

Raffaele Pinto

Un caso di violenza di genere: la «ninja degollada» di Garcilaso de la Vega (*Églogas*, III)

MI PROPONGO, CON LA SEGUENTE RIFLESSIONE, di chiarire un verso della terza *Egloga* di Garcilaso de la Vega che ha suscitato sempre una certa perplessità nei lettori per la violenza della immagine evocata (v. 230), che descrive la morte dell'amata con una apparentemente ingiustificata allusione al presunto sgozzamento della donna («estaba entre las hierbas degollada»¹). Prima di considerare il testo, però, mi preme ricostruire brevemente il significato storico-letterario del tema del lutto, di cui le *Egloghe* (in particolare la prima e la terza) costituiscono una versione, e alla quale Garcilaso rinvia con una sottile e sapiente trama di rimandi intertestuali.

Il sonetto dantesco *Un di' si venne a me Malinconia* (*Rime*, XXV), che insinua l'oscuro presentimento della morte della amata, travestendo allegoricamente le emozioni in un registro espressivo ancora prossimo alle medievali battaglie dei vizi e delle virtù, illustra alla perfezione il significato del lutto nella poesia medievale e la originalità storica della sua introduzione nel repertorio tematico della poesia d'amore. Posto che la sintomatologia erotica descritta dai trovatori riflette fedelmente il quadro clinico di *herois* (la malattia di origine malinconica che monopolizza l'ispirazione lirica), il lutto per l'amata morta si presenta come invenzione poetica che ridefinisce quella sintomatologia nel quadro di un potenziamento del ruolo dell'immaginario nella produzione culturale, archiviando come obsoleto, sul lungo periodo, l'antico paradigma medico-filosofico che classificava come malattie mentali la malinconia e l'amore:

¹ Per il testo spagnolo Morros 1995. Per la traduzione italiana, cito Di Pinto 1992.

Un di' si venne a me Malinconia
e disse: «Io voglio un poco stare teco»;
e parve a me ch'ella menasse seco
Dolore e Ira per sua compagnia.
E io le dissi: «Partiti, va' via»;
ed ella mi rispose come un greco:
e ragionando a grande agio meco,
guardai e vidi Amore, che venia
vestito di novo d'un drappo nero,
e nel suo capo portava un cappello;
e certo lacrimava pur di vero.
Ed eo li dissi: «Che hai, cattivello?»
Ed el rispose: «Eo ho guai e pensiero
ché nostra donna mor, dolce fratello»².

La lucidità dell'intervento dantesco risulterà evidente se si legge il suo sonetto accanto ad una delle teorizzazioni mediche relative alla malinconia, quella di Arnau de Vilanova nel *De parte operativa*³. Per il medico catalano le *species* della *alienatio*, secondo gli «accidentes animi» sono cinque:

1. *Stultitia*: «quasi stupida laetitia, quoniam tales in extasi velut rapti laetantur, et rident sine causa exterius manifesta» (270).
2. *Mania*: «audacia temeraria et furiosa... mania quasi manium id est deorum infernalium insania» (*ibidem*).
3. *Melancholia*: «timor irrationalis et sollicitudo recipiens suam denominationem a sua causa materialis» (*ibidem*).
4. *Herois*, o también *Amor heroicus*: «Alienatio, quam concomitantur immensa concupiscentia, irrationalis [...] graece dicitur herois, id est domina rationis: nam herois est corrupta scientiatio, qua iudicatur apprehensum

² Per un ampio commento al sonetto e al tema del lutto in Dante, si veda Pinto 1994: p. 7-55.

