

ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

ANNO CCCLXX - 1973

QUADERNO N. 180

**PROBLEMI ATTUALI
DI SCIENZA E DI CULTURA**

DÁMASO ALONSO

**IL DEBITO DI GÓNGORA
VERSO LA POESIA ITALIANA**

ESTRATTO DAL QUADERNO N. 180 - ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
SUL TEMA: «PREMARINISMO E PREGONGORISMO» (ROMA, 19-20 APRILE 1971)



ROMA
ACCADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI

1973

DÁMASO ALONSO

IL DEBITO DI GÓNGORA VERSO LA POESIA ITALIANA

Prima di tutto devo ringraziare l'Accademia Nazionale dei Lincei per il suo cordiale e generoso invito a partecipare a questo convegno. La Reale Accademia Spagnola riceve così una nuova prova dell'amicizia di questa sorella maggiore italiana. Grazie, molte grazie.

Devo, in secondo luogo, confessare alcuni miei errori. Avrei voluto leggervi un lavoro degno di questa occasione. Le pagine seguenti, per mancanza di tempo, sono soltanto un abbozzo (in parte abbozzo e in parte compendio) dell'opera che sto scrivendo, e che vorrei portare tra poco a compimento sul debito di GONGORA verso l'Italia.

Per la stessa causa ho deciso di omettere i nomi dei miei antecessori in queste ricerche. Sono molti, dai commentatori dell'epoca di Góngora fino ai bravi gongoristi dei giorni nostri. Spero nell'opera che adesso redigo, di dare a tutti i loro meritati elogi.

Infine le pagine che seguono (ed è l'ultima confessione) non sono divertenti. Questi paragoni fra strofe, parole, o versi isolati non riescono a diventare piacevoli, ma piuttosto sono sempre tediosi. Me ne scuso, e, in compenso, scelgo solo alcuni frammenti.

Nella poesia spagnola del secolo d'oro tutto viene dall'Italia. Viene la forma: il metro, le strofe, i tipi di canzone, i sonetti. Viene anche il contenuto: i temi lirici, i miti, i primi modelli di mistica ispirazione. Tuttavia, la poesia lirica spagnola del cinquecento e del seicento supera per intensità, per fervore e varia personalità dei poeti quella dell'Italia nello stesso periodo. L'Italia aveva avuto il suo primo momento aureo, quella meravigliosa primavera, precoce e nello stesso tempo aurea, fra i secoli tredicesimo e quattordicesimo.

Il nostro senso dell'integrazione della lirica spagnola è moderno: solo da poco abbiamo visto che arco audace forma la serie di opere poetiche di Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora e Quevedo (e molti altri che tralasciamo). Caratteristica è la gran diversità fra di loro, e l'intensità veramente drammatica di ciascuno. C'è come un anelito, una specie di frenesia per raggiungere un culmine vitale o una perfezione estetica.

La poesia spagnola dei secoli sedicesimo e diciassettesimo, che raggiunge allora quest'altezza unica, è, comunque, tutta di origine italiana; è il felicissimo risultato di un innesto della cultura italiana nel tronco spagnolo. Ma l'immagine dell'innesto non è esatta, perché si dovrebbe pensare ad un innesto

continuo: Boscán e Garcilaso nel 1526 portano in Spagna le forme e, in gran parte, il contenuto della poesia italiana; ma l'imitazione continua sempre; i poeti spagnoli imitano gli italiani antichi, quelli del secolo quattordicesimo, e i loro successori, fino agli stessi del secolo diciassettesimo; imitano grandi poeti come Petrarca, Ariosto e Torquato Tasso, o stravaganti rimatori come Domenico Veniero o Luigi Groto. Quest'imitazione dell'Italia, incessante e rinnovata incessantemente, non deve gettar nessuna ombra sopra l'immagine principale: il genio spagnolo, aspro, forte (esasperato, diremmo) ha trovato nella forma e addirittura nei temi italiani, lo stampo e l'eccepiante per riversare e plasmare la sua appassionata sostanza, per esprimersi pienamente.

Il frutto che ottenne la poesia spagnola del Secolo d'Oro, grazie alla spinta italiana, è un esempio evidentissimo di quanto siano convenienti i contatti e gli influssi tra le diverse letterature nazionali. Già dalla fine dell'Età Media dovevamo molto all'Italia; senza l'Italia non esisterebbe il Secolo d'Oro spagnolo o certo sarebbe stato completamente diverso. Dall'Italia, da Roma, ci è venuta la nostra lingua, lo spagnolo, che è oggi il latino parlato dagli spagnoli del secolo ventesimo. Dall'Italia ci è venuto il canale per infondere il nostro spirito, fatto parole, nel gran Secolo d'Oro. Senza l'Italia la Spagna non sarebbe la Spagna.

Góngora non poteva essere estraneo a questo processo, a questa legge spagnola di essere figli della cultura italiana. Desidero dimostrare nelle mie parole seguenti come si riflette in lui, in maniera personale, questo che è certo un gran processo della nostra cultura. Góngora s'imbeve insaziabilmente di poesia italiana; questo nutrimento gli serve, precisamente, perché il suo genio poetico si esprima in modo personale e ben diverso dall'italiano.

L'attenzione all'Italia e l'interesse per le cose italiane è evidente in moltissimi punti dei poemi e delle lettere di Góngora. Góngora vive nella sua Cordova natale fino alla sua avanzata maturità (fino al 1617, quando aveva già 56 anni), eccetto per alcuni viaggi che fece per assolvere degli incarichi del capitolo della Cattedrale, al quale apparteneva come «racionero» (porzionario). Ma i libri italiani giungevano, ne siamo sicuri, fino al suo angioletto provinciale.

Góngora stesso si vanta di sapere l'italiano. In una sua lettera dice: «Io potrei fare una miscellanea di greco, latino e toscano, con la mia lingua naturale, e credo non sarebbe condannabile; il mondo è soddisfatto perché gli anni che ho consumato nello studio di varie lingue hanno dato qualche risultato al mio modesto talento». Effettivamente, c'è un sonetto di Góngora che è una miscellanea di spagnolo, latino, portoghese (invece di greco) e italiano; i versi in italiano sono quattro:

...del tempio sacro con le rotte vele...
 ...racoglio le smarrite pecorelle (*sic*)...
 ...quel dio non vuol che col suo strale sprona...
 ...di questa cauna, già selvaggia donna...⁽¹⁾

(1) MILLÉ, num. 266.

Non so se i versi italiani saranno suoi o desunti da poeti conosciuti; ciò che è evidente è, comunque, che Don Luis non dava importanza alle doppie italiane *-ll-*, e *nn-*; infatti rima « vele » con « pecorelle » e « sprona » con « donna » (potremmo dire un italiano del Nord).

Gli piaceva anche mettere nelle sue lettere o nella sua poesia qualche espressione italiana. In una lettera, nel congedarsi, invia saluti a un signore le cui mani dice « beso mille volte » (« mille volte » è in italiano nell'originale). In un'altra lettera parla di alcuni signori « cortegiantes » (italiano, « corteggianti »), o cita un verso di Petrarca (« piaga per tallentar d'arco non sana ». Sentiva curiosità per gli affari napoletani, parla dei « segios » (i seggi).

Quando vuol burlarsi delle raffinatezze che possono richiedere i soldati spagnoli, troppo comodi, che vanno a una certa conquista in Africa, il poeta ricorda in italiano la « vitela (*sic*) mongana »: che non fosse un italianismo corrente lo dimostra la spiegazione che da un commentatore: « Gli italiani chiamano la « ternera » « vitela » (*sic*) e la migliore che si cucina a Roma è la « mongana »... In un'altra occasione, per beffeggiare Quevedo dandogli dell'ubriaco, gli dirà che « a Brindisi naviga, senza far acqua »; e l'espressione non potrebbe essere fraintesa da chi non conoscesse l'esistenza di Brindisi e anche il bisticcio italiano « navigare verso Brindisi ». Un'altra volta loda chi può starsene disteso « alta la gamba » (gamba in italiano). In questo stesso componimento, nella medesima terzina, troviamo due accenni in italiano: la voce « corteggiante » e l'espressione « che cammina... come il *gambaro* (*sic*) ». Nessuno in Spagna può capire questo « *gambaro* »; il poeta usa la frase italiana « camminare come un gambero », ma dice « *gambaro* » come in alcuni dialetti (la parola corrispondente in spagnolo è « cangrejo »).

