

# *L'incarnato di Galatea*

di Enrica Cancelliere\*

Nella *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) di Luis de Góngora, dapprima con l'avvento sul promontorio del Lilibeo dell'alba cosmogonica, e poi nel più avanzato momento aurorale dell'epifania della ninfa, il bianco e tutte le sue valenze semantiche connotano la qualità irrinunciabile affinché la candida Galatea si configuri alla visione *intra* ed *extra* diegetica, ovvero agli altri attanti e insieme alla mente del lettore. Questa qualità del bianco<sup>1</sup>, connotazione della sua forma visibile, cioè del suo incarnato, sarà confermata più volte nel testo, sicché la bella ninfa «tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente»<sup>2</sup> (vv. 179-180); e ancora «grillos de nieve fue, plumas de hielo» (v. 224); fino al momento in cui si vede «correr al mar la fugitiva nieve» (v. 482).

L'incarnato della nostra creatura soprannaturale, però, non è un rivestimento simile alla pelle dei mortali, piuttosto è il velo attraverso il quale riluce la sua natura divina; non è una superficie, piuttosto il lembo che consente la visione e la soglia tra il visibile e l'invisibile; e dunque non è propriamente una cromia, ma una luminosa trasparenza, un riflesso candido raffigurante una creatura dalla natura non fisica. Ed ecco che ella è anche «fugitivo cristal, pomos de nieve» (v.

\* Università degli Studi di Palermo.

<sup>1</sup> Sulla funzione simbolica del colore nella *Fábula de Polifemo y Galatea*, si veda E. Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Flaccovio Editore, Palermo 1990, pp. 23-36; ed. cast. J. Roses (ed.), *Góngora. Itinerarios de la visión*, trad. di R. Bonilla e L. Garosi, Diputación de Córdoba (Colección de Estudios Gongorinos, n. 8), Córdoba 2006, pp. 29-41.

<sup>2</sup> Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. por A. A. Parker, Cátedra, Madrid 1983. Tutte le citazioni del poema gongorino si riferiscono a questa edizione.

328); capace di «sin concebir rocío, parir perlas» (v. 376); di riflettersi, insomma, in ciò che sfiora con la sua luminosità argentea, come nel verso: «cuantas el blanco pie conchas platea» (v. 374).

Il riflesso di luce, la traiettoria speculare di ogni trasmutazione di tutto quanto è visibile, è la via labirintica attraverso la quale il desiderio della vista di tutto il creato marino, terrestre e celeste si fa laborioso viaggio verso la sapienza, itinerario di conoscenza del cosmo iperuranio attraverso la traccia di quel significante scopico che è, per l'appunto, il prodigioso incarnato della ninfa. Ma è un viaggio avventuroso, e c'è chi, come il bruto Polifemo, finisce col perdersi in esso.

La letteratura classica e quella rinascimentale abbondano di dee il cui incarnato rifulge di un biancore che è al tempo stesso luminosità e trasparenza di riflessi aurei o argentei. Galatea già in Teocrito, *Idillio 11*, nello struggente canto d'amore di Polifemo viene invocata come la “Ω λευκά Γαλάτεια”<sup>3</sup> con un qualificativo che connoterà la sua stessa nominazione. I *Metamorphoseon Libri* XV si pongono sulla scia di Teocrito, sicché in Ovidio si legge: «Candidior folio nivei, Galatea, ligustri, / [...] Splendidior vitro, tenero lascivior haedo / Levior adsiduo detritis aequore conchis, [...] Lucidior glacie [...] Mollior et cygni plumis et lacte coacto»<sup>4</sup>. Dove, come è evidente, si introduce il motivo dei molteplici riflessi di luce. Sarà questa la fonte che indurrà il Poliziano a definire la Nereide «bianca più del latte»; Raffaello a visualizzare “a modo de pintura” la sua icona iperuranica sui toni del bianco-rosato; Góngora a riformularla nel prodigo cromatico restituito dal suo cultismo poetico.

Le ninfe hanno spesso brillato per il loro biancore nelle arti figurative fin dagli affreschi pompeiani o nei codici miniati medievali. Se prima della *Galatea* di Raffaello vengono le ninfe e le dee di Botticelli, altri hanno raffigurato ninfe dall'incarnato di neve e dai capelli d'oro, magari adagiate sui rossi drappi del desiderio come la *Ninfa alla fonte* di Cranach il Vecchio (1518) (FIG. 1) In epoca barocca, oltre ai capolavori di Poussin *Aci e Galatea* (1629) (FIG. 2) e di Perrier *Aci e Galatea* (1645-50 ca.), biancheggia anche la *Galatea trionfante* di Franco Trevisani, della prima metà del secolo XVIII; e dello stesso biancore risplende quella di Luca Giordano, *Trionfo di Galatea* (1675), circondata dai corpi bruno-rossicci dei tritoni, ancora secondo il prototipo raffaellesco (FIG. 3).

<sup>3</sup> Teocrito, *Idilli*, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note a cura di V. Gigante Zanzara, Garzanti, Milano 1992, v. 19, p. 136.

<sup>4</sup> Publius Ovidii Nasonis, *Methamorphoseon Libri* xv, recensuit, praefatus est, appendice critica, instruxit Paulus Fabbri, Stamperia Reale G.B. Paravia & Comp., Torino; 1900, Libro XIII, vv. 789-796, p. 68.

---

FIGURA 1

Cranach il Vecchio, *Ninfa alla fonte*, Musée des Beaux-Arts, Besançon



---

FIGURA 2

Nicolas Poussin, *Aci e Galatea*, 1629-31, National Gallery of Ireland, Dublin



---

FIGURA 3

Luca Giordano, *Trionfo di Galatea*, 1675-76, Palazzo Pitti, Firenze



---

Per Aby Warburg<sup>5</sup> è stato il nodo ossessivo dell'intero suo impianto iconologico l'interpretazione dello statuto della creatura che chiamava amorevolmente "Ninfa", del suo miracolo di luce apportato al cielo, al mare e alla terra. Si chiede, dunque, l'iconologo come analizzare la raffigurazione di queste divinità mitiche che tuttavia accompagnano come ombre i mortali: immagini speculari che rammentano loro che l'itinerario di conoscenza, la stessa esperienza dell'esistere, non si intraprendono se non percorrendo il desiderio della relazione speculare, ovvero il rapporto del soggetto alla copia ideale, al doppio rivelatore e paradigmatico. Per questo potere riflettente già nella lingua omerica la ninfa è per antonomasia *η φαινώ*, la splendente. Nel campo della letteratura esegetica nel *De antro Nymphaeum* di Porfirio si trova la prima interpretazione ermeneutica delle ninfe, messaggere del ciclo vita-morte, Eros-Thanatos. Warburg le individua come spesso presenti anche nei soggetti sacri rinascimentali. Ed è il caso della "ninfa fiorentina" tratta dal corteggio per la *Nascita di san Giovanni Battista* del Ghirlandaio (FIGG. 4-5)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 1-58.

