si rimanda alla seguente edizione: GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Lira*, a cura di M. Slawinski, volume 1, Torino, Arti Grafiche Roccia, 2007.

<sup>38</sup> Ivi, p. 22.

Sappi che 'l bel, ch'or sì t'alletta e piace,  
Non men che 'l vetro, in cui si specchia, è frale,  
Né men che l'ombra sua, lieve e fugace.

Il sonetto è l'undicesimo delle *Rime Amoroze*, le prime della raccolta. Protagonista della poesia è una donna che, specchiandosi, s'innamora di stessa. Da subito notiamo, pertanto, una forte somiglianza con il personaggio di Narciso. Grazie alla metafora introdotta nel terzo verso, però, 'vediamo' l'amata attraverso il punto di vista di Marino: si tratta infatti di una donna crudele nel respingere le sue attenzioni, il cuore della quale, «di rigido diamante», è rimasto intatto dai colpi di Amore. Tuttavia, alla stregua del personaggio ovidiano, immune da qualsiasi seduzione non fosse quella sprigionata da se stessa, la donna finisce per invaghirsi della propria immagine, divenendo paradossalmente, in ragione di ciò, rivale del poeta, che pure la ama.

Narciso s'innamorò di sé contemplando il proprio volto sulla superficie di una sorgente; la donna, invece, si avvale di uno specchio, protagonista, negli ultimi due versi dell'ultima terzina, di una similitudine che dovrebbe far riflettere la destinataria del componimento: infatti il materiale da cui è costituito lo specchio è fragile tanto quanto lo sono l'immagine e la bellezza che vi sono riflesse, effimere e fugaci. Così, il soggetto che si specchia diventa quasi un'ombra, perdendo la sua realtà e la sua consistenza.

La medesima situazione, introdotta da un titolo minimamente variato, caratterizza anche il sonetto dodicesimo: *Alla sua Donna specchiantesi*.<sup>39</sup>

Qualor quell'armi, ond'io morir m'appago  
L'empia, ch'a danni miei spesso m'accampa,  
In bel cristallo arrotata, e di sua stampa  
Vaneggiando vagheggia il vano, e 'l vago

Tragge Amor del mio cor, mirabil Mago,  
Fiamme dal ghiaccio; ond'io, sì come avampa  
Esca in virtù di ripercossa lampa,  
Sento ardor vero da mentita imago.

Ma la crudel, che l'ha negli occhi accolto,  
Sol di loro degno oggetto il suo splendore  
Stima, e di foco altrui non le cal molto.

Et ha, sì come ha pur per mio dolore  
Più de lo specchio suo lucido il volto,  
Più de lo specchio suo gelido il core.

---

<sup>39</sup> Cfr. *ivi*, p. 23.



In questo sonetto troviamo nuovamente la donna descritta come l'oggetto del desiderio di chi scrive, ma anche quale causa della sua sofferenza: il poeta, vista l'immagine riflessa di lei, non può che innamorarsene e 'bruciare'. Il verso 8, conclusivo delle quartine, stabilisce una contrapposizione tra «ardor vero» e «mentita imago»: il poeta si consuma infatti di una passione che è autentica e quasi tangibile ma ciò per cui si tormenta è solo un'immagine riflessa nel bel cristallo, ovvero nello specchio. Amore, descritto come un mago, trae dal cuore del poeta desiderio e fiamme dal ghiaccio.

Definita «empia» al v. 2, nella prima terzina (v. 9) la donna diviene, con un'intensificazione in negativo, addirittura «crucele»: Marino la raffigura infatti come 'accecata' e rapita esclusivamente da sé; innamorata della vanità del suo riflesso è dunque incapace di curarsi dei sentimenti altrui; ella ritiene degna della sua attenzione esclusivamente la sua stessa immagine. Il concetto di vanità è nel v. 4 associato, in allitterazione, al gerundio 'vaneggiando' e all'aggettivo 'vano'.

Nei primi versi della lirica viene inoltre rimarcato il campo semantico della guerra, rifunzionalizzato allo specchio.

Il sonetto si conclude con la comparazione tra la donna e lo specchio. In una terzina in cui spicca l'anafora che lega i vv. 13-14, nonché la simmetria nella posizione delle parole, pur sapientemente variata, Marino paragona la freddezza del cuore della donna a quella della superficie liscia e gelida dell'oggetto riflettente.

Simile al sonetto undicesimo, anche il componimento dodicesimo raffigura l'amata del poeta – degna emula del mitico Narciso – invaghita del proprio riflesso; alla fallacia di questa vanitosa passione si appaia la – differente – vanità del sentimento dell'io lirico, amante non contraccambiato. Un'ulteriore somiglianza tra i due sonetti riguarda inoltre la descrizione del cuore della donna (apparentata, in una qualche misura, con la protagonista delle rime petrose dantesche). Nel sonetto undicesimo l'animo di lei è detto inscalfibile e duro quanto un diamante, nel sonetto dodicesimo è gelido come la superficie dello specchio.

