

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione Culturale
Classe LT-11

Tesi di Laurea

*L'influenza della mitologia nella letteratura
aurea: Apollo e Dafne attraverso
quattro esempi.*

Garcilaso, Quevedo, Lope, Polo de Medina

Relatore
Prof. Giovanni Cara

Laureando:
Giovanni Beraldo
1222940

Anno accademico 2021/2022

Indice

1. RESUMEN	4
2. IL MITO DI APOLLO E DAFNE	9
2.1. Le <i>Metamorfosi</i> di Ovidio	9
2.2. Il mito dell'amore non corrisposto: un riassunto	10
2.3. Interpretazioni	12
2.4. Il mito nell'arte	13
3. FONTI LETTERARIE	15
3.1. Dafne e Laura: un confronto attraverso la poesia di Petrarca	15
3.2. Luis de Góngora	17
3.3. Garcilaso de la Vega	20
3.4. Lope de Vega	24
3.5. Francisco de Quevedo	33
4. APPENDICE ICONOGRAFICA	42
5. BIBLIOGRAFIA	45

1. RESUMEN

El presente trabajo trata de la influencia de la mitología grecolatina en la literatura española del Siglo de Oro, con especial atención a cuatro autores del siglo XVI, que tratan este tema de diversas maneras: Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Lope de Vega y Francisco de Quevedo. La influencia clásica siempre ha sido una presencia muy fuerte en la literatura europea, especialmente durante el período del Renacimiento, cuyos rasgos distintivos fueron el amor y el interés por cada manifestación cultural del mundo antiguo y la conciencia de la centralidad y de la importancia del hombre, que con su inteligencia podía crear y promover su destino. Estas eran las características típicas que se podían encontrar en las fuentes clásicas: dos de los textos fundamentales en los que se inspiraban los autores eran seguramente las *Metamorfosis* de Ovidio y *El asno de oro* de Apuleyo. El mito en el que se centra este trabajo es el de Apolo y Dafne, representado en las *Metamorfosis* de Ovidio, que es por excelencia el mito del amor no correspondido. El mito cuenta que Apolo, orgulloso de haber matado a la serpiente Pitón con sus flechas, se jactó de eso con Cupido, el dios del amor. Al hacerlo, se burló de él, preguntándole qué hazañas gloriosas podía presumir él. Cupido, iracundo, juró venganza al dios y preparó sus flechas. Las flechas que Cupido llevó consigo para tener su revancha sobre Apolo eran dos: una de oro, con el poder de hacer enamorar a quien la hubiera recibido; la otra de plomo, con el poder de rechazar el amor. Con la primera flecha, Cupido golpeó a Apolo, mientras la segunda, en cambio, la golpeó contra la ninfa Dafne, hija del río Peneo.

El resultado fue que, mientras Apolo se enamoraba de la chica, ésta comenzó a rechazarlo, huyendo de él. Apolo buscó a la ninfa en todas partes hasta encontrarla, pero nada le valió convencerla de sus sentimientos o adularla con sus palabras: Dafne siguió huyendo hacia el bosque. Cuando Apolo finalmente la alcanzó, la ninfa pidió ayuda a su padre, que detuvo su carrera: sus piernas se hicieron pesadas, el cuerpo se extendió hacia arriba y de sus manos comenzaron a nacer hojas de laurel. Dafne se convirtió en un árbol delante de Apolo, quien abrazó su tronco y juró que el laurel sería su planta sagrada.

Muchos autores de aquella época tomaron como inspiración un modelo literario que se inspiraba en el italiano, más precisamente en el de Francesco Petrarca, escritor toscano que renovó la literatura italiana mediante el nuevo uso de la nueva métrica: el soneto y el uso de endecasílabos. A través de su *Canzoniere*, Petrarca inspiró a muchos poetas españoles, especialmente por la importancia que daba a la figura de la mujer en sus textos, a través de su amada Laura, que no solo fue para el autor un pretexto para escribir poesía, sino lo que lo hace, según él mismo, un poeta a todos los efectos, ya que solo gracias a ella logró insertar todas sus emociones en los textos. El uso del mito de Apolo y Dafne en Petrarca es muy claro: el poeta se refleja en el dios porque él también ha perdido a su amada, muerta por culpa de la peste, y cada día sufre. Entre las líneas de los textos de Petrarca no solo se nota un fuerte sentimiento de amor que lo caracteriza, sino también una atención por las palabras que usa, siempre muy precisas y semánticamente atraídas entre ellas: un ejemplo pilar es seguramente lo del nombre de Laura, utilizado como sustantivo para recordar a la mujer, pero también como *lauro*, que es un latinismo de laurel, representando no solo el concepto de metamorfosis de la ninfa Dafne, sino también la poesía misma, ya que antiguamente la corona de laurel se daba a los poetas más ilustres por sus eficientes trabajos.

Luis de Góngora, primer autor tratado en este trabajo, utiliza el mito de Apolo y Dafne para una estrofa que se encuentra en su *Fábula de Polifemo y Galatea*. A través de su concepto de meta poesía, Góngora habla de Galatea, comprándola a la ninfa Dafne: ambas están huyendo de un amor atormentado y no correspondido. Su concepto de poesía está a otro nivel respecto a sus compañeros escritores, Góngora mientras escribe poemas quiere no solo contar una historia, sino hablar de poesía, a través de un lenguaje semántico muy preciso y buscado y una riqueza poética que va más allá de todas las expectativas de la época; por eso Góngora fue un poeta que pocas personas entendían. A través de su estrofa, de solo ocho versos, fue capaz de contar a los lectores una historia entera, encerrando entre ellos el mito mismo, desde la fuga de Dafne, hasta la metamorfosis en laurel gracias a la cual escapa al dios Apolo.

Garcilaso de la Vega, en su *Soneto XIII*, es quizás el que más se inspira en Petrarca y su *Canzoniere*, tratando el clásico concepto de amor caballeresco, atormentado y no correspondido. Aunque el lenguaje utilizado en los versos de Garcilaso es bastante cuidado y buscado, cualquiera que lea el soneto puede entender todo el dolor que el poeta siente por culpa del amor. El poeta utiliza el mito de Apolo y Dafne de acuerdo con la nueva estética del Renacimiento, donde el mito se utiliza como metáfora de su propia historia: el soneto representa el concepto de amor del poeta, es decir, un círculo de dolor que no termina, una serpiente que se muerde la cola a sí misma; como Apolo es víctima de su propio sentimiento, Garcilaso también lo es.

Después de haber publicado en el 1609 un tratado en versos sobre la reforma del teatro, Lope de Vega se dedica a la redacción de un gran número de obras teatrales de diferentes géneros, entre ellos el mitológico. En su obra *El amor enamorado* encontramos el mito de Apolo y Dafne, tomado de la fábula de Ovidio, mezclado con el género pastoral, que

estaba muy de moda en los ambientes cortesanos del momento, donde asistían los Reyes y otras personas influyentes de la Casa Real. Lope readapta, conforma y reescribe el mito en clave dramática, típica del teatro de la época, incluyendo también un paisaje y una historia que ayuda a la dramatización total de la obra por parte del público: paralelamente a la historia de Apolo y Dafne, Lope también cuenta la historia de Cupido, que cae bajo el efecto de su propio hechizo, enamorándose de Sirena, quien, a su vez, no le corresponde el sentimiento. Por lo tanto, el título ya hace entender cómo se desarrolla la obra, es decir, con el amor mismo (otra manera para llamar al dios Cupido) que se enamora, sufriendo por las mismas penas que él mismo inflige a todos los que sienten en su piel este sentimiento no correspondido.

Para concluir, Francisco de Quevedo escribió dos sonetos que trataban el mito de Apolo y Dafne: *A Dafne, huyendo de Apolo* y *A Apolo, siguiendo a Dafne*. A diferencia de los otros escritores de este trabajo, Quevedo es el que trata el mito de manera totalmente diferente, debido principalmente al período histórico-social que estaba viviendo. Quevedo vivió en una época de malestar social, el cual lo lleva a hablar de varios temas en sus escritos, entre ellos los engaños amorosos, utilizando muy a menudo el estilo burlesco, a través del cual critica a la sociedad en la que no se siente representado. Crea así un concepto de anti-mito, que es exaltado a través del uso de imágenes típicas de la época (por ejemplo, la prostitución y la alquimia) haciendo comprender al lector todo su pesimismo respecto a la sociedad y a la condición humana, la cual según el poeta estaba degradada y corrupta. En los dos sonetos analizados el autor utiliza un lenguaje coloquial y popular, con expresiones, incluso vulgares, típicas. Quevedo, a diferencia de Garcilaso, no es capaz de ver lo bello y lo positivo, especialmente en el período histórico-social en el que vive; por lo tanto, decide recrear la misma historia pero desde un nuevo punto de

vista, que lleva al poeta a alejarse de la elevación y de la elegancia renacentista, para luego presentarnos características que sirven de espejo de la realidad misma de su tiempo.