<sup>6</sup> A. Warburg, *Ninfa fiorentina*, Warburg Institute Archive, London 1900, in J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, trad. it. Boringhieri, Torino 1980, pp. VII-XXIX.

---

FIGURA 4

Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, 1486, Santa Maria Novella, Firenze (particolare)



---

FIGURA 5

Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista*, 1486, Santa Maria Novella, Firenze



Sono parecchi gli interrogativi che inquietano l'iconologo, tra di essi perché non si sappia dove vadano le ninfe, le quali si limitano ad “apparire”; perché il loro sguardo bellissimo non miri ad alcunché; perché il panneggio svolazzante ai venti sul luminoso incarnato ecc.

Tuttavia la tradizione che vuole che l'incarnato della ninfa sia di abbagliante candore non è sempre del tutto rispettata.

Abbiamo osservato che Raffaello nel *Trionfo di Galatea* (1511-12) diffonde sul candore della ninfa un tenue rosato, come a voler rappresentare la trasparenza della pelle che riflette il reticolo sanguigno interno e al tempo stesso il pallido colorarsi dell'aurora (FIG. 6). A Palazzo Farnese Annibale Carracci contrappone ai due estremi del Salone dedicato agli “Amori degli dei” i due grandi affreschi di Polifemo che tenta di sedurre la Galatea trionfante e dello stesso che solleva il masso per scagliarlo addosso agli amanti fuggitivi (1596 ca.), memore – a differenza di Poliziano e Raffaello – della diegèsi tragica ovidiana. Analoga memoria si manifesterà nella *Fábula gongorina*.

---

FIGURA 6

Raffaello Sanzio, *Il trionfo di Galatea*, 1514, Palazzo della Farnesina, Roma



In Carracci né alla ninfa né ad Aci è concesso alcun privilegio di candore rispetto al dorato-rossiccio del gigante, ché anzi questa stessa tonalità investe i due amanti e si espande come un'aura su tutto il paesaggio. Ma ciò nulla toglie alla loro epifania mitica, poiché le loro membra appaiono come d'avorio prezioso, e quasi pulsanti di diffuse e appena apparenti vene sanguigne. Sinestesia cromatica che in forme complesse costruisce il *tableau* gongorino tra il bianco lucore e il rosso purpureo. In questi rosati sull'eburneo – siano di Carracci o di Góngora – si traducono le qualità del mitico marmo di Paros che, sebbene candido per antonomasia, non era propriamente bianco, per quanto emulasse l'avorio, perché venato da sotteesi rossori. E per questo era il marmo prediletto dai grandi modellatori greci degli incarnati divini.

Góngora però ha un vantaggio rispetto agli artisti figurativi: la parola.

Il rosso immesso dai pittori sulle labbra o sulle gote della ninfa candida e dalla fronte di perla rischia spesso d'apparire come un belletto, ovvero un rivestimento artificiale che fa da protesi a ciò che difetta alla bellezza naturale; condivide, dunque, tutti gli anatemi sul “*maquillage*” che dagli scettici e dagli stoici arrivano ai Padri della Chiesa.

I rossi dei dettagli – soprattutto le labbra – offerti dalla parola gongorina, così come il rosseggiate tra pelle e pelle del candido lucore di membra di per sé “diafane”, non hanno nulla che possa evocare la “turpe” finzione; e instaurano invece con quel candore delle correlazioni ossimoriche che si risolvono in sintesi di prodigiosa trasmutazione, in una metamorfosi cromatica dell'incarnato che così restituisce l'insieme di una soprannaturale apparizione e si fa traccia significante di una sapienza rivelata.

Ecco perché il rosso può esplodere in ossimorica cromia sulle labbra della candida Galatea rese ardenti dalla passione amorosa di un sensualissimo bacio: «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus picos los rubíes / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (vv. 329-332). E quel rosso incendia con le sue scintille tutto il campo circostante e le sue localizzazioni, quasi si trattasse della proiezione delle qualità cromatiche della ninfa: così le pietre sono “*rubies*”; i fiori “*clavel*” a metafora delle labbra “*carmesíes*”; il talamo vegetale poggia su un tappeto di porpora come da maniera pittorica, poiché collocato: «Sobre una alfombra que imitara en vano / el tirio sus matices [...]» (vv. 313-314). Su quel talamo cade una pioggia di «negras violas, blancos alhelíes» (v. 334) dove il rosso, mescolato al nero, è componente indispensabile ad ottenere il colore violaceo.

Il rosso, colore dell'Eros, è infatti anche il colore del lutto e del sacrificio degli dei e degli eroi; ma anche del rituale che quel sacrificio

riproduce per i mortali a scopo apotropaico. E qui simboleggia questa ambivalenza: dal microcosmo delle labbra di Galatea, colpevoli di accendere la tragedia dell'Eros e del Thanatos, alla localizzazione del talamo amoroso che fa da scenario, fino al macrocosmo della pioggia divina di gigli e viole. In tal modo si replicano e insieme si trasmutano secondo il principio di "scalarità"<sup>7</sup>, le qualità cromatiche che procedono dall'incarnato stesso della ninfa a quella pioggia che cala come il sipario del cosmo sull'ultima scena degli infelici amanti.

Siffatti slittamenti dei valori segnici sono resi possibili da una tecnica poetica di proliferazione di "salienze", cioè, secondo René Thom<sup>8</sup>, di significanti disposti in modo da suscitare degli "shock" sensibili oggettivi e soggettivi, ovvero l'immediata intuizione di altri significati nella diegèsi, sia tra i suoi attanti che, contemporaneamente, nel lettore. Essi ricevono, dunque, dalla loro disposizione nel testo la capacità di dinamizzarsi a vicenda nelle loro significazioni. Infatti il bianco e il rosso, misti al fulgore dell'oro – si pensi ai biondi capelli di Venere e di tutte le ninfe, così come alle "mandorle" auree delle divinità, e in seguito dei santi – riescono ad offrire, grazie alle loro dialettiche "salienze", tutte le codificate "pregnanze" (secondo la terminologia di Thom<sup>9</sup>) di ogni icona di gloria. Laddove per "pregnanze" dobbiamo intendere il valore semantico-informativo già costituito sia dalle basilari acquisizioni fisiche e biologiche, sia dalle forme culturali e poi artistiche quali il linguaggio, la sua organizzazione metonimica, quella metaforica, gli ideologemi e i mitemi codificati dalle tradizioni, le connotazioni del valore segnico ormai destabilizzate, metafore di metafore ecc.