Alle analogie tra i due sonetti s'intrecciano però ricercati effetti di *variatio*. Il sonetto dodicesimo appare, nel titolo, come una dedica all'amata, quasi il poeta volesse da subito illustrarle i suoi sentimenti nella speranza che infine, accortasi del dolore da lei provocato, ella si mostrasse pietosa; l'undicesimo sonetto si apre invece con un dialogo

con Amore (e il poeta sembra intento a guardare mentre lei si specchia, senza inizialmente provare a parlarle) e le si rivolge solo 'in coda', ossia nelle terzine.

Significativa è poi la definizione dell'immagine riflessa: se nel sonetto *Mentre la sua Donna si specchiava* l'immagine riprodotta dallo specchio è detta «lieve e fugace» (v. 14), nel sonetto *Alla sua Donna specchiantesi*, seppur «mentita» (v. 8), è l'immagine di per sé a costituire l'oggetto vero e proprio dell'amore del poeta.

### 13. *Allo specchio della sua Donna*<sup>40</sup>

Fosti di pianto, e del mio pianto, umore,  
Puro, lucente, e cristallino gelo:  
Or ti fa quasi un pargoletto Cielo  
Di questa Dea l'angelico splendore.

T'ha (qual veggio) in cristallo accolto Amore  
Sol perché 'l mio bel Sol senza alcun velo  
Quanto del cor nel vivo specchio io celo  
Miri, e la sua beltà nel mio dolore.

Onde rivolta in te, quando che sia,  
Queste son lassa (sospirando dica)  
Del mio fedel le lagrime dolenti.

Or se ne' pianti suoi, ne' suoi tormenti  
Me sì bella dipinge, empia e nemica,  
Che farebbe cantando, amica e pia?

In quest'ulteriore esempio dell'attenzione che Marino riserva al tema del riflesso si nota a partire dal titolo come il testo venga indirizzato allo specchio stesso, strumento dell'amore del poeta.

Nella prima quartina Marino (vv. 1-2) si rivolge allo specchio dicendo che i cristalli che ne compongono la superficie sono formati dalle lacrime del suo pianto. Amplia poi il concetto, nei vv. 3-4, tramutando lo specchio in una sorta di purissimo cielo, adatto a far riflettere lo splendore dell'amata.

La quartina successiva include un altro 'personaggio': vi si afferma infatti che Amore ha realizzato il magnifico cristallo per far in modo che, specchiandosi, l'amata contempli il riflesso non solo della propria beltà, ma anche della sofferenza dell'amante.

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 23.

Nelle terzine entra in gioco l'amata, anche se non direttamente, bensì esprimendosi mediante le parole che il poeta immagina possa pronunciare. La donna, specchiandosi e comprendendo che la superficie in cui si riflette è l'insieme delle lacrime del suo amante, si chiede come questo la celebrerebbe se lei fosse amica e pia, invece che dura e nemica come effettivamente gli si mostra. La seconda terzina si chiude con un chiasmo tra 'empia'/'pia'<sup>41</sup> e 'nemica'/'amica', parole anche poste in antitesi.

Nel caso del sonetto tredicesimo, pertanto, il richiamo al mito ovidiano risulta più sfumato di quanto appaia nei componimenti prima analizzati; rimane però, unito al motivo del riflesso, il tema della passione impossibile.

#### 43. *Describe una tranquillità notturna*<sup>42</sup>

Pon mente al mar, CRATONE, or che 'n ciascuna  
Riva sua dorme l'onda, e tace il vento,  
E notte in Ciel di cento gemme e cento  
Ricca spiega la vesta azzurra, e bruna.

Rimira ignuda e senza benda alcuna  
Nuotando per lo mobile elemento,  
Misto e confuso l'un con l'altro argento,  
Tra le ninfe del Ciel danzar la Luna.

Ve' come van per queste piagge e quelle  
Con scintille scherzando ardenti e chiare  
Volte in pesci le stelle, i pesci in stelle.

Sì puro il vago fondo a noi traspare,  
Che fra tanti dirai lampi e facelle,  
Ecco in Ciel cristallin cangiato il mare.

In conclusione di questa (breve) esemplificazione di sonetti mariniani consacrati al tema del riflesso, si propone il sonetto *Pon mente al mare, Cratone*, quarantatreesimo delle *Rime Boscherecce*, terza sezione della silloge, dopo le rime *Amorose* e *Marittime*. A differenza di quanto si è visto nei testi citati sinora, in questa poesia il soggetto che si specchia non è una donna, bensì la luna. Il corpo celeste viene descritto come limpido e sgombro di nuvole – è una notte piena di stelle, blu e scura – e vagando per il cielo mescola e confonde il suo colore argentato con quello del mare, riflettendosi in esso; è un

---

<sup>41</sup>L'aggettivo 'empia' è utilizzato dal poeta per descrivere la donna anche nel sonetto dodicesimo (v. 2).

