

## LA POESIA DI LUIS DE GÓNGORA (\*)

### INTRODUZIONE.

Il nostro studio vuol essere principalmente una lettura dell'opera di Góngora, che additi via via e tenti di chiarire i problemi sorti intorno ad essa. Ma, prima di iniziare questa lettura, è necessario proporsi il problema critico della personalità di lui, del carattere e del valore della sua poesia, quello che tutti gli altri dovrebbero sottintendere, ad esso riportandosi.

Tale domanda non si collega a domande nè a risposte che la critica gongorina soglia formulare. La virtù poetica di Góngora è ora data come giudizio acquisito, e la critica si muove nel particolare, il quale, senza riferimenti a un giudizio centrale, rischia di essere generico. Qualunque sia la definizione e l'interpretazione di questa poesia, è evidente che essa deve configurarsi come storia intima e come visione complessiva di una personalità umana; per intenderla, devono intendersi le sue premesse.

Queste premesse vengono per lo più trascurate o date per intese. I giudizi critici su Góngora assumono, nella copiosa bibliografia intorno a lui, carattere accessorio, sono proposti come mere ipotesi, secondarie rispetto alla interpretazione e alla descrizione della lingua, dello stile, della metafora di Góngora. La bibliografia gongorina nella maggior parte si divide in due rami: degli studi filologici e delle esegesi stilistiche.

La più urgente, se non la più ardua, necessità della critica è dunque di porre il problema della poesia di Góngora come umanità.

Una lunga tradizione conferì a lui la fisionomia di « fenomeno » o addirittura di *monstruo* letterario. Rappresentante in Ispagna del seicentismo estremo, nel quale il seicentismo prendeva forme tutte individuali e offendeva il gusto e la tradizione, trasformando il lin-

---

(\*) Questa è l'introduzione e il primo capitolo di una monografia su *Luis de Góngora*, che sarà la prima in Italia e forse la più compiuta e particolareggiata nella letteratura gongorina. I titoli degli altri capitoli sono: II. La poesia « leggiera » dal 1582 al 1611. III. Il nuovo stile. IV. Il linguaggio culto. V. La metafora e il « mondo intimo » di Góngora. VI. Góngora poeta barocco. VII. Il *Polifemo* e le *Soledades*. VIII. La poesia culta dal 1612 al 1626. IX. La poesia leggiera dal 1612 al 1626. X. Carattere di Góngora. XI. Cultura e giudizi letterari. La monografia è già pronta per la stampa; e sarà stampata tosto che le presenti difficoltà tipografiche permetteranno.

(Nota della rivista).

guaggio letterario, fu destinato a questo giudizio e condanna in nome della semplicità e della chiarezza; proteste che si levarono contro di lui già fra i suoi contemporanei, e divennero generali nel secolo che seguì, come quelle che contro il barocco si movevano per l'assenza in esso di contenuto.

La nuova epoca che i primi anni del novecento iniziano della fortuna di Góngora, la scuola critica di gongoristi che si venne formando e sempre più accrescendo, tende alla assimilazione del poeta nella normale storia letteraria. « Noi amici di don Luis siamo nel pieno di una battaglia molto seria, e fortunatamente quasi vinta: quella della incorporazione definitiva del poeta nella storia normale della letteratura spagnuola » (1).

Ma se egli viene riscattato dalla qualifica di fenomeno, di corrotto del gusto, rappresentante di una scuola e di tutti i vizi letterari di un'epoca: la nuova posizione che per lo più gli si conferisce di « poeta puro » non elimina la lontananza, nè lo riscatta dal generico; il preponderante interesse diretto al suo stile e alla superficie della sua poesia, è dimostrazione di ciò. Quella poesia, che è volta alla « descrizione », alla fantasia come mondo di immagini, e manca di contenuti sentimentali ed umani, giustifica in certo senso una simile tendenza della critica. Ma alla critica spetta di veder le ragioni di essa, e non supporre come semplici ragioni l'astratta elaborazione di un poeta puro, di un puro letterato che foggia la poesia.

Góngora rappresenta « l'ultimo anello di una catena »: la catena della poesia rinascimentale. Nella irrequietezza che darà luogo al barocco, nel bisogno di novità e di superamento che non si ottiene per forza intima da un poeta, ma diviene puro sforzo di originalità e il comune stile « barocco », egli riesce ad esprimere la sua ispirazione e a creare la sua poesia. È simile e diversissimo dagli altri barocchisti, perchè è principalmente poeta.

La sua poesia si ispira a una visione delle cose, immediata e ingenua in quanto non dominata o limitata da altro interesse che sia in lui; in un completo scetticismo, fiorisce il suo « senso della natura »; egli vede e sente le cose in modo nuovo e indipendente, nuovo anche per lui che le percepisce di volta in volta diverse, nata da una libera fantasia.

Non ha appigli sentimentali sul mondo — i sentimenti in lui non si svolgono, ma si definiscono in forma di luoghi comuni, o massime — ma infiniti altri appigli, e non è mai ad esso indifferente; le cose gli parlano con rapporti, riferimenti, echi ed analogie, che sono soltanto sue; nell'esprimere le quali egli esprime veramente se stesso. Il suo mondo fantastico ha una concretezza, una serietà e

una coerenza che proviene appunto dal suo nascere dall'intimo, dall'essere per lui non mondo di apparenze, ma di cose salde. Le sue immagini hanno il carattere di intuizioni: sono aspetti delle cose, quali gli balenano, e così egli le ferma nel verso. La loro originalità, metaforicità, bizzarria, se, in un secondo, o meglio in un diverso stadio, è per lui materia di ambizione, elemento di una poesia che vuol essere ardua e bizzarra, nella essenza è spontanea e non conosce ostacoli. È essa il naturale approdo del suo vivere la vita delle cose, porgere orecchio e occhio attento a tutti i loro suggerimenti. Egli le approfondisce, non cerebralmente, ma per un'intensità che è pieno abbandono; la fantasia si commuove in esse, attingendo di esse la suggestione, una «emozione primaria» (2). È qui il centro, e la spiegazione di tutta la poesia di Góngora: della sua serietà, che la libera e la distingue da ogni impressionismo; della sua metaforicità, con cui egli traduce in termini fantastici quella emozione sicura; della sua difficoltà che in quanto ha di spontaneo non è se non il rapporto diretto, senza intermediari, tra il poeta e le sue immagini; e, infine, del suo tono costante: quella poesia è sempre la stessa, uniforme quant'altra mai — se pure appaia frammentaria, essendo in immagini e talora in versi isolati —; e il tono è quello di chi scopre, nell'esprimerlo traducendovi una commozione intima, il mondo. La musica che accompagna questa poesia è sonora e gioiosa, quasi trionfante, e attraverso innumerevoli sfumature e ricerche particolari (3) risale a un costante ritmo.

Semplice è dunque il problema della poesia di Góngora. Una fondamentale libertà di fantasia che è al tempo stesso necessaria, perché esprime una commozione intima, l'unica possibile nel poeta, e ad essa si conserva strettamente fedele. Góngora è sempre coerente con sé stesso, «non si tradisce mai»; le sue immagini sono definizioni, espressioni necessarie, non metafore volte all'esterno e capricciosamente arrischiate. La fantasia è veramente il suo «mondo intimo».

Il chiamare quella poesia «poesia del freno» (4) può accettarsi in quanto traduce l'impressione che da essa riceviamo di un rigore e una solidità, una sincerità e serietà opposti all'impressionismo. Ma non persuade quando si intenda come cerebrale e volontaria legge imposta al mondo, dominio su qualcosa che sfugga, di cui si cerchi di contenere e fermare la perpetua metamorfosi. Il mondo di Góngora ha la sua metamorfosi nelle varianti immagini con cui il poeta metaforeggia impressioni costanti, ma senza dubitare della solidità delle cose, e senza che sia incrinata la sua rappresentazione dal senso del provvisorio e del fuggevole.

E neppure si può accettare come limite di quell'arte il legame

che conserva con la tradizione e giudicare che Góngora, ultimo rappresentante della poesia del Rinascimento, eredità che accoglie intensificandola, non sia il primo dei poeti moderni, e ciò sia per lui un ostacolo e un limite: che in lui « il ricordo, quest'elemento tradizionale, paralizzatore », sia troppo forte. « Se Góngora avesse avuto libertà di movimenti per riflettere con freschezza le sue impressioni, non sarebbe, com'è, l'ultimo termine della poesia spagnuola di tradizione rinascimentale, ma il primo anello della catena della poesia moderna. Solo in casi eccezionali, ed eccelsi, seppe rompere i suoi ceppi » (5). Quel legame, o lo si voglia intendere con l'accettare motivi classici, o con il non voler costruire le sue poesie sulla pura immagine e creare un mondo di suggestioni e spaziare nell'irreale — questo punto non è determinato nell'Alonso, che soltanto vi allude — appare necessario e per nulla discordante da quella poesia, che è una nuova visione del mondo, ma non teorizza sè stessa come negazione del reale, e simili, ed è essenzialmente classica, guardando ai classici come ai suoi ideali modelli. La rivoluzione di Góngora non è tale se non nei contingenti effetti di modificazione del vocabolario; o lo è solo nel senso che Góngora afferma con necessaria originalità la sua visione del mondo, nel senso cioè in cui ogni poeta è rivoluzionario.

