

La poesia in lingua italiana di Francisco de Quevedo

Edoardo VENTURA *

Università di Padova
edoardo.ventura@libero.it

Recibido: 29/12/2008

Aceptado: 4 /12/2009

RIASSUNTO**

Nell'ambito dell'eteroglossia europea, le composizioni in lingua italiana di Francisco de Quevedo assumono un ruolo di assoluto rilievo per la descrizione del fenomeno. L'articolo tenta un'analisi dell'opera italiana del poeta spagnolo – due sonetti, uno di tematica politica, l'altro amoroso – in relazione sia alla propria produzione in lingua castigliana, sia a quella petrarchesca ed italianizzante. Intertestualità su diversi piani che offrono una prospettiva privilegiata di questo anomalo processo creativo, alla ricerca delle motivazioni profonde che inducono un grande poeta a scrivere in una lingua altra.

Parole chiave: eteroglossia, lingua seconda, Quevedo, petrarchismo, intertestualità.

The Italian Poetry of Francisco de Quevedo

ABSTRACT

In European heteroglossia, the Italian compositions of Francisco de Quevedo play an absolutely important role for the description of the event. This paper deals with the analysis of the Spanish poet's Italian works – two sonnets, either belonging to political themes, either one to love poetry – relating to his own literary production in Spanish and to the Petrarchan and Italian tradition. Different levels of intertextuality that offer a preferential view of this anomalous artistic process, searching for the deep reasons behind a great's poet choice to write in another language.

Key words: heteroglossia, second language, Quevedo, petrarchism, intertextuality.

* Via Resistenza, 44. 35027 Noventa Padovana (Padova, Italia).

** Questo lavoro è in buona parte frutto di ricerche compiute in seno al Prin 2007, diretto da Furio Brugnolo, del Dipartimento di Romanistica dell'Università di Padova. Ringrazio quindi Donatella Pini per aver pensato a me e per i suoi preziosi suggerimenti. La ricerca, molto più ampia, ha preso in considerazione oltre al qui analizzato Francisco de Quevedo, anche la poesia in italiano di Francisco de Aldana, Francisco de Figueroa e molti altri autori, anche portoghesi, minori e non.

In questa patria ufficiale, storica, blasonata, codificata,
 poliziesca, marziale, imbandierata, fanatizzata,
 occorre creare sempre più ostinatamente,
 con devozione, costanza, tenerezza e compassione,
 la vera patria che forse è la lingua
 o forse l'infanzia,
 una via ombreggiata dai platani...
 SÁNDOR MÁRAI¹

Il fenomeno del plurilinguismo o, più precisamente, dell'eteroglossia, rappresenta sin dalla sua prima lungimirante definizione (Folena 1983) aspetti assolutamente affascinanti: letteratura italiana fuori d'Italia, lingua seconda, lingua d'adozione, lingua madre, traduzione e autotraduzione, poesia translingue (Canonica 1996), sono concetti che, di per sé, aprono mondi che mettono a dura prova i confini stessi dei campi disciplinari, nonché impongono questioni che arrivano a toccare il lato per così dire più oscuro della creazione artistica: perché un autore scrive deliberatamente in una lingua che non è la propria? In cosa consiste e dove risiede la ragion d'essere di una composizione in una lingua altra?

Qui, e soprattutto per il caso spagnolo, intervengono gli studi storico-letterari, per cui sarebbero non solo degli eruditi ed occasionali esercizi di stile o le vigenti convenzioni letterarie, ma i contatti personali e le vicende biografiche degli autori a portarli verso l'Italia, favoriti da scambi puramente letterari, ma anche da contatti militari, politici ed economici.

Tralasciando i numerosi studi che tracciano le pur indispensabili cause "esterne", non ultimi i contesti plurilingui per eccellenza come il teatro, le accademie, il gioco verbale, le gare poetiche, le lingue maccheroniche, l'emblematica, i bandi, le festività, i canzonieri, le raccolte poetiche, le composizioni bilingui, la *glosa*, diviene interessante, volendo studiare il fenomeno da un'altra prospettiva, entrare, partendo dall'analisi dettagliata dei testi, nel processo creativo stesso per comprenderne i meccanismi meno espliciti. Arrivando, lo vedremo, ad infrangere, per certi versi, considerazioni "impermeabili" su quella che è la lingua poetica seconda di un autore e sulle motivazioni che possono spingerlo in questa direzione: certo, l'esercizio stilistico, l'apprendistato giovanile, ma anche la funzione ironica, la sfida, il ludismo verbale, la parodia e quel dire che in una lingua diversa dalla propria è più lecito, cosicché «quello che in realtà colpisce, interessa e sovente affascina in questi scrittori eteroglotti è la presenza in essi, anche là dove la scelta dell'italiano appare dettata dalla moda o da motivi contingenti e occasionali [...], di una motivazione più profonda cui tale scelta in ultima istanza risale, accompagnata da una più o meno spiccata coscienza metalinguistica» (Brugnolo 2007: 414-415).

Ed ecco che, alla ricerca di questa "motivazione profonda", il caso di Quevedo, diviene luogo privilegiato ed emblematico del fenomeno, un campo di ricerca per

¹ Vedi Márai (2003). Inoltre, Arendt (2001).

molti aspetti ancora agli inizi, almeno in questi termini, e che quindi, nei risultati, appare forse più suggestivo che efficace e definitivo, per quanto non meno rigoroso: il procedimento che si adotterà tenderà una visione “interna” del fenomeno nello studio particolareggiato della lingua e dello stile, delle influenze e dei prestiti ed una bibliografia specifica che non può e non vuole essere esaustiva.

Giungendo forse, in ultima analisi, più che a scontate conclusioni, alla rimozione di alcune certezze: se la vera patria di un uomo è la sua lingua, a che patria appartiene colui che crea in una lingua altra? Quali sono le sue Muse? A quali dei volge la sua anima?