<sup>42</sup>GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Lira*, cit., p. 82.

riflesso talmente puro e chiaro che le stelle, specchiandosi, diventano pesci nel mare e i pesci stelle. È dunque evidente come il tema dello specchio in questo sonetto sia immensamente moltiplicato, divenendo scenografico, in un continuo gioco di riverberi e riflessi che finiscono per annullare i confini tra le dimensioni.

## Capitolo terzo

### Alcune presenze di Narciso nei versi dei poeti marinisti

#### 3.1 Narciso di Antonio Muscettola

Con la definizione, ormai da tempo diffusa, di ‘marinisti’ s’intendono i poeti che si mossero lungo il solco tracciato da Marino (ma in verità anche i poeti che si dicevano fieramente ‘antimarinisti’, come Tommaso Stigliani<sup>43</sup>, effettivamente non si distaccarono poi così tanto dall’autore dell’*Adone*, e paiono, in un modo o nell’altro, sensibili al suo influsso). Benedetto Croce fu il primo a raccogliere le opere di questi poeti in un’unica antologia intitolata appunto *Lirici Marinisti*;<sup>44</sup> tra loro rientra Antonio Muscettola.

Originario del Meridione (era nato a Napoli il 25 gennaio 1628 e si spense a Benevento il 21 ottobre 1679) Muscettola, insigne rappresentante del Barocco partenopeo e autore versatile (alla sua penna dobbiamo anche opere per il teatro), diede alle stampe varie sillogi: nel 1659 *Poesie*, cui seguì *Delle poesie*, raccolta in tre parti stampata a Venezia nel 1661 e nel 1669 e per la terza parte, postuma, a Napoli nel 1691. Tra le liriche di Muscettola, una è dedicata (e intitolata) a Narciso.<sup>45</sup>

Per saettarmi il petto il cieco dio  
di straniera beltà l’arco non tende;  
me con me stesso impiago, e ’l desir mio  
me di me stesso innamorato or rende.

Ardo, misero, amando e ’l foco rio  
in un gelido umor da me s’accende;  
adoro un volto ch’è mio volto, ed io,  
io che l’offeso son, son chi m’offende.

---

<sup>43</sup> Nato a Matera nel 1573 e morto a Roma nel 1651, Stigliani conobbe, probabilmente, Tasso e Marino a Napoli. Celebre è una raccolta di rime giovanili, il *Canzoniere*. Considerato tra i rappresentanti più fieri dell’anti-marinismo, formulò la sua polemica contro *L’Adone* in un libretto chiamato *L’occhiale*.

<sup>44</sup> Una prima silloge – cento sonetti – era stata realizzata nel 1880 da M.A. CANINI: il *Sonettiere Italiano*. Il testo di riferimento per la silloge crociana è il seguente: *Lirici Marinisti* a cura di BENEDETTO CROCE, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1910; l’introduzione occupa le pp. 525-527.

<sup>45</sup> Per il testo del componimento cfr. *ivi*, p. 354.

Per annodarmi il core io stringo il laccio,  
i pregi miei com'altrui pregi io lodo,  
di speme un'ombra, e la mia ombra, abbraccio.

Oh d'ingiusto penar diverso modo!  
Mentre sospiro il ben per cui mi sfaccio,  
meco unito è il mio bene e pur nol godo.

Il sonetto fa parlare Narciso stesso, in prima persona; il suo discorso, che si snoda di strofa in strofa, presenta molte similarità con la vicenda del Narciso ovidiano (nonché con la rilettura dell'episodio proposta da altre poesie sulle quali ci si è già soffermati).

Narciso, scrive Muscettola, non viene colpito dalle frecce del dio Amore, ma autonomamente compie quest'azione e dunque di se stesso s'innamora. La seconda quartina intreccia verbi allusivi sempre al desiderio – “ardo”, “adoro” – ad aggettivi che sottolineano quanto risulti smisurata la passione concepita per la propria persona e per la propria bellezza, in un susseguirsi di descrizioni dell'oggetto d'amore accompagnate dalla consapevolezza che, essendo costui nessun altro se non se stesso, ogni atto o parola non può che volgersi in male. Narciso si descrive qui come la causa del proprio dolore: egli in persona stringe il laccio intorno al suo cuore, privandolo così di ogni libertà; elogia i suoi pregi come fossero di un'altra persona e, vittima di una vana speranza, cerca di stringere la sua ombra. Infine – e questo è il culmine di un'anomala (“diversa”) pena d'amore – mentre soffre, al contempo ama e desidera il sentimento per il quale si strugge e, poiché tale sentimento è ispirato da sé, con sé lo porta ma, inevitabilmente, non è felice.