2. IL MITO DI APOLLO E DAFNE

2.1. *Le Metamorfosi* di Ovidio

Il dio greco Apollo, il quale secondo la mitologia raffigurava il Sole stesso, e Dafne, ninfa d'acqua appartenente al gruppo delle *Naiadi*, le quali vivevano in fiumi, piccoli corsi d'acqua e laghi, nonché figlia di Peneo¹, dio fiume che scorre in Tessaglia, una regione dell'Antica Grecia, formano parte del racconto mitologico che rappresenta l'amore irrealizzato per eccellenza.

Il mito di Apollo e Dafne viene fissato per la prima volta dal poeta Publio Ovidio Nasone nel suo libro *Le Metamorfosi*², nel quale porta alla luce racconti epico-mitologici tipici della tradizione greca e romana. Nel libro troviamo storie, le quali possono anche non essere correlate tra loro, che sono raccontate in ordine cronologico, partendo dalla creazione del mondo (ovvero la prima vera metamorfosi universale, quella che passa dal caos all'ordine) fino alla morte e deificazione di Giulio Cesare (la metamorfosi culminante).³ Sebbene l'opera prenda il titolo dalle metamorfosi che avvengono durante questo "viaggio" cronologico, in questi miti e racconti troviamo un altro tema principale e assai importante durante quell'epoca, ovvero l'amore. Ed è proprio questo stesso

¹ Ovidio racconta Dafne come figlia di Peneo, un dio fiume che scorre in Tessaglia, una regione dell'Antica Grecia, sebbene ci siano molte versioni a riguardo. Alcuni autori, in contrasto con il testo ovidiano, affermano che Dafne è figlia di Ladone, una divinità fluviale. È anche curioso sapere che le Naiadi, gruppo di ninfe delle quali faceva parte Dafne, secondo Omero stesso erano considerate figlie di Zeus.

² La prima edizione fu terminata nell'8 d.C., con il titolo originale in latino *Metamorphosēon*.

³ Dopo la morte di Giulio Cesare (15 marzo a.C.), nel cielo si palesò una cometa (chiamata successivamente Cometa di Cesare) insolitamente luminosa che si poté vedere per ben sette giorni. La popolazione dell'epoca prese questo avvenimento come una deificazione del generale romano, ovvero la comparazione ad un Dio vero e proprio.

sentimento che stimola le varie metamorfosi, nonché la vera forza trainante dietro le trasformazioni. Il concetto d'amore che aveva Ovidio quando scrisse *Le Metamorfosi* è molto differente da quello che abbiamo noi al giorno d'oggi: le classiche storie d'amore con due protagonisti che vivono delle vicende romantiche, le quali terminano quasi sempre con un lieto fine, sono state utilizzate per la prima volta nel Medioevo. Ovidio, invece, riteneva l'amore come una condanna, per lui era una forza sovraumana che nella maggior parte dei casi era vista in modo negativo e destabilizzante. L'amore che descrive il poeta romano è un sentimento al quale nessun può sottrarsi, che ha potere su tutto e tutti, dai semplici mortali fino agli dèi stessi. Nessuno può scappare né evitare gli effetti dell'amore, tutti prima o poi cedono al pericolo e alla miseria a cui esso ci spinge.

2.2. Il mito dell'amore non corrisposto: un riassunto

Dopo aver ucciso il temibile serpente Pitone⁴, Apollo divenne una delle divinità più importante e rispettata dell'Olimpo. Mentre si aggirava per le vie dell'Olimpo pieno di orgoglio, con il suo arco e la sua faretra contenente le sue frecce, incontrò Eros, dio dell'amore nonché figlio di Venere, il quale si stava allenando nella mira con l'arco. Il dio della musica e delle profezie notò come il giovane dio tenesse un portamento così elegante e nobile nel maneggiare l'arco e le frecce, le quali erano il simbolo sacro ed originario di Apollo, e un vento di gelosia gli pervase. Il dio Sole iniziò a deridere Eros, sottolineandogli come utilizzasse l'arco, il suo strumento più nobile, senza curanza e naturalezza, pavoneggiando la sua persona e le ardue imprese compiute finora con tale, in particolare alla sua vittoria più grande, quella su Pitone. Il dio dell'amore inizialmente non cedette alle provocazioni di Apollo, poiché sapeva che egli stava semplicemente

⁴ Un drago-serpente, figlio di Gea, prodotto dal fango della terra.

provando invidia e gelosia, ma successivamente la sua arroganza si ampliò fino ad insultare l'amore stesso che provocano le frecce di Eros. Un'ira di vendetta irruppe nel corpo del dio dell'amore, il quale giurò vendetta per le parole maligne pronunciate da Febo, che se ne andò continuando a deriderlo.

Gli rispose il figlio di Venere: «Se il tuo arco trafigge tutti gli altri, il mio trafigge te, e quanto sono inferiori al dio gli animali, altrettanto è minore della mia la tua gloria».⁵

Eros possedeva due tipi possibili di frecce: le prime erano d'oro, le quali avevano il fine di far innamorare perdutamente chiunque ne fosse colpito, le seconde erano di piombo, le quali, al contrario di quelle oro, provocano un'immediata repulsione e rifiuto. Quando arrivò il momento giusto, Eros mise in atto il suo piano di vendetta, scoccando una freccia d'oro ad Apollo ed una freccia di piombo ad una ninfa, Dafne. Quando i due protagonisti del mito si ripresero dalle frecce del dio dell'amore e si videro per la prima volta, in essi scattarono emozioni e sentimenti contrastanti sotto la piena influenza delle frecce ricevute: Apollo rimase incantato e si innamorò perdutamente della ninfa, mentre quest'ultima provò un senso di disgusto verso la figura del dio *Sole*. Dafne iniziò a nascondersi e scappare da questi continui ed insistenti corteggiamenti, mentre dall'altra parte, il povero Apollo non riusciva a resistere a questa sensazione di attrazione e passione nei confronti di Dafne. Stanca del suo continuo scappare la ninfa, arrivata nei pressi del fiume Peneo, non sapendo più come liberarsi di questo maleficio, chiese aiuto al padre.

Allo stremo delle forze impallidi, e sopraffatta dalla fatica della fuga, guardando le acque del Peneo
«Aiutami, padre: se in voi fiumi è un potere divino, distruggi, trasformandola, questa mia figura

⁵ Ovidio, *Le Metamorfosi*, traduzione di Paduano G., Milano, Mondadori, 2007, p. 29

che è troppo piaciuta». Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade le membra, il petto di fascia di una fibra sottile, i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami; i piedi già così veloci aderiscono a radici immobili, il volto è invaso da una cima, rimane soltanto lo splendore di un tempo.⁶

Dafne, con l'aiuto del padre, viene trasformato in un albero di alloro. Mentre Apollo, sempre sotto effetto della freccia d'oro di Cupido, rimaneva comunque innamorato della ninfa anche sotto questa sua nuova forma. Il dio Sole, sconfitto e rassegnato, consapevole del fatto che non potrà mai avere la sua amata, decise di rendere l'alloro la sua pianta sacra, con la quale coronerà solo coloro che trionfano, come simbolo di gloria.

Anche così Apollo l'ama, e, poggiata la destra sul tronco, sente ancora trepidare il petto sotto la nuova corteccia, e abbraccia i rami come fossero membra; bacia il legno, e il legno rifiuta i baci. Le disse il dio «Dal momento che non puoi essere mia moglie, sarai almeno il mio albero; ti avrò sempre, alloro, sui capelli, sulla cetra, sulla mia faretra.»⁷

2.3. Interpretazioni

Alcuni studiosi affermano che il mito di Apollo e Dafne può essere analizzato e studiato come un contrasto tra la castità e il desiderio sessuale. Nel racconto del mito Ovidio cita la dea Artemide attraverso le parole di Dafne, la quale chiede al padre Peneo la possibilità di vivere una vita la dea: «Concedimi, papà carissimo, che io goda di una verginità. Già è stata concessa dal padre a Diana».

La dea Artemide era considerata eternamente vergine e schiva, poiché da bambina, seduta sulle gambe del padre Zeus, fece un voto di castità, giurando di proteggere sotto la sua

⁶ *ivi*, p. 35

⁷ Ovidio, *Le Metamorfosi*, traduzione di Paduano G., Milano, Mondadori, 2007, p. 35

ala chi rimaneva casto. Si può dunque considerare come Dafne stessa volesse vivere una vita casta come Artemide, non cedendo mai al desiderio fisico di un uomo. Per via di un'avidità del dio Apollo, il quale costante desiderio fisico e d'amore la perseguita, è Dafne stessa a doversi sottomettere e rinunciare al suo corpo, trasformato in un albero d'alloro. Le costanti pressioni del dio, sebbene non fosse direttamente colpa sua ma bensì delle frecce di Eros, fan sì che Dafne sacrifichi la sua vita pur di non dover più vivere una vita scappando da qualcuno che lei stessa non voleva.