La sterminata produzione quevediana, anche e soprattutto per la mancata pubblicazione di gran parte della sua opera in vita, crea notevoli problemi testuali. Tutta la sua fittissima produzione poetica, che pur aveva tentato, senza riuscirci, di riunire, fu raccolta e stampata solo dopo la sua morte prima dal fidato amico e commentatore José González de Salas sotto il titolo *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas* (1648), poi dal nipote Pedro Aldrete che, con *Las tres últimas musas castellanas* del 1670, completò il quadro.

Quevedo, giungendo a ciò che più ci interessa, compose due sonetti in lingua italiana², che rientrano appieno, entrambi, nella produzione poetica quevediana. Benché fosse un ottimo conoscitore dell'italiano, la sua lingua, palesemente imbevuta di petrarchismi, ma anche influenzata dalla lirica contemporanea, da Marino, Berni, Boccacini a Groto e Ciro di Pers, nonché, ricordando la sua appartenenza alla Accademia degli Oziosi, da tutto ciò che questo comportò per i reciproci scambi, presenta in entrambi i sonetti alcuni ispanismi, errori linguistici e grammaticali che, assieme ad una sintassi assai complessa, a tratti incomprensibile, complicano l'analisi stilistica ed ecdotica. Errori che, sia precisato, spesso non è dato sapere con certezza se attribuire direttamente a Quevedo o alle differenze linguistiche (ad esempio le rime imperfette o le geminate) o all'editore e alla complicata trasmissione dei testi. La sua lingua *italiana*, inoltre, risente in modo quasi sistematico del suo codice poetico in *spagnolo*, riproducendone lessemi, sintagmi, meccanismi concettuali e dando vita a quella che M. G. Profeti (1998: 136) definisce “eteroglossia organica”: emergono così questi due sonetti, due raffinate istantanee, due gemme in cui il grande poeta spagnolo «versa, qui episodicamente

² Per i testi vedi l'APPENDICE. Essi compaiono pubblicati per la prima volta nell'edizione postuma della sua opera poetica, rispettivamente ai numeri 16 della *Musa I* e 37 della *Musa IV*: EL / PARNASO ESPAÑOL, / MONTE EN DOS CUMBRES DIVIDIDO, / con las / NUEVE MUSAS CASTELLANAS. / *Donde se contienen* / POESIAS / DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE SANTIAGO, / I SEÑOR DE LA VILLA DE LA TORRE DE IVAN ABD: / Que con adorno, i Censura, ilustradas, i corregidas, / salen ahora de la Libreria de / DON IOSEPH ANTONIO GONZALEZ DE SALAS, / CABALLERO DE LA ORDEN DE CALATRABA, / i señor de la antigva casa de los Gonzalez / de Vadilla / EN MADRID, / Lo imprimio EN SV OFFICINA DEL LIBRO ABYERTO / DIEGO DIAZ DE LA CARRERA, / - / Año MDCXLVIII. / a COSTA DE Pedro Coello, Mercader de Libros. Per la vasta rassegna di testimoni manoscritti ed a stampa vedi Blecua (1969: 3-62).

nell'italiano, come abitualmente in spagnolo, le sue eterne ossessioni, utilizzando gli stessi meccanismi retorici e direi quasi *lessicali*, e le sue rime preferite» (Profeti 1998: 134).

La composizione contro il cardinale Richelieu si inserisce in testa ad una serie di tre sonetti che trattano il medesimo argomento: quello italiano (227- *Dove, Ruceli, andate col pie presto?*)³ si rivolge direttamente al cardinale francese, mentre i due seguenti (228- *Sabe, joh rey tres cristiano!, la festiva* e 230- *Decimotercio rey, esa eminencia*)⁴, in spagnolo, sono diretti a Luigi XIII. La scarsa simpatia per il cardinale francese è testimoniata da motivi simili presenti in altre opere dello stesso Quevedo: la *Carta al Serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII*, la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richelieu* (entrambe del 1635)⁵ ed il romance *La toma de Valles Ronces* («Mala la hubisteis, franceses»)⁶. Il testo, di chiara matrice antifrancesa, si inserisce nel contesto della realtà politica del tempo, l'inasprirsi dei rapporti con la Francia, che culmina in quegli anni con l'appoggio militare ai catalani da parte di Luigi XIII e la conquista del Rossiglione nel 1642⁷.

La natura politico-nazionalistica del sonetto, lo iscrive nella vasta produzione polemica o d'invettiva o satirica di cui Quevedo diede spesso prova e che gli procurò in molti casi notevoli inconvenienti e, in certa misura, ne ricalca i medesimi meccanismi logici ed espedienti retorici. Il gioco letterario, in questo caso, è fondato sulla figura dell'equivoco *Richelieu/ruceli*, anzi, la parentela fonetica dei due

³ Questo e tutti gli altri testi di Quevedo citati o riprodotti in seguito sono tratti dall'edizione Blecua (1969), di cui seguo la numerazione progressiva. L'intestazione del sonetto italiano recita: *Al Cardenal de Rucheli, movedor de las armas francesas, con alusion al nombre «ruceli», que es «arroyo» en significacion italiana, por estar escrito en esa lengua.*

⁴ Le due intestazioni recitano, rispettivamente: *Figurada contraposición de dos valimientos* e *Parentética Alegoría.*

⁵ Per i due testi integrali, non a caso conseguenti nell'edizione delle *Obras Completas*, vedi l'edizione di Astrana Marín (Quevedo 1952: 887-909).

⁶ Per questo testo e, come interessante appendice, per il *Comento a la satira de Valles Ronces* (1751), una dettagliata esegesi del romance, di autore anonimo, vedi ancora Quevedo (1952: 163-165 e 1404-1423).

