

LA POESIA DI LUIS DE GÓNGORA

(Contin. : v. fasc. III-IV, pp. 155-183)

CAPITOLO II.

LA POESIA « LEGGIERA » DAL 1580 al 1611.

Dal primo all'ultimo anno della sua attività letteraria, Góngora alterna alle poesie culte altre da quelle molto diverse: poesie in metri brevi, di uso popolare: *romances*, *coplas*, *letras* e *letrillas*.

Queste forme erano proprie di una poesia « leggiera », burlesca e satirica; o sentimentale, ma d'intonazione popolareggiante e spesso scherzosa; ed anch'egli le usò per lo più in tal modo.

La perfezione da lui raggiunta in questi generi è indiscussa, come indiscussa fu riguardo ad essi, in ogni tempo, la sua fama. Diversamente peraltro è stato interpretato il loro significato, il posto che hanno nell'opera e nella personalità del poeta.

Per alcuni, considerati complessivamente, e forse in modo alquanto astratto, erano sinonimo di freschezza e spontaneità, di pregi dominanti il primo periodo della poesia di Góngora e vivi anche nel secondo, in grazia dell'affezione non dismessa per quel genere.

Ad altri, più recentemente, la poesia leggiera di Góngora si rivela partecipe in tutto del cultismo; non dunque una poesia a parte nell'opera del poeta, ma inscindibile da essa.

Quanto alle relazioni col cultismo, è facile la risposta; chè se quello è un modo espressivo, una lingua che Góngora si conquistò foggiandosela, legata strettamente alla sua fantasia ed alla sua personalità, nulla dell'opera di lui poteva esserne immune. Ma d'altro canto il cultismo come ambizione e congiunta gravità era incompatibile con la poesia leggiera, quando è veramente tale. Se vi compare, è con una lieve aria di sorriso, o per aperta burla — e tuttavia, essendo questa distinzione di poesia leggiera e poesia culta di Góngora molto generica, e racchiudendo diversi « tipi » e diverse ispirazioni, è naturale che lo stile varii a seconda di essi. All'origine dello scherzo, del grottesco gongorino, è spesso una iperbole: non differente, se non per l'intenzione, dalle iperboli culte: il medesimo

procedimento che si traduce in toni diversi. Osservazione certa; ma non altrettanto il volerne dedurre l'origine giocosa (1) dell'immagine o di alcune forme di stile gongorino. In fondo ad ambedue le maniere del poeta, è un'unica fantasia: che nella poesia leggierra si esprime più prontamente e più impunemente in tutta la sua arditezza. Questa, era della tradizione; ovunque si volgano gli occhi, nei *romanceros* spagnuoli di ogni tempo e di ogni poeta, la bizzarria, la concettosità, il barocchismo sono di regola. La causa è forse nella libertà della poesia popolare stessa, che spontaneamente cerca l'effusione della fantasia e, altrettanto spontanea, l'ingegnosità.

La bizzarria è ammessa nella poesia leggierra; tutto diviene accettabile per il lieve sorriso che, quando un poeta culto prende a cantarla, vi circola; è il distacco di chi si dia a un gioco, che resta gioco. Nella poesia burlesca, a maggior ragione, tutto è lecito per strappare il riso; il riso rende lecito tutto.

Ecco le ragioni per cui Góngora fu più prontamente e facilmente originale nelle immagini e nelle metafore dei « generi » leggiери e scherzosi. E mentre molti poeti donavano ad essi una fantasiostà artificiale, a cui soccorreva alimentandola, o generandola, il concettismo, Góngora diede loro i primi frutti della sua personalissima, poetica visione della realtà; in quella poesia egli è immediatamente sè stesso, spontaneamente metaforico, come, in altro e più limitato senso, nella sua prosa. E non solo l'immagine e la metafora del Góngora culto ritroviamo in questa poesia popolareggiante, ma taluni vezzi stilistici, il suo gusto letterario. Tutto era ammesso; basta ricordare l'intonazione, la tradizione e le leggi di quei generi, per non meravigliarsi, con l'Alonso, che un *romance* come quello di Angelica e Medoro, intessuto di cultismi e di artificiosità (2), sia stato annoverato tra i « naturali » e « semplici ».

La facilità allo scherzo di Góngora è maturata, oltre che dal suo umore satirico, dalla sua personalità artistica; quello stesso dominio delle immagini che, staccate dalla realtà e dal realismo, divengono gioco della fantasia, libera e bizzarra, e da gioco della fantasia trapassano facilmente in concetto, le espone allo scherzo; così come gioca sul serio con gli oggetti, Góngora gioca con essi burlescamente. In lui è, ma concreto e positivo, quel processo che l'Alonso (3) indica nella poesia avulsa dalla realtà, convenzionale e incline alla esagerazione rettorica, alla vigilia del barocco; che tende alla iperbole sul serio ed alla iperbole mostruosa nel grottesco. L'astratta iperbole è l'opposto della iperbole, comica o seria, gongorina, che è la conclusione di un processo vivo della fantasia.

Distinguendo in Góngora due poesie, la semplice e la artificiosa, veniva naturale di chiedersi quale fosse la sua più propria, e la più vera anima; e la critica tradizionale rispose a questa domanda preferendo e vantando il Góngora leggiadro e popolareggiante, il Góngora dei *romances* e delle *letrillas*, burlesco o graziosamente sentimentale.

Ma in realtà questa risposta non soddisfa; per vedere un Góngora popolare o popolareggiante in quei diversi generi che la tradizione raccoglie in uno, a noi manca la fiducia in quello che dovrebbe esserne attribuito: il candore e l'ingenuità. Vien fatto di chiedersi se anzichè di due anime non si tratti soltanto di due maniere diverse. Donde nasce l'amore di Góngora per quest'altra maniera? Non certo, in opposizione a quella culta, dal ritrovare in essa il più vero, l'ingenuo sè stesso; ma dalla facilità di letteraria effusione che gli porgeva. La sua aridità si illude e si illeggiadrisce al contatto con le fresche sorgenti della poesia popolare, da cui prende ritornelli e armonie e talora il linguaggio; o nella raffinata ma dall'intonazione popolarlescamente epica e sentimentale poesia delle romanze moresche o dei forzati di nobile origine che cantano sui remi le loro sventure. Del pari un'unica ispirazione, la sorridente fantasia, anima le liriche amorose in prima persona e in forma di contrasto e dialogo etc., e le liriche descrittive. E il tono non cambia quando, anzichè sorriso impalpabile che aumenta la leggiadria, c'è un aperto riso che provoca il grottesco; dal *romance* di Angelica e Medoro a quelli, per esempio, di Ero e Leandro.

La poesia propriamente burlesca e satirica di Góngora è stata attribuita nella sua sostanza dai contemporanei alla mordacità per la quale la maldicenza di lui fu celebre e temuta. E senza dubbio la sua mordacità è inesauribile. Ma anche qui è la fantasia che domina: e quello scherzo è essenzialmente un gioco stilistico. Tant'è vero che dove la creatività di una forza comica lo avrebbe dovuto salvare, nelle sue commedie, Góngora restò autore infelice; perchè la sua comicità è statica e soggettiva, chiusa e riflessa come la sua poesia, e le parti comiche delle sue commedie sono aride come le sentimentali.

In tutta l'opera sua è un'unica fisionomia: aridità e fantasiosità, nella poesia culta come nella scherzosa, nella seria come nella burlesca.

Semplici e naturali, secondo l'Alonso, sono in tutta la poesia di Góngora due o tre liriche soltanto: « Hermana Marica », « La más bella niña » (4).

Ma, a parte la considerazione stilistica dell'Alonso, in nessuna delle due è abbandono e ingenuità; nella prima, una rappresenta-

zione dell'infanzia, non nostalgica ma divertita (5); e il gusto non tanto della grazia quanto della goffaggine di quei ragazzi, trasparente nella voluta serietà della descrizione, nell'incombere degli oggetti con i loro nomi voluminosi che ingombrano i brevi versi.

Hermana Marica,
mañana, que es fiesta,
no irás tu a la Amiga,
ni yo iré a la escuela.

Pondráste el corpiño
y la saya buena,
cabezón labrado,
toca, y albanega;
y a mi me pondrán
mi camisa nueva,
sayo de palmilla,
media de estameña;
y si hace bueno
trairé la montera
que me dió a la Pascua
mi señora abuela,
y el estadal rojo
con lo que le cuelga,
que trajo el vecino
cuando fué a la feria...
Y yo de papel
haré una librea,
teñida con moras,
porque bien parezca,
y una caperuzza
con muchas almenas;
pondré por penacho
las dos plumas negras

del rabo del gallo,
que acullá en la huerta
anaranjeamos
las Carnestolendas;
y en la caña larga
pondré una bandera
con dos borlas blancas
en sus tranzaderas,
y en mi caballito
pondré una cabeza
de guadamecí,
dos hilos por riendas;
y entraré en la calle
haciendo corbetas
yo y otros del barrio,
que son más de treinta.
Jugaremos cañas
junto a la plazuela
porque Barbolilla
salga acá y nos vea,
Bárbola, la hija
de la panadera,
la que suele darme
tortas con manteca,
porque algunas veces
hacemos, yo y ella,
las bellaquerías
detrás de la puerta.

(I, 8-10, 1580) [1].

[1] Sorella Marica, domani ch'è festa tu non andrai dalla maestra, nè io andrò a scuola. — Ti metterai il busto e la gonna buona, colletto ricamato, velo e reticella; — A me metteranno la camicia nuova, saio di lana scura, calze di stamigna; — E se farà bello, porterò la berretta che mi dette a Pasqua la signora mia nonna, — Ed il nastro rosso con quel che vi è appeso, che mi portò il vicino quando fu alla fiera... — Ed io con la carta farò una librea, tinta di more perchè sia più bella, — Ed un cappuccetto coi merli all'intorno, ponendovi per penacchio le due penne nere — Della coda del gallo a cui là nell'orto scagliammo le arance a Carnevale; — Su una canna lunga porrò una bandiera con due nappi bianchi nei nastri intrecciati; — E al mio cavalluccio porrò una testiera di cuoio dorato, due fili per redini; — Entrerò in istrada facendo corvette con gli altri del quartiere che son più di trenta. — Giocheremo alle canne presso la piazzetta, perchè Barbarina 'tesca e ci veda; — Barbara, la figlia della panettiera, che mi suole dare ciambelle col burro, — perchè qualche volta facciamo, io e lei, le briconerie dietro la porta.

In « La más bella niña » il ritornello popolare (6) col suo musicale lamento fa da equilibrio a un lamento doloroso e indispettito, non senza sorriso (7):

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola,
y ayer por casar,
viendo que sus ojos
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:
dejadme llorar
orillas del mar.
Pues me distes, Madre,
en tan tierna edad
tan corto el placer,
tan largo el pesar,
y me cautivastes
de quien hoy se va,
y lleva las llaves
de mi libertad,
dejadme llorar...

En llorar conviertan
mis ojos, de hoy más,
el sabroso oficio
del dulce mirar,
pues que no se pueden
mejor ocupar,
yéndose a la guerra
quien era mi paz.

Dejadme llorar...
... Váyanse las noches,
pues ido se han
los ojos que hacían
los míos velar,
váyanse y no vean
tanta soledad,
después que en mi lecho
sobra la mitad.

Dejadme llorar...

(I, 6-8, 1580) [1].

Uno dei più celebrati *romances* di Góngora, nel genere « sentimentale », è il *romance* del forzato: che è commosso e poetico per la bellezza di una immagine del mare che lo riempie:

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,
ambas manos en el remo,
y ambos ojos en la tierra,
un forzado de Dragut,
en la playa de Marbella,

se quejaba al ronco son
del remo y de la cadena:
« O sagrado mar de España,
famosa playa serena,
theatro donde se han hecho
ciel mil navales tragedias,

[1] La più bella fanciulla del nostro villaggio, oggi vedova e sola, e ieri da sposare, vedendo che gli occhi suoi alla guerra vanno, dice a sua madre che ascolta il suo dolore: Lasciatemi piangere sulla sponda del mare!

Giacchè mi deste, o madre, in così tenera età, così breve il piacere, così lungo il patire, e mi deste prigioniera a chi oggi va via portandosi le chiavi della mia libertà, lasciatemi piangere...

Convertano in piangere i miei occhi da oggi in poi il diletto ufficio del dolce guardare, poichè non si possono meglio occupare se va alla guerra quegli che era la mia pace. Lasciatemi piangere...

... Vadano via le notti, perchè andati via sono gli occhi che facevano vegliare gli occhi miei; se ne vadano e non veggano tanta solitudine ora che del mio letto avanza la metà. Lasciatemi piangere...

pues eres tú el mismo mar
que con tus crecientes besas
las murallas de mi patria
coronadas y soberbias,
traéme nuevas de mi esposa,
y díme si han sido ciertas

las lágrimas y suspiros
que me dice por sus letras;
porque si es verdad que llora
mi cautiverio en tu arena,
ben puedes al mar del Sur
vencer en lucentes perlas... ».

(I, 51-2, 1583) [1].

Il *romance* di Angelica e Medoro, vantato su ogni altro, appartiene a una predilezione di Góngora: quella di riprendere argomenti classici e darne il commento, sorridente e leggiadro, come qui, o burlesco, come in altri (*Ero e Leandro, Piramo e Tisbe, Belerma e donn'Alda*, etc.). Specchio dello sfuggente animo di Góngora e della sua volubile fantasia, trapassa dall'una all'altra metafora, dall'una all'altra antitesi; l'artificiosità che in esso ritrova e analizza l'Alonso è la necessità, senza cui non esisterebbe; perchè la sua ragion di essere è solo di culto commento a una conosciuta favola; il che si palesa anche in ciò che l'Alonso nota, esser le brevi quartine indipendenti l'una dall'altra (8). Appunto, come un commento. La fantasia è soggetta alla ragione, se tale può dirsi quell'istintiva attitudine del poeta a giocare con il discorso disponendolo per antitesi e concetti che non hanno altra necessità fuori del loro arguto trascorrere.