2.4. Il mito nell'arte

Il mito e l'arte hanno da sempre avuto un forte legame tra di loro, sin dall'antichità fino ai giorni nostri. Molti artisti rappresentavano, attraverso le loro forme d'arte (pittura, scultura, letteratura, ecc.) racconti e storie tipici della mitologia classica grecolatina, con diversi dettagli ed interpretazioni, dovute agli avvenimenti delle varie epoche nelle quali vivevano, anche in base alla visione sociopolitica che ogni individuo aveva. Ogni artista aveva quindi una visione differente dall'altro, basta semplicemente pensare a due famosissimi pilastri della storia dell'arte, ovvero la *Nascita di Venere* (1485) di Sandro Botticelli e a *Saturno divora un figlio* (1819-1823) di Francisco Goya. Questi due quadri formano parte di due correnti artistiche differenti e possiamo dunque notare come i due artisti sviluppano sulla tela due diversi miti dell'Antica Grecia con diverse tecniche, stili e pensieri. Il primo fa parte della corrente artistica del Rinascimento, dove gli artisti si dedicavano molto allo studio dell'anatomia umana e al Naturalismo; infatti, possiamo notare come Botticelli rappresenta in maniera sinuosa e fluida il corpo della dea, mettendolo in risalto attraverso luci e colori chiari. Dall'altro lato, invece, Goya utilizza una scuola di pensiero e delle tecniche differenti, che si avvicinano più al Romanticismo,

sebbene molti studiosi al giorno d'oggi affermino che è difficile inserire quest'artista in una sola corrente artistica per via della sua incredibile versatilità. Il dipinto di Goya fa parte delle *pitture nere*⁸ e tratta una scena drammatica molto conosciuta nella mitologia grecolatina. Nel dipinto si può tranquillamente notare la ferocia e la crudeltà nel voto ossessionato di Saturno, caratteristiche tipiche della pittura di quell'epoca dell'artista spagnolo, il quale dove l'invasione napoleonica⁹ sviluppa uno stile diverso dai suoi inizi, con colori cupi, soggetti per lo più fantastici e/o mitologici ed episodi tetri e tristi, i quali alludono principalmente a conflitti o guerre.

Per quanto riguarda Apollo e Dafne, il mito di cui sono protagonisti è stato molto rappresentato nella storia dell'arte, sia nell'ambito pittorico che in quello scultoreo. Una delle interpretazioni più conosciute è senza dubbio quella dell'italiano Gian Lorenzo Bernini, il quale rappresenta con una scultura il mito, unendo la classicità alle tecniche tipiche del suo periodo. Nel Barocco la scultura non era statica, bensì dinamica e costante, si cercava sempre di rappresentare un momento in movimento, che continua nello spazio: in questo caso l'artista rappresenta la metamorfosi stessa di Dafne, ovvero il momento culminante nel quale la ninfa si sta trasformando in alloro, fuggendo dalla caccia di Apollo. Questa tecnica scultorea non era mai stata svolta da nessuno prima, Bernini riesce a raccontare lo sviluppo di un racconto e tutte le emozioni che ne fanno parte attraverso il marmo. È un insieme di armonia e sentimenti, le varie tecniche di distanziamento ed unione creano un perfetto equilibrio, che permette allo spettatore di poter seguire e capire lui stesso la metamorfosi.

⁸ Una serie figurativa realizzata da Francisco de Goya tra il 1819 e il 1823. Si tratta di dipinti ad olio su una superficie di intonaco situata nel suo palazzo, la Quinta del Sordo, i quali sono stati spostati su tela ed esposti nel Museo del Prado di Madrid.

⁹ Campagna di Napoleone in Spagna, il quale durante la guerra d'indipendenza spagnola decide di invadere il territorio spagnolo per recuperare il fronte iberico.

3. FONTI LETTERARIE

3.1. Dafne e Laura: un confronto attraverso la poesia di Petrarca

La storia della ninfa fuggitiva e del dio Sole ha un fascino speciale per i poeti del Secolo d'oro, specialmente per coloro che seguivano uno stile petrarchista, ovvero coloro che usano il mito come un'eloquente affermazione del desiderio di amore irraggiungibile e della sofferenza dell'amante respinto. Francesco Petrarca, scrittore e poeta, nonché pioniere dell'umanesimo italiano, rivoluziona l'utilizzo del mito classico nella scrittura del suo *Canzoniere*, attraverso il quale emerge il tormento del sé innamorato. Egli utilizza immagini pittoriche ed evocative che fanno vivere al lettore il tema dell'amore con un sottofondo di malinconia ed agonia: tipiche caratteristiche del grottesco, il quale forma nel testo una complessa ragnatela di concezioni ed immagini emblematiche che vengono evidenziate da momenti di puro eros dell'autore verso Laura, accompagnati sempre da un senso di cupo e tetro, tipici del suo amore tormentato.

La figura di Dafne, nel suo ruolo di amata elegiaca e di vergine, diventa un'ideale Laura, la quale veniva spesso rappresentata come una donna di corte casta e sensuale, due caratteristiche che si scontrano tra loro poiché la sua castità viene vista come celestiale, mentre la sua sensualità come tentatrice e condannevole. Non a caso il simbolo dell'alloro, pianta sacra ad Apollo dedicata alla sua amata Dafne, rappresenta in Laura sia valori terreni (come la sua femminilità, la gloria e la poesia) sia valori morali (principalmente caratterizzati dalla sua castità). Inoltre, Petrarca è a conoscenza del potere

delle parole e di come la loro associazione renda omogenea e fluente un'opera, tanto è vero che collega diverse parole che hanno un suono simile tra loro, ma un significato ermeticamente diverso; un esempio semantico molto noto è senza dubbio quello tra le seguenti parole:

- Laura: donna amata da Petrarca, il quale la descrive come una donna-angelo (tipico concetto stilnovista che vedeva la donna come una figura quasi celestiale che agisce, attraverso una mediazione divina, muovendo i cuori degli uomini e di conseguenza anche i loro sentimenti)
- Laurea: corona d'alloro che veniva anticamente donata ai poeti in riconoscenza dei loro illustri lavori
- Lauro: altro possibile nome della pianta d'alloro

Laura, per Petrarca, è considerata come la gloria del suo essere poeta (la *laurea*) poiché, grazie all'amore ardente che prova nei suoi confronti, è riuscito a scrivere dei testi che l'hanno reso poeta. Petrarca si rispecchia in Apollo perché anche perde la sua amata e, consapevole del fatto che non potrà più averla con sé¹⁰, la fa diventare il centro del suo scrivere, nonché Poesia stessa (sostantivo che viene spesso affiancato al *lauro*, pianta sacra di Apollo, dio della poesia).

Petrarca cerca quindi di spostare l'attenzione sociale dall'esterno all'interno: il suo concetto di letteratura è quello di non considerare tanto importante la vita esteriore di un individuo, ovvero il mondo sociale esterno che lo circonda, ma bensì quello di portare i suoi lettori ad un'analisi interna, spesso associata ai sentimenti, considerando che uno dei temi pilastri di quell'epoca era il concetto di amore in tutte le sue sfumature.

¹⁰ Laura muore per l'epidemia di peste che colpisce l'Italia nel 1348.

Grazie al *Canzoniere* e alle strutture ritmiche dei suoi componimenti, l'influenza petrarchista si diffonde velocemente non solo in Italia, orientando molti poeti italiani come Boccaccio, e successivamente anche Ungaretti, ma anche nella cultura letteraria europea. In Gran Bretagna troviamo William Drummond, soprannominato il *Petrarca scozzese*, e William Shakespeare, che adotta in alcune delle sue opere l'uso del sonetto e degli endecasillabi. In Portogallo Luís Vaz de Camões, considerato il principale esponente della tradizione letteraria portoghese, scrive un canzoniere d'amore chiaramente ispirato a Petrarca, chiamato *Parnaso*¹¹ *de Luís de Camões*, testo che ad oggi è andato perduto, lasciandoci solamente alcune poesie. In Spagna invece troviamo Luis de Góngora, poeta e drammaturgo, che coglie il concetto di bellezza terrena (caratteristica abitualmente etichettata a Laura) e lo applica nei suoi testi; Góngora però fa parte del Barocco, corrente letteraria che lo induce a concentrarsi non solo sul realismo, ma anche sul pessimismo, con un pensiero ricorrente negativo legato alla morte. Ad un altro poeta spagnolo, Garcilaso de la Vega, viene invece dato il merito per aver introdotto nella letteratura spagnola la metrica italiana (composta da sonetti, endecasillabi, ottave, ecc.), originariamente utilizzata da Petrarca.