⁷ J. O. Crosby, basandosi su questi dati, colloca il sonetto in questione tra il 1624 e il 1642, ovvero tra le date dell'inizio del mandato e quella della morte del cardinale, per cui vedi Crosby (1967: 131): «En estos tres sonetos se habla de Richelieu como cardenal y valido de Luis XIII. Aunque fue nombrado cardenal el día 3 de noviembre de 1622, no empezó su privanza hasta el día 12 de agosto de 1624, cuando llegó a ser Presidente del Consejos de Ministros. Murió el día 4 de diciembre de 1642. El *terminus ad quem* para el primero de los tres sonetos es el 9 de septiembre de 1642, día en que ganaron los franceses la provincia de Rosellón, y ya no se podía hablar propiamente de amenazas de Francia». Astrana Marín, per cui vedi Quevedo (1952: 164), lo data 1637 e lo colloca, forse proprio per questo motivo, immediatamente conseguente alla già menzionata *Toma de Ronces Valles*, datata 1636, instaurando pertanto, tra i due testi, una evidente e del resto più che probabile vicinanza cronologica, oltre che tematica.

vocaboli è il vero motore della composizione, che, oltre alla centralità del termine “ruscello”, gioca sulle allitterazioni e le liquide (il v. 4 sembra un ruscello che sfocia nel mare: *i Ruceli nel mar han fin funesto*) e, da qui, sul campo semantico delle acque in progressione concettuale da minore a maggiore (*arroyo, río, mar*) secondo la metafora fiume-vita, mare-morte, poi sostituito dall’allegoria animalistica degli uccelli (*usignolo, gallo, oca, aquila*), che López Poza (2000: 197-224) ha definito “agudeza simbólica”. Questo simbolismo di allusione ed elusione, che trova voce nell’oscurità del linguaggio e le incertezze sintattiche e grammaticali, che vedremo nel dettaglio, portano ad importanti oscillazioni nel senso della composizione, soprattutto per quanto riguarda le due quartine: il v. 3 pone seri problemi ecdotici per cui è stata proposta (Canonica 1996: 145) l’aggiunta di una preposizione («tributari del fiume»), che però rende ipermetro il verso. Se si considera il termine non come sostantivo (affluente), ma come verbo («tributar *al* fiume» o «tributar *il* fiume»)⁸, la soluzione sembra più plausibile: poiché date tributo al fiume, accrescete il fiume, vi contiene (o vi conterrà) il mare. La formula, in entrambe le accezioni, è del resto attestata dalla tradizione⁹, per cui resta da interpretare l’uso simbolico che ne fa Quevedo e quindi determinare cosa si intenda per fiume e mare; Canonica (1996: 146), vedendovi delle reminiscenze di Manrique per cui il fiume è vita, il mare è morte, interpreta “geograficamente” la quartina, considerando qui rappresentata la discesa dei Francesi, per cui, seguendo il percorso nord-sud, la Spagna diviene il mare e il verso un ammonimento: il fiume (Richelieu) troverà nel mare (Spagna) la morte. López Poza (2000: 214-215)¹⁰, invece, dà un’interpretazione più strettamente politica, stabilendo una corrispondenza tra entità minori e maggiori, per cui i fiumi sarebbero i re e il mare l’imperatore: il cardinale dovrà pagare tributo per ciò che sta facendo e troverà quindi la morte. E qui può ravvisarsi anche un’allusione satirica alle origini del cardinale, proveniente da un’insignificante stirpe feudale.

López Poza (2000: 214) nota, per queste immagini, la probabile influenza della *letrilla* satirica contro don Rodrigo Calderón attribuita a Góngora¹¹, di cui si veda il ritornello:

Arroyo, ¿en qué ha de parar
tanto anhelar y morir,
tú por ser Guadalquivir,
Guadalquivir por ser mar?

⁸ Ringrazio Cristina Barbolani per questo suggerimento.

⁹ Tra i vari esempi vedi: T. Tasso, *Ger. Lib.*, IX, 46, vv. 7-8: e con più corna Adria respinge e pare / che guerra porti e non tributo al mare. E la canzonetta *La Lontananza* di G. B. Marino (*Amori*, 29, vv. 91-93): «Acque felici e chiare, / cui d’esser tributario ebbe più volte / ambizione il mare».

¹⁰ Qui López Poza propone una traduzione spagnola che, in verità, poco sembra risolvere delle problematiche in questione: «¿Dónde, arroyos, vais con tanta prisa? / Donde sangre, no púrpura conviene; / tributarios el río, el mar, os tiene; / los arroyos hallan un final funesto en el mar».

¹¹ L’intestazione recita: *Contra un privado*. Per il testo completo della composizione, datata con tutta probabilità 1612, vedi Góngora (2000: 639-640).

Carillejo, en acabar
sin caudales y sin nombres,
para ejemplo de los hombres.

ed il sonetto 189¹², attribuito allo stesso autore cordovese, che allude appunto alla *letrilla* ed al periodo di detenzione che gli causò:

No más moralidades de corrientes,
bien sean de arroyuelos, bien de ríos,
corran apresurados o tardíos,
que no me hizo Dios conde de Fuentes.

A un rincón desviado de las gentes
apelaré de todos sus desvíos,
choza que abrigue ya los años míos,
aunque pajas me cueste impertinentes.

Ministros de mi Rey: mis desengaños
los pies os besan desde acá, sea miedo
o reverencia a sátrapas tamaños.

Adiós, mundazo. En mi quietud me quedo,
por esconder mis postrimeros años
al señor Nuncio, digo al de Toledo.