Il giudizio dell'arte di Góngora come arte impressionistica, abbiamo negato, col dimostrare l'intima origine di essa e la sua necessità poetica; e nel particolare, della sintassi e della immagine bene è stato più volte confutato dall'Alonso e dallo Spitzer.

Il definirla « poesia di colori e di suoni » non ha validità se si consideri che Góngora non è sensibile solo ai colori e ai suoni ma a tutti gli aspetti, tutte le forme del mondo, che altro non sono per lui che mezzi di espressione. Allo stesso modo, non si può definirla « poesia della natura », perchè così le si porrebbe un limite di poesia descrittiva, laddove la natura di Góngora è espressione, non oggetto; il punto d'approdo, non il modello delle sue descrizioni.

Con questi caratteri della sua ispirazione si spiega anche la storia della sua poesia, il suo svolgimento e i suoi attributi. In essa noi vediamo non solo il normale processo onde ogni poeta si conquista a gradi ma l'opera di tutti gli aspetti della personalità di lui.

La forza intima, la potenza poetica, gli fa disdegnare ogni transazione e ogni forma provvisoria. Egli aspira ad elevarsi, a salire su un altro piano, nella sfera dei classici. La qualità della sua poesia richiede e pretende da lui che diventi « poeta eroico ». Ma questo egli non può ottenere per effetto solo della sua diretta poesia; essa, che non ha ampio respiro, non gli concede di superare il particolare,

di concepire e di costruire largamente (tanto che egli molte opere lasciò incompiute): e il poeta matura in sè, accanto alla poesia, un'altra ambizione che non la nega ma la compie e la accompagna. La ricerca faticosa del particolare, lo sforzo espressivo che richiede la sua ispirazione per essere fermata e rivelata in tutta la sua intensità, si continua in uno sforzo e una ambizione puramente stilistica. Egli sfuggirà al volgo e nello stesso tempo alla banalità col farsi poeta culto. Quest'ambizione lo farà creatore di uno stile latineggiante erudito e arduo a intendersi, e di poesie delle quali lo sforzo di erudizione e di originalità è il costante e sempre uguale contenuto, in cui si soddisfa, non solo una generica ambizione, quasi carattere privato; ma la ambizione di Góngora in quanto poeta. Il suo non è un « vanitoso virtuosismo », ma un « orgoglioso virtuosismo » (6). Difendendosi dal volgo, difende anche la sua poesia dalla banalità. E in effetti, a chi legga le *Soledades*, esempio maturo del Góngora culto, la difficoltà, l'erudizione, i molti aspetti ricercati e innaturali dello stile non offendono nè contrastano la poesia, si rivelano il naturale ambiente in cui essa fiorisce in forma di immagini ampie o brevi o brevissime. Il Góngora poeta e il Góngora cultista sono sempre, in potenza, congiunti, fin dalle origini. Nella sua opera si dividono il campo senza contrastarsi nè offendersi le due pur diverse virtù del letterato e del poeta. Col maturare del suo stile culto, che, come è ovvio, non nasce improvviso — « non è mai accidentale nei poeti lo sviluppo spirituale » (7) — matura sempre più in lui il compiacimento della letteratura che è la sua letteratura e l'approfondimento sempre maggiore del suo stile che di per sè lo contenta. Così egli prediligerà un'opera da puro letterato, quale il *romance* di Píramo e Tisbe, o rielaborerà con compiacimento e portandola a una sua perfezione un'ode come quella *Al sepulcro di Garcilaso*.

Tale si percepisce intuitivamente la poesia di Góngora, coerente e necessaria nei suoi caratteri positivi e negativi.

Ma oltre a distinguere in lui due epoche, la prima, della semplicità, e la seconda, del cultismo, si suole e soprattutto si soleva distinguere in lui due ispirazioni: quella di poeta leggero, scherzoso, popolareggiante e facile da quella di poeta culto: la prima delle quali risponde a tutta una parte della sua opera che si salvò in ogni tempo dal biasimo anche dei più feroci avversarii. Tale distinzione è ora posta in dubbio, dalla critica che rivela e addita le complicazioni, i cultismi, anche in questa poesia « semplice e naturale ». Una identità di stile e di fantasia — e come potrebbe non esservi? — si ritrova in poesie popolari e culte, in poesie burlesche e culte. Eppure, la distinzione sussiste.

Non è già quella, in cui si è voluta trasporre l'altra antiquata distinzione delle due epoche, tra « piano scettico » e « piano entusiasta » (8); una distinzione che l'Alonso mostra immanente in tutta la letteratura spagnuola; ed appunto perchè così generale, ci pare ovvia e non significativa a proposito di Góngora. Che egli potesse mettere in burla le immagini stesse che così seriamente esprimeva; che un medesimo tema, un medesimo avvenimento, un medesimo personaggio gli dettassero componimenti gravi e burleschi, che giungesse anche a sorridere del suo stile, di sè stesso, è cosa che non costituisce problema; sia che derivasse dal suo umore satirico, sia da solo istinto letterario. Ciò si osserva in molti poeti, particolarmente nei poeti spagnuoli. Che l'iperbolicità stessa che è della sua poesia seria fosse anche della sua poesia scherzosa, non dimostra altro che la identità e unità della sua fantasia. Questa distinzione dunque è certa, ma non incide molto in profondo.

In un altro modo, intuitivo, si distinguono poesia « leggiera » e poesia « seria » di Góngora. Le poesie dei due tipi possono dirsi identiche di stile, di lingua, di immagini; ma diverse sono nello spirito che le anima. I *romances*, le *letras*, le *letrillas* e le *coplas* (lasciamo alle poesie propriamente burlesche un posto a sè) sono la effusione lievemente sorridente e facile del chiuso poeta; ispirate dal medesimo senso della bellezza, dell'armonia e della grazia, dipingenti la stessa natura, anch'esse negate alla narrazione e procedenti a sbalzi come un commento di argomenti sottintesi; prive di sentimento nel suo significato intimo, ricche di sentimento nel suo significato decorativo e musicale. In esse, sostenuto e incoraggiato da una tradizione che lo rende facile ed effusivo, lo mette in libertà, è il medesimo Góngora. Ecco perchè questa poesia non fu mai dismessa da lui; ecco perchè anche nella sua maggiore raffinatezza conservò la sua intonazione e il suo carattere.

Il nostro studio conserva le distinzioni tradizionali di prima e seconda epoca della poesia di Góngora e segue l'ordine cronologico, e la distinzione tra poesia in metri popolareggianti, poesia leggiera e poesia culta.

La divisione in due epoche ha, come si chiarirà in seguito, qualche ragion d'essere, sebbene una sottile critica ne abbia negato la assoluta validità. L'ordine cronologico, in cui possiamo disporre le poesie di Góngora, ha senso ed è da noi adoperato non come graduazione di tappe intermedie, provvisorie rispetto a quella finale del nuovo stile, ma perchè segue il progressivo specificarsi dei caratteri della poesia di Góngora.

La divisione in poesia leggiera e poesia culta, oltre che a una

esteriore e superficiale suddivisione, corrisponde, almeno in generale, a diversità di tono e di atteggiamenti.

Nella parte stilistica e linguistica, il nostro studio presuppone i lavori sull'argomento di Dámaso Alonso; e vuol essere, non già sistematico e compiuto, ma una descrizione ed esemplificazione di modi della lingua e dello stile di Góngora, caratteristici e significativi anche isolatamente, oltre che nel « sistema » in cui li si può raccogliere: e lo stesso si dica delle osservazioni sulle metafore.

Si è tralasciata la considerazione del cultismo nel suo aspetto generico, e perciò dei suoi precedenti teorici e pratici, dei suoi seguaci e imitatori di Góngora, del posto che egli ha tra gli affincasi del seicentismo. Su questa parte molto si è scritto, e il problema a cui si riportano tali studi non è necessariamente legato al problema della personalità e della poesia di Góngora. Nè abbiamo trattato della biografia, nè della filologia gongorina, non potendo apportarvi alcun contributo per la impossibilità delle ricerche dirette e della consultazione delle edizioni antiche, nonchè dei manoscritti, delle opere di Góngora.

Il nostro studio si propone dunque unicamente un assunto critico, che si esplica in una rassegna della poesia di Góngora con la più ampia possibile esemplificazione, opportuna in quanto questo libro si rivolge al lettore italiano a cui essa non è nota o solo in piccola parte.

## NOTE.

(1) D. ALONSO, *G. y Ascláfo*, in *Gaceta literaria* di Madrid, a. I (1927), n. 2.

(2) A. REYES, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, Espasa Calpe, 1927, p. 27: « Nelle metafore di Góngora bisogna distinguere quelle che deve al concettismo da quelle che solo si spiegano nell'ambito di una estetica personale il cui segreto sfuggì a imitatori e a nemici: sforzo per devolvere alla emozione tutta la sua complessità vitale, per tradurre l'emozione primaria ».

(3) Cfr. D. ALONSO, *La simetria in el endecasílabo de Góngora*, in *Temas gongorinos*, R. F. E., 1927, p. 229 sgg.

(4) « Infrenamento della vita con l'arte » la definisce lo SPITZER (*La Soledad primera de G.*, R. F. E., a. II, n. 2); e altrove (R. F. E., I, 178) « La prigione e la catena è il simbolo della costante di Góngora ».