En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos robles
le dejó por escondido
o le perdonó por pobre,
do la paz viste pellico,
y conduce entre pastores
ovejas del monte al llano,
y cabras del llano al monte,
mal herido y bien curado
se alberga un dichoso jóven,
que sin clavarle Amor flecha
le coronó de favores.

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

Del palafren se derriba,
no porque al Moro conoce,
sino por ver que la hierba
tanta sangre paga en flores.

Límpiale el rostro, y la mano
siente al amor que se esconde
tras las rosas, que la muerte
va violando sus colores.

[1] Legato al duro banco di una galera turca, le due mani sul remo, i due occhi alla terra, un forzato di Dragut, sul mare di Marbella, si lagnava al roco suono del remo e della catena: « O sacro mare di Spagna, famosa plaga serena, teatro dove si diedero centomila navali tragedie, giacchè sei lo stesso mare che nell'alta marea bacia le mura della mia patria incoronate e superbe, portami nuove della mia sposa, e dimmi se sono certe le lacrime ed i sospiri che mi dice nelle sue lettere; perchè se è vero che piange la mia cattività sulla tua arena, ben puoi il mare del Sud vincere in lucenti perle... ».

Escondiôse tras las rosas,
porque labren sus harpones

el diamante del Catay
con aquella sangre noble [1].

E alla fine :

Todo sirve a los amantes,
plumas les baten veloces
airecillos lisonjeros,
si no son murmuradores.

Los campos les dan alfombras,
los árboles pabellones,
la apacible fuente sueño,
música los ruseñores.

Los troncos les dan cortezas
en que se guarden sus nombres
mejor que en tablas de mármol
o que en láminas de bronce.

No hay verde fresco sin letra
ni blanco chopo sin mote;

si un valle « Angélica » suena,
otro « Angélica » responde.

Cuevas do el silencio apenas
deja que sombras las moren,
profanan con sus abrazos,
a pesar de sus horrores.

Choza pues, thálamo y lecho,
cortezanos labradores,
aires, campos, fuentes, vegas,
cuevas, troncos, aires, flores,
fresnos, chopos, montes, valles,
contestes de estos amores,
el cielo os guardé, si puede,
de las locuras del Conde.

(I, 224-8, 1602) [2].

Simili nell'intonazione alcuni *romances* descrittivi. L'elogio di Granata, delle sue bellezze e delle sue glorie :

Ilustre Ciudad famosa,
infiel un tiempo, madre
de Zegrías y Gomeles,
de Muzas y Reduanes,
a quien dos famosos rios
con sus húmidos caudales

el uno baña los muros
y el otro purga las calles,...
de mi patria me trujiste,
y no a dar memoriales
de mi pleito a tus odores,
de mi culpa a tus alcaldes,

[1] In un pastorale albergo, che la guerra, tra i roveri, tralasciò perchè nascosto, o risparmiò perchè povero, — dove la pace veste pelli e conduce, tra i pastori, pecore dal monte al piano, e capre dal piano al monte, — mal ferito e ben curato dimora un fortunato giovane, che amore senza ferirlo d'una freccia incoronò di favori. — Le vene con poco sangue, e negli occhi, molta notte, lo trovò su un prato quella vita e morte degli uomini; — si getta dal palafreno, non perchè conosca il Moro, ma nel vedere che l'erba tanto sangue paga in fiori; — gli terge il viso, e la mano sente amore che si nasconde dietro le rose, a cui morte fa di viola i colori — (dietro le rose, perchè incidano le loro spine il diamante del Catay, in virtù di quel sangue nobile).

[2] Tutto serve gli amanti: a loro battono piume veloci aurette lusinghiere, se non mormoratrici. — A loro i campi danno tappeti, gli alberi padiglioni, la placida fonte sonno, e musica gli usignuoli. — E i tronchi danno cortecce, dove si conservino i loro nomi meglio che in lastre di marmo o che in lamine di bronzo. — Non c'è verde frassino senza lettere, nè bianco pioppo senza motto; se una valle suona « Angelica », l'altra « Angelica » risponde. — Grotte, ove il silenzio appena lascia che ombre dimorino, profanano con gli abbracci, ad onta del loro orrori. — Capanna, talamo e letto, contadini cortigiani, aure, campi, fonti, piani, grotte, tronchi, uccelli, fiori, — frassini, pioppi, monti, valli, testimoni di questi amori, il cielo vi guardi, se può, dalle pazzie del Conte.

sino a ver de tus murallas
los soberbios homenages,
tan altos, que casi quieren
hurtalle el oficio a Atlante...

Y a ver sus hermosas fuentes
y sus profundos estanques,
que los veranos son leche
y los inviernos crystales...

y a ver su hermosa torre,
cuyas campanas suaves
del aire con su armonía
ocupan las raredades...

do el zéphiro al blando chopo
mueve con sopro agradable
las hojas de argentería,
y las de esmeralda al sauce...

(I, 87-94, 1586) [1].

O il *romance* « Al palazzo della Primavera » :

Esperando están la Rosa
cuantas contiene un vergel
flores, hijas de la Aurora,
bellas quanto pueden ser.

Ella, aunque con majestad,
no debajo de dosel,
sino sobre alfombras verdes
purpúrea se dejó ver.

Como a reina de las flores
guarda la ciñe fiel,
si son archas las espinas
que en torno della se ven.

Al aparecer la hicieron
una inclinación cortés,

y con muy buen aire todas,
quel mal pudieran sin él.

No la hicieron reverencia,
aunque todas tienen pies,
porque su inmovilidad
su mayor disculpa fué.

El vulgo de esotras hierbas,
sirviéndoles esta vez
de verdes lenguas sus hojas,
la saludaron también...

Este de la Primavera
el verde palacio es,
que cada año se erige
por poco más de un mes...

(I, 326-9, 1609) [2].

Non diversamente sono trattati da lui i temi popolari, in cui per lo più della poesia popolare non c'è che la spensieratezza, e un raffinato compiacersi in essa :

[1] Illustre città famosa, infedele un tempo, madre di Zegries e Gomeles, di Muzas e Reduanes, — a cui due famosi fiumi, con la loro umida ricchezza, l'uno bagna le mura, e l'altro lava le strade... — dalla mia patria mi traesti, non a dar memoriali di mie liti ai tuoi magistrati, di mie colpe ai tuoi giudici, — ma a vedere delle tue mura i superbi omaggi, così alti, che quasi vogliono rubare l'ufficio ad Atlante... — E a vedere le sue belle fonti ed i suoi profondi stagni, che d'estate sono latte, e d'inverno, cristalli... — e a vedere la sua bella torre, le cui campane soavi, con la loro armonia, occupano la rada aria... — dove lo zeffiro al blando pioppo muove, con soffio gradevole, le foglie di argenteria, e quelle di smeraldo al salice...

[2] Stanno aspettando la Rosa quanti contiene un verziere fiori, figli dell'Aurora, belli quanto possono essere. — Essa, benchè con maestà, non sotto un baldacchino, ma sopra tappeti verdi purpurea si lasciò vedere. — Come regina dei fiori, la circondano guardie fedeli, se sono pugnali le spine che intorno a lei si vedono. — Al suo apparire, le fecero un inchino cortese, e con molto bell'aria tutti, chè non avrebbero potuto, senza. — Non le fecero riverenze, benchè tutti abbiano piedi, ma la loro immobilità fu la maggiore disculpa. — Il volgo dell'altre erbe, servendo da verdi lingue le foglie, la salutarono anch'esse... — Questo della Primavera è il verde palazzo, che ogni anno si erige, per poco più di un mese...

En los pinares de Júcar
vi bailar unas serranas,
al son del agua en las piedras,
al son del viento en las ramas.

No es blanco choro de Nymphas
de las que aposenta el agua,
o las que venera el bosque
seguidoras de Diana:
serranas eran de Cuenca,

honor de aquella montaña,
cuyo pié besan dos rios
por besar della las plantas;
alegres choros tejian,
dándose las manos blancas
de amistad, quizá temiendo
no la truequen las mudanzas.
Qué bien bailan las serranas,
qué bien bailan!...

(I, 240-2, 1603) [1]

Talvolta l'animo del poeta è tutto appagato, conquistato da una fantasia: nei versi a una fanciulla, l'azzurro, colore della gelosia, colore del fiore di rosmarino, che diverrà miele; come le gelosie degli innamorati, che « oggi son fiori azzurri, domani saranno miele »:

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

Celosa estás, la niña,
celosa estás de aquel
dichoso, pues le buscas,
ciego, pues no te ve,
ingrato, pues te enoja,
y confiado, pues
no se disculpa hoy
de lo que hizo ayer.
Enjuguen esperanzas
lo que lloras por él;
que celos entre aquellos
que se han querido bien,

hoy son flores azules,
mañana serán miel.

Aurora de ti misma,
que cuando a amanecer
a tu placer empiezas,
tu eclipsan tu placer,
serénense tus ojos,
y más perlas no des,
porque al sol le está mal
lo que al aurora bien.
Desata como nieblas
todo lo que no ves;
que sospechas de amantes,
y querellas despues,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

(I, 296-7, 1608) [2].

[1] Nella pineta di Júcar vidi ballare delle montanare, al suono dell'acqua fra le pietre, al suono del vento fra i rami. — Non bianco coro di Ninfe di quelle che ospita l'acqua, o quelle che venera il bosco, seguaci di Diana; — erano montanare di Cuenca, onore di quella montagna, il cui piede baciano due fiumi, col baciare le sue piante; — allegri cori tessavano, dandosi le mani bianche per amicizia, forse temendo che la cambino i mutamenti.

Come ballano bene le montanare, come ballano bene!

[2] I fiori del rosmarino, o piccola Isabella, oggi son fiori azzurri, domani, saranno miele. Sei gelosa, fanciulla, sei gelosa di quel fortunato, perchè lo cerchi, cieco, che non ti vede, ingrato, che ti offende, e sfrontato, che non si disculpa oggi di quel che fece ieri. Asciughino speranze il tuo pianto per lui, chè le gelosie, tra quelli che si son voluti bene, oggi son fiori azzurri, domani, saranno miele.

Aurora di te stessa, che non appena a sorgere al tuo piacere cominci, ti eclissano il tuo piacere, rasserena i tuoi occhi, e non dare più perle, perchè al sole sta male quel che all'aurora bene. Dissipa come nebbie tutto ciò che non vedi, chè i sospetti di amanti, e, dopo, le liti, oggi son fiori azzurri, domani, saranno miele.

E, nella stessa ispirazione:

No son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata
que tocan al Alba;
sino trompeticas de oro,
que hacen la salva

a los soles que adoro.

No todas las voces ledas
son de sirenas con plumas,
cuyas húmedas espumas
son las verdes alamedas...

(I, 321-2, 1609) [1].

Anche in molte delle poesie burlesche di Góngora prevale la fantasia, che crea personaggi stilizzati in immagini bizzarre, iperboli comiche animate, e intorno ad essi condensa le sue metafore: il castello di san Cervantes:

Castillo de Sant Cervantes,
tú que estás par de Toledo,
fundóte el rey don Alfonso
sobre las aguas del Tejo,
robusto, si no galán,
mal fuerte y peor dispuesto,
pues que tienes más padrastrós
que un hijo de un racionero.

Lampião debes de ser,
castillo, si no estoy ciego,
pues siendo de tantos años
sín barba cana te veo (9).

Contra ballestas de palo
dicen que fuiste de hierro,

y que anduvistes muy hombre
con dos morillos honderos.

Tiempo fué (papeles hablen)
que te respectaba al reino
por juez de apelaciones
de mil cathólicos miedos.

Ya menospreciado ocupas
la aspereza deste cerro,
mojoso como en diciembre
el lanzón del viñadero,

Las que ya fueron corona
son alcándara de cuervos,
almenas...

(I, 147-50, 1591) [2].

Del pari, in un altro *romance*, il Tajo:

A vos digo, señor Tajo,
el de las nymphas y nymphos,
boquirrubio Toledano,
gran regador de membrillos;

famoso entre los poetas,
tan leído como escrito,
y de todos celebrado
como el día del domingo...

[1] Non sono tutti usignuoli quelli che cantano tra i fiori, — ma campanelli d'argento che suonano l'alba, ma trombette d'oro, che salutano a salve i due soli, che adoro.

Non tutte le voci liete sono di sirene con piume, le cui umide spume sono i verdi pioppetti...

[2] Castello di San Cervantes, tu che stai presso Toledo, ti fondò il re don Alfonso sopra le acque del Tejo, — robusto, se non leggiadro, poco forte e costruito peggio, perchè hai più padrigni [puntelli] che il figlio di un prebendato; — sbarbato devi essere, castello, se non sono cieco, perchè malgrado i tuoi tanti anni, senza barba bianca [barbacaua] ti vedo. — Contro balestre di legno dicono che fosti di ferro, e ti mostrasti molto uomo con due moretti armati di fiouda. — Vi fu un tempo (le carte parlino) che ti rispettava il regno quale giudice in appello di mille timori cattolici. — Ora dispregiato occupi l'asperità di questo monte, muffito, come in dicembre la mazza del vignaiuolo. — Quelli che furon corona, sono trespoli pei corvi, i merli...

vos que en los montes de Cuenca, acordáos de todo aquesto,
 (mirad que humildes principios) y bajad el toldo, amigo,
 nacéis de una fuentecilla... cuando furioso regáis
 vos que por pena cada año los jardines de Philipo... (11)
 de vuestros graves delitos (I, 153-5, 1591) [1].
 os menean las espaldas
 más de docientos mil pinos (10);

E si vedano, in «Murmuraban los rocines...» i ritratti dei cavalli.