Forse l'unica via d'uscita è tralasciare le svariate interpretazioni letterali che, poiché tutte plausibili, divengono tutte allo stesso modo probabili come improbabili: poiché, come detto, il nucleo simbolico è il gioco di parole stesso, che quindi ne è la chiave logica, la metafora fluviale sembra essere, apertamente e senza ulteriori "esoterismi", la dispregiativa parabola della carriera politica, e della biografia, di Richelieu, il quale, per i suoi delitti, avrà nella fine funesta il suo castigo. Metafora che, del resto, ed a riprova di ciò, si interrompe alla prima quartina per passare ad immagini ed allusioni più precise e tradizionali:

Quevedo, al querer componer un soneto satírico sobre Richelieu, y al no encontrar en su lengua materna un término comparable al apellido del cardenal francés, propende hacia la lengua que mejor conocía, el italiano, en la que encuentra una palabra afín y a partir de la cual teje su tela burlesco-satírica. El hecho de que el campo semántico relacionado con el término escogido se agote después de un solo cuarteto, es una señal de la prioridad del sonido sobre el sentido (...). (Canonica 1996: 148)

¹² Cito dall'edizione di G. Poggi, di cui seguirò anche la numerazione, per cui vedi Góngora (1997).

Sembra interessante sottolineare al v. 2 il contrasto *sangue-purpura*, cioè tra le mattanze di cui si accusava Richelieu e la sua condizione ecclesiastica¹³, espressa con la metonimia cromatica, espediente retorico del resto adottato in altre opere quevediane, tra cui, e non a caso, la *Carta a Luis XIII* e il sonetto 228, entrambi già menzionati, dove, in quest'ultimo in particolare, la cifra concettuale, e quindi retorica, della satira politica si basa proprio nel tramutare metaforicamente Richelieu nel colore purpureo del cardinalato e del sangue (in questo sonetto il contrasto avviene rispetto all'artificio onomastico Olivares-oliva, il conte-duca che diviene, pertanto, simbolo della pace)¹⁴; così come, nel sonetto italiano, il motore della composizione e la sua valenza polemica si basano, come visto, sull'elemento fonetico. Il gioco cromatico prosegue in altre composizioni, anch'esse già menzionate (ancora la *Carta* e il

¹³ Si ricordi che il cardinale era noto in tutta Europa con l'appellativo di *éminence rouge*. L'utilizzo di questa metafora cromatica per identificare il mondo ecclesiastico è del resto largamente attestata dalla tradizione spagnola come italiana; tra i numerosi esempi possibili si vedano, T. Tasso, *Rime*, 771, vv. 1-2, sonetto di carattere funebre-encomiastico significativo anche per la trattazione del binomio impero/cardinalato, potere temporale/potere religioso: «O de' purpurei padri e de l'impero / sacro di Cristo onore alto e sostegno». Composizione probabilmente ripresa da Góngora nel sonetto 43, vv. 1-4, benché il poema spagnolo sia d'augurio ad un infante: «Purpúreo creced, rayo luciente / del Sol de las Españas, que en dorado / ya trono Tíber os verá sagrado / leyes dar algún día a su corriente». Ma, andando oltre, questo termine di carattere cromatico – il purpureo – ad uno sguardo più generale, sembra parte di quei singoli vocaboli peculiari di una determinata poesia, quella barocca, portatori di un complesso immaginario e quasi simbolo di uno sfarzo anche terminologico e di una caratterizzazione sensuale e lussureggiante, ed in questo caso argutamente polemica, della parola. Così, appare nella descrizione dell'amata, spesso con connotazioni sensuali, a sostituire di volta in volta il rosso o il vermiglio o il bianco e candido nella rappresentazione del volto, delle labbra, del seno, ma anche nelle pennellate con cui il poeta dipinge il paesaggio e diventa in molti casi il carattere peculiare della rosa, intesa in senso proprio e in senso metaforico. Si vedano, tra i molti esempi, Góngora, dove nel sonetto 72 (vv. 9-11), diviene attributo sensuale del seno dell'Aurora: «No os engaïen las rosas, que a la Aurora / diréis que, aljofaradas y olorosas, / se le cayeron del purpúreo seno». Ma, allo stesso modo, anche Bernardo Tasso, *Rime*, I, 140, vv. 1-2: «Queste purpuree rose che all'Aurora / a l'apparir del di cadder di seno»; o Pedro Espinosa: «Estas purpúreas rosas, que a la Aurora». Ed ancora, non va dimenticato il probabile legame con G. B. Marino (*Amori*, 42: «Le carte, in ch'io primier scrissi e mostrai»; 45, vv. 122-132: «Ala piaga d'Amor cadde trafitta»; *Rime Amoroze*, 24: «Fu di sdegno o d'amor fiamma, che t'arse»; 45: «Può ben su 'l vago e diletto maggio»), dove oltre al purpureo seno sensuale, benché, attraverso un processo neutralizzante, si tratti di quello dell'Aurora, compare il bacio, la porpora e la preziosità delle labbra ingannevoli della donna (42), il sangue purpureo (45) e l'uso dell'aggettivo come attributo per il volto della dama arrossita d'amore (24). Nulla di tutto ciò è presente nel *Canzoniere* di Petrarca, dove il termine è totalmente assente.

¹⁴ Vedi il son. 228, vv. 1-2, dove, in questo caso, la metonimia, significativamente in *enjambement*, determina il cardinale attraverso gli ornamenti festivi cardinalizi: «Sabe, joh rey tres cristiano!, la festiva / *púrpura*, sediciosa por tus alas».

sonetto 230)¹⁵, in cui però, viceversa, Quevedo allude all'incapacità del cardinale di arrossire, come dovrebbe, per la vergogna delle sue malefatte.