Dunque, tra le connotazioni di valore segnico delle "pregnanze" e l'ingegnoso gioco variabile e molteplice delle "salienze" che dinamizzano e diversamente ritagliano quelle forme primarie di significazione da cui sono investite, si gioca per il matematico e topologo René Thom il destino del tutto formalistico, e del tutto irripetibile, di ogni raffigurazione artistica.

Soffermiamoci, allora, sull'interazione reciproca delle "pregnanze" del bianco, del rosso e dell'oro in Góngora, per rilevare come da esse derivi la mirabile ingegneria delle "salienze", ovvero degli "shock"

<sup>7</sup> Si veda B. Mandelbrot, *Gli oggetti frattali*, trad. it. Einaudi, Torino 1987.

<sup>8</sup> R. Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, trad. it. a cura di P. Fabbri, Mimesi Edizioni, Milano-Udine 2011, in particolare il cap. *Morfologia del semiotico*, pp. 119-32.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 121.

significanti attivati dall'autore per colpire i nostri sensi attraverso la nostra immaginazione.

Pur se rivolte al carattere mitico-apotropaico spesso insito in ogni arte, le seguenti affermazioni di Thom cadono a proposito della “pregnanza” del rosso sacrificale per una lettura metaforica esatta della intera “fabula” gongorina: «Non si può evitare di pensare che l’idea di offerta, di sacrificio rituale, sia forse la migliore metafora in grado di caratterizzare la creazione artistica. Come ha scritto [...] Anassimandro: “ogni essere, per il solo fatto di esistere, commette l’*hybris*, l’ingiustizia metafisica per la quale verrà un giorno punito con il ritorno all’indefinito, all’*Apeiron*”»<sup>10</sup>. Si tratta del ritorno allo stato d’equilibrio di tutte le forme cui tende anche il finale del nostro poema attraverso la reiterazione delle sue connotazioni cromatiche verso il lucore bianco-argenteo primordiale in cui si annulla l’icona stessa della ninfa. Molte opere d’arte, dunque, per finalità apotropaiche tentano di riconciliarci con il tutto nel quale siamo chiamati a fonderci, e questa finalità costituisce proprio la macrometafora della diegèsi gongorina.

Un sistema simbolico proprio di un rituale magico arcaico sta alla base della struttura della *Fábula de Polifemo y Galatea* e dei suoi significanti che correlano il microcosmo cromatico al macrocosmo diegetico, e Góngora ne è lo sciamano officiante, colui che possiede il segreto di tecnica e arte.

Dalla sintesi del rosso e del bianco – miscela non solo cromatica ma delle loro “pregnanze” semantiche – si genera il giallo-oro che è manifestazione della potenza divina e della felicità e abbondanza donata ai viventi. Di conseguenza il giallo-oro è anche simbolo della potenza dei principi: nel proemio alla *Fábula* il principe-mecenate indora con la sua corsa sul destriero la natura tutta, a gara con i nascenti raggi del sole. E d’oro è il morso del generoso cavallo, ancorché imbiancato dall’abbondante schiuma: «tascando haga el freno de oro, cano / del caballo andaluz la ociosa espuma» (vv. 13-14). Quell’oro è reso sempre più fulvo dai raggi del sole in quell’alba ormai “rosicler”. Sul valore simbolico delle cromie dei simulacri si sofferma Porfirio nel suo *Περὶ ἀγαλμάτων*, delucidando l’infinita potenza dell’oro, l’immortale inalterabilità del bianco, la risplendente e rifrangente qualità dell’argento, la valenza generativa e sacrificale del rosso<sup>11</sup>.

Rosso, oro e bianco, ma non sono questi gli stessi colori dell’incarnato della ninfa?

<sup>10</sup> Ivi, p. 119.

<sup>11</sup> Porfirio, *Sui simulacri*, intr. e commento di M. Gabriele, trad. di F. Maltomini, Adelphi, Milano 2012, pp. 66-9.

C’è dunque una calcolata simmetria tra la progressione cromatica del proemio principesco e l’analoga progressione generata dall’incendere della ninfa dall’iperuranio azzurro-argenteo, speculare e acquatico, verso la *ποικιλία* trionfante della mitica Trinacria. Tutta la prima progressione cromatica – nel macrocosmo del campo globale (i territori di caccia di Niebla) e nel microcosmo (la bianca schiuma delle narici del cavallo) – connota e rafforza la seconda progressione che offre analoghe correlazioni tra “campo globale” (l’Aurora marina) e “localizzazioni” (l’incarnato della ninfa). Queste connotazioni correlate organizzano la macrometafora testuale nella quale convergono: l’evocazione dell’Età dell’Oro insieme a quella del “buon governo” mecenatesco; il sentimento del tempo che trascorre inesorabile e ciclico (si veda il ritorno del lucore argenteo nel finale); la malinconia del *desengaño* a fronte dell’inattualità dei miti che pure vengono proposti come paradigmi a-temporali; la configurazione di essi in “simulacri” mediante l’erudita capacità iconica di questa “pittura che parla”, e molto altro.

Che la risoluzione dell’incarnato fosse il più arduo problema della raffigurazione pittorica il Rinascimento lo aveva ben considerato, sì da elaborare dei sapienti manuali: il Lomazzo<sup>12</sup>, dispensatore di consigli tecnici, ammetteva che il “colorito” rappresenta insieme la “radice” e la “perfezione” del dipingere; il Cennini<sup>13</sup> fornisce un’elaborata ricetta a base di sostanze minerali e animali al fine di realizzare degli incarnati femminili; Ludovico Dolce<sup>14</sup> si sofferma sull’arduo problema pittorico ed elogia in particolar modo l’arte del Tiziano, giungendo ad affermare che per certe sfumature del rosso intra-pelle il maestro avrebbe usato brandelli di carne come coloranti.

Ma si chiede il filosofo Georges Didi-Huberman: «Bisogna dunque interrogarsi su questo incarnato, a cominciare dall’individuabilità della parola. “In” sta per “dentro”, sta per “sopra”? E la carne non è ciò che designa in ogni caso il sanguinante assoluto, l’informe, l’interno del corpo, in opposizione alla sua bianca superficie? Allora perché le carni si trovano costantemente invocate nei testi dei pittori per designare il

<sup>12</sup> Gian Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* (Milano 1584), in R. P. Ciardi (a cura di), *Giovanni Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, vol. 2, Marchi & Bertolli, Firenze 1973-74.

<sup>13</sup> Cennino Cennini, *Il Libro dell’Arte o Trattato della Pittura*, pref., commento e note di M. Serchi, Le Monnier, Firenze 1991, cap. CXLVII, p. 132.