3.2. Luis de Góngora

Nella sua scrittura poetica Góngora sviluppa un senso matematico ed algebrico. Parallelamente a Miguel de Cervantes, che utilizza il concetto di metaletteratura nei suoi romanzi, anche Góngora nei suoi testi utilizza l'uso della *metapoesia*, definizione data all'utilizzo della poesia stessa per parlare di come essa viene pensata, costruita e scritta:

¹¹ Nell'antichità il Parnaso rappresentava un monte della Grecia dove alloggiavano Apollo e le Muse, motivo per cui divenne sacro e simbolo della poesia. Col tempo questo termine divenne un vero e proprio sostantivo, sinonimo di "poesia".

viene definita come una “poesia allo specchio”, la quale contempla sé stessa. Nel 1612 viene pubblicata la *Fábula de Polifemo y Galatea*, un poema di tipo mitologico, ambientato in una Sicilia di tipo mitico, che narra la storia di Polifemo, il ciclope figlio di Poseidone, il quale si innamora di Galatea, ninfa Nereide, la quale a sua volta è innamorata di Aci, un pastore. In una strofa della sua favola, Góngora utilizza il mito di Apollo e Dafne per collegarsi ai personaggi della sua storia.

Estrofa XXIII

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros, da una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día.

In questa strofa Galatea sta scappando da un suo pretendente e riesce a trovare un luogo sicuro dove può riposarsi in tranquillità, un nascondiglio al sicuro dai suoi molteplici corteggiatori. Da un’interpretazione letterale iniziale del testo, possiamo dedurre che Galatea si sia distesa all’ombra di un alloro, anche se in realtà Góngora integra il mito ovidiano con la situazione attuale della ninfa: anche lei come Dafne sta scappando da qualcuno, da un sentimento non ricambiato. Galatea sta fuggendo (*fugitiva*, v.1) e trova riparo sotto l’ombra di un alloro, poiché il suo tronco sta coprendo la luce del sole (*donde hurta un laurel su tronco al sol*, v.2); la chioma dell’albero, formata dal suo fogliame, copre il tronco dell’albero, formando una corona protettiva per la ninfa.

Góngora utilizza l'allusione del "tronco che ruba al sole" perché il corpo di Dafne viene trasformato in alloro, rubando la possibilità al sole ardente, ovvero Apollo che è ardente di amore per lei, di averlo.

Galatea, distesa nel suolo vicino ad una sorgente d'acqua, sembra un paesaggio d'erba ricoperto di gelsomini, poiché il biancore della sua pelle è in forte contrasto con il verde dell'erba. Il poeta, con intenti nettamente barocchi, raffigura Galatea che si getta accanto a una fontana, e, quando si getta, il corpo della ninfa (che è come neve per via del suo biancore) occulta l'erba, ma allo stesso tempo i gelsomini, posti sull'erba, fanno come fiorire l'erba nascosta.

Dopo il quarto verso Góngora utilizza il punto per dare una forte pausa alla strofa, motivo molto spesso utilizzato nelle ottave, specialmente dal poeta stesso per i suoi fini espressivi; in questo caso ci vuole segnalare un momento di silenzio, dopo il quale inizia una dolce ed armoniosa musica. Quando la ninfa si distende in questa radura verde per riposarsi, il suo volto acquisisce un'espressione di dolcezza, la quale, unitesi alla dolcezza del canto degli usignoli che ci sono intorno, crea un'armonia eufonica e celeste intorno a lei. Quest'armonia dolce e sinfonica dona sonno agli occhi di Galatea, affinché ella possa riposarsi e la giornata non sia bruciata da tre soli (*por no abrasar con tres soles el día*, v.8), che in questo caso fanno riferimento ai due occhi della ninfa e al sole stesso.

Non a caso Góngora sceglie tale mito per la sua strofa, poiché non solo la situazione tra Dafne e Galatea è analoga per la continua fuga alla quale sono sottoposte, ma bensì anche perché l'alloro, sotto il quale si sta riposando la ninfa, è la pianta sacra di Apollo, nonché simbolo per eccellenza della poesia: Galatea è quindi protetta dalla poesia stessa.

Góngora utilizza molto spesso nei suoi testi questa simbologia metaletteraria, ponendo in tutti i suoi versi una forte ricchezza poetica, piena di sensibilità ed intelligenza. Inoltre,

non è da sottovalutare il contributo che diede Góngora alla lingua spagnola stessa: utilizzò ripetutamente nei suoi testi diverse parole (al giorno d'oggi sono comuni ed utilizzate) che all'epoca venivano considerate oscure o raramente usate, facendole risalire alla luce.

3.3. Garcilaso de la Vega

Garcilaso è considerato il padre della poesia moderna spagnola, nonché colui che sviluppò la cultura umanistica in Spagna, ispirandosi a Petrarca e al suo *Canzoniere*, con i classici temi dell'amore cavalleresco, tormentato e non corrisposto. Rispetto ai suoi colleghi contemporanei non ha una bibliografia molto ampia, dovuta principalmente alla sua morte prematura a soli 35 anni¹², per colpa dell'invasione delle truppe francesi in Italia, dove alloggiò per un periodo, producendo la maggior parte dei suoi scritti. Scrisse molti sonetti di ispirazione petrarchista, all'incirca quaranta, nei quali univa la metrica italiana (che aveva studiato durante la sua permanenza a Napoli) e il sentimento tipico dell'autore. Attraverso un linguaggio semplice e comprensibile per i lettori, Garcilaso scrive un tipo di poesia tormentata dall'amore, che, secondo il poeta, era fonte di pena e dolore. Sebbene oggi non si possa dimostrare e confermare (dagli scritti del poeta), gli studiosi affermano che Garcilaso ebbe due grandi amori: Isabel Freire de Andrade, una donna di corte portoghese, la quale, nei suoi poemi, fu presumibilmente identificata nel personaggio della pastora Elisa. Mentre il secondo amore dicesi di tratti di una dama napoletana, ad oggi sconosciuta, la quale lo lasciò per un soldato spagnolo. Queste donne rappresentavano per Garcilaso l'amore ai poli opposti: la prima era per lui l'amore platonico, d'ispirazione a Petrarca, mentre la seconda un amore carnale e fisico, mosso principalmente dalla gelosia della sola carne. Grazie a questi amori il poeta sviluppa un

¹² La data di nascita di Garcilaso è al giorno d'oggi ancora incerta. Gli studiosi dicono che si aggiri intorno agli inizi del 1500 a Toledo.

senso dell'amore differente rispetto al canone classico: è costantemente impossibilitato dall'amore che prova, tanto che per lui le delusioni rendono questo sentimento una guerra che egli sapeva già di perdere, un finale dolente e desolante.

Garcilaso era un solenne ammiratore della scrittura di Petrarca, tanto a livello linguistico (metrica) quanto a livello sentimentale, poiché tutti e due condividevano questo concetto di amore tormentato ed impossibile da raggiungere nella vita terrena. Anche Garcilaso si ispira al concetto di *Laura* (paragrafo 3.1.), con particolare attenzione al Sonetto XIII, nel quale tratta il mito di Apollo e Dafne attraverso l'uso di quattordici endecasillabi divisi in terzetti e quartetti.

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Secondo Francisco Sánchez de las Brozas, umanista e filologo del Barocco spagnolo conosciuto anche come El Brocense, per scrivere questo sonetto Garcilaso prese una forte ispirazione da Petrarca e da alcuni testi che si trovano nel *Canzoniere*, il quale a sua volta è stato influenzato da Ovidio. Garcilaso riprende tante le caratteristiche tecniche, come l'uso della metrica italiana, tanto quelle interiori, riguardanti i sentimenti che gli autori provano, adeguandole in modo più coerente possibile al suo concetto ideale di poesia.

com'ogni membro a l'anima risponde,
diventar due radici sovra l'onde
non di Peneo, ma d'un piú altero fiume,
e n' duo rami mutarsi ambe le braccia!¹³

Nel suo sonetto Garcilaso ci propone il mito nel momento in cui Dafne si sta trasformando in alloro, ovvero nel momento esatto della metamorfosi. Inoltre, la ninfa viene presentata dal poeta con delle caratteristiche fisiche che rimandano al canone fisico della bellezza rinascimentale (capelli biondi color oro e pelle bianca e tenera), in modo tale da avvicinare il mito classico all'epoca che sta vivendo l'autore. Il riferimento ai piedi bianchi (*los blancos pies*, v.7), come il motivo dei capelli dorati, è una chiara figura di riferimento alla tradizione corrispondente al concetto di *candido piede* di Petrarca¹⁴. Dafne viene quindi presentata come un modello di donna petrarchista, ovvero come una donna venerata dal suo amante, in questo caso il poeta, il quale è condannato a soffrire

¹³ Francesco Petrarca, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, Nel dolce tempo de la prima etade (XXIII, vv. 46-49)

¹⁴ Il tema del corpo, specialmente femminile, era una ricorrenza molto frequente nei testi di Petrarca, il quale utilizzava la descrizione fisica per trattare successivamente di valori morali, come il concetto di *corpo-anima*.

eternamente per il sentimento non ricambiato dell'amata. Al contrario, il personaggio di Apollo passa in secondo piano nel sonetto, giacché appare solamente a partire dal primo terzetto, senza nemmeno essere menzionato per nome, ma bensì come colui che causa il dolore di Dafne (*aquel que fue la causa de tal daño*, v.9), il quale successivamente verrà specchiato nel suo stesso dolore per la perdita della sua amata.