Nella seconda quartina, come già accennato, le corrispondenze vengono stabilite tra animali, ma sempre sulla stessa linea: il Rosignuolo, l'uccello del canto armonico per eccellenza¹⁶ (il re) ed il gallo, animale di bassa lega, allusivo alla Francia, di carattere aggressivo e bellicoso con cui, naturalmente, è appellato il cardinale. Anche in questo caso i problemi interpretativi sono svariati, benché il significato sia pressoché chiaro. Per restituire senso al sonetto, sembra di poter attribuire a *questo* del v. 5 il valore di pronome neutro, simile a *esto* spagnolo, che in italiano diverrebbe *il fatto / che* (Canonica 1996: 145), leggendo così la quartina, dopo la prima di ammonimento, come una domanda retorica: ed ora, Richelieu, da dove scaturisce (*procede*) il fatto che (*questo che*) il gallo, senza l'usignolo (il re), si dispone alla guerra (*il Gallo vene; rauco grida; vol batter le pene*)¹⁷? Perché attacca il nido (il territorio degli Asburgo)¹⁸, che mai gli era stato nemico (*mai infesto*)?

La ricerca di eufonia risulta a volte sforzata nelle rime, provocando alcuni errori: *vene/pene*, dove *vene* sta per il presente indicativo *viene* senza dittongo (impostogli dai tempi verbali del resto del sonetto), invero largamente attestato dalla tradizione italiana anche nella forma apocopata *ven*, e *pene* sta per piume, privo della geminata (la scarsa preoccupazione per le doppie, tipicamente ispanica, è confermata da *bater* allo stesso verso), mentre, restando nel campo semantico degli uccelli, al v. 8, il *nido* è *infesto* e non infestato, participio comunque accettato dalla tradizione letteraria; sicuramente emendato va inoltre *a stato*, palese ispanismo, in *è stato*. Il v. 13 presenta alcune difficoltà dal punto di vista prosodico: se fondessimo, come sarebbe corretto, la preposizione articolata *de i* in *dai*, altro probabile ispanismo confuso per italiano, e se non considerassimo *tarpei* come trisillabo (dieresi) il verso risulterebbe essere un novenario.

La prima terzina apre con il desiderio e la certezza che Dio (il cielo) castigherà i due uccelli, tanto il re quanto il cardinale, per mano della stirpe di Scipione (gli

¹⁵ Vedi la *Carta*: «Y aun estoy por persuadirme que la vestidura del eminentísimo cardenal vuestro y de Richelieu se pondrán más colorada con la vergüenza que con la grana», in Quevedo (1952: 892) e il son. 230, vv. 2-3: «y en él sólo se ha visto colorada / la desvergüenza (...)».

¹⁶ Qui Canonica vede un ulteriore espediente fonetico che evocherebbe Rosellón, mentre López Poza vi vede una somiglianza, sempre di suono, con il nome Luigi, che richiamerebbe quindi il re francese.

¹⁷ Vedi ancora López Poza (2000: 215-216), che anche in questo caso, propone una traduzione spagnola: «¿Y ahora, arroyos, de dónde ha salido esto, / que sin el ruiseñor viene el gallo, / y ronco grita, y quiere agitar las plumas / en el nido que nunca le ha sido molesto?».

¹⁸ Canonica qui propone una diversa interpretazione che, per quanto ugualmente plausibile, sembra forse un po' cervellotica: posto che il nido sarebbe più adatto all'usignolo che al gallo, esso sarebbe la Francia, mai infestata, e non la Spagna, che si appresta viceversa ad esserlo. Pertanto il senso della quartina sarebbe: il Gallo (i francesi) viene senza il Rossiglione (che appunto vuole conquistare) e si prepara alla guerra nel suo nido (la Francia) che mai ha infestato.

Asburgo di Spagna); e se delle oche sconfissero i galli – allusione imprecisa all’episodio del Campidoglio, confuso con la rocca Tarpea – chissà come li ridurranno l’aquila (blasone imperiale degli Asburgo) ed il leone (simbolo del re di Castiglia), diffusissima allegoria antica, classica, emblematica della veglia e della guardia, secondo la proverbiale credenza che il felino dormisse con gli occhi aperti. Solerzia del resto espressa, poco sopra, al v. 11: *e gli occhi mai nelle vigilie lassi*, dove veglia è, appunto, veglia.

Sembra significativo, infine, come ulteriore conferma della contaminazione di generi ed il continuo travaso di figure e metafore all’interno della stessa opera quevediana, intertestualità “interna” che qui, come detto, travalica anche i confini linguistici, prendere in considerazione il sonetto 296, dove l’immagine del ruscello, oltre ad alcuni richiami cromatici e l’allusione al *ruiseñor*, che lo assimilano ancor più al sonetto italiano, è usata, in questo caso, in ambito amoroso:

Compara el discurso de su amor con el de un arroyo

Torcido, desigual, blando y sonoro,
te resbalas secreto entre las flores,
hurtando la corriente a los calores,
cano en la espuma y rubio con el oro.

En cristales dispensas tu tesoro,
líquido plectro a rústicos amores;
y templando por cuerdas ruisseñores,
te ríes de crecer con lo que lloro.

De vidro, en las lisonjas, divertido,
gozoso vas al monte; y, despeñado,
espumoso encanece con gemido.

No de otro modo el corazón cuitado,
a la prisión, al llanto se ha venido
alegre, inadvertido y confiado.

Il secondo sonetto in lingua italiana di Quevedo, quello amoroso, si trova nella Sección Primera della *Musa IV* (Erato) del *Parnaso español*, interamente dedicata alla tematica amorosa e viene situato nel periodo italiano di Quevedo da Félix Fernández Murga (1982: 45-52), che sostiene lo abbia letto all’Accademia degli Oziosi, di cui fece parte e pertanto la data di composizione si può inserire tra il 1616 ed il 1619. La poesia richiama tutte le immagini topiche riguardanti la frustrazione amorosa e la sua enfattizzazione nella lirica post-petrarchesca spagnola e italiana, dalla schiavitù d’amore alle immagini astronomiche, dalla metafora profanatrice della donna dea all’esasperato concettismo della struttura e dell’espressione. Ma è proprio nella riproposta di motivi consacrati che Quevedo mette in luce le ossessioni che maggiormente lo contraddistinguono, producendo uno scarto dai modelli, italiani come spagnoli: la bocca, la chioma, lo sguardo, che divengono «laccio per il cuore», «tranello mortale», «vita negata» (Profeti 1984: 97).