Le descrizioni comiche sono animate; animate da una intuizione unitaria, non meno viva nel grottesco che nel serio. Ecco, in un *romance* burlesco del 1609, la Galizia:

O montañas de Galicia,
 cuya (por decir verdad)
 espesura es suciedad,
 cuya maleza es malicia!
 Tal, que ninguna codicia
 besar estrellas, pudiendo,
 antes os quedáis haciendo
 desiguales horizontes,
 al fin, Gallegos y montes,
 nadie dirá que os ofendo.

O Sil, tu, cuyos crystales
 desatas ociosamente,
 mal coronada tu frente
 de castaños y nogales,
 qué bien de los naturales
 vas murmurando, y no paras!

perdonen tus aguas claras
 de Baco el poder injusto,
 si ellos te niegan el gusto,
 y ellas te niegan las caras.

O posadas de madera,
 arcas de Noé, adonde,
 si llamo al huésped, responde
 un buey y sale una fiera!
 Entróme (que no debiera)
 el cansancio, y al momento
 lágrimas de ciento en ciento
 a derramallas me obliga,
 no sé cual primero diga,
 humo o arrepentimiento.

(I, 307-9, 1609) [2].

Cui fa riscontro, dello stesso anno, un sonetto burlesco:

[1] A voi dico, signor Tajo, quello delle ninfe e dei ninfi, sdolcinato toledano, grande irrigatore di nocciuoli, — famoso tra i poeti, recitato e scritto, e da tutti celebrato come il giorno della domenica, — voi che nei monti di Cuenca (vedete che umili principii) nascete da una fontanella... — e ogni anno per pena dei vostri gravi delitti vi percuotono le spalle più di duecentomila pini, — ricordatevi di tutto questo, e abbiate meno boria, amico, quando furioso attraversate i giardini di Filippo...

[2] O montagne di Galizia, il cui (per dire il vero) folto d'alberi è sudiciume, la cui bosaglia è malizia! Tanto che di voi nessuna desidera baciare le stelle, potendolo, ma rimanete a formare un disuguale orizzonte, in fine, gaglioghi e monti, nessuno dirà che vi offendo.

O Sil, tu, che i tuoi cristalli spandi oziosamente, mal coronata la fronte di castagni e di noci, con quanta ragione dei paesani vai mormorando, senza tregua! Perdonino le tue acque chiare di Bacco il potere ingiusto, se, essi, ti negano il gusto, ed esse, ti negano la faccia.

O capanne di legno, arche di Noé, dove, se chiamo il padrone, risponde un bue, ed esce una fiera! Mi fece entrare (non dovevo) la stanchezza, e subito a spargere a cento a cento le lacrime mi obliga, non so chi dire prima, se il fumo, o il pentimento.

Pálido sol en cielo encapotado,
 mozas rollizas...
 campo todo de tojos matizado,
 verzas gigantes, nabos filisteos,
 gallos del Cairo, búcaros pigmeos,
 traje tosco y estilo mal limado;
 cuestras que llegan al ardiente esfera,
 pan de Guinea, techos sahumaños,
 candelas de resina con tericia,
 papas de mijo en cuencas de madera,
 cuevas profundas, ásperos collados,
 es lo que llaman reino de Galicia.

(III, 33) [1].

La fantasia comica in Góngora è prima fantasia e poi comica. Le situazioni prendono vita in immagini. Così, a don Pedro Venegas, « nella cui casa andava a giocare », ricordando una scena avvenuta presso di lui (12):

Temo tanto los serenos,
 serenísimo compadre,
 qua a mis picados deseos
 les doy la casa por cárcel.
 Escapé de las Quemadas (13)
 con un romadizo grave,
 porque sienes de poeta
 no se entienden con el aire.
 Y así guardo mi persona
 debajo de treinta llaves...
 Sabe Dios, señor don Pedro,
 si yo fuera allá esta tarde,
 si no temiera los bordes
 de los candeleros grandes,
 ya que los de las bujías,
 cual pecados veniales,
 gastaron de agua bendita
 lo que ahorraron de sangre.
 Tèmoos mucho, porque sé

que padecieron seis naipes
 muerte y pasión porque algunos
 pecadores se salvarsen;
 pecadores, que se ponen
 por lo menos a llevarse
 desde la oreja al bigote
 los puntos que no lograsten.
 Mas al fin en esas cartas
 la cólera desarmastes,
 como el toro, que en la capa
 ejecuta su coraje.
 Sin duda el lagarto rojo,
 que os marca la mejor parte
 del pecho, cuando perdéis
 os da bocados mortales;
 o lo que tiene de espada
 lo muestra en atravesarse
 por el tierno corazón,
 que affigidas alas bate.

[1] Pallido sole in cielo incappottato, donne rotonde...
 Campo, di cespugli tutto variegato, cavoli giganti, rape filistei, galli del Cairo, bucheri pigmei, vestire rozzo e modi mal limati,
 coste che toccano la ardente sfera, pane di Guinea, tetti affumicati, candele di resina con l'itterizia, pappe di miglio in ciotole di legno, grotte profonde, aspri colli, è questo che chiamano regno di Galizia.

Gallarda insígnia, esplendor
de reales estandartes,
que das esfuerzo en las guerras
y calidad en las paces,

no permitas que un cruzado,
en tu órden militante,
soberbias armas empuñe
y humildes cristianos mate...

(I, 190-2, 1596) [1].

Oltre a una folla di poesie burlesche, di inesauribile comicità, vi è la serie quasi ininterrotta e immutata nel carattere e nello stile delle poesie propriamente satiriche, di satira sociale, che si aggiravano sui luoghi comuni di moda della satira morale, distinti e individuati da ritornelli destinati a divenir famosi:

Dineros son calidad,
verdad.
Más ama quien más suspira,
mentira...

Que pida a un galan Minguilla
cinco puntos de gervilla,
bien puede ser.

Más que calzando diez Menga
quiera que al punto le venga,
no puede ser...

Ándeme yo caliente,
y riase la gente...

Cada uno estornuda
como Dios le ayuda...

Los dineros del sacristán
cantando se vienen y cantando se van [2].

[1] Temo tanto il sereno, serenissimo con-padre, che ai miei pungenti desiderii do la casa per carcere. — Uscii dalle Quemadas con un raffreddore grave, perchè tempie di poeta non s'intendono con l'aria. — Così tengo la mia persona chiusa sotto trenta chiavi... — Lo sa Iddio, signor don Pietro, se io sarei là questa sera! se non avessi temuto i bordi dei candelabri grandi, — giacchè quelli delle bugie — veri peccati veniali — sciuparono d'acqua benedetta quanto risparmiarono di sangue. — Vi temo molto, perchè so che patróno sei carte morte e passione, perchè alcuni peccatori si salvassero, — peccatori, che per lo meno dovranno portare adesso dall'orecchio ai baffi i punti che non vi toccarono. — Infine, su quelle carte la collera disarmaste, come il toro, che sulla cappa sfoga il suo coraggio. — Senza dubbio, la lucertola rossa che vi segna la miglior parte del petto, quando perdetevi dà morsi mortali, — o quello che ha di spada lo dimostra nell'attraversare il vostro tenero cuore, che afflitte ali batte. — Gagliarda insegna, splendore di reali stendardi, che dà ardire nelle guerre, e decoro nella pace, — non permettere che un crociato, nel tuo Ordine militante, superbe armi impugni, e umili cristiani ammazzi...

[2] Denari son qualità, - verità. — Più ama chi più sospira - bugia.
Che chieda a un innamorato Minguilla una pianella di cinque punti, ben può essere,
— ma che, calzandone dieci, Menga voglia che le vada a punto, non può essere.
Me ne stia al caldo io, — e rida la gente.
Ognuno starnuta — come Dio lo aiuta.
I denari del sacrestano — cantando vengono, e cantando se ne vanno.

Gli argomenti sono i soliti: l'ambizione degli arricchiti, l'interesse dei medici e degli avvocati, l'incompetenza dei medici, la venalità delle donne, la falsa modestia delle donzelle e delle vedove, la credulità dei mariti, etc. Da molte di queste poesie si delineava un carattere di scettico amante del quieto vivere, che Góngora si compiacque di rappresentare in esse, e di descrivere in autoritratto, in una poesia del 1587:

Hamne dicho, hermanas,
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
Hermana Marica.

Porque no mováis,
èl mismo os envía
de su misma mano
su persona misma,
digo su aguilera
filomocosía,
ya que no pintada,
al menos escrita...

En los años mozo,
viejo en las desdichas,
abierto de sienes,
cerrado de encías,

la cabeza al uso,
muy bien repartida,
el cogote atrás,
la corona encima,

la frente espaciosa,
escombrada y limpia,
aunque con rincones,
cual plaza de villa;

los ojos son grandes,
y mejor la vista,
pues conoce un galgo
entre cien gallinas,

la nariz es corba,
tal que pien podría
servir de alquitara
en una botica;

la barba ni corta
ni mucho crecida,
porque así se ahorran
cuellos de camisa,
fué un tiempo castaña,
pero ya es morcilla...

los hombros y espalda
son tales, que habría,
a ser yo san Blas,
para mil reliquias;

lo demás, señoras,
que el manteo cobija,
parte son visiones,
parte maravillas (14) [1].

E, nel morale:

[1] Mi hanno detto, sorelle, che avete voglia di vedere colui che fece «Sorella Marica». — Perchè non vi muoviate, egli stesso v'invia, di sua propria mano, la sua persona stessa, — dico la sua aquilina fisionomia, giacchè non dipinta, per lo meno scritta... — Giovane di anni, vecchìo di sventure, aperto di tempie, stretto di mascelle... — La testa alla moda, molto ben ripartita, la nuca dietro, la corona davanti, — la fronte spaziosa, sgombra e pulita, benchè abbia angoli, come una piazza cittadina,... — gli occhi sono grandi e migliore la vista, poichè conosce un cane tra cento galline, — il naso ricurvo, tanto che potrebbe fare da lambicco in una farmacia, — la barba non corta e non molto lunga (perchè così si rovinano i colli delle camicie), — fu un tempo castana, ora è brizzolata... — Gli omeri e le spalle sono tali, che ce ne sarebbe, se io fossi san Biagio, per mille reliquie; — il resto, signore, che il mantello copre, parte sono visioni, parte meraviglie.

No es de los curiosos
a quien califican
papeles de nuevas
de estado o milicia;
porque son (y es cierto,
que el Bernia lo afirma)
hermanas de leche
nuevas y mentiras;
no se le da un bledo
que el otro le escriba,

o dosel le cubra
o adórnele mitra;
no le quita el sueño
que de la Turquía
mil leños esconda
el mar de Sicilia,
ni que el Inglés baje
hacia nuestras islas...
(I, 96-104, 1587) [1].

Lo spirito e la grazia di queste poesie, nel cui genere egli regnò indiscusso (e solo ebbe pari in celebrità, ma con altro carattere e diverso valore, Quevedo), è tutto intrinseco e stilistico, e non definibile se non dalla diretta lettura; se ne leggano ancora due fra le tante:

Cura, que en la vecindad
vive con desenvoltura,
para què le llaman cura,
si es la misma enfermedad?

El cura que seglar fue,
y tan seglar se quedó,
y aunque órdenes recibió,
hoy tan sin orden se ve,
pues de sus vecinas sé
que perdió la continencia,
no le llamen Reverencia,
que se hace Paternidad.

Cura, etc.

Si es una y otra comadre
de cuantas vecinas vemos,
de hoy más su nombre mudemos
de cura en el de compadre.

Y si le llamare padre
algun rapaz tiernamente,
la voz de aquel inocente
misterio encierra y verdad.

Cura, etc.

Cura, que su barrio entero
trata de escandalizallo,
ya no es cura, sino gallo
de todo aquel gallinero...

(I, 1602, 223-4) [2].

E un'altra, in cui mostra di voler reagire a un suo appassionato partecipare alle disgrazie del prossimo:

[1] Non è dei curiosi a cui stanno a cuore le notizie scritte di stato o di guerra, perchè sono (è certo, che il Bernia lo afferma) sorelle di latte, notizie e bugie. — Non gli importa nulla che un altro gli scriva contro, o che lo copra baldacchino, o lo adorni mitra; — non gli toglie il sonno che della Turchia mille legni nasconda il mare di Sicilia, — nè che l'Inglese cali verso le nostre isole...

[2] Un curato, che nel quartiere vive con disinvoltura, perchè lo chiamano cura [curato] se è l'infermità in persona? — Curato che fu secolare, e così secolare è rimasto, e benchè abbia ricevuto gli ordini, oggi tanto senz'ordine si vede, — giacchè dalle sue vicine so che ha perso la continenza, non lo chiamino Reverendo, se si fa Paternità. — Un curato, etc. — Se ciascuna è una comare, di quante vicine vediamo, d'ora in poi il suo nome mutiamo da curato in compare. E se lo chiama padre qualche bambino dolcemente, la voce di quell'innocente chiude un mistero, e una verità. — Curato, etc. — Un curato, che fa scandalizzare il suo quartiere intero, non è già curato, ma gallo di tutto quel pollaio...

Saliéndome esotro día,
candidísimo lector,
a tomar el sol, que hogaño
se usa tomar hasta el sol,
reventando el pensamiento,
de moral alimentó,
como a gusano de seda,
mi necia imaginación.
Baboseando cuidados,
y ajenos, que es lo peor,
hiló su cárcel la simple
en dos horas de reloj.
Que impertinente clausura
y que propriamente error
fabricar de ajenos hierros
las rejas de su prisión!
En monedas de piedad
boberías son de a dos...

Que el vaso de oro en que os sirve
vuestro gusto su licor
sea penado para mí,
si es glorioso para vos,
charidades escusadas,
mia fe, son.

Que las flechas veniales
de vuestro mortal amor,

que a vos no os pasan el sayo,
me pasen a mí el jubón;
que los halcones del otro
poderoso gran señor,
doliéndome de sus gastos,
los cebe en mi corazón;
charidades, etc.