Sono dati sparsi, ma tutti insieme, anche presi da soli, ci convincerebbero di certe letture italiane nella loro lingua originale e anche di una sicura attenzione alla cultura e le cose d'Italia.

Tutto questo per quanto riguarda il letterato, il poeta. Ma Góngora era anche uno spagnolo medio del suo tempo, con reazioni normali nel pubblico di allora. Si trovano dunque in lui giudizi sopra l'Italia e anche atteggiamenti contro l'Italia che non hanno niente a che fare con il mondo della cultura.

I lettori di Góngora hanno sicuramente davanti agli occhi, come prima impressione delle cose italiane le satire sui genovesi, che si riscontrano nei componimenti umoristici del poeta.

L'immagine non è davvero lusinghiera. È curioso notare che gli spagnoli del secolo diciassettesimo avevano tanto da lamentarsi degli italiani, quanto gli italiani degli spagnoli. Se un Tassoni, per fare un esempio, mette insieme i peggiori insulti per definire gli spagnoli, questi, per bocca di Góngora, di Quevedo e di altri scrittori non erano certo da meno quando parlavano degli italiani.

La ragione d'altronde è molto semplice: se la Spagna teneva sotto il suo dominio una buona parte d'Italia, l'Italia era entrata in Spagna attraverso

un'invasione più sottile: quella economica. Banche straniere avevano in mano una parte dell'economia spagnola: il nome « genovese » aveva finito per essere equivalente a quello di « banchiere ». Il popolo aveva l'impressione che l'oro che veniva dalle Indie passasse in mano di stranieri.

extranjeros
que el fino oro español
traducen en genovés
para pasarlo mejor (2).

Così dice Góngora in una delle sue poesie, e le ha ripetuto più volte: i ricchi genovesi corrompevano i costumi; le dame, mancando giovani vagheggini, se la rifanno con « garnachas venecianas » voglio dire con uomini rispettabili e maturi, di Venezia; sono sciocchi quelli che vogliono conquistare senza servirsi della « cera » di Venezia o dell'acciaio di Genova, cioè del denaro. Ci sono molte critiche su questa corruzione dei costumi; e altre allusioni ancora peggiori.

Nello stesso tempo questi stranieri erano avari:

Y advertid que siendo aquestos
hombres míseros y avaros,
veréis que se llaman todos
o Césares o Alejandro (3).

Anche Góngora, come spagnolo del suo tempo, prende parte, in modo appassionato, alle discussioni che sorgono circa il nostro intervento in Italia. Così nel « Panegirico al Duque de Lerma » c'è una bella invettiva alla repubblica di Venezia.

Ma vediamo un po' più da vicino gli influssi culturali che l'Italia esercitò sul nostro autore. Questi indizi si confermano in pieno con le evidentissime orme di carattere già prettamente letterario.

L'autore italiano più antico che egli cita è Guido Cavalcanti. È strano il fatto di questa conoscenza nella Spagna del secolo diciassettesimo. La citazione è fatta in una delle commedie, pochissimo teatrali, di Góngora: il « grazioso » afferma che il Cavalcanti fa dei versi molto « pacientes » (deve voler dire duri, di accentuazione difettosa), ma l'amoroso l'abio difende il poeta e dice al servo mordace:

Sagitario cruel de nuestras gentes,
perdonen tus saetas
a extranjeros dulcísimos poetas (4).

Nello stesso passo ha nominato l'Ariosto, così che i dolcissimi poeti devono essere il Cavalcanti e l'Ariosto.

(2) MILLÉ, num. 54, versi 29-30.

(3) MILLÉ, num. 38, versi 141-144.

(4) MILLÉ, num. 421, versi 391-395.

L'impronta del Petrarca è la più importante di tutte, in Góngora. È necessario dirlo ora: inserisco nella fonte e origine, Petrarca, tutto il petrarchismo. L'imitazione del « Canzoniere » nei secoli seguenti è così ripetuta, così multiforme (interi brani, passaggi, espressioni isolate, tipi di strofe, struttura del sonetto, ecc.) che in molti casi è veramente impossibile separare quello che in un poeta della fine del Cinquecento e degli inizi del Seicento, come Góngora, può derivare direttamente dallo stesso Petrarca. Cercheremo di farlo e credo che arriveremo ad avere una visione abbastanza chiara, anche se in Góngora ciò rappresenta un compito piuttosto difficile.

L'ostacolo iniziale deriva dal fatto che non si è trovato in Góngora nessuna imitazione in un certo senso continua del Petrarca. Ma che lo avesse letto, e che la sua figura e la sua poesia gli fossero fisse nella mente, questo appare evidente da molti punti dell'opera gongorina. Ne « Las firmezas de Isabela », la commedia che abbiamo già ricordato prima, il nome del Petrarca appare, tra barzellette, nella conversazione dei servi, quando Tadeo dice a Laureta che desidererebbe essere abbracciato dal lauro di lei, e Laureta risponde:

¿Tan lindo Petrarca es él
para ceñirse de mí? (5)

Molto prima, quando aveva appena 27 anni, Góngora aveva scelto un verso di Petrarca per terminare una strofa, « Fiamma dal ciel su le tue trecce piova », applicandolo alla regina Elisabetta d'Inghilterra con intenzione poco lusinghiera.

Se non in intere composizioni, l'impronta del Petrarca è evidente in molti punti della sua opera: nel *Polifemo*, parlando della bellezza degli occhi dice: « son una y otra luminosa estrella », e l'espressione è coniata su quella del Petrarca

ov'è 'l bel ciglio e l'una e l'altra stella
ch'al corso del mio viver lume denno...? (6)

Nella *Primera Soledad* parla di una

virgen tan bella que hacer podría
tórrida la Noruega con dos soles... (7)

E il Petrarca aveva detto di Laura

che poria questa il Ren, qualor più agghiaccia,
arder con gli occhi... (8)

E se nel *Panegirico* Góngora aveva detto di una aristocratica bellezza

... que al sol perdona
los rayos que él a la mayor estrella, (9)

(5) MILLÉ, num. 421, versi 1186-87.

(6) *Canzoniere*, 299.

(7) *Soledad I*, versi 783-784.

(8) *Canzoniere*, 171.

(9) *Panegirico*, versi 35-36.

non è dubbio che ricorda l'iperbole del Petrarca

col suo bel viso suol de l'altre fare
quel che fa 'l di de le minori stelle ⁽¹⁰⁾.

E se prima in una canzone del 1600, Góngora ha esclamato

¡Qué de invidiosos montes levantados,
de nieves impedidos,
me contienden tus dulces ojos bellos!
¡Qué de ríos...
me defienden el ya volver a vellos! ⁽¹¹⁾,

ripete quello che il poeta italiano aveva sospirato in un'altra famosa canzone:

Quante montagne et acque,
quanto mar, quanti fiumi
m'ascondon que' due lumi,
che quasi un bel sereno a mezzo 'l die
fer le tenebre mie... ⁽¹²⁾

Tali coincidenze ne rendono verosimili altre minori. Per esempio, Góngora:

... quizá vieron el rostro de Medusa
estos peñascos...
y damas son de pedernal vestidas ⁽¹³⁾.

E il Petrarca:

... andrei non altramente
a veder lei, che 'l volto di Medusa
che faccia marmo diventar la gente ⁽¹⁴⁾.

E il ricordo di Petrarca, in questi versi, ce lo conferma altro nuovo brano simile in Góngora:

y flore solo aquel que su Medusa
en piedra convirtió ⁽¹⁵⁾

Quest'ultimo avviene precisamente in un sonetto il cui inizio contiene pure un altro ricordo, anche se lontano, del Petrarca.