³ *De parte operativa* è il titolo di un trattato che nella edizione di Basilea (1585) delle opere di Arnau occupa le colonne 251-294³. Argomento di esso sono le «dispositiones innaturales cerebri» (252), di cui sono descritti sintomi, cause e terapie. L'autore distingue le «laesiones operationum naturalium cerebri» (254) dalla «laesio cognitionis interioris» (269) ossia le patologie esclusivamente somatiche prodotte da agenti esterni (cefalee, insonnia, frenesia etc.) dalle patologie psicosomatiche di tipo prevalentemente mentale. Queste ultime consistono in alterazioni quantitative della funzionalità psichica, per le quali una o varie facoltà si debilitano in diversa misura, ed in alterazioni qualitative, che producono una «permutatio cognitionis» (269) che «dicitur alienatio mentis et est innaturalis eius cognitio» (*ibidem*). La fenomenologia della *alienatio* è descritta secondo due distinti criteri: secondo la regione del cervello e la facoltà psichica interessate dalla lesione (che sono tre: *imaginatio*, *cogitatio* y *memoria*), oppure secondo gli «accidentes animi quae concomitantur» (270) la *alienatio*.

delectabilius aut excellentius esse, quam sit, quapropter excitat vehemens desiderium ad quaerendum rem illam, et suam cogitationem in ea frequentius. Cum haec species manifestatur in concupiscentia individui humani, qua individuum unius sexus complexionari desiderat individuo sexus alterius, vulgariter dicitur amor, et a Medicis amor heroicus, id est immensus et irrationabilis» (270-271).

5. *Cicubus*: «Alienatio quam concomitatur horror vel odium irrationabile sive immoderatum, et frequenter haec species manifestatur in errore [horrore] societatis humanae, vel cuiuscumque individui humani. Est nam corrupta scientiatio, qua iudicat hominem, vel quodcumque apprehensum summe nocivum et evitabile, maxime omnes viventes homines [...]» (271⁴).

Si osservi come i personaggi allegorici del sonetto dantesco siano figure delle *alienationes* descritte da Arnau (manca all'appello solo la *stultitia*):

Malinconia = Melancholia (intesa come *alienatio* generale)
Ira = Mania
Dolore = Melancholia (intesa come *species* della *alienatio*)
Amore = Herois

Dante riproduce perfettamente il quadro clinico descritto dai medici, apportando una sola significativa variante: il lutto per l'amata morta occupa il luogo che dovrebbe occupare la malattia che Arnau definisce come *cicubus*, e cioè il sentimento della propria morte. Tale sentimento era stato tematizzato magistralmente da Guido Cavalcanti, che ne aveva fatto il centro della propria concezione dell'amore, ed anzi proprio a Guido Dante contrappone la propria invenzione, che servirà da idea tematica fondamentale nella *Vita Nuova*. Si veda, per esempio, il sonetto *Tu m'hai sì piena*:

Tu m'hai sì piena di dolor la mente,
che l'anima si briga di partire,
e li sospir' che manda 'l cor dolente
mostrano agli occhi che non può soffrire.
Amor, che lo tuo grande valor sente,
dice: «E' mi duol che ti convien morire
per questa fiera donna, che niente
par che pietate di te voglia udire?
I' vo come colui ch'è fuor di vita,
che pare, a chi lo guarda, ch'omo sia
fatto di rame o di pietra o di legno,

⁴ Si consideri, anche, che queste cinque «species alienationis» possono essere considerate, tutte, come modalità della *melancholia*, poiché «melancholicus humor est communis materia omnibus» (*ibidem*), benché più propriamente malinconici siano la *stultitia*, la *melancholia* e il *cicubus*.

che si conduca sol per maestria
e porti ne lo core una ferita
che sia, com'egli è morto, aperto segno.»

Anche in Guido sono essenziali i riferimenti alla sintomatologia di *herois*⁵. La rappresentazione della propria condizione di morto in vita riproduce appunto i sintomi del *cicubus* (che i medici arabi definiscono invece come «melancholia canina», o *licantropia*)⁶. Ciò che soprattutto sembra significativo, però, è la ripresa dantesca del discorso di Amore, che in Guido annuncia al soggetto lirico l'imminenza della sua morte, e in Dante annuncia all'io la morte della amata. In questa sostituzione del lutto al *cicubus* vediamo l'originario prender forma della poetica dantesca, in dialogo-polemica con l'amico, e l'ingresso sulla scena della poesia europea di un mito, quello della morte dell'amata, che è presente nella cultura letteraria europea fino ad oggi.