(5) D. ALONSO, *Temas gongorinos* cit., p. 346. E: « La retina di Góngora è sensibile come nessun'altra, ma i suoi occhi sono antichi come l'umanità: antichi e sapienti »; egli « riassume e termina, non principia » (Introd. a *Las Soledades*, Madrid, 1927, p. 14).

(6) K. VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid, 1933), p. 114.

(7) A. REYES, *Cuestiones estéticas*, Paris, 1911, p. 124.

(8) D. ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935, p. 16 sgg.

## CAPITOLO I.

## LE POESIE DI GÓNGORA DAL 1582 al 1611.

La poesia « culta » di Góngora partecipa agli inizi delle tendenze del suo ambiente: il petrarchismo di Garcilaso, accentuato e intensificato retoricamente dall' Herrera, la diretta imitazione dei petrarchisti italiani, e del Tasso. Questo era il suo clima letterario: clima del tutto rinascimentale, che avrà la sua consacrazione proprio sul finire nelle *Flores de poetas ilustres* raccolte dall' Espinosa (1603). Quei poeti « si nutrono della materia poetica elaborata nel secolo XVI da spagnuoli ed italiani. Ma si nota in essi un desiderio di superamento, di intensificare gli effetti; siamo alle porte del barocchismo » (1). Tra quelle forme chiuse si accennerà prima, e poi sempre più emergerà la poesia e la maniera originale di Góngora; che per affermarsi, pure pervasa come è della tradizione rinascimentale, e non con l' intento di ribellarsi ad essa, deve infrangere la sua levigatezza indifferente.

La prima poesia pubblicata da Góngora, nel 1580, e la prima che conosciamo nell'ordine cronologico (2) è una canzone ai *Lusiadi* tradotti in castigliano da L. de Tapia. Questa poesia, che è « eccezionale nella maniera giovanile del poeta », non ha altra caratteristica che le rime tutte sdrucchiole, secondo l'uso introdotto dal Cairasco de Figueroa (3).

I primi sonetti sono del 1582 (4). In essi, dai più belli ai più insignificanti, si compie già la sostanza del rinnovamento di Góngora, se rinnovamento vogliamo chiamare un processo che è naturale ad ogni poeta: è il prendere il contatto, perduto attraverso le nubolose della maniera, con il mondo che solo corrisponde a una commozione della sua fantasia. Le cose rivivono in lui come se si destassero da un sopore; e allo stesso modo il linguaggio letterario da opaco si fa trasparente e pieghevole. Questo rinnovamento della fantasia porta seco di necessità il rinnovamento del linguaggio, e quindi una maniera. In tal senso hanno ragione coloro che notano che Góngora crea la sua maniera, è « cultista » fin da ora (5).

Le parti belle di questi sonetti spiccano, come destinate a comporsi fra loro in unità. La sua ispirazione, che potrebbe dirsi « spiritualità della natura » anima e ravviva le consuete immagini e i consueti schemi, che egli accetta — si direbbe anzi che egli ama i

luoghi comuni (6). Un motivo come quello del *carpe diem* è rinnovato per il fatto stesso che Góngora non lo sente come un « motivo » o un ammonimento, ma come una realtà, molto diverso dal modello che gli offriva Garcilaso (7) che è soprattutto un ammonimento. Góngora è così compenetrato e con tanta intensità nelle sue immagini, nel senso del fiorire e del decadere della bellezza, che è sensibile alle semplici parole, evocatrici per lui, fuori di ogni astrattezza, nella ritornante enumerazione:

Mientras por competir con tu cabello,  
oro bruñido al sol (8) relumbra en vano,  
mientras con menosprecio en medio el llano  
mira tu blanca frente el lilio bello;  
mientras a cada labio, por cogello,  
siguen más ojos que al clavel temprano,  
y mientras triumpha con desdén lozano  
de el luciente crystal tu gentil cuello;  
goza cuello, cabello, labio y frente,  
antes que lo que fué en tu edad dorada  
oro, lilio, clavel, crystal luciente,  
no solo en plata o viola troncada  
se vuelva, mas tu y ello juntamente  
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(I, 29-30, 1582) [1]

Il motivo del decadere della bellezza è sentito, come la bellezza, in concreto; ed il poeta ogni volta che vi ritorna sù non si imita nè ripete ma dà espressioni autonome, sempre nuove, di esso.

La possibilità di drammatizzare le cose si innesta sulla indifferenza e lo scetticismo, come si dimostra in queste prime poesie che hanno ancora argomenti sentimentali (e dietro alle quali si intravede la figura di una nobile dama con tutti i luoghi comuni del *destierro* e della *ausencia*).

Quel completo abbandono, quella serietà, è il segreto delle bellezze della poesia di Góngora. I modelli scelti, e il modo onde sono imitati e trasformati, rivelano una inclinazione sicura. Il ruscello di un sonetto di Bernardo Tasso:

[1] Finchè per competere con i tuoi capelli, oro brunito al sole splende invano, finchè con disprezzo la tua bianca fronte guarda il bel giglio nella pianura,  
finchè più occhi seguono le tue labbra per coglierle che il garofano precoce; e finchè trionfa con disdegno orgoglioso del lucente cristallo il tuo collo gentile;  
godì collo, capelli, labbro e fronte, prima che quel che fu nella tua età dorata oro, giglio, garofano, cristallo lucente,  
non soltanto in argento o in viola recisa, si cangi, ma tu ed esso insieme in terra, in fumo, in polvere, in ombra, in nulla.

O puro, o dolce, o fumicel d'argento...  
o primo onor del liquido elemento...

che rispecchia il viso della donna amata dal poeta, ed egli gli chiede di fermarsi,

ferma il tuo corso, e tutto in te raccolto  
condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti,  
per non portar tanta ricchezza al mare,

è una immagine che Góngora amplifica e trasfigura:

O claro honor del liquido elemento,...  
... no dejes floja  
la undosa rienda al crystalino freno  
con que gobiernas tu veloz corriente;  
que no es bien que confusamente acoja  
tanta belleza en su profundo seno  
el gran señor del húmido tridente.

(I, 25, 1582) [1].

con una aderenza che non era nel suo modello: il ruscello proceda calmo, perchè la beltà che rispecchia non giunga scompigliata, *confusamente*, al mare.

Con un simile slancio della fantasia, che compenetrandosi nelle sue immagini le spiritualizza e le solleva da terra, in un altro sonetto (9) lamenta che il suo dolore non sia visto e creduto dalla donna amata, perchè:

hasta en mi tierno rostro aquel tributo  
que dan mis ojos, invisible mano  
de sombra o de aire me le deja enjuto,  
porque aquel ángel fieramente humano  
no crea mi dolor... [2].

In un altro sonetto, « Al tramontar del sol la nimpha mia... » (I, 24-5, 1582) del quale l'inizio è preso dal Tasso (10) così si sofferma su un paragone:

---

[1] O chiaro onore del liquido elemento... non allentare le briglie ondose al cristallino freno con cui governi la tua veloce corrente, chè non deve confusamente accogliere tanta bellezza nel suo profondo seno il gran signore dell'umido tridente.

[2] Perfino sul mio triste volto, quel tributo che danno gli occhi, invisibile mano o d'ombra o d'aria me lo asciuga, perchè quell'angelo fieramente umano non creda al mio dolore....

Ondeábale el viento que corría  
el oro fino con error galano,  
cual verde hoja de álamo lozano  
se mueve al rojo despuntar del día [1].

Da F. M. Molza (11) è imitato il sonetto:

Raya, dorado sol, orna y colora  
del alto monte la lozana cumbre,  
sigue con agradable mansedumbre (12)  
el rojo paso de la blanca Aurora...  
(I, 25-6, 1582) [2].

ma quello che nel modello era semplice gioco, diviene qui mezzo di elaborata ricerca di particolari. Ancora sul Tasso (13) è ricalcata la descrizione di un fiume come divinità (14):

Rey de los otros, rio caudaloso,  
que en fama claro, en ondas crystalino,  
tosca guirnalda de robusto pino  
ciñe tu frente, tu cabello undoso...  
(I, 28-9, 1582) [3].

Sono questi i primi accenni della personalità poetica di Góngora; e di questo periodo sono anche le prime manifestazioni del suo gusto del concettoso ed elaborato; la costruzione di interi sonetti su una *pointe* finale (n. 14, 15); la compiacenza in uno stile ingegnoso, nato da una fissità della mente che indugia su associazioni di idee e di parole.

O piadosa pared, mercedora  
de que el tiempo os reserve de sus daños,  
pues sois tela do justan mis engaños  
con el fiero desdén de mi señora,  
cubra esas nobles faltas desde ahora,  
no estofa humilde de flamencos paños,  
do el tiempo puede más, sino, en mil años,  
verde tapiz de hiedra vividora;  
y vos, aunque pequeño, fiel resquicio,  
porque del carro del cruel destino  
no pendan mis amores por tropheos,

[1] Le ondeggiava, il vento che correva, l'oro fino con galante errore, come verde foglia di pioppo orgoglioso si muove al rosso spuntare del giorno.

[2] Irraggia, dorato sole, orna e colora dell'alto monte l'orgogliosa cima, segui con dolce mansuetudine il rosso passo della bianca Aurora...