<sup>14</sup> Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura, intitolato l’Aretino* (1557), in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d’arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari 1960, II, pp. 141-206.

loro Altro, vale a dire la pelle?»<sup>15</sup>. Dunque, tra superficie e profondità si gioca il destino dell’incarnato.

Un singolare racconto di Honoré de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*<sup>16</sup> narra di un giovanissimo Poussin che incontra un vecchio pittore, Frenhofer, il maestro di tutti i maestri, perduto dietro ad un ritratto di donna che ritocca da una vita perché ne sia viva e irresistibile la seduzione dell’incarnato. Ma quando finalmente questi mostra all’iniziato Poussin il suo capolavoro, il ritratto semplicemente non c’è: il lavoro del ritocco pittorico è arrivato alla consunzione della rappresentazione stessa, al puro vibrare dell’aria luminosa. La donna di Frenhofer è in realtà la sua Euridice.

L’incarnato è dunque un non colore, capace di *επίφασις* e *αφάνισις*. Questa superficie corporea è una profondità trasparente, dalla quale siamo guardati mentre la guardiamo.

Colore in potenza, probabilmente per la parola “*culterana*” di Góngora l’incarnato è una qualità diafana in senso aristotelico: la condizione del “divenire visibile” che si manifesta in una superficie ricettacolo di aria e acqua, fatta cioè degli stessi elementi dell’occhio che guarda, *κοινή-φύσις* che assumerà i colori a seconda dell’intensità della luce che l’attraversa. Di tal fatta è l’incarnato di Galatea: “diafano”, dunque condizione del visibile che si altera nei diversi eventi del colore a seconda dell’incidenza della luce<sup>17</sup>. Se poi connettiamo la visibilità del “diafano” con ciò che si formula nei *φαντάσματα* – cioè le visioni che sospendono e fissano in immagini mentali, cariche di reminiscenza, anche le percezioni di corpi dotati di dinamismo sì da costituirli in icone – dobbiamo ammettere che proprio di tal fatta è l’apparizione di Galatea: “diafana”, icona che reca a noi “reminiscenza” della luce iperurania. D’altra parte, sempre per Aristotele, l’*έσχατον* di siffatte visioni è toccare, sentire con il tatto il suo *τέλος*, e ciò spiega l’esplosione di desiderio suscitata dalla ninfa alla sua *επίφασις*<sup>18</sup>.

Il *topos* ossimorico del candore della ninfa, tuttavia, traslucido *medium* di tutte le cromie iperuraniche e terrestri, attraverserà i secoli.

<sup>15</sup> Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull’immagine vivente*, trad. it. il Saggiatore, Milano 2008, p. 21.

<sup>16</sup> Honoré de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, trad. it. di S. Guindani, in G. Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, cit., Appendice, pp. 115-43.

<sup>17</sup> Aristotele, *Del senso e dei sensibili*, in *Della generazione e della corruzione*, *Dell’Anima*, *Piccoli trattati di storia naturale*, III, 439, trad. it. di A. Russo e R. Laurenti, BUR, Milano 1983.

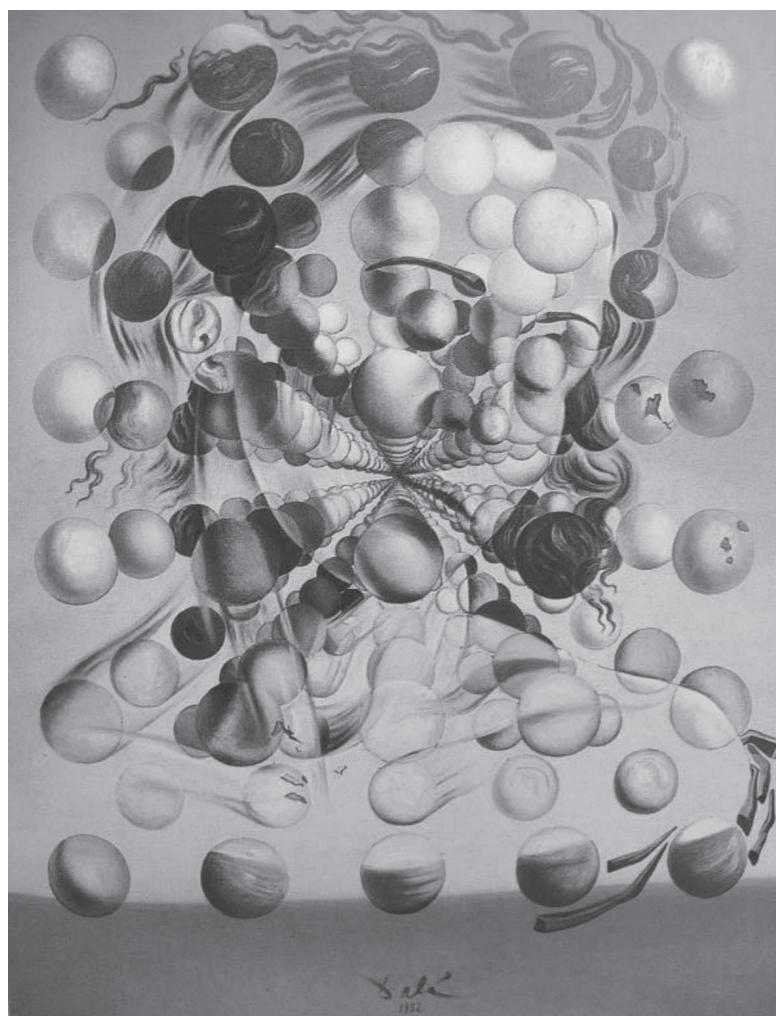
<sup>18</sup> Aristotele, *L’Anima*, trad. it. di G. Moria, Bompiani, Milano 2001, III, 13, 435a-435b.

La *Galatea* di Dalí (1952) (FIG. 7) albeggia lattiginosa in una tela nella quale la stessa si fa da donna ninfa e metafora cosmogonica. Il suo viso in primo piano si forma mediante un *trompe-l'œil* variabile con la distanza e l'attenzione dello sguardo, mostrandosi insieme: volto di ninfa e splendore dell'incarnato; sfere celesti di un cosmo in fieri ed espansione, azzurrine gocce di acqua o di latte, globuli bruni e bianchi multicolori del sangue o della linfa vitale, rosee cellule, viaggio al microscopio dello sguardo e insieme viaggio macroscopico. Il grande artista catalano ha dimostrato che non c'è bisogno di essere descrittivi per tradurre Góngora in pittura: si è limitato a coglierne la metafora cosmica e a quella ha dato "forma" sintetizzando le reciproche "catastrofi" di "pregnanze" culturali acquisite da arti, letteratura, scienze, filosofia, mitografia. È probabile che il maestro catalano abbia fatto tesoro dell'esegesi gongorina dei suoi sodali della Generazione del 1927.