Risulta quanto mai utile, per intendere il significato psicologico del lutto in rapporto alla malinconia, e quindi la sua funzione inventiva, al di là della finzione mitica, la lettura del saggio di Freud dedicato proprio a descrivere comparativamente le due esperienze. Nel saggio *Lutto e malinconia* (1915) Freud osserva che i due atteggiamenti coincidono in molti aspetti:

La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvillimento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione. Questo quadro guadagna in intelligibilità se consideriamo che il lutto presenta – ad eccezione di una – le medesime caratteristiche; nel lutto non compare il disturbo del sentimento di sé, ma per il resto il quadro è lo stesso. Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo

⁵ Sulla cultura medica di Guido, cfr. TONELLI 2000 e 2004.

⁶ Boccaccio allude appunto alla poetica cavalcantiana della morte presentando, nella nota novella del *Decameron* (VI, 9), il poeta che passeggia fra le tombe del cimitero. Era questa, infatti, una delle caratteristiche del comportamento dei malati di *cicubus* o *licantropi*. Secondo Arnau, questi tendono a «fugere a vivis, appropinquare mortuis et eorum sepulcris» e a credere «se esse mortuos» (271). Una efficace rappresentazione della *licantropia* è nella canzone XIII (vv. 1-12) di Ausiàs March, che si ispira proprio nel racconto di Boccaccio appena citato per delineare la propria immagine di poeta: «Colguen les gents ab alegria festes, / loant a Deu, entremesclant deports; / places, carrers e delitables orts / sien cerquats ab recont de grans gestes; / e vaja yo los sepulcres cerquant, / interrogant animes infernades, / e respondran, car no son companyades / d'altre que mi en son continuu plant. // Cascu requer e vol a son senblant; / per ço no'm plau la pratica dels vius. / D'imaginar mon estat son esquis; / si com d'om mort, de mi prenen espant ».

stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno – a meno che esso non richiami alla memoria colui che non c'è più – la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d'amore (che significherebbe rimpiazzare il caro defunto), l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria [...] Questa avversione può essere talmente intensa da sfociare in un estraniamento dalla realtà e in una pertinace adesione all'oggetto, consentita dall'istaurarsi di una psicosi allucinatoria di oggetto (Freud 2002-2005: p. 103-118).

L'unica differenza fra i due stati d'animo consiste nel disturbo del sentimento di sé, e nel conseguente effetto di realtà, che è minimo nei malinconici, i quali trasformano la frustrazione oggettuale in odio contro se stessi, e massimo nelle vittime del lutto, che conservano la percezione esterna dell'oggetto, anche se perduto. Il dolore del malinconico appare all'esterno come arbitrario ed inesplicabile («l'inibizione melancolica suscita in noi l'impressione di un enigma perché non riusciamo a vedere da cosa l'ammalato sia assorbito in maniera così totale»), ed egli stesso non sa cosa ha perduto⁷. La tensione di desiderio verso l'oggetto si trasforma in tensione (autocommiserativa o autodenigrativa) verso se stesso. Freud scrive:

L'ombra dell'oggetto cadde così sull'Io che d'ora in avanti poté esser giudicato da un'istanza particolare come un oggetto, e precisamente come l'oggetto abbandonato. In questo modo la perdita dell'oggetto si era trasformata in una perdita dell'Io, e il conflitto tra l'Io e la persona amata in un dissidio fra l'attività critica dell'Io e l'Io alterato dall'identificazione,

con una ambivalenza amore/odio che può arrivare anche al suicidio. Il lutto, invece, è perdita cosciente di un essere realmente esistito, produce solidarietà negli altri, che provano compassione per il soggetto afflitto e condividono con lui una medesima percezione della realtà. La compensazione allucinatoria della perdita mantiene il suo riferimento all'oggetto (in forma di memoria o culto) e non si trasforma in tensione narcisistica dell'io verso e contro se stesso. Mentre i fantasmi prodotti dalla malinconia configurano, a volte patologicamente, l'interiorità dell'io, quelli prodotti dal lutto configurano, a partire dall'io ma sul piano del reale, il mondo esterno⁸.