[3] Re degli altri, o dovizioso fiume, cui, di fama chiaro, di onde cristallino, rude ghirlanda di robusto pino cinge la fronte, la chioma ondosa...

ya que secreto, sedme más propicio  
 que aquel que fué en la gran ciudad de Nino  
 barco de vistas, puente de deseos.

(I, 28, 1582) [1].

Dove l'ultimo verso (15), la contrapposizione, il *no...sino*, le parentesi, sono caratteristiche della sua personale maniera, e alle loro origini si rivelano oltre che le naturali associazioni di una mente fissa ed arida e fantasiosa, volontà di rinnovare i luoghi comuni cercando arguzie e concetti.

La divisione di prima e seconda epoca in Góngora, sia che venga intesa a lode della semplicità della prima, sia della maturità della seconda, è fonte di confusioni. Porta con sé che si consideri « provvisorio » quanto precede il punto di arrivo, la data del 1611; oppure periodo di transizione, già intaccato dal morbo della artificiosità se non ancora del tutto viziato.

Ciò è contrario alla realtà. Lo stile di Góngora è, nella sua essenza, prima ancora che si specifichi e svolga nella sua originalità, che si crei un repertorio di formule e di modi, capacità di fermare intensamente, fuori degli schemi, le immagini; e questo egli consegue dovunque è ispirato. Góngora è poeta anche prima di essere pienamente gongorino; nella epoca cosiddetta di transizione, già si affermano in realtà tutti i suoi motivi e si ha una chiara immagine della sua ispirazione.

Tra i suoi modelli italiani, quello che evidentemente predilige è il Tasso delle liriche, per quanto ha di prebarocco anche in senso positivo: immagini, accenti e situazioni che si liberano dagli schemi, creandosi magari da sé la cornice di un « concetto ».

Dal Tasso (16) deriva « La dulce boca que a gustar convida... »; un sonetto che pare viva solo per la prima terzina, dove le rose si distaccano dalla compostezza indifferente del discorso:

No os engañen las rosas, que a la Aurora  
 diréis que, aljofaradas y olorosas,  
 se le cayeron del purpúreo seno (17).

(I, 56, 1584) [2].

---

[1] O pietosa parete, meritevole che il tempo vi preservi dai suoi danni, perchè siete campo dove lottano i miei inganni col fiero disdegno della mia signora, copra questi nobili squarci, da ora, non umile stoffa di fiamminghi panni, su cui tanto può il tempo, ma, per mille anni, verde tappeto di edera vitale, e voi, piccolo, ma fedele spiraglio, perchè dal carro del crudele destino non penda il mio amore, come trofeo, giacchè segreto, siatemi più propizio di quello, che fu nella gran città di Nino barca di sguardi, ponte di desiderii.

[2] Non v'ingannino le rose che all'Aurora direste che, rugiadoso e profumate, le siano cadute dal purpureo seno.

Dallo stesso poeta <sup>(18)</sup> è imitato un altro sonetto, in cui la situazione configurata dal Tasso è rivissuta intensamente nei suoi elementi fantastici:

Varia imaginación, que en mil intentos  
a pesar gastas de tu triste dueño  
la dulce munición del blando sueño  
alimentando vanos pensamientos,  
pues traes los espíritus atentos\*  
solo a representarme el grave ceño  
del rostro dulcemente zahareño,  
(gloriosa suspensión de mis tormentos) (19),  
el sueño (autor de representaciones),  
en su theatro, sobre el viento armado,  
sombros suele vestir de vulto bello;  
síguele; mostraráte el rostro amado,  
y engañarán un rato tus pasiones  
dos bienes, que serán dormir y vello.

(I, 57, 1584) [1].

C'è quella concentrazione da cui nascono le metafore, tutte intese a rendere la irrealre bizzarra atmosfera del sogno. Di Góngora è proprio il caso di dire che si dimentica nelle immagini. È così facile seguire la sua vena e il suo gusto, che la ricerca diventa quasi meccanica: un altro sonetto, anche questo imitato dal Tasso <sup>(20)</sup>:

Aunque a rocas de fe ligada vea  
con lazos de oro la hermosa nave,  
mientras en calma humilde, en paz suave,  
sereno el mar la vista lisonjea,  
y aunque el zéphiro esté (porque le crea),  
tasando el viento que en las velas cabe,  
y el fin dichoso del camino grave  
en el aspecto celestial se vea;  
he visto blanqueando las arenas  
de tantos nunca sepultados huesos  
que el mar de Amor tuvieron por seguro,

---

[1] Varia immaginazione, tu che in mille modi, a malgrado del tuo triste padrone, sprechi la dolce munizione del blando sonno, alimentando vani pensieri, giacché conduci i miei spiriti attenti solo a presentarmi l'aria severa del volto dolcemente crudele (gioiosa sospensione dei miei tormenti), ebbene, il sonno, impresario di rappresentazioni, nel suo teatro, eretto sopra il vento, suole vestire ombre di bei volti; séguito: ti mostrerà il sembiante amato, e inganneranno un po' le tue passioni due beni, che saranno, dormire, e vederlo.

que dél no fio si sus flujos gruesos  
con el timón o con la voz no enfrenas,  
o dulce Arión, o sabio Palynuro!

(I, 70, 1585) [1].

è divenuto soltanto immagine; su cui emergono quelle arene *blanqueando* di ossa, che sono già nell'originale, ma qui risaltano perchè sostenute da tutta l'ispirazione sensibile del sonetto.

Ritorna sul tema dello sfiorire della bellezza:

Ilustre y hermosísima María (21),  
mientras se dejan ver a cualquier hora  
en tus mejillas la rosada Aurora,  
Phebo en tus ojos, y en tu frente el día,  
y mientras con gentil descortesía  
mueve el viento la hebra voladora  
que la Arabia en sus venas atesora,  
y el rico Tajo (22) en sus arenas cria,  
antes que de la edad Phebo eclipsado,  
y el claro día vuelto en noche obscura,  
huya la Aurora del mortal nublado,  
antes que lo que hoy es rubio tesoro  
venza a la blanca nieve su blancura,  
goza, goza el color, la luz, el oro.

(I, 49, 1583) [2].

Anche qui l'enumerazione finale non è rettorica; c'è una appassionata partecipazione in quell'esortare; il terrore che « huya la Aurora del mortal nublado »; quella partecipazione svincola le immagini e le parole dalla loro materialità. E in effetti non siamo di fronte a uno spettacolo limitatamente fisico, ma — e questo si precisa sem-

---

[1] Benchè a rocce di fede legata io veda con funi d'oro la bella nave, mentre, umile in calma, in pace soave, sereno il mare lusinga la vista,  
e benchè lo zeffiro stia (perchè gli creda) moderando il vento che empie le vele, e il lieto fine del cammino grave nell'aspetto del cielo si legga,  
ho visto biancheggiare le arene di tante non mai sepolte ossa, che tennero il mar d'amore per sicuro,  
che a lui non m'affido, se i suoi forti flutti col timone o con la voce non raffreni, o dolce Arione, o savio Palinuro.

[2] Illustre e bellissima Maria, finchè si lasciano vedere ad ogni ora sulle tue gote la rosata Aurora, Febo negli occhi, e nella fronte, il giorno,  
e finchè con gentile scortesìa il vento ti muove le chiome leggiere, tesoro che Arabia chiude nelle sue vene, e il ricco Tajo crea nelle sue sabbie.

Prima che, Febo dall'età eclissato, e il chiaro giorno rivolto in notte oscura, fugga l'Aurora dalla nube mortale,  
prima che quel che oggi è biondo tesoro vinca la bianca neve in bianchezza, godi, godi il colore, la luce, l'oro.

pre più nello svolgersi del sonetto — a un vivo contrasto tra la bellezza-ricchezza (rubio tesoro, Aurora), e le sue forze opposte; il « mortal nublado », la neve, l'eclissi della bellezza; e si comincia con l'evocare la illustre e bellissima Maria, ma si termina con una visione del « colore, la luce, l'oro ».

Di pari passo con questa capacità di fermare le immagini si svolge, opposta ma necessaria ad essa, la tendenza a comporre concetti e sottilizzarvi sù; caratteristica di Góngora come l'altra. Così nel sonetto:

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... (23)  
 (I, 55, 1584) [1].

La costante ispirazione di Góngora è quella che gli fa creare immagini; irreali vivissime sensazioni da cui sospinto e allucinato cerca d'istinto nelle parole i valori suggestivi, non realistici. In un sonetto morale, sul tema di Fetonte, altro luogo comune a lui caro:

No enfrene tu gallardo pensamiento  
 del animoso joven mal logrado  
 el loco fin...  
*Las dulces alas tiende al blando viento,*  
 y sin que el torpe mar del miedo helado  
 tus plumas moje, toca levantado  
 la encendida región del ardimiento.  
 (I, 57-8, 1584) [2].

E di Fetonte, in un sonetto alle Eliadi (24) così raffigura la caduta in ceneri:

Pues entre las ruinas de su vuelo  
 sus cenizas bajar en vez de huesos,  
 y sus errores largamente impresos  
 de ardientes llamas vistas en el cielo... [3].

L'immagine di Góngora non è mai superficiale:

[1] Con varietà tale, con grazia tanta quell'usignuolo piange, che sospetto che ne abbia centomila altri nel petto, che alternano il loro dolore per la sua gola...