---

FIGURA 7

Salvador Dalí, *Galatea de las esferas*, 1952, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueras



Infatti nel poema di Góngora – come già in Raffaello, e come sarà in Poussin da lì a poco – s’inaugura un’aura di scambi mirabili tra la qualità diafana delle membra luminose, il rosato della carne sottostante che poi fiorisce nel rosso dei dettagli, le sfere speculari di cielo e mare azzurro-argentei inseriti nel tripudio dei nascenti colori naturali.

Ma torniamo alla complessa ingegneria che elabora lungo il testo quel divino incarnato. Oltre all’epifania dell’avvento (ottave 13 e 14) e all’afflorescenza del rosso sulle labbra al momento del bacio all’amato, accade un’altra volta nel poema che questa cromia venga correlata con il candore della membra della ninfa. Il rosso è associato al corallo quando Polifemo chiama invano Galatea che se ne sta nascosta alla sua vista carica di desiderio tra «purpúreos troncos de corales ciento» (v. 380), cioè come ricoperta da un elemento simbolo della passione che partecipa sia del regno animale che di quello vegetale e di quello minerale; corpo duro, quindi, resistente ed insieme vivente ed acquatico. Non solo questa nota di rosso è associata al candore della ninfa, ma l’acceso cromatismo si offre allo sguardo desiderante di Polifemo e introduce all’evocazione di quel rosso notturno e infernale che già altrove abbiamo detto significare il desiderio folle e la violenza<sup>19</sup>.

Così Gustav Moreau ha per l’appunto dipinto la sua *Galatea* (1884) (FIG. 8), seguita da numerose altre della medesima qualità cromatica che va dal candore al rosso e al nero, poiché per tutta la sua vita l’artista ha fatto della ninfa gongorina un prototipo simbolista di femminile innocenza e perversione. Poco dopo, il tema è ripreso da Odilon Redon che tratteggia il *Ciclope* (1900) (FIG. 9) come un solo enorme occhio che si apre in una testa da polipo emergente da una corona di monti, e che rimira con desiderio, lubrico e melanconico, attraverso una vegetazione di forte entropia cromatica. Adagiata nel folto seno di questa, racchiusa all’interno di una mandorla come celestiale umore, la ninfa dormiente ignuda investe con l’aura rosata delle sue membra la verde-azzurra vegetazione con viraggi rosso-dorati che evocano il purpureo talamo gongorino, e allo stesso tempo le mandorle luminose delle sacre icone.

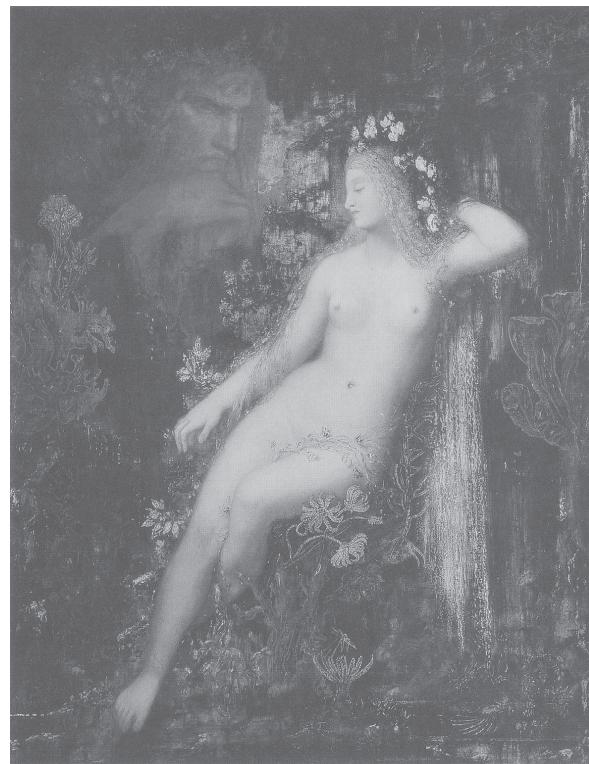
Ma è nelle ottave 13 e 14, quelle dell’apparizione della ninfa, dove davvero si ripropone alla visione mentale la qualità del marmo pario e la sua capacità di simulazione della pregiata materia eburnea.

<sup>19</sup> Cancelliere, *Góngora*, cit., 1990, pp. 109-10; 2006, pp. 108-10.

---

FIGURA 8

Gustave Moreau, *Galatea*, 1880, Musée d'Orsay, Paris



---

FIGURA 9

Odilon Redon, *Le Cyclope*, 1900 ca., Rüksmuseum Kröller-Muller, Otterlo



Infatti, negli otto versi dell'ottava 14 si condensa l'entropia cromatica prodotta da *purpúreas rosas*, *Galatea*, *Alba*, *lilios cándidos*, *su color* – proprio l'incarnato della ninfa –, ed ancora *perla*, *esplendor*, *oro*, *nácar*. Il tutto innervato sul verso centrale, il quarto, che è quello specifico e sinestetico della descrizione dell'incarnato: «o púrpura nevada o nieve roja».

A questa descrizione dell'incarnato di Galatea si arriva attraverso l'ottava 13 che inaugura sulla figura della ninfa un campo di sinestesie tra il visivo e il tattile: *luminosa estrella*, per i *lucientes ojos*; *blanca pluma* per la serica pelle che li accoglie; *roca de cristal* come esito insieme luminoso e tattile reso possibile grazie al chiasma di attribuzioni simboliche tra *pavón de Venus* e *cisne de Juno*.

In altra occasione abbiamo analizzato dal punto di vista retorico e logico il mirabile congegno di queste due ottave<sup>20</sup>. Qui ci interessano perché ci appaiono per intero dedicate alla descrizione dell'incarnato di Galatea e al potere della sua apparizione sulle creature e sul cosmo. Ne diamo quindi, adesso, un'interpretazione di tipo “catastrofico”, nell'accezione di René Thom<sup>21</sup>, che evidenzi come la poetica descrizione dell'incarnato divino risulti da una complessa dinamica di forme, in pochi versi in cui il microtesto ha la stessa struttura dinamica e labirintica del macrotesto dell'intera *Fábula*. Vogliamo dire che nel microtesto, là dove si elabora la nostra visione mentale dell'incarnato di Galatea, si giocano le sorti strutturali dell'intero poema; e viceversa la questione dell'incarnato della ninfa viene definita ed esaltata in tutte le sue valenze dall'intera struttura del poema: l'incarnato come “testo”, articolazione e/o rivestimento – forma mentalmente visibile – dell'intero testo poetico.