⁷ È appunto in questi termini che Petrarca aveva descritto l'acedia: «tristitia nullis certis ex causis orta» – *Sen. XVI 9*.

⁸ La funzione eticamente ordinatrice del lutto viene più chiaramente descritta da Freud nel testo *Noi e la morte* (anch'esso del 1915): «(L'uomo primitivo) di fronte al cadavere della persona amata inventò gli spiriti, immaginò la scomposizione dell'individuo in un corpo e un'anima (inizialmente più anime). Nel ricordo dei defunti, egli si creò la rappresentazione di altre forme di esistenza, per le quali la morte

Nello sviluppo della lirica il passaggio dalla malinconia, intesa come desiderio di persona assente, al lutto, inteso come desiderio di persona morta (osservabile, al più alto grado di consapevolezza poetico-ideologica, nella *Vita Nuova* di Dante e nel *Canzoniere* di Petrarca - cfr. Pinto 2005) determina l'affermazione sul piano europeo del modello lirico come struttura fondamentale di linguaggio e di pensiero, capace, per il suo potente effetto di realtà, di irradiarsi progressivamente verso tutti gli altri generi e codici letterari di livello alto (e di invadere ben presto il territorio della filosofia e della teologia, come si vede in Ficino). In ambito spagnolo è Garcilaso che riorienta liricamente la sperimentazione letteraria aprendola ad una ermeneutica di tipo moderno, poiché ha compreso perfettamente la natura storico-poetica della dialettica Malinconia-Lutto. La struttura della prima *Égloga*, infatti, mostrando in sequenza i due personaggi Salicio e Nemoroso afflitti, rispettivamente, per il dolore dell'abbandono (Galatea ha abbandonato l'amante) e per il dolore del lutto (Elisa è morta), manifesta sul piano narrativo la deducibilità del lutto dalla malinconia che i poeti italiani avevano mostrato sul piano lirico⁹. Garcilaso ha poi compreso anche il significato culturale del lutto, e cioè il fatto che solo l'esperienza del desiderio in morte garantisce un sentimento intero e compiuto della esistenza individuale nel mondo, poiché solo il lutto, e

costituiva soltanto l'inizio, l'idea di una vita ulteriore dopo la morte apparente [...] Di fronte al cadavere della persona amata non sono nate soltanto la dottrina dell'anima e la credenza nell'immortalità, ma anche il senso di colpa, la paura della morte e i primi comandamenti morali» (Freud 1993).

⁹ Pedro Salinas, critico-poeta che ha saputo sintonizzarsi perfettamente con la sensibilità di Garcilaso, ha descritto i due pastori come figure di un medesimo soggetto e le due donne figure di un medesimo oggetto, rappresentati, l'uno e l'altro, in due fasi diverse del loro rapporto (ciò che nella *Vita Nuova* e nel *Canzoniere* appare come distinzione diacronica fra le «rime in vita» e le «rime in morte»): «Aparecen dos pastores en la égloga, Salicio y Nemoroso. Son en realidad, un solo protagonista, Garcilaso mismo, que se esconde entre dos nombres. Se presentan dos amadas: la primera se llama Galatea, la segunda Elisa. Y cada una de ellas es perdida por su pastor por causas diferentes: Galatea por casarse con otro, y Elisa por la muerte. Aquí también el poeta utiliza un método paralelo, y, así como él se ha convertido poéticamente en dos personas, hace de su único amor, Isabel Freyre, dos pastoras, dos amores. Y no hay duda de que son una, la dama portuguesa: la dama que primero despreció a Garcilaso y se casó con otro hombre, y después murió al dar a luz. Es evidente que las dos realidades son idénticas. En la vida real una persona sola, Garcilaso, se queja de dos desgracias, el desprecio y la muerte de su amor. En el poema, dos pastores se quejan de sus adversidades con dos mujeres, una desleal, la otra muerta» (Salinas 1976 [1940]: p. 120). Si consideri, inoltre, che nel Cinquecento la distinzione malinconia/lutto era luogo comune letterario e aveva dato luogo a dibattiti sulla angoscia prodotta dall'amore non corrisposto rispetto a quella prodotta dalla perdita definitiva.