Nel primo quartetto si incontrano elementi umani (*brazos*, v.1, *cabellos*, v.4) che aprono e chiudono la strofa, mentre quelli non umani (*luengos ramos*, v.2, *verdes hojas*, v.3) si trovano nei versi interni, come se fossero in qualche modo nascosti tra essi. Inizialmente predomina l'elemento umano, in preparazione alla metamorfosi definitiva che avviene nel secondo quartetto, nel quale gli elementi sono invertiti: quelli umani sono nei versi interni (*tiernos miembros*, v.6, *blancos pies*, v.7) mentre quelli non umani agli estremi della strofa (*áspera corteza*, v.5, *torcidas raíces*, v.8). I primi, accompagnati da aggettivi di natura fragile e dolce, messi al centro della strofa, danno l'impressione di lottare disperatamente per sopravvivere contro gli elementi che richiamano alla trasformazione in alloro, i quali i lettori percepiscono come crudi e duri. La metamorfosi è, per l'autore, la distruzione della bellezza ideale, poiché tutti gli elementi di bellezza femminile vengono bruscamente interrotti dalla trasformazione in alloro della ninfa.

Con l'arrivo della presenza di Apollo dal primo terzetto si fa riferimento alla fine del mito: il dio Sole, capendo che non potrà mai avere la sua amata inizia un lungo pianto, il quale produce talmente tante lacrime che codeste, cadute a terra, annaffiano Dafne trasformata in alloro, facendo crescere la pianta. Attraverso il dolore di Apollo il poeta si fa eco e proclama intensamente la sua sofferenza amorosa perché, in questo caso, il mito ha sia valore universale che personale: la sofferenza per amore è inesauribile perché il

dolore fa riemergere altri dolori, come allo stesso modo cresce l'albero (Dafne) con le lacrime di Apollo.

Il linguaggio del sonetto è ricercato, il lessico è curato e il tono non è volgare, poiché l'obbiettivo è quello di cercare la semplicità e l'eleganza. Durante la descrizione di Apollo il poeta utilizza parole specifiche (*llorar, lágrimas, miserable estado, mal tamaño*) che dimostrano il sentimento che egli prova: il Dio viene umanizzato attraverso il classico ideale petrarchista dell'uomo sofferente per l'amore platonico.

Garcilaso utilizza la mitologia come comparazione della sua propria storia d'amore, in linea con la corrispondenza petrarchista: utilizza il mito in conformità con la nuova estetica tipica dell'inizio del Rinascimento, nella quale il mito serve per fare una metafora della propria storia d'amore. Il sonetto rappresenta il concetto di amore del poeta: è un circolo di dolore che non finisce, un serpente che si morde la coda da solo, giacché Apollo è vittima del suo stesso sentimento, distrutto per sempre.

3.4. Lope de Vega

Lope Félix de Vega y Carpio, conosciuto semplicemente come Lope de Vega, fu uno scrittore e drammaturgo spagnolo, nato a Madrid nel 1562. Sin da piccolo era già un giovane prodigio, con una naturale propensione alla scrittura; alla giovane età di cinque anni già padroneggiava il latino e il castigliano ed iniziò a comporre versi, mentre dai dodici anni iniziò con la stesura di commedie. Oltre alla sua passione per la letteratura e la scrittura stessa, Lope si interessò molto anche all'amore e alla passione che portava con sé questo sentimento: nella maggior parte dei suoi testi è ricorrenza trovare sempre un riferimento a una delle sue molteplici relazioni amorose, soprattutto perché al tempo l'amore era uno dei temi principali in tutte le forme d'arte, nonché motivo di creazioni

architettoniche, pittoriche, musicali e, naturalmente, letterarie. Il tema dell'amore in Lope è, ancora al giorno d'oggi, motivo di studio per molti esperti dello scrittore; José María Marco, professore e editore spagnolo, dedica, attraverso la stesura di un libro, uno studio a Lope de Vega e al concetto che egli stesso ha di amore e lo definisce come «il poeta dell'amore per eccellenza, poiché nessuno ha mai pensato tanto all'amore quanto lui; nei suoi testi troviamo le innumerevoli definizioni dell'amore di cui lui stesso era orgoglioso»¹⁵.

Una delle caratteristiche principali delle opere di Lope era il fatto che tutto accade intorno alla trama, nella quale utilizza molto spesso elementi di storia della Spagna dell'epoca, ai quali unisce spesso una storia d'amore che si complica con varie questioni. Il suo obiettivo principale era quello di intrattenere il pubblico, che testimonia il tempo in cui visse, quando il teatro stava diventando un grande intrattenimento per le masse. Nei suoi testi ha utilizzato un gran numero di riferimenti, come la Bibbia, mitologia antica, storia, leggende medievali, influenza dell'opere di autori italiani e l'attualità e la vita quotidiana della Spagna del Diciassettesimo secolo, attraverso l'inserimento di personaggi tipici che venivano sviluppati più attentamente, dettagliatamente e ampiamente rispetto ai suoi colleghi precedenti. Il pubblico trovava fotografato esplicitamente nel teatro la propria società *castiza* e la rappresentazione dei ruoli che ognuno aveva in essa: in questo senso Lope fu chiaro e coerente sia con la società bassa che con quella alta, mettendo in scena tutto ciò che poteva giovare alla sua abilità teatrale.

Una data cardine del teatro spagnolo è il 1609, quando Lope de Vega pubblicò un trattato in versi sulla riforma del teatro, intitolato *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*;

¹⁵ José María Marco, *El verdadero amante. Lope de Vega y el amor*, Ediciones Insólitas, 2019

un poemetto teorico nel quale Lope mette su carta il passaggio dal teatro di strada a quello stabile, accompagnato dai suoi motivi, in sei punti schematici:

1. Il teatro doveva essere naturale, che non vuol dire realistico, perché la gente non parlava in versi nella vita reale, però, ciò che si metteva in scena doveva aderire alla realtà fuori dal teatro, come ad esempio la cultura dei campi, un'arte naturale che era molto importante per il pubblico che guardava lo spettacolo.
2. L'uso linguistico di una mescolanza degli stili. Prima determinati usi linguistici appartenevano a determinati personaggi, ad esempio ad un personaggio colto veniva dato un linguaggio colto. Lope cambiò questo fattore decidendo di mescolare i vari stili linguistici, stravolgendo così il canone classico, non solo a livello orale, ma anche a livello tecnico di scrittura (nei suoi testi possiamo trovare tanto un aristocratico non parla sempre in maniera colta come un contadino che parla in sonetto). In questo modo, dà un messaggio di importanza delle classi sociali basse, le quali vengono messe allo stesso livello di quelle alte.
3. L'opera teatrale veniva divisa in tre atti invece dei cinque classici che prevedeva la visione aristotelica. Con tre atti si aveva una maggiore attenzione del pubblico e un maggiore controllo degli attori, nonché una maggiore tenuta sulle unità aristoteliche spiegate nel punto quattro.
4. Nell'antichità esisteva il rispetto delle unità aristoteliche (dell'epoca di Aristotele e dei suoi "discepoli") di tempo, luogo e azione. L'unità di luogo consisteva nella ricerca della massima diminuzione, ovvero il luogo doveva sempre essere lo stesso (dovuto anche alla scarsità di sceneggiatura che si poteva mettere in scena), l'unità di tempo consisteva nella sequenza cronologica senza interruzioni né salti temporali, mentre quella d'azione invece era lo sviluppo di un solo tema,

questione o problema senza svilupparne un altro. Lope smontò questi tre concetti perché pensava che tenere lo stesso identico scenario avrebbe fatto annoiare il pubblico. Per lui, è sconsigliabile tenere l'unità di tempo perché il pubblico, uscito dal *corral*, si accorgeva della diversa percezione del tempo; quindi, non aveva senso spiegare un fatto in maniera sequenziale, ma bensì attraverso avvenimenti culminanti, attraverso l'uso di passaggi temporali e flashback. Infine, per Lope si poteva rispettare l'unità di azione ma non era necessario poiché la commedia teatrale poteva tranquillamente seguire più vicende purché alla fine dello spettacolo ci fosse un'unione tra di esse; quindi, previde e ipotizzò la possibilità di mettere in scena più vicende.