[2] Non affreni il tuo gagliardo pensiero dell'animoso giovane sventurato la pazza fine... tendi le dolci ali al blando vento, e senza che il turpe mare di timor gelato bagni le tue piume, tocca, in alto, la infiammata regione dell'ardimento.

[3] Poichè nella rovina del suo volo le sue ceneri cadere, invece dell'ossa, ed i suoi errori lungamente impressi da fiamme ardenti vedeste nel cielo...

Ya que con más regalo el campo mira  
(pues del hórrido manto se desnuda)  
purpúreo el Sol... (25) [1].

e la sonorità che la accompagna è tutt'uno col suo dispiegarsi trionfalmente.

L'intensità con cui Góngora sente le immagini non è necessariamente effusiva ed amplificatrice, ma spesso concentrata e laconica. Così nel bellissimo sonetto a Cordova, scritto mentre si trova lontano da essa, a Granata; che può definirsi la visione della patria a distanza; una visione sottintesa, non descritta; la città è trasfigurata in rapidi tocchi; la maestà, la gagliardia, l'onore incoronano le sue torri, ne diventano un epiteto visivo (26). Dinanzi a tanta invadente ricchezza e nobiltà, la lontananza e il rimpianto del poeta sono ristretti in due parole; « mis ausentes ojos »; ma la forza di quelle immagini è presente (se « tu memoria no fué alimento mio »). È veramente, questo sonetto, illuminato da uno spettacolo che investe della sua luce anche ciò che non lo concerne.

O excelso muro, o torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardia!

O gran rio, gran rey de Andalucía,  
de arenas nobles, ya que no doradas!

O fértil llano, o sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
O siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas, cuanto por espadas!

Si entre aquellas ruinas y despojos,  
que enriquece Genil y Dauro baña,  
tu memoria no fué alimento mio,  
nunca merezcan mis ausentes ojos  
ver tu muro, tur torres y tu rio,  
tu llano y sierra, o patria, o flor de España!

(I, 68-9, 1585) [2].

---

[1] Ora che non più compiacenza rimira il campo (poichè dall'orrido manto si sveste purpureo il sole...

[2] O eccelso muro, o torri incoronate di onore, di maestà, di gagliardia! O gran fiume, gran re d'Andalusia, di arene nobili, pur se non dorate!

O fertile pianura, o alte cime che predilige il cielo, e dora il giorno! O sempre gloriosa patria mia, tanto per penne, quanto per spade!

Se tra quelle rovine e quelle spoglie che arricchisce Genil e Dauro bagna, la tua memoria non fu alimento mio,

mai più meritivo i miei esuli occhi di veder le tue mura, le tue torri e il tuo fiume, il tuo piano e i monti, o patria, o fiore di Spagna!

Negli anni intorno al 1588 comincia a dispiegarsi la poesia cortigiana di Góngora, con sonetti encomiastici e di occasione. Questa tendenza fa maturare il suo stile entro l'ambizione dei concetti e delle formule culte; qui la solennità, la raffinatezza è richiesta dall'argomento; che incoraggia una naturale tendenza del poeta. C'è del vero dunque nell'affermazione che la maniera culta risalga a questi argomenti cortigiani. Si veda il sonetto al marchese di Santa Cruz:

No en bronce que caducan, mortal mano,  
o cathólico Sol de los Bazanes,  
que ya entre gloriosos capitanes  
eres deidad armada, Marte humano,  
    esculpirá tus hechos, sino en vano,  
cuando descubrir quiera tus afanes,  
y los bien reportados tafetanes  
del Turco, del Inglés, del Lusitano.  
El un mar de tus velas coronado,  
de tus remos el otro encanecido,  
tablas serán de cosas tan estrañas.  
De la inmortalidad el no cansado  
pincel las logre, y sean tus hazañas  
alma del tiempo, espada del olvido.

(I, 104-5, 1588) [1].

Del 1588 è la canzone alla Invincibile Armata; dove sono condensati gli elementi di un ricercato cultismo. Innanzi tutto, l'imitazione delle odi patriottiche dell'Herrera, con l'ispirazione biblica delle immagini. Versi del Petrarca vi sono intercalati, in italiano; vi è accolto tutto quanto Góngora aveva raggiunto di ricercatezze stilistiche e di concettosità; e vi è, incoraggiato dall'esempio dello stile biblico dell'Herrera, uno sfolgorare di immagini plastiche:

Levanta, España, tu famosa diestra  
desde el francés Pirene al moro Athlante...  
tal, que las flacamente poderosas  
fieras naciones contra tu fé armadas,  
al claro resplandor de tus espadas

---

[1] Non in bronzi caduchi, una mortale mano, o cattolico sole dei Bazàn, che già tra i gloriosi capitani sei Deità armata, Marte umano, scolpirà i tuoi fatti, altro che invano, quando voglia rivelare i tuoi affanni ed i ben conquistati stendardi del Belga, dell'Inglese, del Lusitano.

L'un mare dalle tue vele coronato, l'altro dai tuoi remi incanutito, lapidi saranno di cose così straordinarie.

Dell'immortalità l'infaticato pennello le tocchi, e siano le tue imprese anima del tempo, spada dell'oblio.

y a la de tus arneses fiera lumbre,  
con mortal pesadumbre  
ojos y espaldas vuelvan,  
y, como al Sol las nieblas, se resuelvan...

Tu, que con celo pio y noble saña  
el seno undoso al húmido Neptuno  
de selvas inquiètas has poblado...  
fia que en sangre del inglés pirata  
teñirá de escarlata  
su color verde y cano  
el rico de ruinas Oceano;  
y aunque de lejos con rigor traidas,  
ilustrará tus playas y tus puertos  
de banderas rompidas,  
de naves destrozadas, de hombres muertos.

(I, 108-11, 1588) [1].

Tutta la canzone è pervasa da un simulato ardore; niente di più contrario alla natura del poeta (27).

Lo stile culto è già, in questi anni, consapevole e avanzato; e se Góngora non ha ancora il proposito di trasformare deliberatamente, in esso, il suo linguaggio, pur tuttavia gli fa salire la via che mena al cultismo; il quale è già maturo nella canzone alla festa di San Ermenegildo in Siviglia (1590), dove è tutta la concettosità fantasiosa e la deformazione del linguaggio; solo l'assenza di latinismi spiega come questo stile non destasse fin da allora scandalo.

Del 1593 è un sonetto a Don Cristóbal de Mora; sul nome dell'uomo di corte, da cui sperava favore e protezione, Góngora intesse una fantasia bizzarra:

Árbol, de cuyos ramos fortunados  
las nobles *moras* son quinas reales,  
teñidas en la sangre de leales  
capitanes, no amantes desdichados;  
en los campos del Tajo más dorados  
y que más privilegian sus crystales

---

[1] Leva, Spagna, la tua famosa destra dal francese Pirene al moro Atlante... Così che le debolmente potenti fiere nazioni contro la tua fede armate, al chiaro splendore delle tue spade e dei tuoi arnesi alla fiera luce, con mortale angoscia occhi e spalle volgano, e, come al sole le nebbie, si dissolvano.

Tu, che con zelo pio e nobile furia il seno ondoso dell'umido Nettuno di selve inquiete hai popolato, confida che nel sangue dell'inglese pirata tingerà di scarlatto il suo colore verde e canuto il ricco di rovine Oceano; e benchè tratte da lontano, illustrerà le tue spiagge e i tuoi porti di bandiere infrante, di navi sconquassate, di uomini morti.

a par de las sublimes palmas sales,  
 y más que los laureles levantados.  
 Gusano, de tus hojas me alimentos;  
 pajarillo, sosténganme tus ramas,  
 y ampáreme tu sombra, peregrino.  
 Hilaré tu memoria entre las gentes,  
 cantaré, enmudeciendo ajenas famas,  
 y votaré a tu templo mi camino.

(I, 158, 1593) [1].

Qui si afferma la libertà conquistata, il seguire tutti i suggerimenti della capricciosa fantasia, la paradossale invenzione. Lo stile si è ormai distaccato dai modi dello stile *llano*; e anche i consueti schemi sono abbandonati. Se ciò si fa notare di più in queste poesie di occasione, è altrettanto evidente nelle altre. Il celebre sonetto « Descaminado, enfermo, peregrino » è così stranamente concepito da sembrare allegorico, o per lo meno allusivo; ma questa impressione è dovuta solo alla indipendenza del poeta, che vagheggia alcuni particolari lasciando l'argomento nel mistero.

DE UN CAMINANTE ENFERMO

QUE SE ENAMORÓ DONDE FUÉ HOSPEDADO.

Descaminado, enfermo, peregrino,  
 en tenebrosa noche, con pie incierto,  
 la confusión pisando del desierto,  
 voces en vano dió, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,  
 distinto oyó de can siempre despierto,  
 y en pastoral albergue mal cubierto  
 piedad halló, si no halló camino.

Salió el Sol, y entre armiños escondida,  
 soñolienta beldad con dulce saña  
 salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;

[1] Albero, dei cui rami fortunati le nobili more sono emblema reale, tinte nel sangue di leali capitani, non amanti disgraziati;

tu nei campi dal Tajo più dorati, e più favoriti dai suoi cristalli, al pari delle sublimi palme sali, e più sù degli alti lauri.

Baco, alimentami delle tue foglie; augelletto, mi sostengano i tuoi rami, e mi protegga la tua ombra pellegrino.