non la malinconia, permette di dare forma oggettiva di realtà ai fantasmi della mente, trasformando in immagini poetiche piene di contenuto reale le ombre interiori. Si osservi, nei versi 310-323, come la morte di Elisa venga presentata come una specie di accecamento, che getta il mondo nel buio e l'anima in una situazione di terrore ed angoscia che traduce il ritirarsi luttuoso del desiderio dalle cose. Queste hanno cessato di avere significato per l'io, che anela il ricongiungimento con l'amata in una delirante proiezione metafisica :

Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra escuridad que'l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que s'ofrece
aquella que la noche nos encubre,
hasta que'l sol descubre
su luz pura y hermosa,
tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que he quedado
de sombra y de temor atormentado,
hasta que muerte'l tiempo determine
que a ver el deseado
sol de tu clara vista m'encamine¹⁰.

Risuona, in questi versi, l'emozionato appello alla propria mente di Marsilio Ficino, perché si liberi delle tenebre prodotte dalla malinconia, e percepisca la luminosa e divina forma del mondo:

(Mente mia) la macchina del mondo come ombra di Dio non ti mostra lo stesso Dio, se tu prima non riduci a te il suo ordine e chiarissimamente esaminando, togli l'ombra. Allora, finalmente, in te come immagine di Dio il mondo d'ombra si trasforma in immagine [...] Tu conosci in verità Dio quando provi che lui è vera eternità e che il tempo è ombra sua e che tutte le cose temporali sono umbratili [...] Terribili sono le tenebre perché la vita è nella luce [...] Quanto più interiori sono le tenebre, tanto più sono terribili... Orribili sono le tenebre fuori di noi [...] Ma più orribili sono le tenebre dentro il corpo dei malinconici (Ficino 1952: p. 965-67).

¹⁰ «Come al partir del sole l'ombra cresce / e, al cader del suo raggio, si solleva / la nera oscurità che il mondo avvolge, / donde nasce il timor che ci atterrisce / e la paurosa forma in cui si finge / quell'altra che la notte ci nasconde, / finché il sol la sua luce / pura e bella ci mostra, / così è la tenebrosa / notte del tuo partire dove resto / tormentato dall'ombra e dal timore, / fino a che morte non mi segni il tempo / in cui venga a vedere / l'amato sol della tua chiara vista».

Alla sacralizzazione del lutto è appunto dedicata la III *Égloga*, che descrive quattro ninfe nell'atto di tessere arazzi che raffigurano la morte violenta di tre personaggi mitici: Euridice, amata da Orfeo; Dafne amata da Apollo; Adone, amato da Venere; ed uno contemporaneo, Elisa, amata dallo stesso Garcilaso. La contaminazione dei codici culturali va nelle due direzioni: da una parte la poesia di Garcilaso viene promossa al rango della letteratura classica¹¹; dall'altra il tema modernissimo del desiderio luttuoso viene proiettato all'indietro sulla tradizione mitica, della quale vengono selezionati episodi di amori frustrati dalla morte dell'amato. Si osservi inoltre, in rapporto al personaggio di Elisa, come la descrizione del suo cadavere,