## Capítulo cuarto

### **Narciso en el Barroco español: Luis de Góngora y Juan del Valle y Caviedes**

En este capítulo se analizará el mito de Eco y Narciso en el Barroco español, más concretamente en Luis de Góngora y en uno de sus discípulos: Juan del Valle y Caviedes. La literatura española del Barroco se desarrolló desde las primeras obras de Luis de Góngora y Lope de Vega en 1580 hasta finales del siglo XVII; culminó con la prosa de escritores como Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo y dramaturgos como Lope de Vega y Calderón de la Barca. Este movimiento se caracterizó por la adopción de remedios formales y temas complejos centrados en el paso del tiempo y la pérdida de fe en los ideales de la época. Un importante adjetivo y sentimiento de ese tiempo se refería a la vanidad, principal característica del mítico personaje ovidiano de Narciso. En esta tesis se analizarán algunos textos de dos autores distintos: Luis de Góngora y Juan del Valle y Caviedes; ambos mencionan a Narciso dentro de sus obras. Góngora lo inserta en *Soledades* mientras que Del Valle y Caviedes reinterpreta la historia original insertando nuevos elementos y significados, en una obra llamada *Fábula de Narciso y Eco*.

## 4.1 *Fábula de Eco y Narciso*

Esta fábula escrita por Juan del Valle y Caviedes<sup>46</sup> consta de 256 composiciones poéticas y tres piezas dramáticas. La obra está compuesta por 168 versículos más otros 22 que conforman la moraleja final. Esta moraleja tiene un carácter didáctico-satírico. El autor trata el tema siguiendo la historia original del poeta latino Ovidio y parafrasea en romance el argumento bisagra del mito de Narciso y Eco. Del Valle y Caviedes es uno de los autores que hacen una recreación de la historia muy de cerca a la versión de Ovidio, como hicieron por ejemplo Pausanias y Nono. La que más acerca al autor al mito original se refiere al personaje de Narciso, mientras que la diferencia que hay entre las dos versiones atañe al personaje de Eco; la ninfa aparece simplemente como un personaje más, y su historia y características no están desarrolladas como en las *Metamorfosis*. A continuación, tenemos que subrayar que Ovidio narra los mitos con todos los conceptos irreales que caracterizan a la mitología, mientras que Caviedes intenta buscar una explicación racional a la ‘magia’ de la historia.

Se cita ahora el texto original *Fábula de Narciso y Eco*<sup>47</sup>:

Canto de aquel bello joven que en el espejo del agua, sin sucederle fracaso, se veía y se deseaba.	
De aquél que fue de Cupido flecha y blanco a quien dispara, pues las heridas de amor eran con sus mismas armas.	5
Asomábase a las fuentes, y era cosa bien extraña el ver en agua asomado cuando aquesta no emborracha.	10
Tanto el amor le seguía que por llanos y montañas era Cupido su sombra por donde quiera que andaba.	15

---

<sup>46</sup> Juan del Valle y Caviedes nació en Porcuna, España el 11 de abril de 1645 y murió en Lima en 1698. Fue conocido también con el nombre de ‘Poeta de la Ribera’ y fue un poeta y dramaturgo que vivió casi toda su vida en Perú. Fue uno de los discípulos de Quevedo y es de la generación gongorina. Sus escritos se publicaron por primera vez en 1873 bajo el nombre de *Diente de Parnaso*, pero en vida el autor vio publicados sólo tres poemas. Entre sus composiciones hay tres romances burlescos mitológicos: *La fábula de Narciso y Eco*, *Júpiter y Io* y *Polifemo y Galatea*.

<sup>47</sup> El texto integral de la obra se puede encontrar en: JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES, *Obra completa*, Edición, prólogo y cronología de DANIEL R. REEDY, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.