Quel rosignuol che si soave piagne
forse suoi figli o sua cara consorte
di dolcezza empie il cielo e le campagne... ⁽¹⁶⁾

(10) *Canzoniere*, 218.

(11) MILLÉ, num. 388, versi 1-6.

(12) *Canzoniere*, 37, versi 41-46.

(13) MILLÉ, num. LIV.

(14) *Canzoniere*, 179.

(15) MILLÉ, num. 237.

(16) *Canzoniere*, 311.

Góngora:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora... (17)

A piè sospinto si trovano tali coincidenze con Petrarca in Góngora. Talora un lieve umorismo che sembrava iniziarsi nel *Canzoniere*, risalta sviluppato nella conseguenza in Góngora. Così succede col sonetto di Petrarca che ha a titolo di rubrica queste parole: « Introduce a parlare certe bestioline prese nei contorni della Terra di Laura, e che, con significazione del suo stato, manda in dono a un amico ». Le « bestioline » dicono:

Ma del misero stato ove noi semo
condotte da la vita altra serena,
un sol conforto, e della morte, avemo
che vendetta è di lui, ch'a ciò ne mena;
lo qual in forza altrui, presso a l'estremo,
riman legato con maggior catena (18).

Ecco qui la decima di Góngora « nell'inviare due conigli ad una monaca sua parente ». Dunque, le « bestioline » del Petrarca sono divenute « conigli » in Góngora:

Dos conejas, prima mia,
envío a vuestra merced,
tan muertos en una red
como aquel que los envía;
hágaseles este día
en vuestra celda el entierro,
porque por dicha o por yerro
mudéis, señora, de estílo;
que si mata red de hilo,
bien matará red de hierro (19).

Senza dubbio questa enumerazione potrebbe essere molto più estesa. Ma abbiamo ancora prove più chiare del petrarchismo, voglio dire, del petrarchismo assorbito, a mio parere, direttamente dal Petrarca. In un altro studio mio ho voluto dimostrare che una delle grandi novità dello stile del Petrarca fu il mettere in evidenza poetica la varietà del mondo, e soprattutto la varietà della bellezza del mondo, per produrre, ora effetti di contrasti, ora di unione, che si sommano nel cervello del lettore o si contrappongono: la bella pluralità del mondo. E il petrarchismo – dopo il Petrarca – impara questa lezione della pluralità, con più intensità, con più insistenza e più costanza di qualsiasi altra che ci può dare il *Canzoniere*. Anche Góngora apprende questa lezione. E come! Ma di lì, solo da questo, potremmo provare il suo petrarchismo, ma non che sia imbevuto direttamente dal Petrarca.

(17) MILLÉ, num. 237.

(18) *Canzoniere*, 8.

(19) MILLÉ, num. 147.

In quei miei lavori ho voluto anche dimostrare come il Petrarca si serve delle pluralità con un'altra conseguenza estetica, per dar cioè la sensazione di un certo ritmo fluttuante, diverso da quello che è materia della metrica: le pluralità determinano divisioni binarie, ternarie, ecc., e fra quelle e i versi unitari si producono dei graziosi giochi.

Petrarca:

Dolci ire, dolci sdegni e dolci paci,
dolce mal, dolce affanno e dolce peso,
dolce parlar e dolcemente inteso,
or di dolce òra. or pien di dolci faci ⁽²⁰⁾.

E Góngora:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas! ⁽²¹⁾.

Questi schemi sono molte volte sottolineati da anafore («dolce» nel sonetto di Petrarca e l'interiezione *oh* in quello di Góngora). I punti di contatto tra le anafore usate dal Petrarca e quelle di Góngora sono, a volte, notevoli. Ce ne sono diverse in Petrarca con l'interiezione *o* paragonabili all'ultimo esempio di Góngora:

O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti,
o tenace memoria, o fero ardore,
o possente desire, o debil core,
o occhi miei, occhi non giù, ma fontí! ⁽²²⁾

Per capire l'impronta che quest'uso del Petrarca lasciò sulla poesia di Góngora sarebbe necessario citare molti altri esempi e molti diversi tipi dello stesso genere. Ma non sarebbe qui opportuno, e l'ho fatto d'altronde in un altro lavoro.

I sonetti di Góngora paragonabili a quelli del Petrarca per la loro distribuzione sono degli anni fra il 1582 e il 1603: dai ventidue ai suoi quarant'anni. Non c'è dubbio che arrivando Góngora alla poesia, è pienamente compenetrato nei giochi estetici del sonetto del Petrarca; e questo si riflette inequivocabilmente nell'uso delle pluralità (che mantenne con alti e bassi per tutta la sua vita) e nella distribuzione di questi sonetti con anafora affettiva che usa abbastanza presto. La maggiore ambizione estetica di Góngora giovane è petrarchista. Non nego tuttavia che tipi di struttura del genere potessero averlo influenzato attraverso opere di altri petrarchisti italiani. Ricordiamo ora quanti indizi sparsi di petrarchismo diretto abbiamo trovato nell'opera

(20) *Canzoniere*, 205.

(21) MILLÉ, num. 244.

(22) *Canzoniere*, 161.

di Góngora. Credo che il suo petrarchismo gli veniva, in gran parte, dalla lettura giovanile del *Canzoniere*.

Del fatto che Góngora avesse letto con piacere il Sannazaro ne abbiamo una prova evidente (c'è un sonetto di stretta imitazione) che dovremo prendere in esame in seguito. Oltre a questo ci sono altri diversi indizi: Vilanova ha messo in risalto recentemente un brano dell'Egloga I dell'*Arcadia* che potrebbe avere una certa relazione con la strofa 22 del *Polifemo* (pastori innamorati e lupi che si accaniscono contro le pecore). Da parte mia ho creduto osservare una relazione tra la descrizione dei giochi contadineschi in occasione delle nozze della *Soledad Primera* e l'*Arcadia*. È questa una topica propria dei poemi narrativi (*Iliade*, *Eneide*, *Tebaide*); c'è anche nell'*Arcadia* (Egloga Undicesima). Ci sono dei particolari nella narrazione della *Soledad Primera* che mi sembrano in immediata relazione con la *Tebaide*; alcuni fanno rilevare anche un contatto con l'opera di Sannazaro.

Nel caso dell'Ariosto un sonetto di Góngora è di imitazione così chiara che non ammette dubbi; in seguito ne torneremo a parlare. È conosciuta anche la citazione di un celebre verso dell'*Orlando Furioso*: «O gran bontà de' cavalieri antiqui!». Góngora lo include in un brano de *Las firmezas de Isabela*, però con una curiosa variazione: «O gran bontà di (*sic*) cavalieri erranti!». I nomi dei personaggi dell'Ariosto diventavano quelli dei personaggi di Góngora: Astolfo, Rodomonte, Fiordiligi, Bradamante, Marfisa, Brandimarte, ecc.

Non c'è dubbio che Góngora aveva letto con estrema attenzione e con sommo piacere l'*Orlando*.

Dagli amori di Angelica e Medoro trasse il poeta spagnolo un lungo poemetto. Si serve come base delle strofe 16-37 del canto diciannovesimo, che segue con abbastanza fedeltà in quanto a particolari. Ma l'Ariosto è soprattutto un narratore, è un romanziere in versi; Góngora è tutt'altra cosa. Narra la storia che racconta l'Ariosto, perché è bella, e perché gli serve di canovaccio per quello che vuol fare: condensare, stringere, intensificare. Si vedano i versi dell'Ariosto: Medoro ferito, e l'arrivo di Angelica:

Giacque gran pezzo il giovine Medoro
spicciando il sangue da sì larga vena,
che di sua vita al fin saria venuto
se non sopravvenia chi gli diè aiuto.

Gli sopravvenne a caso una donzella
avvolta in pastorale et umil veste,
ma di real presenza e in viso bella,
d'alte maniere e accortamente oneste.
Tanto è ch'io non ne dissi più novella
ch'a pena riconoscer la dovrete:
questa, se non sapete, Angelica era
del gran Can del Catai la figlia altiera ⁽²³⁾.

(23) *Orlando Furioso*, XIX, 16-17.