5. Lope era un uomo di teatro a 360° perché era scrittore, attore, sceneggiatore ed imprenditore allo stesso tempo. Per lui era bene che il palco non rimanesse mai vuoto, poiché pensava che se esso fosse stato vuoto ci sarebbe stata noia ed insoddisfazione da parte del pubblico. Quindi, ci doveva essere sempre una scena che copriva i momenti vuoti nei quali si cambiava scena: nasce dunque la figura del *gracioso*, una spalla comica che occupava la scena attraverso battute, il quale diventò una figura cardine molto presente, non solo nelle commedie ma bensì anche nelle tragedie.
6. Lope utilizza la polimetria (nonché la conseguenza logica della mescolanza degli stili del punto due), attraverso la quale sviluppa tipi diversi di metri attuati in tutta la commedia, perché sentire parlare gli attori sempre allo stesso modo avrebbe potuto stancare il pubblico. Il teatro era in versi, ma Lope stesso consigliò il frequente cambio metrico, con diverse tonalità, accentuazioni e musicalità, come ad esempio il passaggio da endecasillabo a terzina dantesca.

Il teatro era un fenomeno pervasivo, che aveva un'enorme presenza e un potere comunicativo molto importante, sia in modo positivo che negativo, come ad esempio la censura di alcune opere per i messaggi subliminali che nascondevano sotto. Lope scrisse una quantità di opere molto elevata, dovuta alla sua dedizione per la scrittura sin da fanciullo, esplorando quasi ogni genere che al tempo si conosceva: cavalleresco, pastorale, storico, religioso, narrativo, lirico e molti altri. Nel suo percorso letterario scrisse anche alcune commedie di origine mitologica, per le quali si ispirò principalmente alle *Metamorfosi* di Ovidio, integrando il concetto di mito nei drammi cortigiani, in cui veniva rappresentata la società dell'epoca, includendo anche re e nobili.

Lope de Vega scrisse *El amor enamorado* tra il 1625 e il 1635, anche se fu pubblicata e presentata postuma, per poi essere successivamente messa in scena nei Giardini del Parco del Retiro, dedicandola al re Filippo IV e alla regina Isabella di Borbone. L'opera trattò il mito di Apollo e Dafne, tratto dalla favola di Ovidio, mescolato però con il genere pastorale, che andava molto di moda negli ambienti cortigiani del momento, dove presenziavano i Re e altre persone influenti della Casa Reale. Alcuni studiosi affermano che sia l'ultima delle commedie di tipo mitologico che scrive Lope; in essa fu racchiusa tutta la sua esperienza di scrittura di opere drammatiche di carattere mitologico, in quanto conclude l'opera in età avanzata, probabilmente intorno ai 75 anni.

Il mito di Apollo e Dafne nell'opera di Lope è caratterizzato da uno stile personale, come d'altronde tutte le opere anteriori dell'autore. Lope riadatta, conforma e riscrive il mito in chiave drammatica, tipica del teatro dell'epoca, includendo anche un paesaggio ed una storia che aiuti la drammatizzazione totale dell'opera da parte del pubblico. L'opera fu sviluppata in tre parti differenti, chiamate anche *jornadas*, ed inizia con l'apparizione di un personaggio che non compare nel mito ovidiano, ma è bensì inventato da Lope: Sirena,

una ninfa, la quale sta chiedendo aiuto perché sta scappando da un qualcosa che inizialmente il pubblico non capisce di cosa si tratti. Nella scena successiva vengono presentati altri personaggi: Alcino, contadino innamorato di Sirena che si preoccupa per lei e per tutto il male che lo può succedere, la ninfa Dafne e Silvia e Bato, i quali vengono caratterizzati come i “cattivi” dell’opera. Durante una conversazione tra questi personaggi la ninfa Dafne rivela che il personaggio segreto da cui sta scappando Sirena è in realtà un mostro con le sembianze di un serpente, il quale ha fatto sì che la popolazione scappasse di lì. Entra in scena Febo, altro nome utilizzato da Apollo, che riesce ad uccidere il serpente Pitone e a liberare la città e i suoi abitanti da questo male.

FEBO Venid seguros, pastores,
que el arco de Febo ha muerto
la destrucción de los montes,
el incendio de los valles
y el veneno de los bosques,
para que su protector
de hoy más Tesalia me nombre.¹⁶

Secondo quanto scritto da Lope nel suo trattato, per lui è possibile produrre un’opera teatrale che tratti molteplici storie in una, ed è proprio quello che succede ne *El amor enamorado*, poiché parla della sconfitta di Pitone, ma il tema principale dell’opera è l’amore. La ninfa Dafne è corteggiata da molti personaggi, tra cui Aristeo, principe di Tessaglia, una regione storica dell’antica Grecia, il quale è innamorato di lei e va da Peneo, padre della ninfa, per chiedere la mano della figlia. Dafne, però, si rifiuta

¹⁶ Lope de Vega, *Comedias della Vega del Parnaso, III. El amor enamorado*, a cura di D. Profeti, Firenze, Alinea, 2006 p. 77-78

totalmente a questo matrimonio, affermando che ella non vuole avere nessun tipo di contatto con nessun uomo, poiché lei è al servizio della dea Diana e al suo voto di castità.

SILVIA Enojarás a Venus.

DAFNE Yo te advierto
que della, y de su hijo mal nacido
no se me da...

SILVIA Detente, que Cupido
es un dios que a los dioses inmortales
hace temblar.

DAFNE Sus bienes y sus males
son para gente loca, ociosa y vana:
yo soy ninfa del coro de Diana.

SILVIA ¡Oh, tanto coro y tanto dianizarte!

DAFNE ¡Váyase Venus a casar con Marte!¹⁷

Dopo aver insultato Venere e suo figlio Cupido, Dafne dice di non temerli, poiché ella forma parte della cerchia di Diana, della quale ha l'appoggio. La dea dell'amore, arrabbiata per il tradimento di Dafne, si reca dal figlio Cupido, chiedendogli di attuare la vendetta più crudele che egli possa pensare: lanciare una freccia d'oro ad Apollo e una di piombo a Dafne.

Nel secondo atto Cupido attua la sua vendetta ed inizia l'avvicinamento di Apollo nei confronti di Dafne, la quale rifiuta il dio Sole, affermando che ha fatto un giuramento di castità che intende mantenere. Lope inserisce anche un processo di metamorfosi: Apollo si trasforma in un piccolo cervo per attirare l'attenzione della ninfa, la qual scopre il

¹⁷ *ivi*, p. 69-70

trucco e lo accusa di giocare un gioco sporco nei suoi confronti, facendola allontanare ancora di più dall'amore che Febo prova nei suoi confronti. La seconda *jornada* si conclude con Dafne che chiede aiuto a suo padre, Peneo, e a Giove, i quali immediatamente aiutano la ninfa, trasformandola in un alloro.

La terza *jornada* inizia con un triste monologo di Cupido, il quale si lamenta del sentimento di Sirena, della quale è completamente innamorato. Il dio dell'amore vuole rompere il suo arco nella corteccia di un albero, precisamente un alloro; appare Apollo, il quale aveva giurato che codesta pianta sarebbe diventata sacra per lui, per fermare Cupido e castigarlo. Ma, una volta entrato in scena, Febo vede quanto afflitto e addolorato è il dio e inizia a provare pietà nei suoi confronti.

FEBO Cuantos males me has hecho, me has pagado.
 Ahora, ingrato Amor, verás quién eres,
 pues que, siendo el Amor, de amores mueres.¹⁸

Sebbene volesse vendicarsi per avergli sottratto la sua amata, Apollo decide che la miglior vendetta possibile sia quella di far penare per amore il dio dell'amore stesso, sconfiggendolo usando le sue stesse strategie. Sirena è a sua volta innamorata di Alcino, un contadino del villaggio, per merito di Cupido stesso, che scagliò la freccia. Sebbene ella vorrebbe poter amare Cupido come ama Alcino, non può, poiché il potere delle frecce del dio è troppo potente. Allora, Sirena stessa, dopo un dialogo con Venere, dea dell'eros e della bellezza, nonché madre del dio dell'amore, chiede a Cupido di farla disinnamorare di Alcino, altrimenti non potrà mai innamorarsi di lui con il cuore già occupato da un'altra persona; ma il dio, per quanto innamorato sia di Sirena, non può soddisfare tale richiesta.