Con agua le introducía  
 sus abrasadoras ascuas  
 y aun con aire, si su voz  
 era eco en él cuando llama. 20  
 Aqueste nombre tenía  
 una ninfa, que habitaba  
 a las faldas de los montes  
 que son quien la voz rechazan.  
 Aquesta se enamoró 25  
 del joven con tantas ansias  
 que lo adoraba rendida  
 y él a ella lo gritaba.  
 Era airosa con extremo  
 porque del pelo a la planta 30  
 era en buen aire compuesta,  
 si era de voces la dama.  
 Grandísima respondona  
 fue sin reparar en nada,  
 porque a su galán Narciso 35  
 le volvió allí las palabras.  
 En los estanques y pozos  
 buscaba una ninfa aguada,  
 y el gozo en el pozo era  
 porque nunca la encontraba. 40  
 La mano por los cristales  
 metía por agarrarla  
 y estando en el agua nunca  
 el pobre pudo pescarla.  
 Por más tiento que ponía 45  
 cual trucha se le escapaba  
 con gran pesar, si en la mano  
 los contentos se le aguaban.  
 Dos mil gracias le decía,  
 pero como era pintada 50  
 la ninfa por cada una  
 luego le daba su estampa.  
 “Ninfa, no estés”, le decía,  
 "la boca abierta y callada".  
 Sin reparar que era sombra 55  
 de su labio el que miraba.  
 Favores le daba el joven  
 que le niega sus palabras  
 si de cuanto le decía  
 él mismo se retrataba. 60  
 Sol le llamaba a la sombra,  
 complicación temeraria

y disparate, que yo  
lo sustentaré en su cara.  
“Hermosa deidad”, decía, 65  
“cuyo brinquillo de plata  
por ser tan pulido puede  
beberse en un jarro de agua.  
Mira, que de amores muero,  
No andes conmigo tirana, 70  
Que es impropia la dureza  
en ninfa tan remojada.  
En la Troya de mi pecho  
introduces fuego y agua;  
mas como estás en las ondas 75  
piedra eres siempre a mis ansias.  
Acaben ya de tirarme  
contigo, porque maltrata  
amor con palo de ciego  
mucho más que con pedrada.” 80  
Tan ciego estaba de amor  
que en su aplauso le llamaba  
cara de rosa a la que  
era de Narciso cara.  
La hermosura de la ninfa 85  
no me es posible copiarla,  
porque sólo tengo sombras  
y los colores me faltan.  
Mas esta pintura es  
de imprenta y era de estampa, 90  
que en mirándose Narciso  
se imprimía en tinta blanca.  
Que el fuego en el agua hallase  
no es mucho cuando miraba,  
que el incendio de su amor 95  
era a la lumbre del agua.  
Es cierto que para un pobre  
era esta famosa dama,  
porque ni viste, ni come,  
ni tiene dame ni daca. 100  
No era muy extraña aquésta  
de las que eran cortesanas,  
pues mil caravanas tienen  
y ésta es una cara vana.  
Queríala el joven tanto 105  
que, en sus perfecciones raras,  
el errado y divertido  
siempre en ella se miraba.

Engañábale su sombra  
 porque no llegó a mirarla 110  
 con calzones, porque siempre  
 se veía Narciso en aguas.  
 Y aunque se los viese, hay  
 machorras ninfas bragadas  
 que los traen, como también 115  
 hay Narcisos que traen saya.  
 Si de Vulcano la red  
 la echa, llega a pescarla,  
 que quien deidades de espuma  
 coge, se moja las bragas. 120  
 Cual buzo se zambullía  
 por la perla imaginada,  
 mas ¿qué mujeres no echan  
 a pique a cuantos las aman?  
 Si era su sombra, imagino 125  
 que sin duda era mulata  
 la ninfa si en agua vista  
 es cualquiera sombra parda.  
 Y no es mucho que hay Narcisos  
 que son golosos de pasas 130  
 y en las cepas del amor  
 se mueren por vendimiarlas.  
 Nunca se vio en ese espejo  
 aquéste de quien se trata,  
 no en el de verla sino en 135  
 el espejo de gozarla.  
 Y fue mucho, cuando el joven  
 siempre que iba a pescarla,  
 el cuerpo no le cogía,  
 mas cogíale las aguas. 140  
 Andaba Eco tan celosa  
 que a Narciso no dejaba  
 a sol ni a sombra; mas ¿cuándo  
 los celos no son fantasmas?  
 Quisiéronle también otras 145  
 ninfas que él las despreciaba;  
 por su copia y a las vivas  
 no podía ver pintadas.  
 Y esta sombra le traía  
 tan fuera de sí, que andaba 150  
 suspenso, como poeta  
 cuando un concepto no halla.  
 Pero a él no le era posible,  
 que como era sombra honrada

no le ponía conque 155  
 topar no pudo toparla.  
 Si se miraba en el vino  
 a encontrar lo que buscaba  
 porque con este licor  
 no hay ninfa que no esté hallada. 160  
 Viendo no la conseguía  
 el joven desesperaba,  
 y murió de amores propios,  
 porque ignoraba la causa.  
 Enterráronle y nació 165  
 entre otras flores hidalgas,  
 dígolo porque no entiendan  
 que fue nacido en las malvas.  
 Todos en el mundo son  
 Narcisos de cosas varias, 170  
 pues todos tienen amor  
 porque éste ciega y engaña.  
 Narcisos son de grandeza  
 los Príncipes y Monarcas,  
 pues no es otra cosa el cetro 175  
 que una sombra imaginada.  
 Narcisos de ciencia son  
 cuantos hinchados la tratan,  
 que piensan que presumirla  
 es lo mismo que alcanzarla. 180  
 Narcisos son de nobleza  
 los que alegando montañas,  
 ásperos hidalgos son  
 cuando la hidalguía es llana.  
 También de ingenios narcisos 185  
 son todos los que se agradan  
 de sus obras y se miran  
 en ellas para estimarlas.  
 En fin, esta es flor de todos,  
 cuya hermosura gallarda 190  
 la mira la necesidad  
 y la huele la ignorancia.