Occorre comparare questo linguaggio quasi realista e diario, con la forma sintetica e l'allusiva bellezza della brevissima trascrizione fatta da Góngora:

las venas con poca sangre,
 los ojos con mucha noche
 le halló en el campo aquella
 vida y muerte de los hombres... (24).

«Con mucha noche» negl'occhi, cioè, con le ombre della morte che vi si affacciano già. Cerco di tradurre letteralmente:

Le vene con poco sangue,
 gli occhi con molta notte,
 lo trovò nel campo quella
 vita e morte degli uomini...

«Los ojos con mucha noche»: questo sa di Federico García Lorca e lo potremmo trovare nel *Romancero gitano*.

Non posso trattenermi più a lungo: ma sarebbe stato interessante leggere un passo di Góngora dove si riflette la pietà di Angelica nell'*Orlando* quando vede il ferito giovanetto. Ariosto dice soltanto: «insolita pietà in mezzo al petto / si sentì entrar per disusate porte» (25). Quello che in questo caso troviamo in Góngora non è una intensa intuizione, come nell'esempio precedente, ma è molto significativo: è un indizio di gran rilievo per la differenza tra Rinascimento e Barocco: la pietà in Góngora si trasforma automaticamente in animale velenoso; subito in ferro che ferisce la selce (la durezza, l'insensibilità amorosa di Angelica); e, continuando l'immagine, la pietra colpita (Angelica) lancia scintille, ma scintille d'acqua (cioè, lacrime) (26). È sparito il piano reale, per restare solo quello metaforico, una successione di metafore che sostituiscono, ad uno ad uno, gli elementi della realtà. Forse è la principale caratteristica del gongorismo.

Questo poemetto è del 1602, molto anteriore al *Polifemo* e alle *Soledades*. La critica del secolo diciannovesimo (e del principio del *ventesimo*) soleva presentarlo come esempio di bella semplicità. O critica chiaroveggente!

Anche sul *Polifemo* lasciò qualche traccia la storia di Angelica e Medoro. Da un punto di vista stilistico sarebbe interessante paragonare gli ultimi quattro versi della strofa 30 del *Polifemo* con gli ultimi quattro della strofa 19 dello stesso canto diciannovesimo dell'*Orlando*. I risultati a cui giungeremo sarebbero abbastanza simili a quelli già trovati.

È evidente che Góngora era immerso nell'immensa selva dell'*Orlando Furioso*, e che si era fermato specialmente lì dove l'azione impetuosa si calmava permettendo un fiorire lirico. Allo stesso modo è indubitabile che assorbì molto lessico, temi e situazioni. Lui, come quasi tutti i poeti italiani

(24) MILLÉ, 48.

(25) *Orlando Furioso*, XIX, 20.

(26) *Romance de Angélica y Medoro*, MILLE, 48, versi 29-36.

e molti spagnoli dei secoli sedicesimo e diciassettesimo. Si direbbe che l'Ariosto era una specie di atmosfera che tutti respiravano. Ma il fatto che tutti si nutrano di lui, rende molto difficile chiarire i cammini che seguono le sue orme. Vilanova, ha studiato a fondo i punti di contatto fra il *Polifemo* e l'*Orlando Furioso*: sono pochissimi i casi — come quello di cui si è parlato — in cui si possa affermare un influsso diretto: le somiglianze s'intersecano in modo dubbio, come, un giorno dell'estate, le ombre di un grande albero mosso dal vento.

Più o meno è lo stesso ciò che si può dire riguardo a Torquato Tasso. Dell'imitazione della sua poesia da parte di Góngora giovane abbiamo una prova irrevocabile in alcuni sonetti che poi commenteremo.

Vilanova ha fatto pure un paragone esauriente fra l'opera del Tasso e il *Polifemo* di Góngora. Il maggior numero di punti di contatto, tuttavia, non fa che dimostrare che Góngora si sia immerso nell'ambiente della poesia rinascimentale e prebarocca. Il poeta nasce con un lessico e dei temi poetici a sua disposizione, allo stesso modo che una persona nasce con una lingua e una tematica del suo paese e della sua epoca; lingua e tematica dalle quali egli estrarrà gli elementi della sua parlata.

Degli esempi del *Polifemo* che cita Vilanova alcuni per una coincidenza di elementi del significante e del significato, possono indurci a pensare che Góngora ebbe un ricordo speciale di un brano del Tasso (e il fatto di questi pochi sonetti che sono imitazione rinforza i nostri sospetti), altri invece ci fanno rimanere dubbiosi. Così Vilanova ha paragonato il brano della *Gerusalemme* nel quale Armida vuole compiere la sua vendetta sopra Rinaldo addormentato, ma è vinta e disarmata dalla bellezza del giovane, con quello del Polifemo nel quale Galatea contempla Aci che fa finta di dormire, e si innamora di lui ⁽²⁷⁾. Tutte e due le scene non sono così simili: Armida vuole vendicarsi; Galatea vede Aci per la prima volta; Armida è seduta vicino a Rinaldo, Galatea sta ritta appoggiata su di un piede e, con l'altro alzato all'indietro, s'inclina sopra Aci; Rinaldo è profondamente addormentato, e Aci finge di dormire, ma è sveglissimo e attento a tutte le reazioni della fanciulla. Tuttavia Armida e Galatea s'innamorano davanti alla presenza fisica di un giovane che dorme o si finge addormentato; e la voce « pende » unisce l'atteggiamento delle due, anche se una è seduta e l'altra in piedi: « e'n su la vaga fronte / pende » Armida; e Galatea « librada en un pie toda sobre èl pende ». In definitiva, dopo molto dubitare, credo che Vilanova abbia ragione, c'è infatti una doppia coincidenza (del significato e del significante), sufficiente, pur contornata da tante divergenze.

Presentiamo adesso altri casi. Non credo che si sia mai considerato la somiglianza di tema fra il discorso sopra la navigazione che pronunzia un vecchio montanaro nella *Soledad Primera*, e quello più breve che dirige a

(27) *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, 1957; *Gerusalemme Liberata*. XIV, 66; *Polifemo*, versi 257-258 y 261-262.

due cavalieri la donzella che li guida quando, più in là dello stretto di Gibilterra, navigano verso le isole Fortunate ⁽²⁸⁾. È evidente che Góngora si ricorda del brano: lo dimostra, senza bisogno di altri particolari, il fatto che chiami « emulo del sol » la nave che portò a termine la circumnavigazione della terra.

Il Tasso:

Fia che 'l più ardito allor di tutti i legni
quanto circonda il mar, circondi e lustri,
e la terra misuri, immensa mole,
vittorioso, ed emulo del sole. ⁽²⁹⁾

Góngora:

Zodiaco después fue cristalino
a glorioso pino,
émulo vago del ardiente coche
del sol, este elemento... ⁽³⁰⁾

Oltre ad « cúmulo... del sol », si noti « vittorioso » (legno), « glorioso pino », quando nel Tasso c'è inoltre un'allusione al nome della nave Vittoria (nome che pochi versi più in giù, appare in Góngora). Alla luce di queste coincidenze risaltano altri versi sulle scoperte nautiche nell'una e nell'altra opera. Il Tasso:

Tu spiegherai, Colombo, a un novo polo
lontane sí le fortunate antenne... ⁽³¹⁾

Góngora:

Segundos leños dio a segundo polo,
en nuevo mar... ⁽³²⁾

E l'enumerazione delle difficoltà che si opponevano, nel Tasso:

...né 'l minaccievol fremito del vento,
né l'inospito mar, né 'l dubbio clima,
né s'altro di periglio o di spavento
più grave e formidabile or si stima... ⁽³³⁾

trovano un riflesso ampliato in due serie di versi di questo discorso nautico della *Soledad Primera*.

I ricordi del Tasso nell'opera di Góngora si cristallizzavano qua e là, a volte, in sistemi curiosi. Il poeta spagnolo compone una strofa di dieci versi in onore del suo amico Villamediana quando quest'ultimo scrive la *Fábula de Fetón*. Come Fetonte cadde e fu seppellito nell'Eridano (nel Po), questo fiume, cornigero come tutti i fiumi, attacca Villamediana « arquitecto canoro » che ha osato eternare le ceneri di Fetonte in un sepolcro migliore,

(28) *Gerusalemme Liberata*, XV, 22-32 y *Soledad Primera*, versi 366-502.