Il sonetto è linguisticamente corretto, a parte quello che la critica – Profeti, Canonica, Brugnolo – ha considerato un evidente errore all’ultimo verso, *vedi* per *vidi*: questo errore apparentemente palese, contrariamente alla succitata critica che si dimostra compatta e decisa nel correggerlo, va a nostro avviso emendato con riserva, considerata la forma toscana *veddi* (ed antica *viddi*) del passato remoto del verbo vedere, nonché la possibile funzione di presente storico assunta dall’espressione *vedi*, tenuto conto dei numerosi altri tempi al presente del sonetto. Quel “*vedi*” è l’italiano di Quevedo (non siamo alla ricerca proprio di questo?), cosicché la sua plausibilità costringe ad una maggiore cautela. Paradossalmente questo “errore” diviene, a nostro parere, una particolarità ancora più interessante all’interno dello studio di un processo creativo e di un codice linguistico paralleli rispetto alla lingua madre dell’autore. Vanno inoltre segnalate le probabili reminiscenze ispaniche *riverilla*, al v. 11 e, questa volta dal punto di vista prosodico, *maestà* al v. 5, inteso come trisillabo (iato) al posto della norma italiana in sineresi.

Benché quindi priva di questioni linguistiche rilevanti, la composizione presenta in realtà alcune difficoltà concettuali importanti che sfiorano il controsenso. La prima quartina dà inizio all’ossimoro del sole notturno: evoca una notte, il sole giace nella tomba d’Occidente, che è anche un’alba, poiché il sole partorisce il giorno. Per questo gioco tematico si ricordi almeno Marino (*Amori*, 20-Occhi):

Chi vuol veder, chi vuole
veder, amanti, al mezzodi più chiaro
le stelle in fronte al sole,
venga a mirar del’idolo mio caro
gli occhi, onde ’l sole ha scorno:
che portan notte altrui, mentre fan giorno.

così come per l’ossimoro del sole notturno, si veda sempre Marino (24-Bella schiava, vv. 12-14):

Là ‘ve più ardi, o sol, sol per tuo scorno
un sole è nato, un sol che nel bel volto
porta la notte, ed ha negli occhi il giorno.

Le ipotesi sono varie: se Canonica (1996: 150) propone un punto dopo il primo verso, a dividere i due periodi, sembra più affascinante vedere nel sole diviso un doppio sole e quindi gli occhi dell’amata, eliminando la connotazione del sole come astro e volgendo già in metafora l’intero sonetto: pur essendo notte, gli occhi della donna (*diviso el sol*) ed il suo volto (*lume ardente*) chiamato (*di bionde stelle coronato intorno*) fanno risorgere il giorno sepolto nella tomba d’occidente, allusione palesemente cristiano-religiosa. Ancor più forte risulta così la profanazione successiva dove il Signore diviene Amore, petrarchismo evidente: la donna-sole, che brucia pian piano la vita del poeta, simboleggia la crudeltà inceneritrice dell’amata, altro *topos* amoroso, per giungere, nel primo terzetto, alla fusione del concetto donna-sole/donna-dea, capace di dare e togliere la vita (*la vita che diè al giorno a me la*

tolse). Divinizzazione della donna che giunge a compimento nella chiusa dove, dopo un altro forte richiamo tradizionale al *biondo crin*, è investita dell'appellativo *fulminante Citherea*, per cui si ricordi il Tasso (*Rime*, 830, vv. 5-8):

L'una sembrava Citerea ch'ascesa
sia nel lieto oriente anzi l'Aurora,
l'altra luce pareva che sorga allora,
che l'ombra oscura d'ogni intorno è stesa.

oltre allo stesso Quevedo, di cui si vedano almeno, tra i vari¹⁹, i sonetti 293 (vv. 1-4):

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleva,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los yelos hospedado.

317 (vv. 5-8), contrastivamente dedicato ad una donna cieca:

A poder vos mirar, la fuente fría
encendiera cristales en centellas;
viera cenizas sus espumas bellas,
tronara fulminando su armonía.

e 322 (vv. 5-14):

¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?

Concédame tu fuego lo que al pino
y al roble les concede voraz llama:
piedad cabe en incendio que es divino.

Del volcán que en mis venas se derrama,
diga su ardor el llanto que fulmino;
mas no le sepa de mi voz la Fama.

Per quanto riguarda l'immagine dei due soli, l'uno celeste – l'astro – l'altro terreno – l'amata – ed il motivo topico delle “albe” profane provenzali sviluppato da Dante e Petrarca, dove però la donna non è il sole, bensì con lui compete, si vedano almeno *RVF*, 100, vv. 1-2:

¹⁹ Per questi ed ulteriori esempi all'interno della poesia quevediana ed in particolare per l'uso, spesso in rima, del sintagma *ardiente*, vedi ancora Profeti (1998: 135).

Quella fenestra ove l'un sol si vede,
quando a lui piace, et l'altro in su la nona

e *RVF*, 255, di cui però il sonetto quevediano rovescia il contesto ed il significato:

La sera desiare, odiar l'aurora
soglion questi tranquilli et lieti amanti;
a me doppia la sera et doglia et pianti,
la matina è per me più felice hora:

ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi duo levanti,
di beltade et di lume sì sembianti,
ch'anco il ciel de la terra s'innamora;

come già fece, allor che' primi rami
verdegiâr, che nel cor radice m'anno,
per cui sempre altrui più che me stesso ami.

Così di me due contrarie hore fanno;
et chi m'acqueta è ben ragion ch'i' brami,
et tema et odî chi m'adduce affanno.

Più propriamente connessa all'immagine 'sole diviso/occhi della donna', nonché intercambio più probabile, oltre allo stesso Quevedo, tra i numerosi esempi, dei sonetti 329 (vv. 12-14):

¿por qué con dos incendios una vida
no podrá fulminar su luz ardente
en dos diversos astros encendida?