Hay algunas alusiones al medio del autor que nos dan una idea del ambiente social y cultural del Perú colonial: en los versículos 109-112 y 113-116 sobre la vestimenta y homosexualidad, es interpretable que Narciso se encuentre en confusión al no distinguir si el amor del que habla es una mujer con vestimenta de varón o un varón con vestimenta

de mujer, que al ser su propia imagen sería una manifestación de una tendencia afeminada.

En los versículos 125-133 se habla de diversidad étnica y status social, mientras que en los versículos 9-12 de la cultura del vino: se piensa que solo con la embriaguez que produce el vino pueden verse cosas extrañas.

Hablando de la moraleja, es interesante porque satiriza su entorno social en el que se expresa el concepto de narcisismo y es también un reflejo de la sociedad del tiempo; estas primeras observaciones están encerradas en los versículos 169-172. Siguiendo, desde el versículo 173 hasta el 188 se mencionan una serie de vanidades de las que los hombres están orgullosos: la grandeza, la nobleza y la ciencia. Así se puede notar como el autor quiere satirizar estos argumentos, criticar el egocentrismo del hombre y la vanidad.

Para concluir, podemos decir que Caviedes utiliza este mito para criticar los ideales y la sociedad de su tiempo.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Para el análisis del texto y su comentario véase: MARÍA ALEJANDRA VALDÉS GARCÍA, *Fábula de Narciso y Eco*, Facultad de Filosofía y Letras, México, pp.1-10.

## 4.2 *Soledades*

Las *Soledades* es un poema del autor Luis de Góngora<sup>49</sup>, compuesto en 1613 y formado en silva de versículos endecasílabos y heptasílabos; se divide en tres partes: *Al duque de Béjar*, *Soledad Primera* y *Soledad Segunda*. Inicialmente, el poema fue concebido como un proyecto dividido en cuatro partes, cuyos nombres eran: *Soledad de los campos*, *Soledad de las riberas*, *Soledad de las selvas* y *Soledad del yermo*; de todo este trabajo, Góngora concluyó sólo la parte dedicada al duque de Béjar y las dos primeras *Soledades*, aunque la segunda se quedó no concluida (los últimos 43 versículos fueron añadidos después).

Interesante conexión con la obra de Caviedes atañe la temática de la homosexualidad: las *Soledades* empiezan con una referencia que al tiempo se utilizaba como código para referirse a la homosexualidad: Ganimedes, el protagonista es más hermosos que él.

Otro aspecto importante concierne los debates que se verificaron debidos a la dificultad de ornato y a la acumulación de alusiones mitológicas y eruditas de la obra. Fue atacada por el Conde de Salinas y defendida por, por ejemplo, Salcedo Coronel. Esto no impidió a la Generación del 27 reivindicar el estilo gongorino de la obra y, en 1927, render un homenaje al poeta – con motivo del tricentenario de su muerte. Este hecho dio origen y nombre a la Generación misma.

Analizando al título, es importante focalizarse sobre el sentido español del mismo. La soledad española significa algo más que el concepto básico de estar solo materialmente y en un lugar solitario, significa canto andaluz, pena y melancolía por la ausencia o la pérdida de alguien. Además, inmediatamente ‘detrás’ de esta soledad melancólica se encuentra la *saudade*, es decir, un trabajo que ha adquirido un doble valor de ‘nostalgia de las cosas pasadas’ y ‘anhelo de las cosas por venir’. Para completar los matices del título, hay que destacar que la *Soledad* de Góngora es literaria, y que también se han sugerido cruces con *silva* y *selva*, además de elementos paisajísticos y literarios.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Luis de Góngora nació a Córdoba el 11 de julio de 1561 y murió en la misma ciudad el 23 de mayo de 1627, fue un poeta y dramaturgo español del Siglo de Oro y máximo exponente de la cultura del gongorismo o culteranismo. Entre sus obras destacan: la *Fábula de Piramo y Tisbe*, las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Para la biografía del autor véase: LUIS DE GÓNGORA, *Solitudini*, nella traduzione di Cesare Greppi, SE Srl, Milano, 2022, pp. 147-149.