(29) *Gerusalemme*, XV, 30.

(30) *Soledad I*, versi 466-469.

(31) *Gerusalemme Lib.*, XV, 32.

(32) *Soledad I*, versi 430-431.

(33) *Gerusalemme Lib.*, XV, 31.

in un poema che è « simétrica urna de oro »: tutto questo viene in mente a Góngora, poeta barocco, di tradizione greco-latina.

La stessa cosa — l'attacco del Po infuriato — era venuta in mente al Tasso, poeta manierista prebarocco, anche se con intenzione molto diversa, quando vuol descrivere l'irresistibile avanzare di un esercito in aumento:

Così scendendo dal natio suo monte
non empie umile il Po l'angusta sponda;
ma sempre più, quanto è più lunge al fonte,
di nove forze insuperbito abbonda:
sovra i rotti confini alza la fronte
di tauro, e vincitor d'intorno inonda:
e con più corna Adria respinge, e pare
che guerra porti, e non tributo al mare ⁽³⁴⁾.

I dieci versi di Góngora dicono così:

Cristales el Po desata
que al hijo fueron del Sol,
si trémulo no farol,
túmulo de undosa piata.
Las espumosas dilata
armas de sañudo toro
contra arquitecto canoro,
que orilla el Tajo eterniza
la fulminada ceniza
en simétrica urna de oro ⁽³⁵⁾.

Di nuovo, come vedevamo nel caso di Armida e Rinaldo, le differenze sono molte: la furia del Po in Góngora è contro l'autore di una bella opera letteraria, e nel Tasso il motivo della sua furia è mitologico. Di questo brano del Tasso e di quello di Góngora si sono dati come base i versi delle *Georgiche* nei quali si parla della fronte di toro del Po e delle sue corna, e lo si chiama « quo non alius... violentior amnis ». E i versi di Virgilio sono, senza dubbio, un motivo d'ispirazione di tutti e due i poeti.

Tuttavia c'è un'altra volta, come nel caso di Armida, un particolare stilistico che unisce il Tasso a Góngora in questi versi sul Po: è la sensazione dell'avanzare impetuoso del fiume ottenuta nella strofa dell'uno e dell'altro con lo stesso procedimento, quello dell'enjambement di un verso sopra il seguente. Una stessa intuizione ha portato l'italiano a legare

sovra i rotti confini alza la fronte
di tauro...

e in Góngora:

las espumosas dilata
armas de sañudo toro...

(34) *Gerusalemme Lib.*, IX, 46.

(35) MILLÉ, num. 178, Comp. Dámaso Alonso en RFE, XVIII, 1931, pp. 48-51.

Si noti in Góngora un grado più avanzato nel processo stilistico: il sintagma « las espumosas . . . armas de sañudo toro » è prolungato, oltre che dallo sforzo dell'enjambement, dalla interposizione di « dilata », parola che ottiene questo effetto non solamente per la sua interposizione, ma anche per il suo stesso significato.

L'immagine dell'avanzare e quella dell'attacco del fiume procedeva in Góngora dal Tasso, ed era rimasta in lui legata allo sforzo dilatatore dello enjambement.

C'è tutta una serie di canzoni di Góngora, alcune amorose, altre adulatrici e altre miste (dove si finge amore per adulare) di evidente origine italiana e proprie dell'ambiente estetico del Tasso, del Tasso più galante e socievole, quello delle *Rime*. Alcune sono state tradizionalmente fraintese.

Ci interessa adesso quella che comincia « Qué de invidiosos montes levantados ». Per spiegarla Salcedo Coronel (un commentatore del secolo diciassettesimo) dice che il poeta la scrisse « ausente de alguna casada a quien servía ». E al termine della seconda strofa Salcedo si arresta senza far commenti — pudoris causa—. Il componimento è in realtà un epitalamio. Il poeta si rappresenta innamorato e invidioso per meglio esaltare la fortuna degli amanti. Dopo l'amore, la stanchezza. In questa parte l'ispirazione viene dal Tasso: vedansi le descrizioni piuttosto ardite in ambedue i poeti. Góngora:

... en sabrosa fatiga
 vicras (muerta la voz, suelto el cabello)
 la blanca hija de la blanca espuma,
 no sé si en brazos diga
 de un fiero Marte o de un Adonis bello;
 ya anudada a su cuello
 podrás verla dormida
 y a él casi trasladado a nueva vida.
 ...
 Coronad el deseo
 de gloria en recordando;
 sea el lecho de batalla campo blando.
 Dormid, copia gentil de amantes nobles,
 en los dichosos nudos ...
 que a los lazos de amor os dio Himeneo... (36)

Il Tasso:

Facciasi a questa ardente
 lusinghiera fatica
 tregua ch'a pugna invita e riconforta;
 e la fanciulla accorta
 gli occhi tremanti abbassi,
 e su l'amato fianco
 appoggi il capo stanco...
 E i giochi d'Imeneo
 rinnova in nodi accolto
 più bei di quei ch'unir Ciprigna e Marte... (37)

(36) MILLÉ, num. 388, versi 29-36, 42-45.

(37) SOLERTI, num. 569.

A volte, qualche espressione ci conferma il contatto italiano: in questa di cui abbiamo parlato ora, il poeta chiama gli sposi « copia gentil », esattamente come più volte nei suoi epitalami il Tasso.

Altre volte i temi sono piuttosto dissimili, ma in una composizione di Góngora appaiono diverse coniazioni verbali che vengono dal Tasso.

Il principio di una canzonetta di Góngora è:

Vuelas, oh tortolilla
y al tierno esposo dejas... (38)

Ricordiamo subito i primi versi di un bellissimo poemetto del Tasso:

O vaga tortorella,
tu la tua compagnia
ed io piango colei che non fu mia... (39)

Nella stessa composizione di Góngora si legge:

...que con el pico haces
dulces guerras de amor y dulces paces (40).

Il Tasso, sebbene altrove, dice, parlando non a tortorelle ma a colombe:

...doppiate i baci
e fate dolci guerre e dolci paci... (41).

Nella medesima composizione di Góngora di cui parliamo ci sono ancora altri chiari ricordi desunti dal Tasso. Ma credo che ciò che si è detto basta per provare che Góngora giovane fu un avido lettore della poesia tassesca.

Passiamo con questo a parlare di un tema del quale si è scritto molte volte: i sonetti d'imitazione italiana, di Góngora. Si tratta di un gruppo di sonetti tutti giovanili.

Spesso Góngora prende spunto in essi da un sonetto italiano, per poi allontanarsi dal modello e seguire un suo originale sviluppo. Lo spunto è in genere molto chiaro, molto evidente. Il tempo stesso di questo spunto può essere brevissimo. Il sonetto « Rey de los otros ríos cristalinos » è in questo suo primo verso quasi una traduzione letterale di uno del Tasso: « Re degli altri, superbo, altero fiume ». Ma l'unico punto di relazione è questo solo verso; tutto il resto è originale di Góngora.

Altre volte invece l'imitazione abbraccia alcuni versi. Il sonetto di Góngora:

¿Cuál de Ganges marfil o cuál de Paro
blanco mármol, cuál ébano luciente,
cuál ámbar rubio, o cuál oro excelente,
cuál fina plata, o cual cristal tan claro...? (42)

(38) MILLÉ, 389.

(39) SOLERTI, num. 399.

(40) MILLÉ, num. 389, versi 7-9.

(41) SOLERTI, num. 214.

(42) MILLÉ, 233.