Filerò la tua memoria fra le genti, canterò, ammutolendo le altrui fame, e voterò al tuo tempio il mio cammino.

más le valiera errar en la montaña,  
que morir de la suerte, que yo muero.

(I, 175, 1594) [1].

Degli anni tra il 1595 e il 1600, scarsi di poesie, sono alcuni sonetti morali e meditativi, nel « genere » che, prediletto dagli Argensola, sarà poi caratteristico di Quevedo. Qui il contenuto umano non è eluso, ma espresso con austerità e concisione: il poeta si propone un tema e lo svolge. Sono per lo più poesie esteriori, in cui la massima è svolta e dimostrata dall'esterno, retoricamente; e tuttavia in molte di queste meditazioni è, lungi da una convenzionalità indifferente, una concentrata acutezza.

Per una inondazione del Betis, così vigorosamente descrive tutti i possibili sconvolgimenti della terra:

Cosas, Celalba mía, he visto estrañas:  
casarse nubes, desbocarse ventos,  
altas torres besar sus fundamentos,  
y vomitar la tierra sus entrañas;  
duras puentes romper cual tiernas cañas  
arroyos prodigiosos, rios violentos... [2].

e riflette: « y nada temí más que mis cuidados » (e nulla ho temuto più, dei miei pensieri) (I, 189, 1596). In un altro sonetto, « Alla nascita di Cristo Nostro Signore »:

Pender de un leño, traspasado el pecho  
y de espinas clavadas ambas sienes,  
dar tus mortales penas en rehenes  
de nuestra gloria, bien fué heroico hecho;  
pero más fué nacer en tanto estrecho,  
donde, para mostrar en nuestros bienes  
adonde bajas y de donde vienes,  
no quiere un portalillo tener techo [3].

[1] *Di un viandante infermo, che si innamorò là dove fu ospitato.*

Persa la strada, infermo, pellegrino, in tenebrosa notte, con piede incerto, calpestando la confusione del deserto, invano diede grida, passò smarrito.

Ripetuto abbaiare, se non vicino, distinto udì di cane sempre desto, e in un pastorale albergo mal coperto pietà trovò, se non trovò la via.

Spuntò il sole, e nascosta tra ermellini, una sonnolenta beltà con dolce ferocia assalse il non ben sano passeggero.

Pagherà l'ospitalità con la vita; meglio gli valeva errare per la montagna, che morire nel modo, come io muoio.

[2] Ne ho viste, Celalba mía, cose strane: sposarsi nubi, scatenarsi venti, alte torri baciare le loro fondamenta, e la terra, vomitare le sue viscere; rompere duri ponti come tenere canne torrenti prodigiosi, fiumi violenti...

[3] Pendere da un legno, trapassato il petto, e inchiodate di spine ambo le tempie, dare le tue mortali pene in ostaggio per la nostra felicità, ben fu eroico fatto;

ma più ancora nascere in tanta angustia, ove, a mostrare pel nostro bene dove scendi e donde vieni, un'arcata non vuole avere tetto.

conclude:

No fué esta más hazaña, o gran Dios mio,  
del tiempo, por haber la helada ofensa  
vencido en flaca edad con pecho fuerte,  
(que más fué sudar sangre, que haber frío)  
sino porque hay distancia más inmensa  
de Dios a hombre, que de hombre a muerte.  
(I, 200, 1600) [1].

Così su un idolo di legno: « ídolos a los troncos la escultura-  
dioses hace a los ídolos el ruego » (fa idoli dei tronchi la scultura,  
fa dèi degli idoli la preghiera)<sup>(28)</sup> (III, 2).

Ma la fantasia del poeta tende a tradurre le situazioni in meta-  
fore; come in un sonetto malinconico, « *De unos papeles que una  
dama le habia escrito, restituyéndoselos en una caja* »:

Yacen aquí los huesos sepultados  
de una amistad que al mundo será una,  
o ya para experiencia de fortuna,  
o ya para escarmiento de cuidados.  
Nació entre pensamientos, aunque honrados,  
grave al amor, a muchos importuna,  
tanto, que la mataron en la cuna  
ojos de envidia y de ponzoña armados.  
Breve urna los sella como huesos,  
al fin, de malograda criatura;  
pero versos los honran inmortales,  
que vivirán en el sepulchro impresos,  
siendo la piedra Phelismena dura,  
Daliso el escultor, cincel sus males.  
(I, 201-2, 1600) [2].

Del 1600 è la più bella canzone di Góngora, « *Qué de envi-  
diosos montes levantados* » (I, 202-05), discussa per il suo contenuto,

[1] Non fu questa maggiore impresa, o gran Dio mio, del tempo, per aver vinto l'of-  
fesa gelata in debole età con petto forte,  
(che peggio fu sudar sangue, che aver freddo), ma perchè c'è distanza più immensa  
da Dio ad uomo, che da uomo a morte.

[2] *Di alcune lettere che una dama gli aveva scritto, restituendogliele in uno scrigno.*  
Giacciono qui sepolte le ossa d'una amicizia che al mondo sarà unica; o per espe-  
rienza di fortuna, o per esempio di dispiaceri.

Nacque, sebbene tra pensieri onesti, gravosa all'amore, a molti importuna; tanto, che  
l'uccisero nella culla occhi, d'invidia e di veleno armati.

Breve urna le suggella, come ossa, infine, di disgraziata creatura; ma le onorano  
versi immortali,

che vivranno nel sepolcro impressi, essendo la pietra Felismena dura, Daliso lo scul-  
tore, scalpellò i suoi mali.

definita canzone di amore e di gelosia, ma che invece appartiene al genere dell'epitalamio (29). Il poeta, pellegrino infelice, vola col pensiero a una coppia felice di sposi nobili. La bellezza nasce nello slancio iniziale, che togliendola dalla convenzionalità la rapisce in alto; fantasticamente concepita, protagonista il pensiero. Il « quant'aria dal bel viso mi diparte » petrarchesco, conservando il suo tono di alto lamento, è divenuto una raffigurazione complessa (30):

Qué de invidiosos montes levantados,  
de nieves impedidos,  
me contienden tus dulces ojos bellos!  
Qué de rios del hielo tan atados,  
del agua tan crecidos,  
me defienden el ya volver a vellos!  
Y cuan, burlando dellos,  
el noble pensamiento  
por verte viste plumas, pisa el viento!

Ni a las tinieblas de la noche oscura  
ni a los hielos perdona,  
y a la mayor dificultad engaña;  
no hay guardas hoy de llave tan segura  
que nieguen tu persona,  
que no desmienta con discreta maña;  
ni emprenderá hazaña  
tu esposo, quando lidie,  
que no la registre él, y yo no envidie.

Allá vuelas, lisonja de mis penas,  
que con igual licencia  
pentras el abismo, el cielo escalas;  
y mientras yo te aguardo en las cadenas  
desta rabiosa ausencia,  
al viento agravien tus ligeras alas [1].

Fuori della realtà: e la visione degli sposi fa contrasto come di luce ad ombra: in questo contrasto, più che in un particolare sentimento di amore o di gelosia, è la drammaticità della canzone.

---

[1] Quanti invidiosi alti monti, di nevi impediti, mi contendono i tuoi dolci occhi belli! Quanti fumi tanto dal gelo irrigiditi, dall'acqua cresciuti, mi vietano il più tornare a vederli! E quanto, schernendoli, il nobile pensiero per vederti veste piume, calca il vento!

Nè alle tenebre della notte scura, nè ai geli perdona, e la maggiore difficoltà inganna. Non v'è guardia di chiave che neghi la tua persona, così sicura, che non la smentisca con sapiente astuzia; nè vi sarà impresa del tuo sposo, che egli non registri, ed io non invidii.

Colà vola, lusinga delle mie pene, che con ugual licenza penetri l'abisso, scali il cielo; e mentre io ti aspetto nelle catene di questa rabbiosa lontananza, insultino il vento le tue leggiere ali.

Dormid, copia gentil de amantes nobles,  
 en los dichosos nudos  
 que a los lazos de amor os dió Hymeneo;  
 mientras yo, desterrado, destos robles  
 y peñazcos desnudos  
 la piedad con mis lágrimas granjeo.  
 Coronad el deseo  
 de gloria, en recordando;  
 sea el lecho de batalla campo blando.  
 Canción, di al pensamiento  
 que corra la cortina,  
 y vuelva al desdichado que camina [1].

Tutto è animato, in una concisione viva di stile; questo è un ritrovarsi del poeta fra parole sue; una bizzarria non pomposa, e una concisione intensa. Il linguaggio del cultismo vi sta in quanto ha di necessario:

y al esposo, en figura casi muerta,  
 que el silencio le beve  
 del sueño, con sudor solicitado [2].

Il pensiero *veste* piume, le chiavi *negano* la persona amata, i monti sono *impediti* di neve, il pensiero *smentisce* le chiavi, non *perdona* al gelo e alle tenebre della notte. La bella donna: « entre templada nieve-evaporar contempla un fuego helado »; (fra tepida neve-contempla evaporare un fuoco gelato); le ali *insultano* il vento; il ricordo *corona* il desiderio di gioia. Tutto ciò, fuori del normale uso castigliano, tolto o ispirato dal latino; e gli accusativi alla greca e altre forme sintattiche; è naturalissimo e necessario. Per questa concisa novità di espressione Góngora domina il suo mondo: quei verbi umani stanno ad esprimere l'interesse, l'anima che egli vede nelle cose.