Per Thom «ogni arte è nella sua essenza catastrofista»<sup>22</sup> poiché ogni arte elabora delle morfologie dinamiche. Ed anche se la tradizione retorica da Ovidio fino al *Laocoonte* ha riconosciuto che quelle morfologie la musica e la poesia le elaborano nel tempo, mentre la pittura e la scultura nello spazio, per tutte valgono le considerazioni sul “contorno” che analizzano la qualità strutturante delle forme elaborate dall'artista.

Nell'essere umano, in natura, il contorno è la pelle che dà questo “bordo” visibile e separa la forma della raffigurazione dallo sfondo inerte; pertanto, nella copia dell'arte, è proprio l'incarnato che assume

<sup>20</sup> Ivi, 1990, pp. 115-20; 2006, pp. 114-7.

<sup>21</sup> R. Thom, *Parabole e catastrofi*, trad. it. il Saggiatore, Milano 1980.

<sup>22</sup> R. Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, cit., p. 100.

lo stesso difficile compito<sup>23</sup>. Continua Thom: «l'oggetto d'arte esige un contorno [...] ma questo contorno è in genere trasparente, e lascia vedere l'interno». E conclude con parole che configurano di nuovo il nostro caso: «può esservi lotta tra una pregnanza antropomorfizzata in un personaggio e una pregnanza fisica [...] come il fuoco e l'acqua»<sup>24</sup>. L'incarnato della ninfa, accogliendo ed investendo con il suo gioco di correlazioni quelle “pregnanze fisiche” ed altre, è proprio un tale campo attanziale, quel che si dice una forma, risultante da dinamiche complesse delle quali, a sua volta, è generatrice.

Sulla base di questi principi d'analisi, notiamo subito, al secondo verso dell'ottava 13, che il dettaglio “*el reino de la espuma*” assume ben altre funzioni oltre a quelle già complesse di fenomeno marino di viraggio al bianco-argenteo, fuggevole nel tempo e cangiante di forma: esso è anche lo specchio in cui la ninfa stessa si riflette, poiché sia “*vio*” che “*adora*” mettono in campo quelle pregnanze della vista – specchio riflettente, posto che il costrutto sintattico ricorsivo lascia l'ambiguità del soggetto della visione: «que vio el reino de la espuma» – e del desiderio, “*adora*” che sono le due pulsioni essenziali della relazione speculare.

Ma se l'esito della relazione speculare è il doppio, l'immagine, ecco che quel “*reino de la espuma*” si configura nella forma dell'icona; è esso stesso l'icona della Galatea nella sua apparizione trionfante, oltre che lo spazio che la accoglie. E sono le corrispondenze sonore delle consonanze sull'asse della similarità quelle che attivano la pregnanza dell'icona: «reino de la espuma [...] blanca pluma».

Ma è sul perno del verso-soglia (v. 4) – là dove l'immagine della ninfa racchiude le tre Grazie di Venere, “*gracias suma*” – che si mette in correlazione speculare, attraverso le corrispondenze sonore e ritmiche, l'incarnato di Galatea, per l'appunto “*su blanca pluma*”, con il “*reino de la espuma*”, sì da restituirgli la funzione iconica. A sua volta, questo, per la sua fuggevole forma evidenzia il significato profondo di quell'incarnato.

Ma, ancora, “*Galatea es su nombre*” si correla, nel ribadire l'antonomasia, all'incarnato stesso – “*blanca pluma*” – dato che la ninfa, poi, è “*cisne*” (aunque de Juno), cioè proprio l'animale dalla “*blanca pluma*”.

Ma di quale bianco si tratta? Si tratta proprio di quello divino, tanto difficile da realizzare per i pittori, poiché esso è un non-colore

<sup>23</sup> Ivi, p. 101.

<sup>24</sup> Ivi, p. 103

trasparente, riflettente, fonte di luce, e da ultimo cangiante a seconda dell'ora e dello stato d'animo del soggetto e di chi lo rimira. Sicché l'insistenza su questa pregnanza del bianco catastroficamente investe, e a sua volta ne è investita, quella “*luminosa estrella*” – metafora lessicalizzata per “occhi luminosi” – che si metamorfizza nell'immagine dei “*lucientes ojos*” – i circoli coloratissimi che si aprono nella coda del pavone, ma anche gli occhi della ninfa – ed ancora nella “*roca de cristal*” che è l'ultima trasmutazione della medesima icona.

E allora, perché non considerare che questa pregnanza del bianco investa anche quel “*reino de la espuma*” che è lo stesso che apre lo scenario della *Fábula*? (ottava 4). Questo, infatti, non è che lo stato nascente e dinamicamente formativo di quella “*roca de cristal*”, per altro di Nettuno; entrambi, dunque, riflettono specularmente, ma secondo calcolate connotazioni, la “*blanca pluma*”, ovvero l'icona e l'incarnato stesso di Galatea.

La tradizione mitica che precede Teocrito, Filosso di Citera ed altri, dà due versioni del bianco incarnato di Galatea: la prima conferma che sarebbe tale perché la ninfa, assimilata alla stessa Venere, è proprio la personificazione della candida ed argentea spuma del mare, così come la nostra analisi ha evidenziato; la seconda perché è invece la personificazione del latte delle greggi. In questo caso la ninfa sarebbe amante del pastore Polifemo e, grazie a lui, madre di Galato. Entrambe le versioni, la marina e la terrestre, appaiono chiaramente propiziatrici, ma secondo un criterio di ambivalenza che è di conflitto. Nella tradizione poetica che va da Teocrito ad Ovidio fino al Poliziano, la Galatea di Góngora è in prima istanza e senza dubbio la spuma del mare, o meglio la sua immagine. Ma quegli stessi precedenti, come abbiamo visto, accolgono in sinestesia le due versioni conflittuali del suo biancore, e quindi le prerogative propiziatrici; la qualcosa influenza Góngora nello sviluppo diegetico del poema tra mare e terra di una mitica Trinacria tutta risvegliata dall'epifania divina.

Allora, se Galatea è la personificazione della spuma del mare, dobbiamo ammettere che essa è già presente all'inizio, sul fare dell'alba cosmogonica, nei versi che aprono la diegesi della *fabula*: «*Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo*». Galatea è lì, tra cosmo e mare e nei loro elementi, solo che non è vista dalle creature, per altro assenti. Il loro sguardo coinciderà con i raggi del sole che si vanno elevando sullo specchio delle acque e dalla classica triangolazione dello specchio – il mio sguardo di desiderio, quello altrettanto pressante dell'Altro, l'immagine e il suo sguardo – nascerà al mondo, ma nella sua copia ideale, l'immagine/icona, la nostra dea.