è in questa quartina quasi una traduzione dell'Ariosto:

Qual avorio di Gange o qual di Paro
candido marmo, o qual ebano oscuro,
qual fin argento, qual oro sì puro,
qual lucid'ambra, o qual cristal sì chiaro...? (43)

C'è anche un ricordo dello stesso poeta in una parte della seconda quartina. Poi Góngora varia in modo originale l'idea del sonetto, che finisce molto diversamente. Questo prendere lo spunto per poi allontanarsene lo ha fatto molte volte. Così il sonetto del Tasso «Colei che sovra ogni altra amo ed onoro» ha ispirato un altro di Góngora che poi abbandona il suo modello; la stessa cosa avviene con quello di Bernardo Tasso «Qui dove meste il lor caro Fetonte».

In altre occasioni Góngora ha desunto dal modello italiano un artificio col quale ha composto poi un sonetto molto diverso. C'è un sonetto correlativo di Luigi Groto «Non move, erge, apre, il corpo, i piedi, l'ale» (44). La correlazione è sostenuta con un indiolato artificio, ricorrendo all'idea di animali dell'acqua, della terra e dell'aria. Góngora ha imitato questo sonetto nel suo «Ni en este monte, este aire ni este rio» (45). E nonostante abbia dimostrato in altro luogo che questa correlazione che ricorre all'idea di pesci, fiere e uccelli, esiste già nei più antichi poeti dell'*Antologia Greca* (e in seguito, in Milton e Calderón (46) non ho il minimo dubbio che Góngora s'ispirò al sonetto del Groto, poeta oggi tanto oscuro come invece famoso durante la gioventù di Góngora. Ma quello che nel Groto era un complicatissimo artificio in onore del Cavalier-Bonardo, in Góngora si trasforma in un bel poemetto d'amore, nel quale l'artificio correlativo fa risaltare, di quando in quando, un grazioso manierismo. Altre volte Góngora ha preso dalla poesia italiana alcuni temi che ha riunito in un sonetto in forma correlativa: unirà secondo una struttura correlativa tre immagini petrarchesche di quelle che nelle mie ricerche ho chiamato «danni d'amore»: l'uccellino e la rete; la nave e lo scoglio; la fanciulla e la vipera nascosta nel prato. Le due prime immagini isolate appaiono con espressioni assai simili in Giovanni della Casa, la terza nell'Ariosto. Non si sono trovate riunite fino ad ora nella poesia italiana in uno schema correlativo.

In altri componimenti Góngora segue di più la continuità del sonetto che imita. Tre di Torquato Tasso, «Poi che scarso m'è Apollo e che non spira», «Ben veggio avvinta al lido ornata nave», e «Pensier che mentre di formarmi tenti» (47) hanno dato origine a tre di Góngora; tutti e tre presentano qualche variazione, ma non perdono di vista il pensiero e anche la forma dei modelli. Non posso trattenermi nel mettere in rilievo i particolari: dirò che non credo

(43) *Opere Minori*, a cura di C. Segre, ed. Ricciardi, p. 144.

(44) *Rime*, Venezia, 1610, II, fol. 155.

(45) MILLÉ, 232.

(46) Vedi D. ALONSO e C. BOUSOÑO, *Seis calas...*, 3ª ed., Madrid 1963, pp. 277-280.

(47) SOLERTI, num. 534, 209 e 27.

che in essi Góngora abbia superato il Tasso: secondo il nostro gusto d'oggi, quelli del Tasso sembrano più intimi, più un prodotto di personale esperienza; più «temporali» come direbbe Antonio Machado.

Questo si vede bene soprattutto se paragoniamo il sonetto di Torquato Tasso «Quel labbro che le rose han colorito» con quello di Góngora «La dulce boca que a gustar convida»⁽⁴⁸⁾. Tasso loda «il labbro di sotto della signora Leonora Sanvitale, il quale è alquanto ritondetto e si sporge fuori con mirabil grazia», come dice la rubrica o titolo del sonetto. Senza dubbio è ancora oggi molto attraente questo labbro che il Tasso vide davanti ai suoi occhi:

Quel labbro che le rose han colorito
molle si sporge e tumidetto in fuore
spinto per arte, mi cred'io, d'Amore
a fare ai baci insidioso invito...⁽⁴⁹⁾.

In Góngora si sperde la sensazione di esperienza personale: e c'è, in più, molta zavorra mitologica. L'imitazione d'altra parte continua fino in fondo (con leggere interruzioni).

Altre volte il poeta spagnolo varia in qualche cosa il pensiero del sonetto italiano e lo migliora. Così avviene con quello di Bernardo Tasso: «O puro, o dolce, o fumicel d'argento»⁽⁵⁰⁾ se si paragona con il sonetto «¡Oh claro honor del líquido elemento»⁽⁵¹⁾.

Nella traiettoria dell'imitazione di questi suoi sonetti giovanili di tanto in tanto Góngora mostra qualche lampo del suo genio. Si paragona sempre il suo sonetto «De pura honestidad templo sagrado»⁽⁵²⁾ con quello del Minturno «In sì bel tempio di memorie adorno»⁽⁵³⁾. Il modello è evidente. Bisogna aggiungere che quello del Minturno si trova nella seconda strofa della canzone del Petrarca che comincia «Tacer non posso, e temo non adopre»⁽⁵⁴⁾. Ci sono versi del sonetto del Minturno che provengono da altro componimento del Petrarca: il sonetto del Minturno è una specie d'intarsio petrarchesco. Góngora forse si ricordò allo stesso tempo del sonetto del Minturno e della canzone del Petrarca. E nello spirito di Góngora ha potuto di più il Petrarca. Nel sonetto spagnolo predomina la bellezza morale, tanto al principio che alla fine:

Idolo bello a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta y tus virtudes reza.

(48) MILLÉ, 238.

(49) SOLERTI, num. 549.

(50) SALCEDO CORONEL, *Obras de Góngora*, tomo 2 de la 1ª parte, Madrid 1645, p. 380.

(51) MILLÉ, 220.

(52) MILLÉ, 217.

(53) SALCEDO CORONEL, p. 376.

(54) *Ibid.*, p. 378.

I due sonetti «Mientras por competir con tu cabello» e «Ilustre y hermosísima María»⁽⁵⁵⁾ ci presentano problemi particolarmente delicati, appartenendo tutti e due all'albero frondosissimo che ha come tronco il «Carpe diem», e anche per il valore stesso dei sonetti⁽⁵⁶⁾.

Non c'è dubbio che il poeta conosceva quello di Garcilaso «En tanto que de rosa y azucena».

Riteniamo che Góngora nello scrivere i suoi due sonetti del «Carpe diem» conoscesse ed avesse presenti o per lo meno ricordasse, tanto il sonetto di Bernardo Tasso «Mentre che l'aureo crin v'ondeggia in torno» come quello di Garcilaso, e riteniamo che Garcilaso conoscesse quello di Bernardo Tasso.

Ma i tre sonetti spagnoli hanno una straordinaria individualità e in un senso o nell'altro sono molto superiori a quello di Bernardo Tasso: quello di Garcilaso contiene due quartine che producono un'impressione profonda, e l'ultimo ricordo che ci lasciano è quello del movimento dei capelli sul collo della fanciulla in tre fasi, quasi cinematografiche, a seconda che il vento li muove, li sparge, li scompiglia.

I due sonetti di Góngora sono bellissimi e stranamente contrastati: nel «Ilustre y hermosísima María» la filosofia del «Carpe diem» pende decisamente dalla parte della voluttuosità, e questo verso finale «Goza, goza el color, la luz, el oro», sembra un manifesto di arte barocca; ma nel sonetto «Mientras por competir con tu cabello», anche se si consiglia di godere della bellezza della gioventù («goza, cuello, cabello, labio y frente») succede che «in ictu oculi» (come nella pittura di Valdés Leal) tutta questa decorazione sfuma e tutto si converte «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Góngora in questo suo primo sonetto di disillusione barocca si avvia con forza verso la sua piena maturità. Dal punto di vista della costruzione tecnica, fa meraviglia la quantità di virtuosismo che c'è nel fondo di un sonetto di una così grande potenza spirituale. Nelle terzine le immagini della bellezza hanno una matematica corrispondenza (*cuello = cristal; cabello = oro; labio = clavel; frente = lilio*):

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente...