Que me duela del tahir
lo que hasta el Alba perdió,
riendo la Alba igualmente
su pérdida y mi dolor,
que la viudez me lastime
de la que moza quedó,
siendo el responso del muerto
del vivo amonestación,
charidades...

Que sienta la ociosidad
del vagamundo doctor,
que herrando nunca su mula,
todas las curas erró;
que a su mujer le dé el palo
un marido, y sude yo...

En este capullo estuvo
el juicio de don Yo
dos horas. Lector, a *Dio* (15),
que en bergamasco es: a Dios.

(I, 1610, 338-40) [1].

[1] Uscendo io l'altro giorno, candidissimo lettore, a prendere il sole — chè ai giorni d'oggi si usa prendere anche il sole — erompendo il mio pensiero alimentò di morale [gelso], come un baco di seta, la mia sciocca immaginazione. Filando preoccupazioni, e per gli altri, che è peggio, l'ingenua fece il suo carcere in due ore d'orologio. Che inopportuna clausura, e che vero e proprio errore, fabbricare con gli errori [ferri] altrui le grate della sua prigione! In moneta di pietà, sono stupidaggini queste...

Che la tazza d'oro, in cui vi serve il vostro gusto il suo liquore, sia penosa per me, se è piacevole per voi, carità fuori luogo, in fede mia, è questa...

Che le frecce veniali del vostro mortale amore, che a voi non passano il mantello, a me passano la giubba, che i falconi di quell'altro, grande e potente signore, dolendomi per le sue spese, io li nutra del mio cuore, carità, etc.

Che mi addolori, del giocatore, ciò che fino all'alba ha perduto (e l'alba irride ugualmente la sua perdita e il mio dolore), che la vedovanza mi affligga di colei che restò nubile, essendo il responso del morto avvertimento pei vivi, carità...

Che io soffra della disoccupazione del vagamondo dottore, che senza mai ferrare la sua mula, tutte le cure errò, che alla moglie dia bastonate il marito, e sudi io...

In questo bozzolo stette il giudizio di don Io due ore. Lettore, *addio* (che in bergamasco vale *adìs*).

NOTE AL CAPITOLO II.

- (1) *Lengua poética*, p. 19.
- (2) Così egli dimostra, analizzandolo, in *Lengua poét.*, pp. 20-37.
- (3) *Lengua poét.*, pp. 16-19.
- (4) *Lengua poét.*, p. 37, n. 1.
- (5) V. B. CROCE, *Poesía antica e moderna*² (Bari, 1943), p. 295.
- (6) Per l'origine di questo e altri ritornelli ripresi da Góngora, v. E. M. TORNER, *Elementos populares en las poesias de G.*, R. F. E., 1927, pp. 417 sgg.
- (7) V. CROCE, op. cit., p. 297.
- (8) « Questo romance è una serie di strofe di vita ritmica indipendente » (*Lengua poét.*, p. 22).
- (9) Cfr. in *Las firmezas de Isabella*, I, 465: « ... a San Cervantes puede — prestarle mucho esta vez — de barbacana y vejez, — sin que lampiño se quede »; e (p. 424): « Entre estas cumbres ásperas, qué es esto — que por anti-quo con razón alabo? — Es San Cervantes, que su capa ha puesto — al tiempo fiero, como a toro bravo. — Queriendo pues de la ciudad el resto — salvar, sus muros sacrifica. Al cabo — guardará a su piedad poco decoro, — que no hay ciervo valiente para un toro ».
- (10) « Discendono pel Tajo i carichi di legna che si tagliano nelle montagne di Cuenca » (nota del ms. Chacón).
- (11) « I giardini di Aranjuez, alle cui fontane dà acqua quel fiume » (nota del ms. Chacón).
- (12) « Pochi giorni prima, don Pedro, adiratosi nel giuoco, stracciò le carte: e tirò contro uno dei giuocatori una bugia, ma invece di colpirlo colpì una pila d'acqua benedetta » (nota del ms. Chacón).
- (13) « Erano una villa di don Luis de Godoy a due leghe da Cordova, dove erano andati a giocare qualche volta » (n. ms. Chacón).
- (14) Un ritratto molto realistico di Góngora è in una poesia satirica di Quevedo: « Alguacil del Parnaso, Gongorilla... », posteriore a questa. Lo si chiama « cecina del Parnaso — musa momia, famélica figura... — Ver que se celebraba — de Quevedo el ingenio y la mollera — de tanta invidia era — para que magras las quijadas rancias — en ti le persigueran a porfia — de un girifalte, boreal arpia... — Duélete de ti propio — pues tienes las quijadas — en esa neze que alguna vez fué cara — impenetrables casi a la cuchara » (in ARTIGAS, *Biografía*, p. 374).
- (15) Góngora usa talvolta parole e frasi italiane: « così va il mondo » (III, 196) « mille volte » (III, 209); « piaga per allentar d'arco non sana » (ART., 301) « Principes, a Dio » (II, 364) « Lo concedo — Vi ringrazio » (II, 150). V. anche il sonetto quadrilingue « Las tablas del bajel despedazadas » (I, 201).

CAPITOLO III.

IL NUOVO STILE.

Si suol considerare l'anno 1612 come data di nascita del cultismo. Ragioni obbiettive e plausibili di ciò vi sono, che dimostrano non arbitraria la data stabilita: anzitutto, è quello l'anno in cui appaiono le *Soledades* e il *Poliphemo* (1); e poi, proprio allora cominciano le dispute su Góngora e il suo « culteranismo ». Più esatto però è riportarsi all'ode per la presa di Larache, del 1611 (2).

Ragioni altrettanto plausibili consigliano ad evitare questo taglio netto. Non da oggi soltanto si è protestato contro di esso, mostrando con esempî che il cultismo nasce molto prima e sostituendo a quella altre anteriori date; ma con gli studii recenti dell'Alonso si ha la dimostrazione erudita e indiscutibile che quasi tutto ciò che è detto proprio del secondo stile era già in poesie della prima maniera (3).

L'Alonso suggerisce dunque di parlare di evoluzione, non di rivoluzione (4); il secondo stile sarebbe il risultato dell'intensificarsi di caratteristiche di vocabolario e di sintassi già esistenti da tempo nel linguaggio gongorino.

La teoria della evoluzione e quella della rivoluzione non si escludono, come dovrebbe essere se le due parole serbassero qui il loro rigoroso significato; l'una anzi sostiene l'altra. La dimostrazione data dall'Alonso dell'origine precedente di parole e formule del Góngora culto sta a rappresentare la spontanea inclinazione che ad esse portò il poeta, se in lui precedettero la teoria; e d'altro canto la loro non meno evidente puntualizzazione nel 1611-12 rappresenta quanto di programmatico e quanto di improvviso intervenne in quel processo (5).

Il nuovo stile di Góngora appare dunque nel duplice aspetto di uno sforzo programmatico e di un naturale prodotto della personalità di lui.

Su esso converge, ed è sempre stato così, l'attenzione di ogni studioso di Góngora.

Chè, messo da parte lo scandalo con cui lo si è considerato fino alla fine del secolo scorso, in nome della semplicità conculcata; e l'interesse eccessivo che su esso suol fermarsi da taluni, come fosse significativa ed espressivo in sè, specchio di una fantasia o meglio di una « mentalità » particolare da potersi determinare con

saggi di psicologia stilistica sostituiti alle vere e proprie analisi critiche, rimane ad ogni modo l'importanza assoluta di questo stile-mania in cui si sviluppa e chiarifica la personalità di Góngora. E sia detto sin da ora che parliamo del cultismo in relazione soltanto con Góngora, chè della scuola nel suo complesso, e nei suoi precedenti; degli imitatori identici formalmente, e lontanissimi dal proprio maestro, a tal punto erano estranei ai personali problemi che egli portò in sè e risolse, non è qui il luogo di discorrere.

Svanito il motivo di opposizione che animò la critica gongorina fino ai primi anni di questo secolo (ultimo illustre rappresentante il Menéndez y Pelayo), — che faceva detestare in Góngora il corruttore della semplicità del gusto e della purezza della lingua, il creatore di un « nihilismo poetico », sostituente al contenuto il vuoto e una forma artificiosa e stravagante; opposizione attraverso la quale il cultismo veniva rappresentato polemicamente — quale sarà per noi il termine di paragone a cui riferirci nella descrizione di tale stile? Non ve n'è alcuno, e in sè stesso, e in rapporto alle intenzioni di Góngora, procureremo di descriverlo.

Il poeta volle elevare la lingua, e con ciò la poesia, all'altezza della latina; creare cioè una lingua letteraria per eletti. « Desidero far qualcosa, che non sia per i molti »; « più che onore mi ha causato farmi oscuro agli ignoranti, chè questa è la distinzione degli uomini dotti, parlare in modo, che a quelli paia greco; perchè non si devono dare pietre preziose ad animali con le setole » (6); lingua non incomprensibile e oscura, ma tale che potessero accostarlesi solo persone colte e quindi degne, tanto essa era penetrata di « cultura ».

La parola « cultura » (7) è in Góngora ricca di significati; non è solo l'erudizione propriamente detta, ma ha valore anche di « intelligenza », e di « eleganza » o « raffinatezza ». *Cultismo* è lo sforzo di elevarsi in tutto e per tutto sul volgare, creando una letteratura di eccezione.

Tale, e non soltanto linguistico e stilistico, è il principio che anima tutta la seconda maniera del poeta. Non importa che Góngora precisi le sue intenzioni come il « voler riformare lo spagnuolo ad esempio del latino ». Il latinismo fu necessario strumento della riforma, e fu gusto personale; ma è uno degli aspetti, non tutto il cultismo.

Questo bisogno di portare su un altro piano la propria poesia, può essere spiegato in vari modi, tutti verisimili e che non si escludono a vicenda. Era, per l'artista, il bisogno di formarsi una per-

sonalità decisa, di dare una fisionomia all'opera sua, di elevarla; e questo non sfuggì agli avversari e agli ammiratori. « Giudicando che l'opinione di cui godeva in tutte le nazioni era per opere non degne esse sole di tanto, per i versi di cui il più essenziale veniva ad essere la facezia o l'equivoco, dei quali è così capace la lingua spagnuola, volle acquistarsi reputazione e fama più elevata » (8). « Non potendosi contenere in quegli stretti margini, dopo lunga e profonda meditazione ruppe il carcere ove egli stesso s'era posto e venne fuori con quei parti eroici » (9).

Ne conseguì che tutto quanto egli aveva sin allora concepito e creato fu investito da un nuovo spirito. Egli sentì di essere o dover essere « poeta eroico ». In questa coscienza la sua poesia nasce come nuova; nulla o quasi è nuovo, tutto è rinnovato. L'arguzia, il concettismo, istintivi in lui, prosperano, elemento indispensabile di « cultura », e formano il tessuto del discorso, col loro sèguito di giuochi di parola anche, per noi, ora, insulsi; l'umorismo coesistente con lo stile culto, che è stato additato, ed è stato inteso anche come forma di auto-ironia, è una parte di quel concettismo. Tutte le manifestazioni dell'intelligenza (nel senso che aveva per un seicentista) sono coltivate; le varie nozioni, geografiche e mitologiche, ma anche pratiche, usuali, volgari (la coscienza di essere sul piano eroico è causa ed effetto insieme di presuntuose descrizioni di cose banali ed umili); l'« erudizione ».

Tutto ciò, quanto più è dissimulato, o meglio, condensato e reso arduo, tanto più è culto; di qui il gusto della difficoltà, che però si arresta a un certo punto, quando il poeta teme di non essere più comprensibile neanche per la sua élite. Il cultismo è una questione, oltre che di essere, anche di parere; è una coscienza, un orgoglio che si deve acquistare ed inculcare: ecco dunque le simulazioni di dottrina, la complicazione a vuoto; la « cultura » è un tono, oltre che un contenuto.

La fantasia del poeta, libera e liberamente ardita per sua natura, qui viene utilizzata; accolta nel seno di questo eroico cultismo, non solo le si dà piena effusione, e si moltiplicano le metafore e le iperboli, ma le sue immagini e immaginazioni sono consacrate da un tono solenne, in nome dell'amore della difficoltà, del mistero che si fa intravedere. Una immagine non è forse l'equivalente di un concetto, quando è così arduamente atteggiata, e fa da schermo a sè stessa?

La lingua in cui si risolve e si esprime il cultismo lo serve fedelmente. Anzitutto, in sè essa è un elemento del cultismo: la pre-

ziosità di vocaboli, il discorso latineggiante, sono orgoglio del nuovo stile, ornamenti di cui si adorna; ma a parte ciò, il vocabolario e la sintassi sono intimamente trasformati, e personali.

Questa trasformazione della lingua fu il mezzo onde Góngora precisò a sè stesso la sua riforma; il tramite per cui essa fu chiara a tutti recando in sè condensate le intenzioni, e le realtà conseguite dall'innovatore. Su di essa si diressero le critiche; chè se a definire quanto in quella poesia riusciva sgradevole e talvolta ridicolo mancavano agli avversarii i riferimenti teorici (nel nome infatti di quali principii avrebbero condannato in Góngora quello che era tendenza diffusa? Non era se non il barocchismo comune che prendeva in lui particolari forme; ed essi si limitavano a segnalare per incidenza in nome di un non ben precisabile giusto mezzo e talora del semplice senso del ridicolo), a combattere le nuove arditezze di lingua e di stile avevano il sostegno di tutta la schiera dei classici latini e dei castigliani e degli italiani. Formulato in quel modo, il gusto del seicentismo destò scandalo. Ma naturalmente, l'innovazione avendo radici nel gusto storico del secolo e in oscure sue esigenze, e resa persuasiva dalla bellezza della poesia di Góngora, destò, quanto biasimo, altrettanto plauso.