462 (vv. 1-4):

En este incendio hermoso que, partido
en dos esferas breves, fulminando,
reina glorioso, y con imperio blando
auctor es de un dolor tan bien nacido;

e 476 (vv. 1-4):

Bien pueden alargar la vida al día,
suplir el sol, sustituir l'aurora,
disimular la noche a cualquier hora,
vuestros hermosos ojos, Lisis mía.

sembra invece essere una reminiscenza gongorina: si vedano infatti le due terzine del sonetto 212, attribuito al poeta cordovese. La composizione, basata sull'analogia tra l'amore ed il fuoco in cui arde la Fenice, appare accostabile alla lirica quevediana,

pur nelle notevoli differenze, anche per appartenere ad un campo semantico simile, così come la chiusa che diviene assai significativa:

Donde con labio alterno el Eritreo
besa a Arabia las faldas olorosas,
rosadas plumas o volantes rosas
el ave viste, que es del sol trofeo.

Ya mariposa del farol Febeo
muere, y aquellas ramas, que piadosas
fueron pira a sus plumas vagarosas,
cuna son hoy de su primer gorjeo.

Unico Fénix es mi amor constante,
que en la luz de esos soles abrasado
muere, y en él las esperanzas leves.

Mas renace, hallando, en un instante,
túmulo triste en llamas levantado,
y cuna alegre en sus cenizas breves.

A conclusione dell'analisi sin qui svolta giungiamo a formulare le possibili motivazioni che hanno coinvolto l'autore nell'uso dell'italiano, tutte apparentemente palesi – l'esercizio di stile, le vicende biografiche, l'apprendistato poetico – ma che, ad una visione più profonda, sembrano portare ad altre considerazioni. Sembrano divenire tutte tramite di impulsi poetici che rinviano ad altro, per cui il processo creativo che alternativamente fa emergere l'una o l'altra lingua ed il confine stesso tra le due, diviene labile se non privo, idealmente, di significato: in entrambi i casi Quevedo ha perfettamente trasposto in italiano le sue abilità concettuali e stilistiche, sia nel campo satirico del primo caso, come nel codice amoroso del secondo. Organicità dell'eteroglossia quevediana che sembra trovare un curioso riscontro anche nell'intestazione stessa di entrambi i sonetti – l'uso dell'italiano vi è esplicitamente indicato e specificato – quasi le due composizioni potessero confondersi tra quelle in castigliano, testimonianza ulteriore dell'unità ed intercambiabilità tra le due lingue, concettualmente intese, nel processo creativo di Quevedo e, di conseguenza, nella sua opera.

I due sonetti, ad una prima lettura, paiono quindi, in questo senso, sufficientemente definiti: se nel primo caso sembra evidente che la scelta dell'italiano ricada su un'urgenza fonetica, nel secondo non appare palese la scelta se non come un esercizio di stile nella lingua poetica amorosa per eccellenza, quell'italiano che Quevedo conosceva ed ammirava. Ma andando oltre, come ci si è proposti di fare alla ricerca di ragioni e ispirazioni diverse che provochino una scelta linguistica parallela, si scorge una funzione ironica o eufemistica dell'uso dell'italiano per un codice lirico, quello amoroso-petrarchesco, che in tutta Europa andava ormai usurandosi e cambiando vol-

to. Ed in particolare per questo secondo sonetto, nel suo carattere antifrastico, nelle sue ambiguità, nelle sue oscurità,

puesto que Quevedo se vale del mismo código lingüístico de aquellos poetas cuyos tópicos pretende “desautomatizar” (...) la utilización del italiano puede considerarse como un recurso adicional en el proceso de crítica de aquella tradición poética amorosa (Canonica 1996: 152-153).

Ed ecco che in Quevedo, l'italiano, lingua letteraria per eccellenza, profondamente assimilato e gestito con estrema competenza, al pari del castigliano, diventa il *suo* italiano, che da lingua seconda si fa seconda prima lingua. Così come, in ultima analisi, chi crea in una lingua altra, si fa, consapevole o meno, portatore di una cosmologia poetica alternativa e, fatalmente, *perseguidor* di un'altra patria, altre Muse, altri dei²⁰.

²⁰ Vedi il racconto *El Perseguidor* di Julio Cortázar: «No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío (...). ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos (...)» (Cortázar 2004: 196-197).

APPENDICE²¹

*Al Cardenal de Rucheli,
movedor de las armas francesas,
con alusion al nombre «ruceli»,
que es «arroyo» en significacion italiana,
por estar escrito en esa lengua*

Dove, Ruceli, andate col pie presto?
Dove sangue, non pùrpura conviene;
per tributari il fiume, il mar vi tiene;
i Ruceli nel mar han fin funesto.

Et hor Ruceli, onde procede questo,
che senza il Rosignuolo il Gallo vene,
et rauco grida, et vol bater le pene
nel nido, che gli a stato mai infesto?

Credo che il Ciel ad ambi dui abassi,
che vi attende la mente di Scipioni,
e gli occhi mai nelle vigilie lassi,

un Ocha, se riguardi ai tempi buoni,
scacciò i galli de i tarpei Sassi,
hor che faranno l'Aquile e i Leoni.

A unos hermosos ojos que vio al anochecer

(Soneto en toscano)

Diviso el sole partoriva il giorno,
languido nella tomba d'occidente;
risorse dal sepolchro il lume ardente
di bionde stelle coronato intorno.

Era di maestà imperiosa adorno
il mio signor, che co 'l pensier cocente
la mia vita depreda egra, giacente,
per far incinerir il suo soggiorno.

La vita che diè al giorno, a me la tolse,
prodiga a lui di luce ed a me avara,
donna la amai, e riverilla dea.