Ai quattro elementi di bellezza corrispondono i quattro di distruzione dell'ultimo verso (tierra, humo, polvo, sombra), con un quinto elemento, «nada» che riassume tutti gli altri. Però qui il niente, il nichilismo che ne è una parte essenziale impedisce ogni possibile correlazione⁽⁵⁷⁾:

C'è anche un influsso italiano sopra l'opera meglio riuscita di Góngora: la *Fábula de Polifemo y Galatea*. In questo caso non si può parlare d'imitazione *stricto sensu*, perché non esiste, ma di antecedenti sì.

(55) MILLÉ, 228 y 235.

(56) SALCEDO CORONEL, pp. 327-335.

(57) D. ALONSO, *Góngora y el Polifemo*, II, pp. 133-136.

Gongora era nato nel 1561. A cinquant'anni, verso il 1611, aveva una gran fama. Ma dopo avere scritto tanti sonetti, e tante poesie minori, vedeva bene che non avrebbe lasciato niente di solido, che non sarebbe rimasto nel mondo nessun monumento che potesse essere una base duratura della sua fama (e perché non dirlo?, che gli permettesse ricchezze e benefici per la sua vecchiaia). Allora, dunque, senza dubbio, concretò nella sua mente l'idea di due lunghi poemi: il *Polifemo* sulla base della storia raccontata nelle *Metamorfosi*; e un altro, ancora più ambizioso, di un argomento inventato dal poeta: le *Soledades*.

La pubblicazione (manoscritta) di questi poemi dette inizio forse alla maggiore discussione letteraria che c'è stata in Spagna: gli spagnoli si sono divisi da allora in fautori di Góngora e i suoi detrattori.

E tuttavia nei succitati poemi, nel *Polifemo* e nelle *Soledades*, studiati nei particolari, non c'era niente che non esistesse già nella poesia di Góngora fin dai suoi inizi: cultismi, iperbatì, rare e difficili costruzioni sintattiche, ecc.; sono manierismi e attitudini di un evidente antico lignaggio.

Tutto questo esiste già, realmente, nella poesia italiana della seconda metà del secolo sedicesimo (per esempio in Torquato Tasso). Per noi spagnoli tutto veniva dall'Italia, e questi manierismi anche. È nella letteratura italiana che Góngora li aveva imparati. E ora nel *Polifemo* e nelle *Soledades* li accumulò e li reiterò ancor di più, esagerò ciò che di audace c'era già in questi manierismi.

Durante il barocco sorgono, da tutte le parti, nuove trattazioni della vecchia leggenda di Polifemo, Galatea e Aci. In questa catena poetica, questo stesso argomento ispirò un giorno la strana raffinata e difficile musa di Don Luis de Góngora. I suoi antecedenti più prossimi sono nomi italiani, il Marino, e lo Stigliani.

Credo che Góngora avesse letto la traduzione delle *Metamorfosi* fatta dall'Anguillara, traduzione in certi brani piuttosto libera. Fra tutti i traduttori italiani delle *Metamorfosi* mi sembra che solamente l'Anguillara abbia alcuni punti di contatto con il *Polifemo* di Góngora.

Stigliani pubblicò a Milano nel 1600 un poema in 62 ottave col titolo *Il Polifemo: Stanze Pastorali*. Molti anni fa ho attirato l'attenzione della critica verso questo poema dello Stigliani: c'è un brano del *Polifemo* di Góngora ispirato da lui; anche alcuni brevi passi. Vilanova, d'altra parte, ne ha indicati alcuni in più. Così resta spiegata l'enigmatica accusa di Lope de Vega contro il Góngora (ma senza nominarlo) attribuendogli furti commessi contro lo Stigliani. Forse, dalla somiglianza dei titoli Lope immaginava che il *Polifemo* di Góngora fosse imitazione di quello dello Stigliani⁽⁵⁸⁾. Ebbene, s'ingannava: ne parleremo dopo.

I punti di contatto fra la poesia di Góngora e quella del Marino, sono stati sempre problematici, un problema intricato e forse senza possibile soluzione.

(58) Vedi D. ALONSO, *Los hurtos de Estilluni y del Chabrera*, Universidad de Valladolid, Homenaje al prof. Alarcos García, 165-67, pp. 151-162.

Anche il Marino è un personaggio complesso; io direi che riunisce, in una sola persona, alcune delle qualità di Góngora e Lope de Vega: come Góngora, la sua espressione è, a volte, ricercata e difficile (« È del poeta il fin la meraviglia »); come Lope, il Marino si esprime per esteso e lascia in libertà la penna (*L'Adone* contiene 40.000 versi). Di lì la superficialità di tante pagine...

Un esempio delle accennate difficoltà: Il sonetto di Góngora

Con diferencia tal, con gracia tanta
 aquel ruiseñor llora, que sospecho
 que tiene otros cien mil dentro del pecho,
 que alternan su dolor por su garganta... (59)

è stato paragonato con quello del Marino:

Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto
 il canto soavissimo scioglea
 musico rossignuol, c'haver para
 e mille voci, e mille augelli in petto... (60).

La somiglianza non potrebbe essere più evidente. Ma fermiamoci un momentino: il sonetto di Góngora è (secondo la cronologia quasi sempre esatta del manoscritto Chacón) del 1584, e quello del Marino non fu pubblicato fino all'edizione delle *Rime* nel 1602. L'imitazione dev'essere dunque o del Marino da Góngora o di tutti e due da un comune modello, cosa che non sarebbe affatto strana, poiché effettivamente fu grande la sua proclività a seguire o piuttosto a tradurre modelli, anche spagnoli, come oggi tutti sanno, e Gasparetti, Fucilla, Rozas e chi vi parla abbiamo dimostrato.

Sebbene la storia di Polifemo è sviluppata a lungo nel canto XIX de *L'Adone* di Marino non dobbiamo occuparci di questo poema quando parliamo degli antecedenti del *Polifemo* di Góngora, poiché il poeta spagnolo finì il suo poema nel 1613, e poco dopo cominciarono a circolare copie manoscritte (se ne fecero molte): ma la prima edizione de *L'Adone* apparve soltanto dieci anni dopo. D'altra parte è più che probabile che Góngora alla vigilia di scrivere il suo *Polifemo* abbia letto e riletto i ventiquattro sonetti polifemici del Marino, inclusi nelle *Rime* (1602). Non c'è nel *Polifemo* nessuna imitazione continuata dei sonetti del Marino; ce ne sono alcune, certo, che paiono reminiscenze sparse. Ma non si può assicurare niente: tutte queste che sembrano reminiscenze, si trovano anche nella fonte di tutti i narratori della favola: nel libro tredicesimo delle *Metamorfosi*.

Occorre menzionare qui, sebbene spagnolo, il nome di Carrillo de Sotomayor perché anche lui è un antecedente immediato di Góngora in ciò che riguarda il *Polifemo*. Carrillo, nato a Cordova come lo stesso Góngora e più giovane di lui, pubblicò la sua *Fábula de Acis y Galatea* nel 1611, e morì

(59) MILLÉ, 237.

(60) SALCEDO CORONEL, pp. 352-356.

subito dopo. Che Góngora conoscesse l'opera di questo giovane concittadino suo resta incontrovertibile.

Ma Góngora, nel *Polifemo*, si distingue da tutt'e tre — il Marino, lo Stigliani e Carrillo — per un'intuizione estetica nuova: Góngora ha incorporato l'isola di Sicilia nella favola, l'ha convertita in un altro personaggio del suo poema. È tuttavia sicuro che, sia nello Stigliani come nel Marino, ci sono riferimenti diretti all'isola, alla sua geografia, al suo paesaggio, ma sono solo accenni destinati a dare una cornice alla scena. Góngora, invece basandosi su pochi dati geografici, e più su quelli della storia antica e della mitologia, ha indovinato, ha intuito una profonda Sicilia poetica. Nel poema di Góngora non sono solamente Polifemo e Aci gli innamorati di Galatea. Tutta l'isola arde d'amore per la ninfa. L'isola, l'immagine poetica dell'isola, è per Góngora come una valvola materiale che lascia uscire il fuoco della sua passione estetica.