Nella lingua e nella sintassi spagnuola Góngora ardì d'introdurre parole e modi del tutto ad esse stranieri. E questo ardimento gli venne dalla sua coscienza di innovatore e dall'ideale che si era proposto, il latino, a cui apertamente si riferiva.

« Tutto lo sforzo di Góngora sarà la creazione di una lingua poetica spagnuola imperiale e universale: accostamento al latino in lessico e sintassi »⁽¹⁰⁾. Del latino il linguaggio culto imita la interna logica; del latino interpretato da uno spagnuolo, lingua letteraria, che è « l'altro modo » in cui si può esprimere uno scrittore, e di cui parole e forme vengono ad assumere un significato in relazione allo spagnuolo, e non al latino in sè stesso. Il poeta ha creato un equivalente — « è per forza da venerare, che la nostra lingua con la mia fatica sia giunta alla perfezione e all'altezza della latina » — in parte copiandolo, in parte rifacendo lo spagnuolo secondo il suo spirito. Anche la difficoltà, l'oscurità immediata, par quasi omaggio al latino: lo spagnuolo a tutta prima deve dare la stessa impressione che a tutta prima il latino. Del latino, nel senso che abbiamo determinato di lingua sussidiaria, egli colse e ammirò, ricercò e imitò il linguaggio metaforico, mise a frutto il libero uso di verbi e parole. La stilizzazione del vocabolario di Góngora ha radici nel latino, nei casi di diretto prestito e in altri in cui parole

a lui care vengono usate metaforicamente a somiglianza del frequente uso metaforico dei vocaboli latini.

Ne colse, in secondo luogo, la logicità del discorso; copiando la struttura logica e l'uso di connettere le ramificazioni del periodo al loro tronco mediante rapporti logici; che in Góngora erano ora reali ora, e più spesso, simulati.

Tale logicità aveva un'intima ragione d'essere, l'unità, e l'unità Góngora persegui; per quanto il suo discorso appaia frondoso e disperso, pure una intenzione di serbare l'unità è in quei nessi che si è detto, non solo, ma nelle parentesi e incisi e simili, che vogliono appunto essere legati al periodo senza però confonderne la linea essenziale.

Góngora dice di avere, seguendo il latino, « omesso il superfluo »; si riferisce qui agli articoli; ma in tutto egli cercò la concisione; la sua concisione, che si accompagna senza contraddirla con la sua prolissità (11). E dal latino prese, con esplicito riferimento ad esso, la inversione sintattica.

Conosciuta sommariamente la riforma gongorina, resta ora da chiedersi i motivi di essa, ma anzitutto il significato che ha nell'arte di Góngora. Che sia dovuta e ad uno sforzo e proposito immediato e a lunga preparazione e intensificazione, abbiamo detto. Ma in che senso può ancora affermarsi, come è stato affermato a lungo, che falsifica, « barocchizza » la natura del poeta?

Può dirsi solo per una superficiale conoscenza della poesia di Góngora, supponendo che essa avesse in sè delle linfe e una spontaneità diversa da quella che in realtà aveva; laddove il nucleo vivo, la vera ispirazione non è soffocata e falsificata dal nuovo stile, anzi alimentata. Il Góngora culto è Góngora tratto alle estreme conseguenze, quindi ad assoluta chiarezza; il fondo di aridità su cui sboccia la sua poesia diviene evidente ora che tutto l'impegno e l'interesse del poeta si rivolge al suo culto discorso. Nello sforzo che costò il cultismo, non fu in giuoco solo l'ambizione di Góngora, ma la sua personalità poetica. Chè quella lingua che egli si crea è in gran parte espressiva e corrispondente alle sue esigenze poetiche e ai suoi gusti letterarii, è un'elaborazione della sua lingua poetica. La fantasia è accolta e incoraggiata e la sua innata arditezze è uno dei fondamenti di quella poesia eroica; arditezze che equivale a difficoltà, difficoltà che equivale a cultura ed è parallela al concettismo di Góngora, che da essa sovente prende le mosse. Tanto essa è considerata indispensabile al cultismo, che dove resta fredda vien simulata, rifatta, e Góngora imita sè stesso.

La stessa solennità e magniloquenza a cui quelle immagini come ogni parte dello stile culto sono innalzate, suona omaggio e riconoscimento dell'amore esclusivo che ad esse il poeta porta. Esse entrano a far parte di una maniera, di un sistema. Analogamente, le intenzioni culte che sono nel vocabolario di Góngora, nello stile, si sovrappongono, continuandola, a una naturale inclinazione. E non sarà difficile dimostrare come tutte quelle forme abbiano rispondenza con l'intima ispirazione, sia che questa rispondenza fosse deliberatamente e coscientemente voluta, sia che fosse implicita e incosciente, sia che quella lingua fosse solo affine e non nemica alla ispirazione, tanto che questa se ne valse.

Chiaro risulta il significato e il valore del fenomeno cultismo nella poesia di Góngora; nato per un bisogno di elevarsi, uno sforzo di eroicità, è una maniera che si sovrappone ma non si contrappone alla personalità del poeta; che ne rende le tendenze stabili e necessarie, le classifica, le sfrutta con una sua retorica; e se anche si vuol considerare il cultismo come nato da un impeto retorico, tuttavia la virtù poetica di Góngora può vivere entro esso. Ecco perchè il cultismo come maniera non può essere da noi considerato con scandalo, e come la poesia di Góngora che in esso fiorisce può essere la sua più matura poesia.

*
* * *

Accettando il 1611 come l'anno in cui si bandì il cultismo, ci chiederemo anche noi quale causa indusse Góngora a così deliberato mutamento. Perchè le forze che agivano in lui da molto tempo si manifestarono programmaticamente proprio in quell'anno, come, anche ammettendo con l'Alonso una crescente intensificazione, non può non riconoscersi?

I contemporanei videro nell'improvviso rinnovamento un fatto di ambizione, e senza dubbio essa ha parte in quell'ambizioso stile. A conferma potrebbe addursi che l'ode alla presa di Larache, pura esercitazione di maniera, è il primo esempio di cultismo e precede i due poemi. Ma il carattere di quell'ode, è di maniera concepibile solo in relazione a una poesia già esistente, e, non potendosi ammettere che nascesse per pura ambizione prima la maniera che poi la poesia avrebbe utilizzata e investita di sè, siamo portati ad interpretare i fatti diversamente: la precedenza nel tempo di quell'ode è un dato non solo discutibile in sè ma anche non significativo: nulla vieta infatti di supporre che fossero già maturi nell'animo di Góngora

i suoi due poemi e che egli solo per motivi contingenti desse forma prima alla canzone. È da credere invece che il maturare di una ispirazione possente in Góngora abbia dato a lui il coraggio di fare realtà delle sue tendenze stilistiche e delle sue ambizioni, lo abbia spinto a chiarire sè a sè stesso. L'ambizione propria del cultismo non è volta all'esterno, come la poesia barocca, ma è un fatto intimo ed esclusivo, l'esigenza di darsi una fisionomia, elevarsi a poeta eroico. Quella maniera nasce dalla sua aridità e la riempie. È l'ultimo stadio dello sviluppo della personalità di lui. Così può credersi che la maturazione dei due poemi portasse seco di necessità la maturazione dello stile culto. Il cultismo nasce dunque dall'intimo della personalità di Góngora.

Di molti modelli ed influenze che agirono in questa riforma dello stile, molto si è parlato⁽¹²⁾; i fondamenti teorici a cui essa si ricollega, in sè non sono rivoluzionarii rispetto all'ambiente culturale contemporaneo. Góngora è un « popolarizzatore della corrente letteraria che contava tre secoli d'esistenza »⁽¹³⁾.

La latinizzazione del castigliano, per non risalire ai primi esempi, a Juan de Mena⁽¹⁴⁾ era stata intrapresa dall'Herrera con una elaborata teoria⁽¹⁵⁾; la necessità di portare i volgari all'altezza della lingua classica era del resto sentita già dagli umanisti d'Italia, Francia e della stessa Spagna.

In Góngora questo motivo si accompagna con la tendenza, umanistica anche essa nelle sue origini, a sottrarre la poesia al dominio del volgo. Come? Con l'erudizione e la difficoltà. È questo il significato del *Libro de la erudición poética* di Carrillo, il quale deve la sua fama oggi alla relazione il cui il Thomas l'ha messo con il cultismo; in sè la teoria non è rivoluzionaria nè lo è la realizzazione che ne fece il giovane poeta andaluso⁽¹⁶⁾.

Nella *respuesta* Góngora professa una teoria che non è altro che quella del Carrillo⁽¹⁷⁾. Egli ha voluto isolarsi dal volgo; e il suo sforzo dovrebbe procacciargli il plauso dei dotti, giacchè l'interpretazione di una poesia difficile è utile « per avvivare l'ingegno »; « dilettevole » perchè con essa « l'intelligenza rimane convinta, e da convinta, soddisfatta », e finalmente « onorevole »; « se compresa dai dotti, deve causarmi autorità ». È implicita la coscienza di esser poeta eroico, e una distinzione netta tra tale poesia e quella umile o « piana », e dichiarata l'intenzione di fare della lingua un equivalente del latino. Una concessione alle teorie umanistiche dell'insegnare dilettao pare di scorgere nell'accenno a ciò che di « misterioso » lo stile delle *Soledades* « ricopre ». E c'è

l'orgoglio dell'innovatore; nel caso che « fosse errore, sarei lieto di aver dato principio a qualcosa, perchè v'è maggior gloria nell'incominciare una azione che nel consumarla ». Egli sa che la sua nuova è una poesia nella poesia, e si paragona ad Ovidio « che nel libro del *Ponto* e in quello dei *Tristia* fu così chiaro come si vede, e così oscuro nelle *Trasformazioni* ».

Góngora non professò mai l'intento di essere oscuro, protestò contro questa accusa, la ritorse talora su chi glie la moveva; la sua oscurità per lui è sinonimo di difficoltà; *claridad*, invece, di *llaneza*. Ma la sua difficoltà non è principalmente quella voluta, teorica; la vera sua difficoltà è di fatto, una naturale emanazione del suo animo chiuso in sè stesso e rielaborante in sè il mondo, privo nella sua indifferente aridità di appigli e di termini di paragone al di fuori; per questo probabilmente lo scandalo dei contemporanei lo dovè cogliere impreparato, nè egli poteva ammettere come scandalosa la sua poesia, risultato di una serie di deduzioni da chiare ed accettate premesse.

NOTE AL CAPITOLO III.

(1) Il ms. Chacón da al *Polifemo* la data 1613 e alle *Soledades* '14. L'Angulo y Pulgar dice che il *Polifemo* è del 1612 e le *Soledades* di poco posteriori. Ma probabilmente Ch. si riferisce alla data di divulgazione, e Angulo alla data di redazione (D. ALONSO, *G. y la censura de P. de Valencia*, R. F. E., 1927; pp. 348-50, n. 2).

(2) È stata retrocessa dal MILLÉ Y GIMÉNEZ (*Obras completas* di Góngora, Madrid, Aguilar, 1932, p. XXXIV, 605 e 1246) al 1610 o al principio del 1611, perchè l'impresa di Larache è del 21 novembre 1610.

(3) « Spero così di provare la falsità della separazione tradizionale nell'arte di G., e come nel poeta delle opere più « chiare » sia in potenza l'autore delle *Sol.* e del *Pol.*, a segno che fra le due epoche in cui tradizionalmente si divide la sua poesia non può fissarsi un limite cronologico definito; l'una dà origine all'altra, e quello che caratterizza la seconda, non è altro che l'intensificazione nel particolare e la condensazione nell'insieme di quello che era proprio della prima » (*Lengua poét.*, pp. 15-16). Analoga dimostrazione aveva dato nel cit. studio sulla simmetria nell'endecasillabo di Góngora.

(4) Analogamente osservava già il VÁZQUEZ SIRUELA (*Discurso sobre el estilo de d. L. de G.*, in ARTIGAS, *Biografía*, p. 385): « Per mio giudizio, coloro che non vogliono riconoscere la sua grandezza nelle seconde opere, dovrebbero negargliela anche nelle prime... perchè confrontate le une con le altre, appena v'è tra loro maggior differenza di quella che v'è tra il ruscello che vicino alla sorgente scorre tranquillo e chiaro... e lo stesso con ricchezza d'acque di fiume, con forze cresciute ».

(5) La ragione dello scandalo destato dai due poemi, malgrado i precedenti che avevano anche in Góngora, è che « ripetuti questi cultismi in un poema di

duemila versi, vengono a produrre una impressione immediata di ricercato e sovraccarico cultismo, perchè vi si trovano per dir così condensati tutti i cultismi della lingua gongorina anteriore » (*Lengua poética*, p. 85); « non ci può stupire che contro il gongorismo delle *Sol.* e del *Pol.*, che, benchè non fosse più di una condensazione della poetica di G. anteriore al 1611, si presentava con una certa solennità, e aria di cosa inaudita, si scagliassero le burle » (p. 89). (Ma appunto questa condensazione che conclude un'evoluzione, questa solennità nel bandirla, indicano il proposito, rappresentano la novità del « nuovo stile ». Anzi « una delle cause che fecero apparire come nuovo lo stile delle *Soledades* e del *Polifemo* fu la lunghezza stessa di queste opere » (p. 217); mentre « i sonetti e canzoni della cosiddetta prima epoca, che giravano sparsi per la Spagna, non offrivano campo sufficiente alla reiterazione di parole relativamente nuove » (p. 215-6).

(6) *Carta de d. L. de G. en respuesta de la que le escribieron*, F.-D., III, p. 272. Questa lettera, risposta alla *Carta de un amigo de d. L. de G. acerca de sus Soledades* (F.-D., III, pp. 268-70) è probabilmente, se non sicuramente, autentica: ma comunque ben rappresenta la posizione teorica di Góngora. V. A. REYES, *Cuest. gong.*, pp. 178-9, n. 1.