<sup>50</sup> Para el análisis de la obra y su comentario véase: LUIS DE GÓNGORA, *Solitudini*, nella traduzione di Cesare Greppi, SE Srl, Milano, 2022, para las informaciones sobre el título: p. 142.

Hablando del tema principal de esta tesis, hay una citación a Narciso contenida en este poema de Góngora. El personaje está mencionado en la *Soledad Primera*, en el versículo 114.

Se cita a continuación el verso del texto original<sup>51</sup>:

No en ti la ambición mora  
hidrópica de viento,  
ni la que su alimento  
el áspid es gitano; 110  
no la que, en vulto comenzando humano,  
acaba en mortal fiera,  
esfinge bachillera,  
que hace hoy a Narciso  
ecos solicitar, desdeñadas fuentes;  
ni la que en salvas gastas impertinentes  
la pólvora del tiempo más preciso:  
ceremonia profana  
que la sinceridad burla villana 120  
sobre el corvo cayado.  
¡Oh bienaventurado  
albergue a cualquier hora!

---

<sup>51</sup> Para la citación de la obra véase: LUIS DE GÓNGORA, *Solitudini*, nella traduzione di Cesare Greppi, SE Srl, Milano, 2022, p.22.





## CONCLUSIONI

Il lavoro, dedicato all'analisi dei versi di Marino che si soffermano, più o meno ampiamente, sul personaggio di Narciso, si è posto altresì lo scopo di realizzare il confronto tra l'interpretazione del poeta italiano e quelle offerte, a partire dal medesimo soggetto, da due poeti spagnoli: Luis de Góngora e Juan del Valle y Caviedes, entrambi, come Marino lo è per l'Italia, esponenti del Barocco di Spagna.

Al fine di svolgere quest'analisi in ottica comparatistica gli strumenti di cui ci si è avvalsi sono stati, a sostegno dell'indagine dei testi, saggi e articoli.

Si è visto come Marino, di opera in opera, abbia diversamente affrontato e trattato il tema di origine mitico, facendo così assumere a Narciso connotazioni differenti a seconda del testo. Naturalmente, buona parte di queste 'variazioni' è dipendente dal genere letterario entro cui la figura di Narciso s'inserisce: nell'*Adone* la storia è raccontata lungo numerose ottave, nella *Galeria* il dipinto è descritto e 'concentrato' in forma di sonetto, *La Sampogna* ci offre tre idilli mentre *La Lira* quattro sonetti. (Anche alcuni poeti cosiddetti marinisti hanno utilizzato il sonetto per descrivere il personaggio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio; risulta interessante, nel sonetto di Antonio Muscettola su cui ci si è soffermati, il fatto che egli dia a Narciso la possibilità di raccontare attraverso le sue stesse parole la sua storia).

Nelle *Rime* mariniane, invece, è ampiamente descritto il tema dello specchio che vede protagoniste le donne e la Luna e non Narciso in prima persona, anche se il tema del riflesso rappresenta certamente un chiaro e possibile collegamento al suo personaggio.

*La Sampogna* racconta la storia dal punto di vista del bel giovane già trasformato in fiore e vede però un Narciso intento a rivolgere un monito ad una bella fanciulla per evitarle il suo stesso fatale destino.

*La Galeria*, infine, è il più chiaro e ricco esempio degli artifici linguistici utilizzati da Marino, tra cui l'allitterazione, qui assai fitta, che accentua la personificazione di Eco.

Riguardo infine all'episodio di Narciso nell'*Adone*, è stato significativo constatare il rilievo assunto dai giochi fonici: la frequenza nel canto V della lettera 'r', accostata alle lettere 'a'/'i', tende a riprodurre il motivo speculare tanto vivo e presente nel mito originale.

Nei versi spagnoli ho riscontrato alcune peculiarità: l'aggiunta di una morale al termine dell'opera di Caviedes, che in qualche modo si collega al monito che Narciso

cercava di dare alla giovane ninfa cui si rivolge nella *Sampogna*. Luis de Góngora ha citato Narciso all'interno delle sue *Soledades*, in cui troviamo un collegamento, attraverso la tematica dell'omosessualità, al componimento di Caviedes. Infine, ricco di significati è il titolo, che per Góngora, rappresenta una 'solitudine' letteraria, ma che al suo interno racchiude sia una solitudine fisica e materiale che un canto andaluso, oltre che la malinconia per la perdita di qualcuno.

## BIBLIOGRAFIA

CROCE BENEDETTO (a cura di), *Lirici Marinisti*, Gius. Laterza & Figli, Bari, 1910.

DE GÓNGORA LUIS, *Solitudini*, nella traduzione di Cesare Greppi, SE S.r.l, Milano, 2022.

DEL CORNO CARLO, *Rassegna Mariniana (1969-1974)*, Firenze, Leo S. Olschki.