(todas, con el cabello desparcido,
lloraban¹² una ninfa delicada,
cuya vida mostraba que había sido
antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre las hierbas degollada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida ente la hierba verde¹³),

trascriva i versi ovidiani sulla morte di Cigno, l'eroe troiano figlio di Nettuno strangolato da Achille e trasformato nell'animale omonimo (*Metamorfosi* XII 80-81 e 138-145):

«Quisquis es, o iuvenis- dixit -solamen habeto / Mortis, ab Haemonio quod
sis iugulatus Achille» /.../ ... impulsum resupino corpore Cygnum / Vi multa
vertit terraeque adflixit Achilles. / Tum clipeo genibusque premens
praecordia duris / vincla trahit galeae; quae presso subdita mento / elidiunt
fauces et respiramen iterque / eripiunt animae. Victum spoliare parabat, /
arma relicta videt; corpus deus aequoris albam / contulit in volucrem,
cuius modo nomen habebat¹⁴.

¹¹ Sul classicismo di Garcilaso si veda Gargano 2005: p. 141-156.

¹² In queste immagini di donne scarmigliate traspare il ricordo di *Vita Nuova* XXIII 4-5 (il coro di donne in lutto per la morte di Beatrice): «apparvero a me certi visi di donne scapigliate... e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via».

¹³ «Tutte con i capelli scarmigliati / piangevano una ninfa delicata / la cui vita appariva essere stata / innanzi tempo e quasi in fior spezzata: / accanto all'acqua, in un luogo fiorito, / era stesa fra l'erba senza vita / come fa il bianco cigno quando perde / la dolce vita in mezzo all'erba verde».

¹⁴ «“Chiunque tu sia, o giovane” egli dice, “ricevi consolazione nella morte, perché sei scannato da Achille di Emonia” [...] Achille con gran violenza rovescia Cigno disteso sul dorso e lo tiene immobile al suolo. Poi premendogli il petto con lo scudo e le forti ginocchia, stringe i lacci dell'elmo: sottoposti al mento allacciato, essi occludono la gola, tolgono il respiro, la via della vita. Si accingeva a spogliare il vinto nemico; ma vi

La dura allusione allo sgozzamento (*iugulatus* = *degollada*), che come si è osservato suscita perplessità nei lettori¹⁵, si giustifica per l'analogia del cigno, che rinvia al personaggio mitico al quale Elisa viene comparata (secondo un procedimento di promozione mitica attraverso la *interpretatio nominis* che Garcilaso ha appreso da Petrarca: Laura = lauro = Dafne). Come il cigno che canta morendo, così Elisa canta al fiume Tago (e poi all'«húrido reino de Neptuno», v. 264) il suo «lamentable cuento» (v. 257):

Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama: «Elisa»; «Elisa» a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania, el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío (v. 241-248)¹⁶.

La fonte ovidiana giunge a Garcilaso mediata dal personaggio ariostesco di Isabella, che per sfuggire alla aggressione sessuale di Rodomonte gli fa credere di possedere la formula «che far lo può qual fu già Cigno e Achille», cioè invulnerabile (XXIX, 19). Dopo averlo ubriacato, lo invita a sperimentare l'acqua miracolosa sul suo corpo, provando a strozzarla («lieta porse / all'incauto pagano il collo ignudo») ed a ferirla con la spada:

Quel uomo bestial le prestò fede, e scòrse
sí con la mano e sí col ferro crudo,
che del bel capo, già d'Amore albergo,
fe' tronco rimanere il petto e il tergo.

L'eroismo di Isabella, che preferisce farsi decapitare pur di salvare l'onore e raggiungere in cielo il suo Zerbino, merita il più alto elogio e la più chiara fama:

trovò un'abbandonata armatura: il dio del mare aveva trasformato il corpo nel candido volatile, di cui poco innanzi esso portava il nome».

¹⁵ Si veda, per una sintesi delle soluzioni alternative proposte, Morros 1995: p. 235 e p. 522-524.