¹⁸ *ivi*, p. 121

SIRENA Desenamórame, Amor.

CUPIDO Si soy Amor, cómo puedo
ser desamor?¹⁹

L'atto segue con un'altra metamorfosi poiché Cupido, vedendo che le sue frecce non hanno alcun potere su Sirena, decide di trasformarla in acqua, nonché in una fonte (*en agua se convertió*, v. 564). In scena si presenta successivamente Diana, la quale aveva giurato che avrebbe vendicato il fratello Febo, prende Sirena e la porta con sé in cielo, sottraendola per sempre dall'amore di Cupido. La *jornada* viene conclusa con la discesa di Giove, che decide di fermare una volta per tutte il litigio tra Febo e Cupido.

JÚPITER Si Febo por tus engaños,
Amor, a Dafne perdió,
la razón, a quien han dado
nombre de alma de la ley,
dice que es derecho llano
que Amor no goce a Sirena.²⁰

Giove dice che, come Apollo ha perso la sua amata Dafne per colpa degli inganni di Cupido e delle sue frecce, è giusto che anche quest'ultimo soffri per amore e per la perdita di Sirena. Tutti si attengono alla giustizia del dio, o quasi; Cupido, ancora furioso e persistente, giura vendetta verso tutti, incluso il re di tutti gli dèi.

¹⁹ *ivi*, p. 134

²⁰ *ivi*, p. 149

CUPIDO No importa;
de él y de todos aguardo
vengarme presto.²¹

Si può dunque affermare che *El amor enamorado* è sia un'opera fastosa sia cortigiana che gioca tra il genere mitologico e quello pastorale in modo perfettamente coordinato. Lope utilizza le regole del teatro che sviluppa lui stesso nel suo trattato del 1609, sperimentandolo con tematiche differenti, in questo caso la mitologia grecolatina. Anche se il titolo sembra annunciare un dramma sull'amore tra Cupido e Psiche, in conformità con la celebre favola di Apuleio che ci fa capire che neanche l'Amore stesso può sottrarsi a codesto sentimento, l'argomento trattato nell'opera è molto vario e comprende due parti: una mitologica, e l'altra di pura invenzione del poeta. La prima riguarda chiaramente il mito di Apollo e Dafne, che viene concluso con la trasformazione di quest'ultima in alloro; ma, ciò che Lope aggiunge, ovvero l'amore di Cupido per Sirena, la battaglia contro il serpente Pitone e tutto lo sfondo che accompagna l'opera, appartiene al genere pastorale, nel quale potrebbe anche essere classificata questa commedia, data la mescolanza dei vari generi che molto spesso utilizza Lope.

3.5. Francisco de Quevedo

Quevedo, nato a Madrid nel 1580, fu uno scrittore e poeta spagnolo di grande avanguardia grazie alla sua elasticità e al suo concettismo. Come il suo collega poeta Luis de Góngora, anche Quevedo costruiva un'architettura complessa nei suoi testi, attraverso l'uso della metafora e di un'esagerazione della storia che egli stesso vuole raccontare; entrambi

²¹ *ivi*, p. 149

hanno una prassi poetica simile, sebbene la scrittura e il linguaggio di Quevedo siano molto più cristallini rispetto a quelli di Góngora, molto più aulici e dolci. Quevedo visse in un'epoca di malessere sociale, il quale lo porta a parlare di diversi temi nei suoi scritti, tra cui gli inganni amorosi, tipico tema rinascimentale che, però, cambia facce del dado ogni volta che un diverso poeta ne parla; in questo caso, il poeta utilizza molto spesso lo stile burlesco, attraverso il quale critica quella società nella quale non si sente rappresentato. Attraverso lo studio delle fonti classiche, in questo il mito di Apollo e Dafne, Quevedo realizza una ricreazione del mito in cui non segue fedelmente nessuna di quelle fonti, ma si basa semplicemente sulle linee generali della storia classica per trasformarla a suo piacimento, in forma completamente distinta all'episodio mitologico, il quale si converte in una parodia burlesca. Crea dunque un concetto di anti-mito, che viene esaltato attraverso l'uso di immagini tipiche dell'epoca, facendo capire al lettore tutto il suo pessimismo nei confronti della società e della condizione umana, la quale secondo il poeta era degradata e corrotta.

A Dafne, huyendo de Apolo

«Tras vos un Alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
Pues vais del Sol y de la luz huyendo.

»Él os quiere gozar a lo que entiendo
Si os coge en esta selva tosca y ruda,
Su aljaba suena, está su bolsa muda,
El perro, pues no ladra, está muriendo.

»Buhonero de signos y Planetas,
Viene haciendo ademanes y figuras
Cargado de bochornos y Cometas».

Esto la dije, y en cortezas duras
De Laurel se ingirió contra sus tretas,
Y en escabeche el Sol se quedó a oscuras.

Dafne sta scappando da Apollo, colui che si sforza di convertire la freccia di piombo che ha colpito Dafne in oro. Il dio Sole viene definito come un alchimista (*Alquimista*, v.1), un mestiere artigianale tipico dell'epoca che implicava l'utilizzo di conoscenze pratiche ed esoteriche. In questo caso Quevedo sta disprezzando la fama di Apollo, poiché un dio non si ridurrebbe mai a svolgere un lavoro così basso come l'alchimista; anche gli dèi dell'Olimpo, in quest'epoca di pessimismo, cadono e diventano come tutti gli umani: degli sconosciuti. Dafne è definita come cruda (*cruda*, v.2), ossia come una visione di pura carne, non poco di meno che un obiettivo sessuale. Quevedo era solito a utilizzare un sentimento misogino verso le donne, provava disprezzo e repulsione nei confronti di esse; al giorno d'oggi per molti studiosi del poeta non è ancora chiaro il motivo di questo sentimento. Nel terzo e quarto verso troviamo un doppio significato utilizzato da Quevedo: Dafne è comparata ad un pipistrello (*murciégalo*, v.3), tipico mammifero che vive nell'oscurità, poiché da scappando da Apollo, il dio del sole, il quale viene considerato come luce stessa.

Quevedo utilizzava parole ed espressioni tipiche della vita mondana e popolare: *dar perro muerto* (*el perro, pues no ladra, está muriendo*, v.8) all'epoca significava ingannare una donna, più precisamente riferito alle prostitute, quando gli uomini avevano relazioni con

loro senza pagarle: Quevedo sta rappresentando Dafne come una donna dai bassi fondi, una donna da marciapiede.

Ancora una volta Apollo viene definito come un venditore ambulante (*buhonero*, v.9): Quevedo fa cadere ancora più in basso il dio di quanto non abbia già fatto nei primi versi. Negli ultimi tre versi si nota l'arrivo dell'io poetico, che avverte (*la dije*, v.12) la ninfa degli stratagemmi (*tretas*, v.13) di Apollo, compiendo così la fine del mito con la metamorfosi di Dafne in alloro. Con l'utilizzo di un'antitesi, il sole al buio (*el Sol se quedó a oscuras*, v.14), Quevedo conclude il sonetto, facendoci capire tutta la sofferenza di Apollo, che, scoraggiato, non ha ottenuto quello che voleva, ovvero la sua amata Dafne. Dafne si trasforma in alloro e Apollo arriva a perdere anche ciò che lo definisce tale: la sua luce, lasciandolo in uno stato dove l'unica cosa che gli è rimasta è quest'albero, che diventerà la sua pianta sacra, con le sue foglie, che vengono utilizzate come ingrediente per la *escabeche* (v.14), salsa con diversi ingredienti, tra cui le foglie d'alloro, usata per marinare; la traduzione "in salamoia" da un'altra possibile interpretazione poiché deriva dalla parola aceto, facendoci intuire che Apollo rimane con l'amaro in bocca per non essere riuscito ad avere la sua amata.

Non a caso Quevedo utilizza inizialmente il tempo presente, per poi concludere il sonetto al passato remoto: sta facendo capire al lettore che Dafne è riuscita a scappare da Apollo, mettendo fine al poema.

Dal mito classico del gagliardo cacciatore e dell'innocente vergine, Quevedo riesce a trasformare i loro personaggi nel patetico esibizionista e nella donna depravata, il che si adatta perfettamente al contesto storico-sociale dell'epoca e al concetto che l'autore aveva di essa.

A Apolo, siguiendo a Dafne

Bermejazo Platero de las cumbres

A cuya luz se espulga la canalla:

La ninfa Dafne, que se afufa y calla,

Si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,

Ojo del Cielo, trata de compralla:

En confites gastó Marte la malla,

Y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo,

Levantóse las faldas la doncella

Por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna Dueña Estrella,

Que de Estrella sin Dueña no lo infiero:

Febo, pues eres Sol, sírvete de ella.