C'è effettivamente nella poesia di Góngora una segreta e ardente passione. Il pubblico borghese dell'epoca e i suoi nemici letterari si scandalizzavano per quel cumulo d'iperbati, complessità sintattiche, recondite allusioni mitologiche, accusativi greci, paronomasie, metafore, immagini, sineddochi, metonimie, iperboli, tutto intricato, però secondo una legge, saggiamente intrecciato; ma il semplice lettore o i malevoli competitori, vedevano o volevano vedere solo l'enorme ammassamento e l'apparente disordine, e non le interne norme che li reggevano, e neanche la segreta causa di questa fermentazione idiomatica e concettuale. Góngora, mai soddisfatto, cercava di ampliare l'ambito dell'espressione umana e dell'esperienza estetica. Credo che lo stesso ci sia in fondo nell'arte del Marino, ma la sua superficialità congenita ridusse la maggior parte dei suoi versi a meri fuochi d'artificio. Tuttavia questa forza segreta comune a ambedue i poeti, è il vero fermento barocco, cioè quello che era veramente nuovo e caratteristico nei primi anni del secolo diciassettesimo. Gli elementi esterni venivano dal Rinascimento o da quegli artifici che nel Cinquecento, qua e là, s'insinuano, specialmente dopo la metà del secolo. La smisurata necessità espressiva del barocco (io ho detto altrove che il Barocco è un'arte in cerca di stile, e che non l'ha mai trovato) la sua necessità espressiva dunque adotta questi elementi rinascimentali e manieristi, e li accumula senza fine. Quando studiamo il barocco letterario è questa la prima cosa che vediamo: sta dinanzi ai nostri occhi, ed è la più facile da rastrellare, analizzare, annoverare. Io stesso ho dedicato un libro a ricercare questi elementi nella poesia di Góngora.

C'è un esasperato affanno estetico in Góngora. È una specie di furore di superamento, di arrivare a toccare il limite estremo dell'umana espressione. E questo era in fondo quello che, ancora più che gli insoliti elementi esteriori, scuoteva e indignava il buon pubblico abituato alla facilità dei versi di Lope de Vega.

Nel *Polifemo* questa fondamentale passione estetica si congiunse con una passione argomentale, di contenuto. È la passione ciò che rende burra-

scosi e contrastanti i paesaggi; ciò che scoppia tra l'amore e l'odio del Ciclope; è la passione dell'esuberante paesaggio ciò che fa da cornice agli amori di Aci e Galatea e che produce in loro un clima di suervante delizia. In definitiva era anche passione ciò che in architettura torceva le colonne, incurvava le facciate, ciò che dava il suo sviluppo alle volute, che riempiva ogni spazio, sui muri, di fiori e di frutti che escono fuori dalle cornucopie.

Questa passione noi la chiamiamo oggi arte barocca. Era ciò che in poesia portavano di veramente nuovo Góngora e il Marino. Però Marino la disperse in un'eccessiva abbondanza, e Góngora, arrivato alla maturità, la concentrò in una dura, ricca, piena intensità in parecchie parti della sua opera; credo tuttavia, mai con più bellezza, mai in maniera più indovinata che nel *Polifemo*. Il poema di Góngora ha la passione come suo primo movente, che è poi l'impulso e la novità del barocchismo. Nessun poema delle letterature romanze rappresenta questo impulso in modo così perfetto nel primo quarto del seicento.

Nel *Polifemo* di Góngora si sono congiunte la passione vitale, forma del barocchismo e la passione estetica, anelito individuale del poeta: il desiderio di arrivare al limite estetico, all'ultima possibilità dell'espressione. Se guardiamo però la sfera estetica del secolo ventesimo capiremo subito la ragione del successo mondiale di Góngora nella nostra epoca: tutto il secolo in cui viviamo è una successione di onde sempre rinnovate, che sorgono e avanzano verso i limiti dell'espressione estetica, che tentano di arrivare dove l'espressione umana forse non potrà riuscire mai. Lo stesso in poesia (creazionismo, ultraismo, futurismo, *poésies pure*, surrealismo, ermetismo ecc.) che in pittura (espressionismo, cubismo, astrattismo, ecc.), e anche lo stesso nella musica e nella scultura. Anteriore a tutti questi coraggiosi sforzi, analogo ad essi, c'è l'intento di superamento espressivo di Góngora nel primo quarto del secolo diciassettesimo.

Eccoci alla fine di un lungo cammino ed è ormai ora che non abusi più della vostra pazienza.

Abbiamo visto Góngora nella sua veste di spagnolo medio con le sue normali reazioni di spagnolo di fronte all'Italia e agli italiani. Ma abbiamo visto anche qualche cosa di meraviglioso, da una parte la rivelazione della forza espansionistica della cultura italiana nel secolo sedicesimo e dall'altra la finezza e le preoccupazioni della mente di Góngora. Fino alla sua città di provincia arrivavano i libri italiani e il giovane Góngora li leggeva con passione: così imparò l'italiano, lesse l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*, lesse un'infinità di poesie italiane da Guido Cavalcanti al Petrarca, con Sannazaro, fino all'Ariosto, al Minturno, a Bernardo Tasso, a Torquato Tasso, Luigi Groto, allo Stigliani e al Marino ecc.; grandi e piccoli e altri dei quali non ho potuto parlare per mancanza di tempo, e molti altri dei quali non abbiamo prove. Gli piaceva far bella mostra della sua conoscenza dell'italiano: qualche volta infatti, mette in italiano una frase in una lettera, o fa un sonetto con alcuni versi italiani, o introduce espressioni e allusioni italiane in una sua

poesia o mette nelle sue commedie alcuni brani nei quali i suoi personaggi parlano in italiano.

Lesse poesia italiana durante tutta la sua vita e se ne servì in maniera molto diversa. Al principio, dal 1582 al 1585 (dai ventuno ai ventiquattro anni del poeta) la usò come falsariga per veri e propri esercizi scolastici. Si fondava in un sonetto italiano a volte, dopo averlo seguito per alcuni versi, abbandonandolo come in un timoroso tentativo, in un breve volo di prova. Mescolate a queste imitazioni, appaiono impronte di originalità e anche di personalità. In un paio di occasioni i sonetti di Góngora, nati da un'imitazione, hanno superato chiaramente i modelli.

Góngora adulto non imita così da vicino la poesia italiana. Non lascia tuttavia l'italiano: il suo metro, i suoi giri d'espressione, i suoi paragoni, le sue allusioni mitologiche sono quelli di cui si è imbevuto nel parnaso italiano. E con quelli i manierismi, pure di origine italiana: ablativi assoluti, accusativi alla greca, iperbatì . . .

Il genio di Góngora va creando a poco a poco un mondo poetico irreali, traduzione metaforica, punto per punto del mondo della realtà. La maggior grandezza di Góngora come artista creativo sta nella sua coniazione di potenti immagini.

Góngora ci vuol lasciare traccia del suo genio in due creazioni: il *Poli-femo* (perfetto) e le *Soledades* (che non furono mai finite). Il materiale continua ad essere italiano, ma Góngora lo accumula, lo condensa, lo plasma. Il poeta compone ora poesia originale (non nei temi, che non esiste tal cosa nel secolo XVII, ma nello sviluppo che dà loro e nell'intuizione). Comunque ogni tanto c'è qualche spiraglio in cui s'intravede un modello italiano: uno spunto del Petrarca, un verso dell'Ariosto, un brano del Tasso, un episodio dello Stigliani, qualche segno che ci permette di rastrellare l'utile presenza della poesia italiana.

L'Italia, rappresentata dalla poesia in italiano, non lo lasciò mai, e così quando il poeta raggiunse la cima del suo genio, e quando oggi il mondo lo saluta come uno dei più raffinati artefici e come un ardito antecessore di questa ansia, di questa necessità di sperimentare un « al di là » dell'espressione estetica, occorre sempre vedere nel centro della personalità di Góngora e della sua poesia, nascosto, tal come nei frutti, un segreto cuore dolcemente italiano.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

ESTUDIOS

SOBRE

DANTE

Madrid, 1965

Volumen XIV - Núm. 53