¹⁶ «Elisa io sono, nel cui nome suona / e si lamenta il monte cavernoso, / attestando il dolore e la gran pena / in cui per me si affligge Nemoroso / e chiama “Elisa”; “Elisa” a bocca piena / risponde il Tago e porta premuroso / il nome giù al mar di Lusitania, / dove ho fiducia che sarà ascoltato».

Così i miei versi avesson forza, come
ben m'affaticherei con tutta quella
arte che tanto il parlar orna e còme,
perché mille e mill'anni e più, novella
sentisse il mondo del tuo chiaro nome.

Ma non solo il poeta, bensì Dio stesso decide di sacralizzare il nome di Isabella, facendo sì che ogni donna così chiamata sia di «sublime ingegno, / e sia bella, gentil, cortese e saggia, / e di vera onestade arrivi al segno»; in modo tale che tutti gli scrittori ne traggano motivo di ispirazione encomiastica, e

tal che Parnasso, Pindo et Elicone
sempre Issabella, Issabella risuone.

Si osservi la ripetizione, ad eco, del nome (come nel verso di Garcilaso «y llama “Elisa”; “Elisa” a boca llena»), e si consideri poi che il nome della amata del poeta era appunto Isabel Freyre (gentildonna portoghese morta di parto fra il 1533 e il 1534). È agevole allora ricostruire il senso della scena descritta nella terza *Egloga*: la morte violenta della amata (analoga a quella degli altri tre personaggi mitologici evocati in precedenza, cioè Euridice, Dafne e Adone) mette in evidenza l'eccellenza del suo merito, che la rende degna di essere celebrata, in morte, dall'amante che l'ha trasformata in oggetto di culto poetico-religioso. Garcilaso da una parte raccoglie la lettura filogina e cristianeggiante del mito ovidiano di Cigno che propone Ariosto, dall'altra la inserisce nella tematica del lutto che avevano sviluppato i lirici italiani, che in questo modo, grazie al poeta toledano, diviene il punto di partenza ideologico e poetico della poesia moderna spagnola.

Raffaele Pinto*
(Università di Barcellona)

* Raffaele Pinto è docente di Filologia Italiana presso la Universitat de Barcelona e consultore presso la Universitat Oberta de Catalunya. I suoi settori di ricerca sono la letteratura medievale, italiana e romanza, la letteratura comparata e la storia delle idee linguistiche.

BIBLIOGRAFIA

ARCHER R. (a cura di), *March. Obra completa*, Barcelona: Barcanova, 1997.

DE ROBERTIS D. (a cura di)

Cavalcanti G. Rime, Torino: Einaudi, 1986.

Dante. Rime, Firenze: Le Lettere, 2002.

DI PINTO M. (a cura di), *Garcilaso de la Vega. Le Egloghe*, Torino: Einaudi, 1992.

FICINO M., *De raptu Pauli*, in E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1952.

FREUD S.

1993. *Opere, Complementi 1885-1938*, Torino: Boringhieri.

2002-2005. *Opere*, Torino: Boringhieri.

GARGANO A., *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli: Liguori, 2005.

MORROS B. (a cura di), *Garcilaso de la Vega. Obra poética y textos en prosa* (estudio preliminar de Rafael Lapesa), Barcelona: Crítica, 1995.

PINTO R.

1994. *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris: Champion.

2005. «Petrarca e l'algoritmo cronologico del desiderio», in *Studi Italiani*, XVII, 2, p. 41-74.

SALINAS P., *La realidad y el poeta*, Barcelona: Ariel, 1976 [1940].

TONELLI N., «“De Guidone de Cavalcantibus Physico” (con una noterella su Giacomo da Lentini ottico)», in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli, Firenze: Le Lettere, 2000, p. 459-508.

TONELLI N., «Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche», in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*, Atti del convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di Rossend Arqués, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004, p. 63-118.