La satira inizia immediatamente con la parola *bermejazo* (il suffisso *-azo* denota il sostantivo peggiorativamente col significato di enorme e persino sgraziato); insieme alla radice *bermejo*, rosso, è possibile dedurre che il poeta voglia far trasmettere un forte suggerimento di antisemitismo, soprattutto nel contesto del potere corrotto dal denaro, tipico dell'epoca. Molti studiosi definiscono Quevedo come un noto antisemita (in molti dei suoi scritti si trovano pesanti attacchi nei confronti dei *conversos*²²), e, i capelli rossi erano tradizionalmente associati a Giuda, simbolo iconico di tradimento e diffidenza, che

²² Ebrei convertiti al cristianesimo.

vendette Cristo per 30 pezzi d'argento. Così Apollo, che aveva ucciso significativamente il serpente Pitone con un arco d'argento (da cui *platero*, lavoro popolare che consisteva nel lavorare oggetti principalmente d'argento o oro), è per associazione non solo ridotto a livello umano ma anche a quello dell'ebreo disprezzato agli occhi di Quevedo. Nell'ultimo versetto l'autore parla direttamente con Apollo (*si la quieres*, v.4) dandogli il consiglio di pagare i servizi della ninfa, col fine di poter stare con lei, etichettando Dafne come una prostituta bisognosa di denaro. Il fatto che la relazione tra Apollo e Dafne si riduca a una transazione commerciale fa capire al lettore che persino il mondo tradizionale degli dèi e delle dee, dove anticamente non esisteva minimamente il concetto di denaro, è contaminato, dimostrando in effetti che non sono diversi dagli esseri umani.

Tutto ricade al concetto di denaro: se vuole sedurre la ninfa, il dio deve farle dei regali, tentando così di comprare il suo amore. Quevedo, per provare la sua teoria, racconta la storia di Marte, il quale è stato in grado di sedurre Venere con vari doni; ma ancora una volta, il trattamento è irriverente, poiché Marte ha venduto ciò che più lo identifica come bellicoso e quindi degno di rispetto: la sua armatura e la sua spada, che vengono scambiati per caramelle, pasticcini e brocche di vino. In altre parole, la sua conquista dipende da acquisti frivoli piuttosto che da qualsiasi risultato eroico o divino.

Nella terza strofa Quevedo porta un altro esempio: quello di Giove, il dio degli dèi, il quale si trasformò in una pioggia d'oro per potersi accostare Danae, principessa di Argo. La pioggia d'oro diventa ora una pioggia di denaro raccolta spontaneamente dalla donna (*doncella*, v.10), la quale, alzandosi la gonna (*levantóse las faldas*, v.10) si rivela non più di una prostituta, suggerendo la sua prontezza per il sesso.

Nell'ultima strofa l'autore dice che lo stratagemma attuato da Giove nella strofa precedente, fu astuzia di una *dueña* (v.12), il quale ruolo era anche quello di organizzare

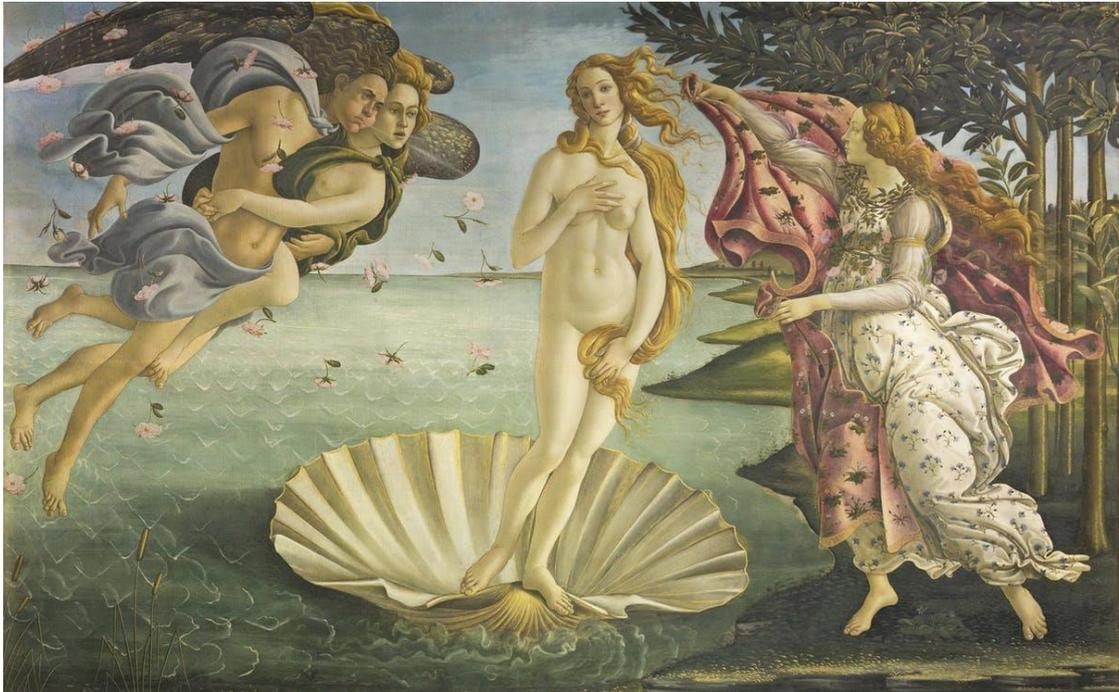
incontri tra le donne e i loro ammiratori. Quevedo dice ad Apollo che avere una *dueña* faciliterà la conquista di Dafne, garantendogli successo attraverso il denaro; Apollo da solo non può avere successo, ha bisogno di una complice. L'ultima riga chiude l'argomento ripetendo lo stesso tipo di consiglio che l'autore fa dalla prima strofa, ovvero quello di servirsi dell'unica cosa che può portarlo ad avere quello che più desidera: il denaro, che, con il suo potere di corrompere e svilire, è il silenzioso ed indiretto protagonista di questo sonetto.

Come specificato nel capitolo di Garcilaso de la Vega, lui e Ovidio hanno un punto chiaro in comune: il concetto di amore e di come tutto giri intorno ad esso. Garcilaso fa sì che il lettore viva il cambio e il processo amoroso che il poeta vive scrivendo quei versi, dando vita propria ai suoi personaggi. Può essere che Quevedo si sia ispirato al sonetto di Garcilaso, ma non di certo imitato; a Quevedo non interessa la esaltazione amorosa, ma bensì mostrare in maniera efficace come la società non stia funzionando, partendo dagli effetti che il denaro ha di essa e di come la nobiltà non stia facendo qualcosa per prevenirlo. Quevedo, al contrario di Garcilaso, non è in grado di vedere il bello e il lato positivo, specialmente nel periodo storico-sociale in cui vive. Non riesce a tollerare come la metamorfosi di Dafne del mito classico venga inserita in un sonetto con personaggi utopici e ideali perché, per lui, il cambio è qualcosa di corrotto ed antinaturale, nonché un qualcosa che solo il denaro borghese può portare a termine.

Dunque, l'autore si serve del mito per comporre un poema satirico burlesco completamente lontano da ogni idealizzazione sentimentale, dimostrandosi anche innovatore, reagendo contro quell'uso del mito che troviamo nel Rinascimento e mostrando una propria visione, interamente pessimista, del Barocco. Si tratta quindi di ricreare la stessa storia ma da un nuovo punto di vista, che porta il poeta ad allontanarsi

dall'elevazione e dall'eleganza rinascimentale per presentarci delle caratteristiche che servono da specchio della realtà stessa del suo tempo.

4. APPENDICE ICONOGRAFICA



Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, 1485, Firenze, Galleria degli Uffizi



Francisco Goya, *Saturno che divora i suoi figli*, 1821-1823, Madrid, Museo del Prado



Gian Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622, Roma, Galleria Borghese

5. BIBLIOGRAFIA

- **Ovidio**, *Le Metamorfosi*, traduzione di **Paduano G.**, Milano, Mondadori, 2007
- **José María Marco**, *El verdadero amante. Lope de Vega y el amor*, Madrid, Ediciones Insólitas, 2019
- **Ismael Ruiz Arroyo**, *El mito de Apolo y Dafne en "El amor enamorado" de Lope de Vega*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019
- **Mary E. Barnard**, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987
- **Rosa López Torrijos**, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985
- **Elias L. Rivers**, *Garcilaso de la Vega. Obras completas con comentario*, Madrid, Editorial Castalia, 2001
- **Lope de Vega**, *Comedias della Vega del Parnaso, III. El amor enamorado*, a cura di D. Profeti, Firenze, Alinea, 2006