DEL VALLE Y CAVIEDES JUAN, *Obra completa*, Edición, prólogo y cronología de Daniel R. Reedy, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.

FAVARO FRANCESCA, *Canti e Cantori bucolici*, Cosenza, Pellegrini, 2007.

FUMAROLI MARC, *'La Galeria' di Marino e la Galleria Farnese: epigrammi e opere d'arte profane intorno al 1600*, in Id., *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano: Adelphi 1995.

GUARDIANI FRANCESCO, *L'idea dell'immagine nella Galeria di G. B. Marino*, in *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del Convegno (Toronto-Hamilton-Montreal, 6-10 maggio 1985)*, a cura di Antonio Franceschetti, II, Firenze, Olschki, 1988.

GUTIÉRREZ CAROU JAVIER, *Allitterazione e segno linguistico: il mito di Narciso nell'Adone*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2000.

MARINO GIAMBATTISTA, *Opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967.

MARINO GIAMBATTISTA, *L'Adone*, Giuseppe Guido Ferrero (a cura di), Einaudi, 1976.

MARINO GIOVAN BATTISTA, *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.

MARINO GIOVAN BATTISTA, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Milano, Guanda, 1993.

MARINO GIAMBATTISTA, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Trento, La Finestra, 2005.

MARINO GIOVAN BATTISTA, *La Lira*, a cura di M. Slawinski, volume 1, Torino, Arti Grafiche Roccia, 2007.

MARTINI ALESSANDRO, *Dizionario biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, volume 70, 2008.

OVIDIO, *Metamorfosi*, libro X.

OVIDIO, *Metamorfosi*, con un saggio di Italo Calvino, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.

RIMA BEATRICE, *L'idea della pittura e La Galeria degli specchi*, «Letteratura e arte», 2012, 10.

RUSSO EMILIO, *Marino*, Roma, Salerno, 2008.

TADDEO EDOARDO, *Mosco, Nonno e la composizione di Europa del Marino*, in «Lettere italiane», 16, 1964.

TARALLO CLAUDIA, *Mecenati e artisti per la Galeria di Giovan Battista Marino*, «Seicento e Settecento», 6, 2011.

VALDÉS GARCÍA MARÍA ALEJANDRA, *Fábula de Narciso y Eco*, Facultad de Filosofía y Letras, México.

## RIASSUNTO

Questa tesi ha analizzato alcune delle opere di autori del Barocco italiano e spagnolo in merito al tema del mito di Narciso e della sua raffigurazione come personaggio mitologico, ricca di declinazioni e caratteristiche peculiari. È stata svolta, inizialmente, un'introduzione al periodo letterario scelto, il Barocco, sintetizzando le caratteristiche culturali di tale periodo per facilitare poi la comprensione dei testi proposti.

Molteplici 'apparizioni' di Narciso si hanno nelle opere dell'autore italiano Giovan Battista Marino, in primo luogo nell'*Adone*: qui si assiste non solo a una lunga ripresa del mito ovidiano. Il bel Narciso è poi raccontato da Marino nella *Galeria*, una sorta di museo poetico che realizza pitture e sculture in versi; questo tipo di descrizione evoca uno stretto collegamento tra la natura e l'arte. Successivamente, nella *Sampogna*, il racconto mariniano del personaggio avviene dopo un accurato studio delle fonti (Mosco e Nonno) da parte dell'autore che talvolta le reinterpreta, mentre in altri casi vi si attiene fedelmente. In questo testo, la storia di Narciso è racchiusa in pochi versi esemplificativi. Tra le opere del Cavalier Marino, l'ultima trattata è la raccolta intitolata *La Lira*, della quale si sono analizzati quattro sonetti in cui vediamo diversi soggetti d'amore, tra i quali anche la Luna. Concludendo la sezione dedicata al poeta italiano, si è trattato brevemente di quegli artisti che si definiscono *Marinisti*: in particolare è stata svolta l'analisi di un sonetto intitolato *Narciso* di Antonio Muscettola.

Il massimo esponente del Barocco spagnolo è stato Luis de Góngora, il quale all'interno delle sue *Soledades*, in particolare all'interno di *Soledad Primera*, ha citato Narciso. Le pagine dedicate a Narciso in Spagna hanno inoltre incluso un altro autore: Juan del Valle y Caviedes, il quale, in uno delle sue tre opere più celebri, ha scritto la *Fábula de Narciso y Eco*, una ripresa al racconto mitologico di Ovidio. La particolarità di quest'opera consiste nel ruolo che i due personaggi principali rivestono in essa: il personaggio di Narciso è pienamente raccontato ed analizzato, mentre Eco ricopre un ruolo marginale. Caviedes ha spesso ripercorso il mito classico, aggiungendo però al termine della sua opera una morale.