(7) Sulle origini e i vari significati della parola « culto » e « cultismo » v. L. P. THOMAS, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Halle, Niemeyer, 1909, pp. 8-13 e *passim*.

(8) J. PELLICER DE SALAS Y TOVAR, *Vida de d. L. de G. (vida mayor)*, F.-D., III, p. 306.

(9) M. VÁZQUEZ SIRUELA, *Discurso cit.*, p. 384. Taluni anche gli attribuirono le più strane intenzioni. Si vedano le *Cartas filológicas* di F. Cascales (B. A. E., LXII, 2.º vol., pp. 480 sgg.). « Ha preteso... distruggere la poesia con questo sillogismo: io ho portato la poesia alla più alta cima che si sia vista, e non sono stato premiato per essa degnamente; se la forza del mio tesoro poetico vive ancora in me, voglio dar fine e termine a fatiche così mal gradite » (p. 487); o, addirittura, ha voluto ridersi « di voi, perchè vuole a forza d'ingegno con queste illusioni farvi accogliere per buono ciò che egli conosce per cattivo, vizioso e detestabile » (p. 481). A uno scherzo finge di credere l'anonimo autore di una lettera a G. sulle *Soledades*, consigliandolo a ritrarle, « per evitare il vizio che si introdurrebbe fra molti, che procurano d'imitare il linguaggio di questi versi pensando che Lei parli da vero in essi » (*Carta de un amigo de d. L. de G. que se escribió acerca de sus Soledades* (F.-D., III, pp. 269-70).

(10) *Lengua poética*, p. 116.

(11) Questa qualità di stile prolisso e conciso al tempo stesso, è adombrata dall'osservazione satirica dello Jáuregui: « seguendo il vizio della perfetta loquacità, neppure sa farsi capire » (v. *Antidoto in JORDÁN DE URRÍES, Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, 1899, pp. 149-179) p. 172.

(12) Dell'imitazione dagli Italiani parlò già Pedro de Valencia, « italiani e ingegni alla moderna » (*Carta escrita a d. L. de G. en censura de sus poesías*, F.-D., III, p. 246); ma che egli non pensasse a nessun nome precisamente, ma solo si riferisse alla tradizionale fonte italiana delle innovazioni in Spagna, e vi alludesse in modo molto vago, è stato notato (v. MARIA SCORZA, *G. e Chiabrera*, Napoli, Ricciardi, 1934, pp. 11 sgg.). Infatti, le ricerche dei critici per stabilire questa imitazione non hanno dato alcun risultato. Di imitazione dal Marino non può parlarsi, ma piuttosto di generica affinità (v. L. P. THOMAS, *Étude sur G. et le Gongorisme dans leurs rapports avec le Marinisme*, Bruxelles, 1911). Parimenti pel Chiabrera, a cui Lope allude nella *Respuesta a un papel que le escribió un*

señor destos reinos (1617): « Volle arricchire l'arte e sino la lingua con tali esornazioni e figure, quali non mai furono immaginate nè fino a lui viste, benchè in parte adombrate da un poeta in idioma toscano, a cui per essere di nascita genovese non toccò il vero dialetto di quella lingua ». La dipendenza, sostenuta ai giorni nostri dal MILLÉ Y GIMÉNEZ (*Lope, G. y los origenes del culteranismo*, in *Rev. de Arch. Bibl. y Mus.*, XLIV, 1913) è dimostrata infondata dalla Scorza, op. cit. Il nome di Virgilio Malvezzi come importatore in Ispagna del cultismo, già accennato dal Luzán, è citato da M. CAÑETE (*Observaciones acerca de G. y el culteranismo*, 1853, rist. in *Rev. hisp.*, XLVI, p. 281 sgg.). « Io credo che l'infezione ci venne dall'Italia, e che ce la portò e comunicò il conte V. Malvezzi, nella sua affettissima e insopportabile prosa toscana »; G. sarebbe, non il responsabile, ma « uno di coloro che più contribuirono alla propagazione e al credito del cattivostile ». Si veda il saggio di B. Croce sul Malvezzi (in *Nuovi saggi sulla lett. it. del seicento*, Bari, 1931, pp. 91-105).

Il Gracián per primo fece nascere il cultismo con L. de Carrillo y Sotomayor, che chiamò « il primo culto di Spagna » (*Agudeza*, 1649, p. 381), e il Thomas, pur con l'avvertenza che « il n'y a point d'inventeur en littérature » riconosce nel Carrillo « l'influence determinante » su Góngora (*Lyr.* cit., pp. 71 e 78); e precisamente nel *Libro de la erudición poética*, che egli per primo prende a considerare in questo senso e che, stampato postumo nel 1611, era però conosciuto prima del 1607. La tesi dell'influsso su G. del Carrillo è stata sviluppata ed esagerata da I. GARCÍA SORIANO, *D. L. Carrillo y Sotomayor y los origenes del culteranismo* (*Bol. Ac. Esp.*, 1926 (XIII) pp. 591-629). Un influsso vi fu, se pure non possa stabilirsi in qual grado, ma non fu certo il determinante (v. D. ALONSO, introd., *LUIS DE CARRILLO Y SOTOMAYOR, Poesias completas*, Madrid, Primavera y Flor, 1936).

Al Pellicer risale l'affermazione che H. F. Paravicino fosse esempio di cultismo a Góngora: da lui ripetuta più volte (nella *Vida* premessa all'ed. di Hoces, Madrid, 1633); nel prologo alle *Obras* di A. Pantaleón de Ribera (Madrid, 1634, p. 10); nella *Vida* di G., e nelle *Lecciones solemnes* (p. 252); facendola risalire a Góngora (« secondo quanto egli confessava pubblicamente, studiò la cultura su quel peregrino ingegno, oratore perfetto dell'età nostra, fra Hortensio F. Paravicino ») e al Paravicino stesso, che gli avrebbe detto che « imitando lui nell'oratoria, decise don Luis di prendere una nuova rotta nella poetica ». Che il Paravicino non fosse imitato da G. nè lo imitasse, dimostra il Thomas (*Lyrisme*, p. 94). E del resto sull'affermazione del Pellicer ha fatto luce A. REYES (*Sobre el texto de las Lecc. sol. de Pellicer*, in *Rev. hisp.*, 1918; rist. in *Cuestiones gongorinas*), osservando che in alcuni esemplari delle *Lecciones solemnes* il passo riferentesi a Paravicino è sostituito da una descrizione della Sicilia: « Pellicer si è pentito delle sue dichiarazioni riguardo alla priorità di Paravicino su G., e le ha sostituite in alcuni esemplari » (p. 200); anche nella *Fama, declaración etc. de aquel gran padre H. F. P. por su mayor amigo J. de Pellicer* (Madrid, 1634) dopo la morte di Paravicino, non si fa più cenno della questione.

Motivi accidentali si sono addotti, del mutamento di stile, come il far coincidere il mutamento di stile di G. con la sua venuta a Madrid, o tra le cause occasionali che il Thomas elenca, la malattia cerebrale di G. del 1609; ovvero, come suppone lo PFANDL (op cit., p. 254) la morte del Carrillo il 22 gennaio 1610.

(13) D. ALONSO, *Lengua poét.*, p. 89.

(14) Per un raffronto tra G. e J. de Mena, v. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Ar-*

tologia de poetas liricos castellanos, t. V, p. CXLVIII sgg.; e D. ALONSO, *Lengua poética*, pp. 82-3; 183-4, n. 2; 185. La affinità era già stata notata dal Faria y Sousa, e da M. Cañete, op. cit., p. 299.

(15) V. A. COSTER, *F. de Herrera* (Paris, Champion, 1908), pp. 126 sgg.

(16) Del che una prova è anche nella stima che pel Carrillo professava proprio Quevedo, il più tenace avversario del cultismo di Góngora; che al Carrillo dedicò una canzone laudatoria e un epitaffio latino (cfr. *Obras del Carrillo*, 1.ª ed., 1611).

(17) « Pare che segua molto da vicino le dottrine del suo giovane predecessore » (A. REYES, *Reseña de estudios gongorinos*, R. F. E., 1918; rist. in *Cuestiones gongorinas*, p. 315).

CAPITOLO IV.

IL LINGUAGGIO CULTO.

Il cultismo è una maniera, ma è anche la « lingua poetica » di Góngora. Il proposito culto si traduce in quelli e non altri modi obbedendo a gusti, tendenze, ispirazione del poeta; dei quali dunque si può far la descrizione con l'interpretare il linguaggio, ritrovarli in esso. Lo studio del vocabolario e della sintassi del Góngora culto non approda a un « manuale » del cultismo, ma a una miglior conoscenza della personalità di lui.

Parlando del cultismo di Góngora nelle sue forme espressive, lo si dice lingua e magari lingua poetica; così deciso è, così programmaticamente voluto e applicato, che si fa considerare una nuova lingua, con un suo vocabolario, una sua sintassi, e un repertorio di modi caratteristici. E Góngora volle creare una nuova lingua: lingua letteraria, s'intende, che nella sua qualità di linguaggio poetico, superiore ed « eroico » avesse le sue ragioni d'essere e le sue giustificazioni. « Questa poesia, se intesa dai dotti, deve causarmi autorità, essendo per forza de venerare che la nostra lingua con la mia fatica sia giunta alla perfezione e all'altezza della latina... E così avrò piacere di sentire in che pecca, o che frase di essa non è corrente in linguaggio eroico (che dev'esser diverso dalla prosa e degno di persone capaci di intenderlo), chè sarò lieto di costruirla, sebbene nego che non si possa legare il volgare a queste declinazioni » (1). E il Vázquez Siruela: « Parlò, senza dubbio, non nella lingua castigliana popolare, ma nella lingua forestiera che dice Antonio (2), e in cui si pregiava di parlare Pindaro; questa è la massima delle sue lodi, viva una lingua, concepirne un'altra: formare il suo dialetto, dotarla

di ricchissimo patrimonio, e lasciarla con confini e giurisdizione distinta» (3).

Il principale indizio di questa volontà di Góngora è il suo ripetere insistente e programmatico le sue innovazioni.

La «ripetizione» potrebbe esser tolta a legge ultima dell'arte di Góngora. Ripetizione di motivi, di argomenti, di concetti; che nasce dalla fissità e aridità della sua mente per cui i contenuti e i pensieri divengono luoghi comuni, quando non lo siano già in sè. Ripetizione di immagini, che è di ogni poeta, e di lui in particolare, chiuso e vagheggiante nel mondo le forme della sua fantasia, cioè sè stesso: che a sè stesso è intento quando più appare decorativo e vistoso nella pompa dei colori e dei suoni. Ripetizione di proprii versi e frasi, che è anche essa di ogni poeta, e in particolare di lui, in cui tanto vale la maniera, che tanto compose a freddo. Ripetizione infine di parole, a lui care per il loro suono e la suggestione che vi attingeva, sempre ritornanti.

Ma da tutte queste forme della ripetizione, legittime e naturali in lui, si può discernere una ripetizione programmatica, di chi vuol ribadire le sue novità, far ben chiaro che la sua è una nuova lingua. A questo scopo egli ripete anche fuor di proposito, senza apparente motivo, i modi che gli sono caratteristici e che altrove hanno avuto una ragione. Da ciò la monotonia dello stile gongorino che si può spiegare solo come voluta. Ma, di più, egli talvolta ripete parole e cose che non hanno alcun particolare valore, per gusto della ripetizione, quasi per prepotenza, con l'intenzione di distinguersi.

I contemporanei, che non capivano questo scopo perseguito da chi ripose la sua ambizione in una lingua, oltre la poesia, si meravigliavano di questa fastidiosa ripetizione inutile, e in qualche caso ne ridevano. Il Faria y Sousa, accusando le sue «metafore violente»: «alcune ve n'è ripetute tante volte, che è materia di riso che un ingegno grave si soddisfi di cose così lievi. Quante volte ci s'imbatterà nei versi di don Luis nel «baciare» (*besar*), pel toccarsi di qualsivoglia cose l'una con l'altra? Io mi impegno che questo avviene in ogni strofa. Quante volte si troverà la parola «corno», e il corno che dà voci? Io mi impegno, che si troverà materia per migliaia di artefici di calamai, in migliaia di secoli. Tanto dolce armonia è quella del corno?» (4); etc. E altrove, a proposito delle capre, nominate spesso nelle *Soledades*: «Queste buone capre fanno qui il loro dovere di capricciose meravigliosamente, ed è così ingegnoso ed erudito tutto ciò, che comporta che siamo caprai per intendere questo segreto del saltare delle capre e poterlo commentare con eru-

dizione benemerita del testo » (5). E lo Jáuregui condanna la ripetizione: « ripete senza stancarsi uno stesso termine tante volte, e con tale pertinacia, che quanto più è fresco e leggiadro, tanto più offende » (6); ripetizione di parole e modi, come *errante*, accusativi alla greca sul tipo di *el fiero cuello atados; canoro, aun, si... no*, etc. Anche Pedro de Valencia, osservando, dei « vocaboli peregrini italiani, e altri del tutto latini (glosse) » che « conviene usarli poche volte », aggiunge; « e non molte anche taluni di quelli che usa con particolare significato, e pare con affezione, come *peinar, purpúreo*, la particella *si*, o *si bien*, per eccezione, e altre tali » (7).

Questa ripetizione diede facile appiglio agli imitatori; può dirsi anzi che da essa provenga la frequenza e la facilità del « gongorizzare »; chè si trovava già, per così dire, il gongorismo in Góngora. E del pari porse facile appiglio alle critiche e alle satire, che trovavano nel poeta già pronto, evidente e ostentato il repertorio delle sue novità.