Attraverso varie metamorfosi in un gioco di corrispondenze conflittive questa immagine/icona si manifesterà in tutta la sua pregnanza. La negazione costitutiva della formula logico-sintattica – se non A, B<sup>25</sup> – nei versi «Si roca de cristal no de Neptuno / pavón de Venus es, cisne de Juno» implica il chiasma delle immagini teriomorfe divine attribuendo a Venere il pavone e a Giunone il cigno; e l'uno e l'altro, divenuti così attributi impossibili, alla ninfa Galatea. Per la qual cosa, secondo il procedimento logico, la negazione della “*roca de cristal*” si azzera e diviene affermazione: Galatea è “*roca de cristal*”, ma inglobando specularmente nel suo riflesso quel *cisne* e quel *pavón*, animale, quest'ultimo, che per i suoi fantasmagorici riflessi è simbolo della *ποικιλία* cromatica dell'orbe terracqueo quando questo è invaso dagli dei. Dunque, la “*roca de cristal*” rappresenta, al tempo stesso, il candore assoluto e la fantasmagoria dei colori, anzi grazie alla luce riflette dentro di sé e tutt'attorno quella fantasmagoria, esattamente come un cristallo prismatico: di tal fatta è l'incarnato di Galatea che in quella *roca* si manifesta all'ammirazione del creato.

Inoltre, al gioco catastrofico occorre attribuire anche la specularità dialettica tra “campo” e “singolarità”, ovvero tra immagine totale e dettaglio locale, anche questa determinante processi di formatività: sia il macrocosmo di connotazioni del “*reino de la espuma*” o della “*luminosa estrella*”, quanto dettagli come “*blanca pluma*” o “*lucientes ojos*” investono la configurazione di un medesimo oggetto che si va offrendo alla sua visibilità: un oggetto-bordo della forma e di ogni forma: quella visione dell'invisibile che è per l'appunto il nostro irrappresentabile incarnato divino.

Nell'ottava successiva i riflessi fantasmagorici della “*roca de cristal*” si propagano all'esterno ed all'interno di questa icona/roca, e dunque le due ottave si collocano entrambe sull'asse di una medesima progressione catastrofica. Infatti la prima inaugura la pregnanza del bianco e delle sue trasmutazioni; la seconda, sebbene insista in una ossimorica competizione con il rosso, lo connota diffusamente attraverso la pregnanza di una fantasmagoria di riflessi verso l'oro. Ed ecco che il campo – lo sfondo – è definito da: “*Purpúreas rosas*”, “*Galatea*”, “*Alba*”, “*lilios cándidos*” attraverso delle trasmutazioni determinate dal vario incrociarsi dei petali a pioggia sull'icona.

Ma questo sfondo di campo – l'atmosfera invasa dai nascenti raggi solari – diventa il “contorno” stesso dell'icona, che tutta racchiude

<sup>25</sup> Si veda D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid 1974, I, pp. 156-61.

nell'attimo della sua apparizione, e la nomina di fatto e in metafora; sicché Amore dubita se tale contorno – l'incarnato – sia «o púrpura nevada o nieve roja»; ed è in questo verso-soglia (il 4º dell'ottava) che si realizza il contorno iconico. A partire da questa soglia le screziature rosse sulle pregnanze del bianco investono i successivi quattro versi dell'ottava; uno specchio per intero dedicato a visualizzare l'impossibile: le cromie cangianti di siffatto incarnato. Sicché la fronte è invano imitata dalla perla, che poi è della qualità eritrea, ossia venata di rosso. A sua volta l'orecchia evoca la conchiglia, ma fatta della materia preziosa, l'avorio, ad esaltazione del suo lucore eburneo, che anche in questo caso si screzia di rosso. Ma questo lobo perlaceo, poiché racchiude e riflette come una forma-prigione tutto questo splendore, brilla di color oro: sia che si alluda all'oro dei biondi capelli che incorniciano quel volto divino, sia che si evochi lo splendore di un orecchino di perla incastonato nell'oro. Tuttavia questa qualità aurea si ribalta catastroficamente nel suo contrario: una sorta di accecamento per abbagliamento che suscita l'ira di Cupido.

In questo processo di localizzazione – ovvero valorizzazione del dettaglio – la perla, simbolo di luminosità si è scissa dalla connotazione della fronte di Galatea per subire la condanna dell'imprigionamento nel lobo della stessa, avendo osato sfidare un ben più grande splendore. Nell'atto di imprigionamento di una luce ora considerata nella sua realtà trionfa, dunque, un più abbagliante fulgore che trascende il reale manifestando un sovramondo metafisico sull'asse “catastrofico” di fulgore/prigione. Il complesso di questa immagine cromatica in abisso, per eccesso di entropia, connota che è anche dell'interno dell'icona che si sta parlando.

La tecnica poetica, dunque, della “luce su luce”, di una luce trascendente che relega nel regno dell'ombra-carcere una luce contingente, rappresenta qui veramente la quintessenza dei procedimenti formali del cromatismo barocco fatto metafora. Questa tecnica della “luce su luce” chiude, infine, l'ottava con un'immagine aurea che evoca l'iconismo bizantino nel suo valore simbolico: l'icona di Galatea alla sua apparizione è un dorato abbagliamento in cui si manifesta la sua natura divina e salvifica. La vita interiore di questo corpo-icona immaginario, la sua supposta e pur necessaria realtà organica e sanguigna viene azzerata dalla sublimazione di quanto viene celato/rappresentato da quella superficie bordo per la quale l'icona si distacca dall'umano e si offre come divina: icona metafisica che si correla alla trascendenza iperurania, la quale attraverso di essa si rivela agli sguardi di un cosmo desiderante secondo la tassonomia offerta dalla tradizione iconografica neoplatonica. Ed è,

dunque, sull'incarnato che la raffigurazione iconica simulacrale gioca al tempo stesso le sue correlazioni con lo spazio/sfondo del cosmo e con la sua propria effettiva, ancorché sublimata, vitalità.

L'oggetto della nostra analisi, l'incarnato, risultando da dialettiche di catastrofi complesse, rischia di essere, come valore significante e come oggetto rappresentato, un non-termine proprio per eccesso di valorizzazione, esattamente come nel dipinto di Frenhofer; una sorta di termine neutro in cui risiede il mana di ogni possibile trasmutazione dell'intero cosmo che in esso ed attorno ad esso gravita. A patto, ovviamente, che ci sia uno sciamano in grado di manipolare quel mana e servirsene per tutte le trasmutazioni del suo rito. Laddove non è riuscito ad esserlo Frenhofer con il rito della pittura, un tale sciamano è stato Góngora con il rito della poesia. Con questo intendiamo affermare che le due ottave che descrivono l'incarnato di Galatea nel momento della sua epifania sviluppano rispetto a tutto il testo la funzione che Aristotele definiva come *ανάγκη εχ υποθέσεος*, ossia ciò che è necessario grazie ad una determinata condizione<sup>26</sup>.