Si delinea in questi anni l'argomento « sepolcrale » nella poesia di Góngora. A parte la generica « simpatia » barocca per la pompa e lo squallore dei tumuli, con la memoria della morte che interrompe la vita, per la vanità cosciente di esser tale, e l'inganno che si alterna col disinganno senza esser mai disingannato: motivi questi che

[1] Dormite, coppia gentile di amanti nobili, nei felici nodi che ai lacci d'amore vi diè Imeneo; mentre io, esiliato, di questi roveri, e di queste rocce ignude impetro la pietà con le mie lacrime. Coronate il desiderio di gioia, ricordando; sia il letto blando campo di battaglia. Canzone, di al pensiero che tiri la cortina, e torni al disgraziato, che cammina.

[2] E lo sposo, in aspetto quasi morto, che il silenzio le beve del sonno, con sudore sollecitato.

all'animo arido e impressionabile, pronto alla negazione e pronto a reagirvi completamente, del nostro poeta, dovevano esser cari; la sua poesia si ritrova e si ispira in questi argomenti; le immagini allontanate da terra vivono pienamente la loro vita fantastica, nella trasfigurazione in fiori e in stelle (31). E l'ombra della morte, l'allusione costante o sottintesa ad essa, lo suggestiona e fa da ombra e da eco alle sue parole. È stato osservato che queste poesie in commemorazione di defunti « presentano una particolarità notevole, che l'autore in luogo di richiamare la vita e i meriti del defunto, si applica piuttosto ad evocare il sepolcro che gli è stato elevato ovvero ad erigergliene uno a modo suo » (32). Ma non può dirsi che siano estrinseche; perchè sebbene la commozione che esse cantano non sia individualizzata nè personale, pure il poeta si commuove per la situazione *in se*; e quei tumuli che costruisce con le sue parole non sono mai decorativi, ma sempre allusivi. La poesia funeraria di Góngora è l'espressione più intensa della sua poesia morale.

Nel 1602 scrive due sonetti per il sepolcro della duchessa di Lerma:

Ayer deidad humana, hoy poca tierra;  
 aras ayer, hoy túmulo; o mortales!  
 Plumas, aunque de águilas reales,  
 plumas son; quien lo ignora, mucho yerra.  
 Los huesos que hoy este sepulchro encierra,  
 a no estar entre aromas orientales,  
 mortales señas dieran de mortales;  
 la razón abra lo que el marmol cierra.  
 La Phénix que ayer Lerma fué su Arabia  
 es hoy entre cenizas un gusano,  
 y dé conciencia a la persona sabia.  
 Si una urca se traga el Oceano,  
 qué espera un bajel luces en la gavia?  
 Tome tierra, que es tierra el ser humano.  
 (I, 232-3, 1603) [1].

Il poeta si trova qui nel regno delle suggestioni: la terra, e il verme che rode, e le ceneri della Fenice. Una cosa rimanda all'al-

[1] Ieri deità umana, oggi poca terra; are ieri, oggi tumulo; o mortali! Penne, anche se d'aquile reali, sono penne; chi lo ignora, molto erra.

Le ossa, che oggi questo sepolcro serra, a non stare tra aromi orientali, mortali segni darebbero di esser mortali; la ragione apra quel che il marmo chiude.

La fenice, che ieri ebbe Lerma per sua Arabia, è oggi nelle ceneri un verme, e dia coscienza a chi è savio.

Se l'oceano inghiotte una grande nave, a che un vascello aspetta le luci sulla coffa? Prenda terra, che è terra l'essere umano.

tra, fino all'ultimo verso, che dal prender terra del vascello evoca la terra, che altro non è l'essere umano. Alla trasfigurazione in astro si ispira l'altro sonetto: « Lilio siempre real nació en Medina... » (I, 233, 1603).

Del 1606 e 1607, anni in cui Góngora si consacrò ai marchesi di Ayamonte, è una serie di sonetti, poesie varie, e una canzone per essi; poesie tutte in cui è quasi esclusiva con la freddezza la ricerca stilistica. Un sonetto « Alla imbarcazione su cui si è detto che andranno alla Nuova Spagna i marchesi di Ayamonte » (I, 269, 1606) si apre con una immaginè tutta gongorina:

Velero bosque de árboles poblado  
que visten hojas de inquieto lino,  
puente instable y prolija, que vecino  
el Occidente haces apartado,  
mañana ilustrará tu seno alado  
soberana beldad, valor divino... [1].

Questa serie di sonetti è tutta esempio dei progressi fatti dallo stile di Góngora sulla via del cultismo, in un concettismo, se così lo si vuol chiamare, che ha la sua ragion d'essere in uno stile. Di tutti il più bello, l'unico anzi animato da un soffio poetico, è il sonetto al giovane Marchese di Ayamonte « perchè eviti la caccia » (I, 282, 1607):

Deja el monte, garzón bello, no fies  
tus años dél, y nuestras esperanzas;  
que murallas de red, bosques de lanzas  
menosprecian los fieros jabalíes.  
En sangre a Adonis, si no fué en rubíes,  
tifieron mal celosas acechanzas,  
y en urna breve funerales danzas  
coronaros sus huesos de alhelíes.  
Deja el monte, garzón; poco el luciente  
venablo en Ida aprovechè al mozuelo  
que estrellas pisa ahora, en vez de flores.  
Cruel verdugo el espumoso diente,  
torpe ministro fué el ligero vuelo  
(no sepas más) de celos y de amores [2].

[1] Bosco di vele, popolato di alberi che vestono foglie d'inquieto lino, ponte instabile e prolisso, che vicino fai l'Occidente remoto,

domani illustrerà il tuo seno alato sovrana beltà, valore divino...

[2] Lascia il monte, giovane bello, non affidargli i tuoi anni, e le nostre speranze chè mura di reti, boschi di lance, disprezzano i feroci cinghiali.

Dove il nascere delle visioni mitologiche una sull'altra ha una leggerezza di immagini; non di *cultura*.

Alle cose, Góngora si approssima per iperboli, chè una impressione irrealistica non può esser resa altrimenti; così a proposito di una raccolta di reliquie, raffigura l'oratorio che la contiene:

Tienda es gloriosa, donde en lechos de oro  
victoriosos duermen los soldados,  
que ya despertarán a triumpho y palmas.  
Milagroso sepulchro, mudo choro  
de muertos vivos, de ángeles callados,  
cielo de cuerpos, vestuario de almas [1].

Dove, anche se il rapporto con la realtà è mantenuto nelle metafore (i letti d'oro sono gli astucci delle reliquie), c'è un gusto indipendente da questo rapporto, un vedere un senso nelle antitesi, in una unità fantasiosa di immaginazione. Similmente, in un sonetto:

Los blancos lilios que de ciento en ciento,  
hijos del Sol, nos da la Primavera,  
a quien del Tajo son en la ribera  
oro su cuna, perlas su alimento;  
las frescas rosas, que ambicioso el viento  
con pluma solícita lisonjera,  
como quien de una y otra hoja espera  
purpúreas alas, si lascivo aliento,  
a vuestro hermoso pie cada cual debe  
su beldad toda...

(I, 300, 1609) [2].

nella prima quartina, sui gigli figli del sole, pur se l'espressione *hijos del sol* pei fiori sia comunissima, e l'oro sia delle arene del

Di sangue Adone, se non di rubini, tinsero crudelmente ire gelose, e in urna breve funerali danze coronarono le sue ossa di violacciocche.

Lascia i monti; poco il lucente acciaio valse in Ida al giovinetto, che stelle ora calpesta, invece di fiori.

Crudele carnefice lo spumoso dente, vile ministro fu il leggiadro volo (non devi saper altro) di gelosie e di amori.

[1] Tenda gloriosa è, dove in letti d'oro vittoriosi dormono i soldati che si ridesterranno a trionfi e a palme.

Miracoloso sepolcro, muto coro di morti vivi, di angeli silenziosi, cielo di corpi, vestibolo di anime.

[2] I bianchi gigli che a cento a cento, figli del sole, ci dà primavera, di cui sono sulla riva del Tajo oro la culla, perle l'alimento;

le fresche rose, che ambizioso il vento sollecita con piuma lusinghiera, come chi da ogni loro petalo spera purpuree ali, e lascivo respiro,

al vostro bel piede ciascuno deve la sua bellezza tutta...

Tajo, e le perle la rugiada che li bagna, tutto si compone in una rappresentazione dei gigli.

Fra i sonetti attribuitigli (34) e fra i tre (35) sul « tema » della rosa, uno, *Vana rosa*, è certamente di Góngora. Senza data, per lo stile è da riferire alla prima maniera. Tutta gongorina è la sua concettosità che nasconde una commozione della fantasia, che si rivela, qui, in un verso:

Cuando te corte la robusta mano,  
ley de la agricultura permitida,  
*grosero aliento acabará tu suerte* [1].

Tra i funebri, uno dei più belli è il sonetto di una dama, « moglie di Juan F. de Espinosa »:

Pálida restituye a su elemento (36)  
su ya esplendor purpúreo casta rosa,  
que en planta dulce un tiempo, si espinosa,  
gloria del sol, lisonja fué del viento.