Ligommi il core il biondo crin, che sciolse,
che dal suo sguardo ad esser crudo impara,
e vedi fulminante Citherea.

²¹ I testi, come già accennato, sono riprodotti dall'edizione Blecua (1969). Sono rispettivamente il numero 227 ed il 326.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Testi

- ARENDRT, H. (2001): «Che cosa resta? Resta la lingua», *Archivio Harendt I. 1930-1948*, Milano, Feltrinelli, pp. 35-59.
- CORTÁZAR, J. (2004): «El Perseguidor», in *Las armas secretas*, edición de S. Jakfalvi, Madrid, Cátedra, pp. 141-205.
- GADDA, C. E. (1977): *La verità sospetta*, Milano, Bompiani.
- GÓNGORA, L. DE (1997): *I Sonetti*, a cura di G. Poggi, I Diamanti, Roma, Salerno Editrice.
- GÓNGORA, L. DE (2000): *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Castro, vol. I.
- MÁRAI, S. (2003): *Confessioni di un borghese*, Milano, Adelphi.
- MARINO, G. B. (2002): *Amori*, a cura di A. Martini, Milano, BUR.
- PETRARCA, F. (1996): *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori.
- QUEVEDO, F. DE (1952): *Obras Completas*, estudio preliminar, edición y notas de F. Buendía. Textos genuinos del Autor, descubiertos, clasificados y anotados por L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, t. II.
- QUEVEDO, F. DE (1969): *Obra Poética*, ed. de J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 4 voll.
- QUEVEDO, F. DE (1990): *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta.
- QUEVEDO, F. DE (1990): *Sogni e Discorsi*, introduzione, traduzione e note di I. Bajini, Milano, Garzanti.
- QUEVEDO, F. DE (2000): *Sonetti amorosi e morali*, prefazione e trad. di V. Bodini, Torino, Einaudi.
- ROSSO GALLO, M. (1996): *La poesia spagnola de secoli d'oro: antologia di motivi tematici con una cornice intertestuale*, Torino, CELID.
- TASSO, T. (1994): *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 2 voll.

Critica

- AA. VV. (1997): *Italiano: lingua di cultura europea. Atti del Simposio internazionale in memoria di Gianfranco Folena. Weimar, 11-13 aprile 1996*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- AA. VV. (1997): *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*, ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga.
- AA. VV. (2002): «La letteratura italiana fuori d'Italia», coordinata da L. Formisano, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, vol. XII.
- AA. VV. (2002): *Eteroglossia e Plurilinguismo letterario (1. L'italiano in Europa. Atti del 21 Convegno Intrauniversitario di Bressanone, 2-4 luglio 1993 e 2. Plurilinguismo e letteratura. Atti del 28 Convegno Intrauniversitario di Bressanone, 6-9 luglio 2000)*, a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma, Il Calamo.

- AA. VV. (2003): *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo. Atti del Convegno di Roma, 7-10 ottobre 2002*, Roma, Salerno Editrice.
- ASTRANA MARÍN, L. (1945): *La vida turbulenta de don Francisco de Quevedo*, Madrid, Editorial Gran Capitán.
- BRUGNOLO, F. (2007): «Scrittori stranieri in lingua italiana», in *Il Rinascimento Italiano e l'Europa*, vol. II, *Umanesimo ed Educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Fondazione Cassamarca, Treviso, A. Colla Editore, pp. 407-434.
- CANONICA, E. (1996): *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudio Hispánicos.
- CANONICA, E. (2001): «Poesia “translingue” italo-spagnola fra Cinque e Seicento: alcune prospettive di ricerca», in *Atti del XIX Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Roma, 16-18 settembre 1999)*. Vol. II: *Italiano e spagnolo a contatto*, Padova, Unipress, pp. 85-95.
- CROSBY, J. O. (1967): *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ MURGA, F. (1982): «Francisco de Quevedo, académico ocioso», in V. García de la Concha (ed.), *II. Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista, Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre de 1980*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 45-52.
- FOLENA, G. (1983): *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.
- JUÁREZ, E. (1989): *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York-Bern-Frankfurt am Main-Paris, Peter Lang.
- LÓPEZ POZA, S. (2000): «Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo», in *En el taller poético de Quevedo. Seminario coordinado da A. Martinengo, Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, III, pp. 197-224.
- LÓPEZ RUIZ, A. (1980): *Quevedo y los Franceses*, Almería, Cajal.
- MOLL, J. (1988): «El proceso de formación de las *Obras Completas* de Quevedo», in *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 321-330.
- MOLL, J. (1994): «Quevedo y la imprenta», in *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-20.
- NERUDA, P. (1967): «Viajes al corazón de Quevedo», in *Obras Completas*, «Viajes», ed. de M. Aguirre, A. Escudero, H. Loyola, Buenos Aires, Editorial Losada, (3ª ed.), vol. II, pp. 9-26.
- POGGI, G. (2004): «Quevedo con/sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 8, Universidad de Navarra, pp. 359-374.
- PROFETI, M. G. (1983): «La bocca della dama: codice petrarchista e trasgressione barocca», *Quaderni di lingue e letterature*, 8, pp. 165-180.
- PROFETI, M. G. (1984): *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni.

- PROFETI, M. G. (1998): «Lope e Quevedo: uso decorativo – uso organico dell'italiano nella Spagna dei Secoli d'Oro», in *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea Editrice, pp. 125-136.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1980): «La transmisión poética en el Siglo de Oro», in F. RICO, *Historia y Crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica.
- RONCERO LÓPEZ, V. (1991): *Historia y política en la obra de Quevedo*, Madrid, Pliegos.
- SCHWARTZ, L. (1999): «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Caliope*, 5, n. 1, pp. 5-33.
- SPINI, G. (1949-50): «La congiura degli spagnoli contro Venezia del 1618», *Archivio Storico Italiano*, CVII, pp. 17-55 e CVIII, pp. 1959-75.