A questo punto della questione possiamo rispondere agli interrogativi dell'iconologo Warburg sul *pathosformel* che regge l'immagine della ninfa: Galatea non va da nessuna parte, la sua immagine è un fascio di luce che va fuggendo a causa del desiderio d'amore da parte di tutti gli abitatori dell'isola, «la fugitiva ninfa». La sua esistenza si mostra nell'apparizione come ancilla e doppio di Venere, ovvero dell'immagine del desiderio. E non guarda da nessuna parte, poiché essa non è *parakyptouσα*, poiché non rimira di sottecchi, maliosa, come una Venere *pandemia*. Lo sarà più tardi, quando curiosa a sua volta e desiderante sbircerà il corpo del giovane Aci che dorme. Ma adesso è la Venere *urania* che guarda oltre, che supera con sguardo perduto e misterioso gli oggetti di questo mondo e, sfiorandoli benefica, si perde assorta e sorridente nell'indefinito, così come nel prototipo raffaellesco (FIG. 10).

In conclusione, l'incarnato coincide con il problema stesso dell'Arte, infatti, come afferma Thom: «la bellezza, perché possa nascere, ha bisogno di una frontiera (reale o immaginaria) che separi l'opera d'arte dal mondo esteriore, esattamente come il sacro ha bisogno di una soglia che lo separi dal profano; e ciò rende conto della motivazione rituale e delle attese propiziatorie insite nella produzione e nelle fruizioni artistiche»<sup>27</sup>. L'incarnato è la pregnanza fondamentale, il tratto

<sup>26</sup> Aristotele, *Fisica*, II, 9, 199b, 34, trad. it. a cura di M. Zanatta, UTET, Torino 1999, p. 181.

<sup>27</sup> Thom, *Arte e morfologia. Saggi di semiotica*, cit., p. 90.

formale, ovvero il contorno che separa, però al tempo stesso pone in correlazione, interno ed esterno; figura e sfondo.

---

FIGURA 10

Raffaello Sanzio, *Il trionfo di Galatea*, 1514, Palazzo della Farnesina, Roma (particolare)



---

Nella *Fábula* gongorina l'investimento della pregnanza/luce sulla pregnanza/forma porta nelle salienze della micro-diegesi dell'apparizione a definire il tempo fuggevole, l'istante della raffigurazione. Così, nella sublime epifania cosmogonica in cui si raffigura l'immagine di Galatea, sul fare dell'Aurora quando vanno svanendo i lucori dell'Alba e non hanno ancora vinto i colori radiosi del giorno, il suo istante è colto come il frutto di un'indicibile complessità.

Il *pathos* della ninfa/icona – quello stato fuggente del “non ancora”, “non sono ancora vivente e non ancora amante” – determina sul traslucido avorio delle sue membra la diffusione lieve di una erubescenza: ed è il miracolo del suo incomparabile incarnato. Così dice Ovidio della creatura di Pigmalione nascente alla vita: «sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen»<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Publius Ovidii Nasonis, *Methamorphoseon*, cit., Libro x, v. 293, p. 111.

Come la creatura di Pigmalione – per altro accreditata come suo doppio vivente nella tradizione mitica – anche la Galatea gongorina appare eburnea, se non nell’avorio scolpito nei versi del poeta: ci appare, infatti, in immagine come modellata nel minerale vivo e sul punto “catastrofico” del divenire essa stessa vivente. In quell’atto la sua luce bianco-argentea è pervasa dal lieve rossore del *pudor* cui la inducono gli sguardi amorosi di tutte le creature e il sorriso aurorale del creato; al tempo stesso nell’incarnato quel *pudor* riluce poiché ella sta per accedere, tra i viventi, a quella sacrificale contaminazione dell’Eros con il Thanatos che nelle religioni tocca a tutti gli dei della rigenerazione.

È sorpresa, dunque, dal poeta, e per lui da Polifemo, e per lui dal lettore, nell’attimo in cui, come in un rito propiziatorio d’evocazione “in presenza”, è sul punto di farsi sensibile e viva nella sua immagine realizzata allo specchio del cosmo.

### *Appendice*

#### Fábula de Polifemo y Galatea<sup>29</sup>

##### OCTAVA 13

Ninfa, de Doris hija, la más bella,  
adora, que vio el reino de la espuma  
Galatea es su nombre, y dulce en ella  
el terno Venus de sus Gracias suma.  
Son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma:  
si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno.

##### OCTAVA 14

Purpúreas rosas sobre Galatea  
la Alba entre lílios cándidos deshoja:  
duda el Amor cuál más su color sea,  
o púrpura nevada o nieve roja.  
De su frente la perla es, eritrea,,  
émula vana. El ciego dios se enoja,  
y, condenado su esplendor, la deja  
pender en oro al nácar de su oreja.

#### Favola di Polifemo e Galatea<sup>30</sup>

##### OTTAVA 13

Ninfa, di Dori figlia, la più bella,  
adora, che ebbe il regno della schiuma.  
Galatea è il suo nome, e dolce in ella  
Venere il terno delle Grazie aduna.  
Son l’una e l’altra luminosa stella  
lucenti circoli in sua bianca piuma:  
e se cristallo no di Poseidone,  
cigno di Era, di Venere pavone.

##### OTTAVA 14

Purpuree rose sopra Galatea  
l’alba tra gigli candidi disfoglia:  
ma il suo colore Amore non sapea,  
se nivea porpora o neve vermiglia.  
Della sua fronte è la perla eritrea  
emula vana. Il cieco dio s’acciglia  
e lascia che la luce condannata  
penda al lobo di perla in oro orlata.

<sup>29</sup> Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, cit.

<sup>30</sup> Luis de Góngora, *Favola di Polifemo e Galatea*, con testo a fronte, a cura di E. Cancelliere, Einaudi, Torino 1991.

OCTAVA 42

No a las palomas concedió Cupido  
juntar de sus dos picos los rubíes,  
cuando al clavel el joven atrevido  
las dos hojas le chupa carmesíes.  
Cuantas produce Pafo, engendra  
Gnido,  
negras violas, blancos alhelíes,  
llueven sobre el que Amor  
quiere que sea  
tálamo de Acis ya y de Galatea.

OTTAVA 42

Ai colombi non dava ancor Cupido  
dei due becchi congiungere i rubini,  
quando al garofano il giovane ardito  
i due petali succhia porporini.  
Quante produce Pafo ed offre  
Cnido  
nere viole, bianchi gelsomini,  
piovono là ove adesso Amor  
volea  
fosse il talamo d'Aci e Galatea.