El mismo que espirò suave aliento  
fresca, espira marchita, y siempre hermosa;  
no yace, no, en la tierra, mas reposa,  
negándole aun el hado lo violento.

Sus hojas sí, no su fragrancia, llora  
en polvo el patrio Betis, hojas bellas,  
que aun en polvo el materno Tejo dora.

Ya en nuevos campos una es hoy de aquellas  
flores que ilustra otra mejor aurora,  
cuyo caduco aljófár son estrellas.

(I, 331-2, 1610) [2].

Dove il motivo della trasfigurazione è inteso come la metamorfosi di una rosa, fuori di allegoria; e con delicatezza estrema sono carezzati i contorni di questa immagine, così soave, che « il fato le nega anche nella morte la violenza ». È una rosa creata dalla sensibilità stessa del poeta, una immagine semi irreali che appartiene

[1] Quando ti recida la robusta mano, legge permessa dall'agricoltura, un rozzo alito compirà la tua sorte.

[2] Pallida restituisce al suo elemento quello che fu splendore purpureo la casta rosa, che un tempo su pianta dolce, pur se spinosa, gioia del sole, lusinga fu del vento.

Lo stesso alito soave che spirava fresca, spira appassita, e sempre bella; non giace, no, in terra, ma riposa, negandole ancora il fato la violenza.

Le sue foglie in polvere, non la fragranza, piange il patrio Beti; foglie belle, che anche in polvere il materno Tejo indora.

E in nuovi campi è ora una di quelle rose che illumina un'altra, migliore aurora, la cui caduca rugiada sono stelle.

alla realtà della sua fantasia; come le viole, in un madrigale funebre posteriore (37).

*continua*

AIDA CROCE.

#### NOTE AL CAPITOLO I.

Le citazioni di Góngora si riferiscono all'edizione di R. Foulché-Delbosc, New York, The Hispanic Society of America, 1921, 3 voll.

(1) D. ALONSO, *Temas gongorinos*, in R. F. E., 1927, p. 344.

(2) A noi tramandato dal ms. Chacón, e, riprodotto con qualche rettifica nell'edizione del Foulché Delbosc, e con altre ancora in quella posteriore del Millé e Giménez.

(3) D. ALONSO, *La lengua poética* cit., p. 81.

(4) M. ARTIGAS (in *D. L. de Góngora, biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 45) propone di riportare al 1580 questi sonetti e quelli del 1583, supponendo che la concezione elevata dell'amore che è in essi debba precedere nel tempo lo scetticismo delle poesie burlesche. Il THOMAS (R. F. E., 1925, p. 289 sgg.) non è d'accordo su ciò. « G. comincia con lo scrivere *romances* e *letrillas* in tono leggiadro e scherzoso, e si avvicina poco a poco allo stile e ai pensieri della grande poesia lirica ». Anzi, il fatto che si pubblicarono solo nel 1603 e 1605 lo induce a « sospettare che, se non fossero esatte le date del ms. Chacón, vi sarebbero più ragioni per situarli in epoca più prossima alla pubblicazione delle *Flores* ».

(5) V. A. REYES, *Cuestiones gongorinas* cit., p. 241: « La seconda maniera spunta già nel sonetto « Al tramontar del Sol la ninfa mia », scritto nel 1582 ».

(6) Perché « l'oggetto è solo proposto come una prova di capacità, come un *tema*. La vita intima non lo assorbe » (K. VOSSLER, *Lope de Vega y su tiempo* cit., p. 115).

(7) En tanto que de rosa y de azucena — se muestra la color en vuestro gesto — y que vuestro mirar ardiente, honesto, — con clara luz la tempestad serena; — y en tanto que el cabello, que en la vena — del oro se escojió, con vuelo presto — por el hermoso cuello blanco, enhiesto, — el viento mueve, esparce y desordena, — coged de vuestra alegre primavera — el dulce fruto, antes que el tiempo airado — cubra de nieve la hermosa cumbre; — marchitará la rosa el viento helado, — todo lo mudará la edad ligera, — por no hacer mudanza en su costumbre.

(8) Le *Flores* hanno: « oro bruñido, el Sol relumbra en vano » (ed. Rodríguez Marín, I, Sevilla, 1896, p. 188). Ma che *al Sol* sia la versione esatta, è suggerito anche dal rifacimento che di questo sonetto fece M. A. Rey de Artieda: « Mientras... relumbra el oro del Arabia en vano » (cit. da J. M. DE COSSIO, *De bibliografía gongorina*, R. F. E., 1932, p. 64).

(9) « Suspiros tristes, lágrimas cansadas » (I, 27, 1582).

(10) Colei che sopra ogn'altra amo ed onoro — coglier fiori vid'io su questa riva, — ma non tanti la man cogliea di loro, — quanti fra l'erbe il bianco piè ne apriva.

(11) « Scopri le chiome d'oro, e fuor de l'onde... » che era già stato imitato da F. de Medrano: « Borde Tormes de perlas sus orillas ». V. Herrera, el. 7, v. 136: « Pinta pues variando, orna y colora... ».

(12) V. « De allí con agradable mansedumbre... » (Garcilaso, egl. III).

(13) « Re degli altri, superbo, altero fume »

(14) Motivo questo già caro all'Herrera. V. specialmente la canzone « Al santo rey don Fernando », v. 40 sgg.

(15) V. nel romance di Piramo e Tisbe (II, 292, 1618): « Barco ya de vi-stas, dijo... ».

(16) « Quel labbro che le rose han colorito ».

(17) Cfr. « ... la abeja te juzgó — por rosa que se cayó — del rojo seno a la Aurora » (III, 65); « Caído se le ha un clavel — hoy a la Aurora del seno » (II, 356, 1621). V. Tasso: « Queste purpuree rose... » ed Espinosa: « Estas purpúreas rosas, que a la Aurora — se le cayeron hoy del blanco seno ».

(18) Penser, che mentre di formarmi tenti — l'amato volto, e come sai l'a-dorni, — tutti dall'opre lor toglie e distorni — gli spirti lassi, al tuo servigio in-tenti, — dal tuo lavoro omai cessa, e consenti — che il cor s'acqueti, e il sonno a me ritorni, — prima che Febo, omai vicino, aggiorni — quest'ombre oscure co' bei raggi ardenti. — Deh non sai tu che più semblante al vero — sovente il cor mel finge e mel colora, — e l'immagine ha pur voce soave? — Ma tu pur sempre rigido e severo — il figuri alla mente; ed ei talora — la ritragge al mio cor pietosa e grave.

(19) V. Luis Martín: « O noble suspensión de mi tormento! ».

(20) « Ben veggio avvinta al lido ornata nave », già imitato dall'Herrera: « Del mar desierto en el profundo estrecho ».

(21) V. I, 302, 1609; e cfr. Garcilaso, egl. 3, v. 2.

(22) Cfr. Garcilaso, son. 24: « El patrio, celebrado y rico Tajo ».

(23) Cfr. il sonetto di G. B. Marino: « Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto — il canto soavissimo sciogliea — un musico usignuol che aver pareo — e mille uccelli e mille voci in petto ».

(24) « Verdes hermanas del audaz mozuelo » (I, 46, 1583).

(25) Che nella versione da G. pubblicata nelle *Flores* era: « pues del nu-bloso manto se desnuda-el rojo Sol... »

(26) Cfr. « que a Denia aun más corona — de majestad que al mar de muros ella » (II, 263, 1611); e altrove le mura che: « de antigüedad salian co-ronados — por los campos del aire » (II, 257, 1616).

(27) « Quello stile che passeggiatamente adottò in alcune odi eroiche, è manifestazione dell'influenza di Herrera, non ancora incorporata o assimilata » (A. REYES, *Cuest. estét.*, p. 124).

(28) V. anche: « Tan ciruelo a san Fulano... » (III, 36).

(29) « Il tono della canzone resterebbe epitalamico, ancorchè la sposa fosse o fosse stata pel poeta oggetto di amore » (B. CROCE, *Poesia antica e moderna* 2, 1943, p. 294).

(30) Che è anche in Petrarca, canz. 4 in vita; « Quante montagne ed acque, — quanto mar, quanti fiumi — m'ascondon quei due lumi ». Cfr. « Vuela, pensa-miento, y diles — a los ojos que te envío — que eres mio » (I, 156, 1592), e il son. del Tasso: « Itene a volo, o miei pensieri ardenti — oltre a l'Alpi nevose, incontro il verno, — prendendo il gelo e le procelle a scherno — e i gioghi al-pestri e i torbidi torrenti, — che Amor v'è scorta... ».

(31) Imitata dalle poesie elegiache e gli epitaffi della letteratura latina (v. E. J. GATES, *G's indebtness to Claudian*, *Rom. Rev.*, 1937, p. 25).

(32) L. SALEMBIEN, *Góngora* (in *Bull. hisp.*, 1929, p. 230).

(33) « Sacro pastor de pueblos, que en florida » (I, 289, 1608).

(34) Raccolti nel III vol. dell'ed. F. D.

(35) « No de la sangre de la diosa bella » (III, 21); « Púrpura ostenta, di-simula nieve » (III, 28); « Ayer naciste y morirás mañana » (III, 27).

(36) Cfr. nel son. sulla rosa di Lope de Vega: « y negando en la pompa su elemento — bien que caduca luz, fué sol del prado ».

(37) II, 226, 1615: « Tres violas del cielo ».