*
*
*

Il fondamento del linguaggio culto è, come si è detto, il latinismo: atteggiamento dell'animo che prende il latino a proprio ideale e modello, ne riceve con libera interpretazione suggerimenti e ha la coscienza e l'intenzione di ricreare lo spagnuolo a sua immagine e somiglianza. Tale imitazione procede o per diretta copia o per riferimenti ed equivalenti e nasce dalla rispondenza che Góngora trova nel latino. La sua prima esigenza che in esso vede appagata è il bisogno di concisione (8) e di unità: tutto il mondo di immagini che egli vuole esprimere è vita che vuol essere fermata nella sua intensità, ed il periodo latino con la connessione logica delle parti al centro porge il modello: il periodo di Góngora, così apparentemente disperso, in realtà segue quanto può i dettami del latino.

Innanzi tutto, sono soppressi gli elementi superflui, articoli definiti e indefiniti, etc. (9); poi, si attua la legge della sintassi latina, la subordinazione, con incisi e parentesi, accusativi alla greca ed ablativi assoluti; infine, nell'interno delle proposizioni si pongono rapporti logici, onde il periodo è animato e con ciò stesso stretto in unità.

Come esempio di questa costruzione per incisi del periodo si veda uno dei classici modelli di stile culto; il principio dell'*Ode alla presa di Larache*:

En roscas de crystal serpiente breve,
 por la arena desnuda el Luco yerra,
 el Luco, que con lengua al fin vibrante,
 si no niega el tributo, intima guerra
 al mar, que el nombre con razón le bebe,
 y las faldas besar le hace de Athlante.
 Desta pues siempre abierta, siempre hiante
 y siempre armada boca,
 cual dos colmillos, de una y otra roca
 Africa (o ya sean cuernos de su Luna,
 o ya de su elephante sean colmillos)
 ofrece al gran Philipo los castillos,
 carga hasta aquí, de hoy más militar pompa;
 y del fiero animal hecha la trompa
 clarín ya de la Fama, oye la cuna,
 la tumba ve del sol, señas de España,
 los muros coronar que el Luco baña.

(II, 1-4, 1611) [1].

Qui il periodo è tutto di incisi regolarmente rifacentisi a una proposizione centrale.

Dámaso Alonso, nella prima parte, la sola fin qui pubblicata, dell'opera sulla lingua poetica di Góngora, studia separatamente cultismi sintattici e cultismi di vocabolario. Rimandando alla sua sistematica compiuta analisi, ci limiteremo qui ad indicare quanto ci par più significativo della sintassi e del vocabolario di Góngora.

Di tutte le formule, nuove in sè o nel loro uso o per la frequenza con cui il poeta le ripete, l'origine diretta o indiretta è nel latino. La ragione ultima del loro uso è il bisogno di animare come nel latino il periodo; il che è dimostrato dal gran numero di casi in cui Góngora le impiega a vuoto, forzatamente; e non è solo la ripetizione a vuoto che è di ogni maniera, ma indica l'importanza che ha il rapporto logico che quelle formule esprimono (negazione, affermazione, opposizione, esclusione, eccezione) in sè, il suo valore quasi

[1] In squame di cristallo, serpente breve, per l'arena ignuda il Luco erra, il Luco che, con lingua alla fine vibrante, se non nega il tributo, intima guerra al mare, che il nome con ragione gli beve, e le falde gli fa baciare di Atlante. Da questa dunque sempre aperta, sempre spalancata, e sempre armata bocca, come due zanne, di una e l'altra rocca l'Africa (o siano corni della sua Luna, ovvero del suo elefante siano zanne) offre al gran Filippo i castelli, peso fin'ora, da ora, militare pompa; e del fiero animale divenuta la proboscide clarino della Fama, ode la culla, la tomba vede del sole, emblemi di Spagna, i muri incoronare che il Luco bagna.

decorativo per Góngora: se non è vero nel determinato caso in cui è adoperato, vale in sé e giova a dare accentuazione logica al discorso. L'altro significato è la fondamentale esigenza della fantasia del poeta a contrapporre e giustapporre le cose liberamente; in questo senso quelle formule sono un pretesto ai ravvicinamenti.

Di esse la più frequente nel discorso gongorino è: *A, si no B*: « l'avversazione di due termini che possono essere, o no, logicamente contraddittorii ». Nel suo uso più naturale, è una vera contrapposizione:

repetido latir, si no vecino,
distinto oyó de can siempre despierto:

ulteriormente, una « contrapposizione intenzionale, soggettiva »:

en sangre a Adonis, si no fué en rubies,
tifieron mal celosas azechanzas:

che diviene « una assoluta equiparazione dei due termini, contrapposti solo per ottenere un effetto formale, di simmetria »:

si piedras no lucientes, luces duras
construyeron salón:

e infine « scomparsa ogni intenzione logica o estetica, resta solo il formulismo triviale, il procedimento, la maniera »:

carcaj de crystal hizo, si no aljaba,
su blanco pecho de un harpón dorado.

Anche a non attenersi a questa ripartizione dell'Alonso, il fatto stesso che l'uso funzionale della formula si riduca a pochi casi, fa intendere che Góngora la predilesse in sé e per altri motivi che non fosse il suo uso proprio; il che, ripetiamo, si può dire di tutte queste formule dello stile di Góngora, le quali, come l'Alonso acutamente osserva, si riducono tutte, in ultima analisi, al tipo della « dubitación retórica »; sono pretesti. Sono molti i casi in cui è usata senza ragione, o addirittura con effetti contrarii all'intento del poeta⁽¹⁰⁾:

... No de oro
ciñe, sino de púrpura, turbante.
De cuyo, si no alado,
harpón vibrante.
Si como ingrato no, como avariento.
En nuestra España el cayado,

térzero, si no segundo.
Rico si no tu portal,
ha hecho tu tempo santo.
... Amphión segundo,
si culto no, revocador suave
aun de los moradores del profundo.
..... Tu dueño, si no Augusto,
de estirpe en nuestra España generosa.
... A España le de héroes, ni no leyes.
Su canoro dará dulce instrumento,
cuando la Fama no su trompa al viento.

Lo stesso può dirsi per le altre formule analoghe a questa: *A*,
si *B*, che spesso equivale ad *A*, *y B*:

Lisonja, si confusa, regulada.
Tan valiente, si galán.
Trémula, si veloz.
El doliente, si blando.

No B, si A; A, si bien B; A, ya que no B; A, no menos que B.
Il loro uso, che avviene molto più spesso senza ragione che non secondo un senso, ci riporta a quanto abbiamo detto della prima formula.

Nel discorso sono introdotti varii tipi di particelle e formule accentuative:

antes que: Lágrima antes enjuta que llorada.
el más... más: El más tímido al fin más ignorante — del plomo fulminante.
menos... que: Menos quizá dió hastillas — que ejemplos de dolor a estas orillas.

Analoghe sono espressioni come:

de cuantos, per *de los*: De cuantos pisan Faunos la montaña.)
no hay... a que: No hay silencio a que pronto no responda.
cuantos, per *los*: ... Plata en su esplendor sea cardada — quanto estambre vital Cloto os traslada.
Cuantos la tijera — vellones les desnuda.

Formule tutte usate per accentuare e quindi animare il discorso e stringerlo in unità. Al medesimo scopo di avvivare e accentuare, la posticipazione e il raddoppiamento delle affermazioni e delle negazioni:

No entre las flores, no, señor don Diego.
Abra, no de caduca, no, memoria.
No son de esclavo, no, del Sacramento.
No el sitio, no, fragoso.
No solo, no, del pájaro pendiente.
Breve di barba y duro no de cuerno.
Luminosas de púrpura saetas — purpúreas no cometas.

O il formulare una di esse senza necessità:

Con rudo no argumento — en ruda sí confunden oficina.
Mi lyra, ruda sí, mas castellana.
Culta sí, aunque bucólica Thalía.
Clavo sí, espuela no del apetito.
Selle sí, mas no oprime.
No a mi ambición contrario más luciente, — menos activo sí.
A la alta de Dios sí, no a la de un moro.
Ministro no grifaño, duro sí.
De trompa militar no... de can sí.
No de vulgar fama — de cristiano valor sí.
Paces no al sueño, treguas sí al reposo.

Caratteristica e molto frequente in Góngora è l'antitesi. « In ogni specie di acutezza è eminente, ma in questa delle contrapposizioni consiste il trionfo del suo grande ingegno », osservava il Gracián. Segnatamente si ripete la forma di antitesi che scambia gli epiteti di due termini giustapposti; in modo che essi vengano ad essere del pari irreali. Il valore espressivo che ha in Góngora è questo. Ma sovente è usata da lui come forma di contrapposizione intensificata, paradossale e che serve a un gioco di arguzie, nel qual modo è molto comune presso gli scrittori barocchi:

Cazar a Tetis veo — y pescar a Diana en dos barquillas.

Un'altra formula di Góngora è la semplice opposizione, a lui cara fin dai primi anni, espediente rettorico del ripetere esagerando, molto comune:

Perdone el tiempo, lisonjee la Parcha
la beldad desta octava maravilla
los años deste Salomón segundo.
Eres deidad armada, Marte humano.
Alma del tiempo, espada del olvido.
Heróica lyra, pastoral avena.
Thebáyda celestial, sacro Aventino.

Freno al deseo, término al camino.
Milagroso sepulchro, mudo choro
de muertos vivos, de ángeles callados,
cielo de cuerpos, vestuario de almas.

Le espressioni fin qui elencate al latino si ispirano soltanto seguendo e applicandone i dettami generali, soddisfacendo al bisogno di logicità e di coesione. I veri e proprii « cultismi sintattici », quelli che hanno il loro modello nelle lingue classiche, rispondono alla stessa esigenza. Accusativi alla greca:

Desnudo el pecho anda ella.
Un arroyo... mudo sus ondas, cuando no enfrenado.
Eco, vestida una cavada roca:

ablativi assoluti:

Sobre una alfombra... reclinados.
Herido el blanco pié del hierro breve.

Ablativi assoluti che sono insieme accusativi alla greca:

Su lascivo diente — paz hecha con las plantas inviolable.

Essi si esprimono talvolta, per inciso oppure in parentesi:

En su tiempo (cerrado el templo a Jano, — coronada la paz).
Condujo (perlas su frente).
(Polvo el cabello).
Que (rayos hoy sus cuerdas).

Forme tutte di cui è trapunto il discorso di Góngora; che sono un modo di far rientrare subordinandole delle digressioni nella proposizione principale senza scomporre la linea logica, abolendo tutti i legami superflui ed espliciti del consueto discorso, affinché le cose evocate sorgano l'una accanto all'altra, come illuminazioni e baleni.

La non coscienza del contrasto fra irreal e reale, inverisimile e verisimile, in Góngora, fa sì che egli non abbia il senso della metamorfosi e del paragone in quanto tali. Il divenire si cangia per lui in essere non o non soprattutto per uno sforzo di sinteticità ma per una reale convinzione. Una formula alquanto diversa dalle precedenti ma ad esse affine per il latinismo e il porre un rapporto irreal fra due termini, è: *ser a*, nel senso di: *servir*, *causar a*, molto usata da Góngora (11).

Lo Spitzer⁽¹²⁾ vede così resa la metamorfosi, in una forma in cui il divenire è sostituito all'essere per render più vivo il contrasto fra i due termini, più violenta la metafora⁽¹³⁾; e proseguendo l'interpretazione dell'Alonso che ne aveva suggerito il modello, e rifacimento in altro senso, nel *mihi est* possessivo latino, la rettifica osservando che non vi è senso possessivo nella formula ma essa ha chiara corrispondenza nel latino: «erit ille mihi semper deus».

In Góngora troviamo, alternati, i diversi stadii di questa formula. Da *ser* = somigliare a, si passa a *ser* = diventare, essere:

Las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus almenas.

El pájaro de Arabia, cuyo vuelo
arco alado es del cielo.

Cuya memoria es buytre de pesares.
Fanal es del arroyo cada onda.

Flores su cuerno es, rayos su pelo.

Pasos de un peregrino son errante — cuantos me dictó versos dulce Musa.
Es el más torpe una herida cierva.

Que azules ojos con pestañas de oro — sus alas son.
Purpúreos hilos es de grana fina.

E da questo a: *ser a = ser para*; diventare per, somigliare per, essere per:

Urna de alabastro fueron — a sus cenizas tus manos.

A la que España toda humilde estrado — y su horizonte fué dosel apenas
Ser... aspid a su pié divino.

A la fuga... fué... grillos de nieve.

A su dueño sea devoto — confuso alcaíde más el verde soto.

A la playa... linterna es ciega.

Las islas que paréntesis frondosos — al período son de su corriente.

Zodiaco después fué crystalino — a glorioso pino.

La que Juno es hoy a nuestra esposa.

Pomos, que a Atalanta — fueron dorado freno.

Al peregrino el amebeo — nocturno canto dulce fué lisonja.

Di tutto ciò è l'esempio del latino: di un *esse = fieri* («Sanguis erant lacrymae», *Luc.* 9, 811); nel dativo di vantaggio, di uso e di limitazione, onde *esse alicui* vale essere per qualcuno, in riguardo a qualcuno o a qualcosa («Nobile erunt Romae pascua vestra forum», *Prop.* IV, 9, 20).

Il rifacimento in altro senso di modi espressivi della lingua latina, ha indicato acutamente lo Spitzer: cultismi sintattici, quali « la imitazione dell'ariosto gnomico greco, particolarmente usato nelle comparazioni omeriche »:

Cual de aves *se caló* turba canora
cuando a nuestros antipodas la Aurora
las rosas gozar *deja* de su frente (14)

e « l'uso frequente in Góngora della preposizione *a* accanto ad un passivo »:

condolido
fué *a las* ondas, fué *al* viento
el mísero gemido.

« questo *a* equivale a un dativo unito al passivo latino »; cfr. Ovidio, *Met.* « At *tibi* dum haerebit in arbore ficus — de nullo gelidae fonte *bibentur* aquae » (15).

La suggestione esercitata dal latino si intravede in altri casi: così, un *igual de* con valore di *igual a* che par risenta della costruzione latina di *similis* col genitivo (16):

que hospedó el forastero
con pecho *igual de* aquel candor primero.

Il suo vocabolario Góngora arricchisce con l'introduzione di vocaboli nuovi o col più frequente uso, e l'uso in nuovo senso, di vocaboli già esistenti.

Come nella sintassi, anche qui domina il latinismo in quanto gusto della libertà e della sinteticità. Molto egli apprende e trae direttamente dal latino; termini ed espressioni (17).

Da *impedio* = allaccio, imbarazzo, carico etc.

Su oído — dulcemente impedido — de canoro instrumento.
De flores impedido — el que ya serenaba — la región de su frente rayo nuevo.
De recíprocos nudos impedidos.
Vuestra planta, impedida... de purpúreas conchas.
Pobre choza, de flores impedida.
Coyundas, de crysólitos... impedidas.
De venablos impedido.
Flaca pihuela — de piel le impide blanda.
De graves — piedras las duras manos impedidas.
Sienes — aun no impedidas de real corona.

Da *negare* = nascondere, *tegere* (« continuos picea nube negare dies »):

Del sol os niega la luz.
El cabello... niega el vello que el vulto ha colorido.
La niega con llavè tal.
El pincel niega al mundo más suave.
Nieguen carbunclos sus sienes.
Si altamente negado a vuestras sienes.
El libro que negaban tantos sellos.
La distancia niega.

È uno dei casi in cui un termine astratto assume molteplici sfumature: *negare*, rifiutare, coprire, nascondere, chiudere.

Desiderari = mancare.

Tres o cuatro desean para ciento.

Furari = sottrarre, nel senso di: rubare, sottrarre, nascondere:

Hurta un laurel su tronco al sol ardiente.
Dormida te hurten a mis quejas.
Hurtan poco sitio al mar.
Los avellanos — hurtado nos lo han.
Hurtas mi vulto.
Húrtale al esplendor la atención toda.
El arroyo... hurta blando... — pedazos de crystal.

Traducir = *traducere*.

Mentir = mentire, imitare, simulare:

Pan y... Marte — en el pastor mentidos.

Mentir florestas y emular viales.
El mentido robador de Europa.
Miente voz la envidia.

Desmentir = smentire, dissimulare, sfuggire:

El hierro desnudo — desmienta el mongil vestido.
Desmentido del brocado.
Desmiente gloria humana.
La azucena — desmentidora del tufo.
La vista — le desmienta el atributo — del ciego.
Corcillo... de su aljaba — dos o tres alas desmiente.
Desmentido os lo revoco.
Se desmiente en un Jordán.
Los fuegos... desmintieron la noche.

Perdonar = risparmiare (*parcere*):

A su materia perdonará el fuego.
Tímido perdona a sus cristales.
Jóven mal de la envidia perdonado.
En la gracia igual, si en los desdenes — perdonado algo más que Poliphemo.

L'uso di *quando* come congiunzione causale.

Dar a sintetizza molti significati, modellato direttamente sul latino:

Su boca dió y sus ojos, cuanto pudo — al sonoro crystal, al crystal mudo.
Flacas redes — que dió a la playa.
Miembros apenas dió al soplo más puro.

Frequentissimo in Góngora, che ama sostituire l'astratto al concreto generico, per la medesima ragione per cui sopprime il superfluo non espressivo nel discorso.

L'uso, anche frequentissimo, di *flor* = capelli, barba giovanile.

Espressioni imitate da: *fatigare silvas* (18):

Fatigar la selva.
Fatigaba el verde suelo.
El monte no fatiga vasto.

Altre da: *multa in rosa*: « Mucha fresca rosa; tanto garzón robusto; tanta zagala; mucha tea; quanto cabrio (19) »; o come: « Cuando el silencio *tenia* todas las cosas del suelo... »; « pobre choza, de redes impedida, entra ahora ».

Oltre a questi imprestiti diretti (20), dal latino Góngora ha preso in generale l'uso metaforico, « improprio », delle parole (21); l'arditezza del vocabolario; o in essa è stato incoraggiato.

Le parole predilette e più frequentemente ripetute da Góngora hanno valore metaforico. Alcune sono usate in senso preciso e generico, indifferentemente; per una virtù evocativa insita in esse, o piuttosto emanante da esse per l'uso che il poeta ne fa; tali, parole come *crystal*, *espuma*, *túmulo*, etc.

L'alternanza di significati concreti e precisi con significati generici e impropri è caratteristica delle parole caratteristiche di Góngora.

Desatar = slegare, disgregare, viene usato anche per: dissolvere, disperdere, diffondere; verbo caro a lui per una suggestione di vastità legata ad esso:

Se desata — un temor perezoso por sus venas.
Cuyos enjambres, o el Abril los abra — o los desate el Mayo.
Genil, que de las nieves se desata.
Desátenme ya tus rayos.
De impedimentos busca desatado.
Crystales el Po desata.
Desatada la América sus venas.
Desatándose va la tierra unida.
Desatemos el callar.
Juego — del aire que la desata.

Besar = baciare, viene ad assumere significati astratti riguardo al suo proprio, concreti cioè espressivi rispetto alle espressioni più precise ma generiche che sostituisce:

Rica nave — besó la playa miserablemente.
Torrente, que besar desea la playa.
Que bese el Tiber su pié.
La palma — que besa el aire sereno.
De escollos mil besado y nunca roto.
Y las faldas besar le hace de Atlante.

Pisar, usato anche senza la necessità di evocare l'idea materiale del calpestare:

O tu cualquier que la agua pisás leño.
De la tranquilidad pisas contento — la arena enjuta.
No pise las zonas antes.
En campo azul estrellas pisan de oro.
Pisó el Zenith.
Pisando — inclemencias de diciembre.
El viento — cumbres pisa.
Quién el pié en la ausencia pone — hielos pisa.
Pisando pompas.
Pisar ondas.

Sellar = sigillare, usato anche per: chiudere etc.

La que sella — cerúlea tumba fría — las cenizas del día.

Vestir, nel senso generico di ricoprire, circondare etc.

O miembros vestida o sombras.
Sombras suele vestir de vulto bello.
Viste al aire la púrpura del día.
Plumas vestido.

Vestida siempre de frondosas plantas.
El báculo viste... las paredes.
Doseles — que visten... una plaza.
Viste alas, mas no viste — vulto humano el ruiseñor.
Las cortezas que el aliso viste.
Vuestras pluma viste el Sol.
La primavera — vestida Abriles.
Eco, vestida una cavada roca.
Matutinos del sol rayos vestida.

Calzar, usato in modo analogo al precedente:

La diligencia, calzada — en vez de adargas el viento.
La emulación, calzada un duro hielo.
Calzándole talares mi deseo.
La geometría — jaspes calzada.

Peinar = pettinare, ma in Góngora anche: solcare, carezzare, e persino sfiorare, brucare.

Al Genil, que esperándoos peina nieve.
Antes peinó que canas desengaños.
Al myrtho peina y al laurel las hojas.
Cabritos... tan gulosos, que gime — el que menos peinar puede las flores —
de su guirnalda propia.
Cerca de aquel peinado escollo.
Estilo si no métrico peinado.
Peinar el aire por cardar el vuelo.
Al heno ví — peinalle rayos al sol.
Nympha que peinaba undoso pelo.
Peinar el viento.

Coronar = sorvolare, sormontare, decorare (v. lat. *coronare*):

Las esmeraldas en hierba — enamorado Fileno — con Belisa coronaba.
Corona de crepúsculos el día.
Coronan las Pierides el prado.
Corona en puntas la dorada esfera.
Torres coronadas — de honor, de majestad, de gallardía.
De aplausos coronado Castilnovo.
Y coronada del hielo — reinaba la noche fría.

Per ultima abbiamo lasciata, per concludere la nostra sommaria descrizione del linguaggio gongorino, quella che secondo Lope de Vega ne è la principale regola: « Tutto il fondamento di questo edificio è il trasporre » (22): la trasposizione o iperbato, fonte di scandalo

perchè evidente quanto voluta, e voluta quando gratuita. Di essa dice il Faria y Sousa: « Non posso trattenermi dal dire in così buona occasione che trovandomi in un luogo, dove si parlò di questo, in presenza di alcuni tipi di quelli che tengono mezzo piede nei tribunali e mezzo nel Parnaso e l'altro nell'aria, asserirono che don Luis de Góngora solamente era poeta... Insistendo io per saper da loro il luogo, o luoghi, o mistero, o giudizio, o anima poetica su cui lo fondavano, concordarono tutti che era questo e quest'altro iperbato. Di maniera che nella opinione di costoro tutta l'altezza poetica con cui don Luis offusca tutti, è l'iperbato o sinchesi ». E più oltre, così ne fa la critica: « Si discoprono due errori in questo: uno, voler usare nel nostro idioma ciò che è solo del latino; l'altro, che lo usi un uomo in pochi versi più che tutti i latini in tutti i loro » (23). Ma l'iperbato è per risposta così difeso dall'Espinosa Medrano: « Questa collocazione è così genuina e naturale nella numerosa fabbrica del verso, che anche il nome di *verso* (come dice G. Sabino) derivò da questo volgere e rivolgere i termini, invertire lo stile e mescolare le parole »; « non inventò don Luis le trasposizioni castigliane, inventò il buon effetto e la bellezza di esse » (24).

La trasposizione è una delle più appariscenti novità introdotte da Góngora; costantemente da lui usata, anche dove non se ne vede alcuna necessità, fine a se stessa, è evidentemente dovuta a un programma. Anch'essa fornisce libertà al poeta: libertà di collocazione delle parole, ma oltre ciò, oltre i particolari effetti stilistici che può trarne, come uno « strumento per dare flessibilità e scioltezza alla lingua », è da vedervi un atto di emancipazione. Rispondendo al proposito di rifare il latino, essa d'altra parte, suprema libertà concessa al discorso, proclama e bandisce tutte le altre, aprendo l'adito a quante al poeta paia opportuno introdurne. È dunque essenzialmente programmatica. Non a caso i due maggiori poemi di Góngora cominciano con evidentissimi iperbati:

Pasos de un peregrino son errante — cuantos me dictó versos dulce Musa.
Estas que me dictó rimas sonoras.

È, se non la principale, la più programmatica e la più evidente caratteristica del linguaggio culto.

continua.

AIDA CROCE.

NOTE AL CAPITOLO IV.

- (1) *Carta* cit., p. 272.
- (2) Nel *De oratore* di Cicerone.
- (3) *Discurso* cit., pp. 391-2.
- (4) *Lusiadas de L. de Camoens comentadas por MANUEL DE FARIA Y SOUSA* (Madrid, J. Sánchez, 1639), t. I, p. 67.
- (5) *Ibid.*, t. III, p. 231.
- (6) *Antidoto*, p. 162.
- (7) *Censura* cit., p. 261.
- (8) « G. è appunto uno degli scrittori in cui la grammatica (una volta ammessi l'iperbato e un certo numero di cultismi sintattici) è più rigorosa: la sua precisione concisa si approssima alla latina » (D. ALONSO, recens. a W. Pabst, *G's Schöpfung in seinen Gedichten Pol. und Sol.*, in R. F. E., 1932, p. 193).
- (9) « La nostra lingua, a cui non ho tolto gli articoli, ma ne ho fatto a meno dove non erano necessari » (*Carta* cit., p. 272).
- (10) Onde notava satiricamente lo Jáuregui: « Non solo riempie e imbottisce i suoi versi di questa figura, ma sembra che sia condannato a usarla sempre con frivola disgrazia » (*Antidoto*, p. 165).
- (11) V. *La lengua poética*, pp. 156-162.
- (12) L. SPITZER, *Una construcción favorita de Góngora*, R. F. E., 1939, p. 230 sgg.
- (13) « Sostituisce la costruzione che per definizione esprime uno stato passeggero con un'altra che indica la permanenza ».
- (14) L. SPITZER, *La Soledad I de G.*, p. 169.
- (15) *Una constr. favorita*, p. 236.
- (16) Lo Spitzer invece (*La Soledad I*, p. 158) pensa a un *igual* con senso di: *aequus*.
- (17) La definizione dei vocaboli culti in Góngora ed un elenco di essi e di quelli che G. introdusse per primo nella lingua spagnuola, in ALONSO, *Lengua poética*, pp. 43 sgg.
- (18) Che deriva da Virgilio (« silvasque fatigant »), v. GATES, *G's indebtedness to Claudian*, p. 25; ed è già in Garcilaso, egl. I: « andes a caza, el monte fatigando ». V. anche: « Las riberas — del Sil te vieron fatigar las fieras » (II, 207).
- (19) Che lo Jáuregui così giudicava: « Questi modi sono villissimi, come quando il popolaccio dice: vi fu « tanta dama », « tanto caballero », « mucha de la merienda »; e l'Abad de Rute difende, riportandoli alla loro origine latina e citando a disculpa Virgilio (« multa viri virtus animo » etc.) e Orazio (« multa fruge pecus » e « quis multa gracilis te puer in rosa » etc.) (*Examen del Antidoto o Apologia por las Soledades, por DON FRANCISCO DE CORDOBA ABAD DE RUTE*, in ARTIGAS, op. cit., pp. 400-467; p. 436).
- (20) Così da *facilis*; v. « de escamas fáciles armados »; dove l'Alonso traduce: tenui; ed è più probabilmente: lúbriche.
- (21) V. una poesia satirica di Quevedo: « Poeta de: « Oh que lindicos », — verdugo de los vocablos — que a puras vueltas de cuerda — los haces que digan algo » (in ARTIGAS, op. cit., p. 367).
- (22) LOPE DE VEGA, *Respuesta* cit., p. 139.
- (23) Op. cit., t. II, p. 231 sgg.
- (24) JUAN DE ESPINOSA MEDRANO, *Apologético en favor de don Luis de Góngora principe de los poetas liricos de España contra M. de Faria y Sousa caballero portugués* (1664); (in R. hisp., 1925, p. 397 sgg.) pp. 450 e 455.